



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 2(37)**  
2016

Москва 2016

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

*Новый филологический вестник*

№ 2 (37) ‘ 2016

*The New Philological Bulletin*

№ 2 (37) ‘ 2016

Москва  
2016

Moscow  
2016

**Новый филологический вестник**  
**№ 2 (37) ' 2016**

**Редакционная коллегия:**

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

**Федунина Ольга Владимировна** (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры 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», 2016 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2016 г.

# *The New Philological Bulletin*

*№ 2 (37) ' 2016*

## **Editorial Board:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*The journal is established in 2005*

*Is issued 4 times a year*

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

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

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

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

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

**ISSN 2072-9316**

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

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2016

© Russian State University for the Humanities, 2016



## Содержание

### Теория литературы

<i>Н.А. Бакиш (Москва)</i> Онтологические и структурные схождения религиозного и художественного дискурсов.....	12
<i>Е.Ю. Сокрута (Москва)</i> О ключевом событии художественного нарратива.....	23
<i>Е.А. Полетаева (Москва)</i> Испанский рыцарский роман: к вопросу о границах жанра.....	31
<i>Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)</i> Редупликация (mise en abyme) и текст-в-тексте.....	42

### Русская литература

<i>С.С. Ипполитов, В.И. Тюпа (Москва)</i> Начальный текст классической русской прозы.....	52
<i>Е.В. Кузнецова (Москва)</i> Поэма Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа.....	61
<i>М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)</i> Свадебный обряд в рассказе А.П. Чехова «Перед свадьбой»: игра с традицией.....	78
<i>О.А. Симонова (Москва)</i> Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX в.....	86
<i>М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)</i> Пушкинский миф в лирике Давида Самойлова.....	98

### Прочтения

<i>Л.Ю. Фуксон (Кемерово)</i> Слезы как способ истолкования рассказа «Дом с мезонином».....	111
<i>О.Н. Скляр (Москва)</i> «Рассказ о рассказе» В. Маканина: событийная коллизия, нарративная структура, архитектура смысла.....	118



<i>Т.Н. Волкова (Кемерово)</i> Путешествие в другую эпоху (особенности построения сюжета в пьесе Вадима Леванова «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество»).....	131
---	-----

### Проблемы переводоведения

<i>Е.А. Кубракова (Москва)</i> Типология художественных образов в лирике М. Цветаевой и проблема их перевода.....	140
--	-----

### Зарубежная литература

<i>М.С. Брагина (Москва)</i> Этопия Сара Пеладана «Латинский декаданс» и семантика концепта «décadence» во Франции 1880-х гг.....	155
<i>М.К. Великанова (Санкт-Петербург – Мец, Франция)</i> Святая Женевьева Парижская в поэзии Шарля Пегги: концепция святости.....	167

### Компаративистика

<i>Е.М. Бутенина (Владивосток)</i> Исповедальность Достоевского и современный англоязычный метароман о писателе.....	179
---	-----



## Contents

### Theory of Literature. Textual Studies

<i>N. Bakshi (Moscow)</i> Ontological and Structural Similarities of Religious and Literary Discourse.....	12
<i>E. Sokruta (Moscow)</i> About the Key Event of Fictional Narrative.....	23
<i>E. Poletaeva (Moscow)</i> Spanish Chivalric Romance: on the Problem of the Genre Limits.....	31
<i>L. Muravieva (Nizhny Novgorod)</i> Mise en abyme and Text-within-a-text.....	42

### Russian Literature

<i>S. Ippolitov, V. Tiupa (Moscow)</i> The Initial Text of the Russian Classical Prose.....	52
<i>E. Kuznetsova (Moscow)</i> K. Sluchevsky's Poem "Eloah" in the Context of Demonological Myth.....	61
<i>M. Larionova (Rostov-on-Don)</i> Wedding Rites in Anton Chekhov's Short Story "Before the Wedding": Playing with Tradition.....	78
<i>O. Simonova (Moscow)</i> Image of a Whore in the Feminist's Fiction of the Early 20th Century...	86
<i>M. Gelfond (Nizhny Novgorod)</i> Pushkin's Myth in the Poetry of David Samoilov.....	98

### Interpretations

<i>L. Fukson (Kemerovo)</i> Tears as a Way of Interpretation of the Chekhov's Story "House with mezzanine" .....	111
<i>O. Sklyarov (Moscow)</i> "The Tale about the Tale" by V. Makanin: Collision of Events, Narrative Structure, Architectonics of Meaning.....	118



<i>T. Volkova (Kemerovo)</i> Journey to Another Era (the features of the construction of the plot in the Vadim Levanov's play "About Sasha, the fourth Magus and Christmas day").....	131
--	-----

### Issues of Translation Studies

<i>E. Kubrakova (Moscow)</i> The Typology of Literary Images in M. Cvetaeva's Poems and Problems of Their Translation.....	140
--	-----

### Foreign Literature

<i>M. Bragina (Moscow)</i> Ethopee of Sar Peladan "The Roman Decadence" and the Meaning of the Notion "Décadence" in the 1880s in France.....	155
<i>M. Velikanova (St. Petersburg – Metz, France)</i> St. Geneviève of Paris in the Poetry of Charles Péguy: The Concept of Holiness.....	167

### Comparative Studies

<i>E. Butenina (Vladivostok)</i> Dostoevsky's Confessionality and Contemporary English Metanovel about a Writer.....	179
--	-----



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

Н.А.Бакши (Москва)

### ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ СХОЖДЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ

**Аннотация.** В статье рассматривается соотношение религиозного и художественного дискурсов. Автор приходит к выводу, что онтологический статус как художественного, так и религиозного дискурса определим через категории Личности и языка или Слова. Фундаментальную роль для обоих дискурсов имеет коммуникативный треугольник, в котором оказываются схожи креативная, референтная и рецептивная позиции.

**Ключевые слова:** художественный дискурс; религиозный дискурс; коммуникативный треугольник; креативная позиция; референтная позиция; рецептивная позиция.

N. Bakshi (Moscow)

### Ontological and Structural Similarities of Religious and Literary Discourse

**Abstract.** The article discusses the correlation of religious and literary discourse. Analysis of both discourses reveals, that ontological status of literary discourse as well as religious discourse can be determined through the categories of Person and language or Word. Fundamental role for both of them plays the communicative triangle, where the creative, referential and receptive positions seem to be similar.

**Key words:** literary discourse; religious discourse; communicative triangle; creative position; referential position; receptive position.

Глубоко различны художественная и религиозная сферы культуры и соответственно художественный и религиозный дискурсы. Однако и то, и другое уходит своими корнями в миф, является «продуктами разложения» синкретичного мифологического сознания. Это не могло не проявиться в их неочевидных, но глубинных схождениях. В частности, объект религиозного высказывания рационально непостижим, а объект эстетический рационально невыразим.

По словам Ю.М. Лотмана, художественный дискурс – это «текст в тексте», т.е. введение «внешнего текста в имманентный мир данного текста»<sup>1</sup>. Литературное произведение становится в его интерпретации «семиотическим пространством, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки»<sup>2</sup>. Однако чисто семиотическое



объяснение дискурса, как отмечает В.И. Тюпа, не знает принципиально важной для художественного дискурса категории личности, составляющей концептуальное ядро художественного содержания.

Художественное высказывание концентрируется вокруг частной человеческой индивидуальности, вокруг экзистенциального «я-в-мире»<sup>3</sup>, тогда как Бог – реальность сверхличная. «Сущий», как представляется Бог Моисею в тексте Ветхого Завета, и временно «существующий» в контекстах земной жизни человек – принципиально различные реальности.

В то же время между эстетическим и религиозным дискурсами имеются глубокие как структурные, так и онтологические схождения. В.И. Тюпа, исследуя онтологический статус художественного произведения, приходит к выводу, что он по необходимости определим двояко: с одной стороны, через «личность» как ключевую категорию философии персонализма, с другой стороны – через категорию «языка». Следуя в своих рассуждениях за М.М. Бахтиным и А.Ф. Лосевым, Тюпа концентрирует внимание на том, что личность обладает «внутренним пространством», недоступным внешнему познанию, предстает «уникальной интериоризацией внешнего мира». «Ядро личности» (Бахтин) невоспроизводимо и неуничтожимо; «личность – это чистый смысл и, подобно всякому смыслу, актуализируется лишь при встрече с иным смыслом»<sup>4</sup>. Произведение искусства и является такой «личностью» в широком смысле этого слова. Но при манифестации своего внутреннего пространства и встречи с другим смыслом произведение неизбежно нуждается в особом языке для образования собственного «тела» – текста. Соединение этих двух категорий – «личности» и «языка» – и приводит к определению онтологического статуса художественного произведения как коммуникативного события особого рода (эстетического дискурса).

Принимая в целом эти рассуждения, считаем необходимым заметить, что категория Личности в ее неповторимости, внутренней уникальности и абсолютной ценности, а также категория Слова (высшего единства смысла и языка в их нераздельности, недостижимой человеческой речью) являются также онтологическими основаниями и религиозного (христианского) дискурса.

Одно из структурных сходств обоих дискурсов состоит в особой, повышенной значимости формы – преимущественно символической по своей природе. Интересным представляется отмечаемое многими исследователями превалирование формы над содержанием как конститутивная особенность религиозного дискурса<sup>5</sup>.

«Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его – он оказался бы тогда познающим и этически поступающим – он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, не заинтересованный, но понимающий ценностный смысл свершающегося; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать события,



как событие именно»<sup>6</sup>.

Таким образом, форма и есть эстетическая оценка мира и героя. Согласно интерпретации Н.Д. Тамарченко, эстетически значимая форма оказывается границей двух принципиально разных действительностей. Она фиксирует не просто подобие актов человеческого и Божественного творчества, но именно осуществленное сотворчество субъектов, принадлежащих к разным мирам, граница между которыми остается неотменной их взаимодействием. Именно форма маркирует нераздельное и неслиянное единство «внежизненно активного» (Бахтин) автора и его героя, и именно такое понимание, по мысли Тамарченко, сближает поэтику Бахтина с русской религиозной философией, в частности с представлением о Символе, выраженным в философии П. Флоренского<sup>7</sup>.

Для Флоренского целостность художественного произведения в качестве «относительного символа» – подобие символа Совершенного, нераздельного и неслиянного. Религиозный Символ, как и художественная форма, предполагает интересубъективные отношения и коммуникацию. Кроме того, содержание художественного произведения представляет собой определенную систему ценностей<sup>8</sup>. Эстетическое создает «конкретное, интуитивное единство» познавательного и этического<sup>9</sup>. В художественном «поступке» эстетического свершения осуществляется онтологизация смысла культуры как целого. Эта творческая реакция есть «эстетическая любовь», по Бахтину, т.е. акт глубоко этический, что является фундаментальным основанием для сближения и взаимодействия художественного и религиозного в культуре.

«Отношение трансгредивентной эстетической формы к герою и его жизни – изнутри взятым – есть единственное в своем роде отношение любящего к любимому (конечно, с полным устранением сексуального момента), отношение немотивированной оценки к предмету (“каков бы он ни был, я его люблю”, а уже затем следует активная идеализация, дар формы)»<sup>10</sup>. В данном рассуждении Бахтина легко просматривается аналогия с отечески любовным отношением христианского Бога к человеку.

Фундаментальную роль для обоих дискурсов имеет коммуникативный треугольник, включающий креативную, референтную и рецептивную позиции<sup>11</sup>. Для характеристики специфики дискурса художественного в его соотносительности с религиозным последовательно рассмотрим эти позиции.

И в религиозном, и в художественном дискурсе референтный мир является виртуальным, т.е. не фактически данным, а креативно заданным. В художественном дискурсе это мир воображаемый, хотя и не всегда вымышленный. Виртуальность заключается в том, что целостный мир художественного произведения и существование героя невозможно без креативного субъекта и воспринимающего произведение адресата. Так же, в сущности говоря, обстоит дело и с сакральной действительностью, которую невозможно верифицировать научными средствами и которая нуж-



дается для своей актуализации в воспринимающем сознании верующего.

Референтным содержанием эстетического дискурса является экзистенция, т.е. человеческое существование, присутствие «я» в мире (Dasein Хайдеггера). Герой литературного произведения (даже не антропоморфный) в качестве экзистенциального «я» осуществляет централизующую функцию в организации художественного целого. Главным свойством художественного мира является «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира<sup>12</sup>.

В религиозном дискурсе – это мир действительный, но виртуально-действительный. Ведь присутствие Бога в действительной жизни невозможно проверить и доказать (при всей его интересубъективной реальности для верующих), как нельзя верифицировать и сотворенного воображением литературного героя. Особое положение человеческого субъекта характерно и для религиозного дискурса с той, однако, разницей, что религиозный дискурс теоцентричен: хотя внимание здесь сфокусировано на человеке, ценностным центром мира и организующим его началом выступает Бог. Поэтому одним из важнейших аспектов соприкосновения религиозного и художественного дискурсов является антропология.

Фундаментальной характеристикой референтного мира любого рода высказываний является хронотоп. Причем важнейшим для него свойством, по Бахтину, служит его аксиологическая направленность. В частности, в художественном дискурсе функция хронотопа состоит в эстетическом завершении экзистенции героя и, тем самым, в манифестации художественного смысла. Базовые особенности пространственно-временной организации художественных миров в данной культуре всегда свидетельствуют о духе и направлении доминирующих в ней ценностных ориентаций.

Религиозный дискурс обладает своей особенной хронотопической природой. С одной стороны, это привычное для человека линейное время, протекающее в привычном ему пространстве. С другой стороны, это вне-временное вне-пространство Бога, т.е. вечность. Важной особенностью религиозного дискурса является их наложение друг на друга, постоянное присутствие одного в другом. При этом христианский дискурс имеет конститутивно присущее ему эсхатологическое измерение. Временный и вечный аспекты мира соединяются в христианском Откровении, т.к. они подразумевают эсхатологическое завершение творения и направлены в царство будущего века. Таким образом, христианский дискурс манифестирует нераздельность и неслиянность временного («хлеб наш насущный дай нам на сей день») и вечного («да придет Царствие Твое») хронотопов.

Говоря об Откровении, С. Коначева точно формулирует эту двойственность: «Откровение дважды исторично: оно доступно только в историческом вопросе человека о значении Откровения для его экзистенции, и одновременно в этом вопросе оно становится узнаваемым как содержательный ответ на человеческий вопрос, требующий решения. Откровение обретает здесь свой смысл и становится узнаваемым в общей человеческой данности: историчности как конечности и как попытки разрыва этой конечно-





сти»<sup>13</sup>. Таким образом, религиозный хронотоп характеризует соотношение Истории как пребывания человека в мире и истории его Спасения.

Художественное произведение как эстетическая система ценностей определяется фактором целостности. Упрощенно говоря, с последовательно эстетической точки зрения, позитивно не то, что «правильно», а что гармонично, что активно участвует в оцелнении общей картины жизни. Тогда как этическая система ценностей религиозного дискурса направлена на поиск конечного смысла существования человека. Такой смысл обретается в искуплении и спасении человека, его освобождении от греха. В категориях дискурсного анализа можно говорить о коммуникации с Богом с целью нераздельного и неслиянного воссоединения с Ним, о преобразении в результате этой коммуникации. В категориях Бахтина, именно в таком подлинном диалоге, где субъекты диалога (герой-автор) оказываются нераздельны и неслиянны, и состоит конечный смысл художественного произведения.

Если говорить о референтном событии религиозного дискурса, то это всегда отголосок главного евангельского события – Боговоплощения. Говоря словами И.П. Смирнова, событие религиозного дискурса имеет апокалипсический масштаб. «Событие в этом дискурсе принципиально конечно»<sup>14</sup>, – пишет Смирнов в отношении философского дискурса, что, однако, вполне приложимо и к дискурсу религиозному. При этом человеческий субъект события уступает себя трансгуманной силе, Богу, демонстрируя «безместность» и бессилие (умирающий Юрий Живаго, уходящий на покой Мастер, обратившийся и ставший нищим еврей Лазарь Бельфонтен из романа Элизабет Ланггессер «Неизгладимая печать» и т.д.). Перед лицом Бога он в конечном итоге теряет свою индивидуальность (обособленность), обретая ее заново уже в Боге (приобщенность). В отличие от религиозного или философского литературное событие «размыкает инобытие, впуская нас в него, а не подытоживает бытие»<sup>15</sup>. Литературное событие виртуально, но не за пределами бытия, оно наступает в качестве возможного, но не обязательного.

Для выявления креативной компетенции сопоставляемых дискурсов необходимо более подробно рассмотреть коммуникативного субъекта и его позицию. Креативная компетенция религиозного высказывания, как правило, состоит в наличии у говорящего убеждения, организующего учительный дискурс. «Формой авторства» (Бахтин) такого дискурса является «императивное, монологизированное слово»<sup>16</sup>. Не учительное, а, напротив, исповедально-покаянное слово веры имеет ту же самую природу: это «отраженное» монологическое слово, оно просительное-императивное.

В художественном дискурсе наиболее близка к религиозной форме авторства креативная позиция *poeta vates*, т.е. поэта-провозвестника.

Субъект художественного дискурса также имеет виртуальную природу. Это не человек из плоти и крови, это креативная позиция, «автор-творец» как «конститутивный момент художественной формы»<sup>17</sup>. Автор-творец осуществляет не только референтную функцию текста, т.е. воображаемый



художественный мир, но и рецептивную функцию, создавая виртуального адресата. Интересен в этом отношении роман французского писателя-католика Франсуа Мориака «Клубок змей», где автор эксплицитно включает адресата в текст. Роман построен как письмо-исповедь главного героя, которое прерывается на полуслове из-за смерти героя. Заканчивается роман двумя письмами его родственников, в которых изображены два прямо противоположных варианта рецепции исповеди – с позиции неверующего сознания сына главного героя и с позиции верующего сознания его внучки. Для сына дневник отца – бесспорное доказательство того, что он был сумасшедшим. Для внучки – это документ, свидетельствующий о его «просветлении» и религиозном обращении.

Со стороны виртуального субъекта-творца художественный дискурс является «искусством непрямого говорения»<sup>18</sup>. Именно так Бахтин характеризовал всю область художественных текстов. Эта формула подразумевает нечто иное, нежели использование в литературе иносказаний, аллюзий, тропов. Все это может встречаться и в текстах нехудожественных. И напротив, художественный текст не обязательно должен иметь подобные признаки не прямой речи. Примером может служить стихотворение Пушкина «Я Вас любил...», не содержащее ни единой фигуры поэтической условности.

Бахтинская формула «непрямого говорения» свидетельствует о том, что в художественном тексте мы никогда не имеем дело непосредственно с речью самого писателя (что переключается с лотмановской идеей художественного текста как «текста в тексте»). Как пишет Бахтин, автор литературного произведения «облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения»<sup>19</sup>. Автор всегда высказывается устами кого-то другого, будь то герой, рассказчик, повествователь.

То же самое имеет место и в лирике, где поэт говорит не от себя, а от имени условного «лирического героя», которого он понимает не только изнутри (как себя самого), но и со стороны (как человека определенного душевного склада, определенной социальной и моральной ценности). Если речевым субъектом в художественном дискурсе является условный субъект, то в религиозном дискурсе это субъект действительный (святой, проповедник, мирянин). Однако объединяет их то, что источник их речи находится не в них самих, а в эстетически творящем авторе (в случае художественного дискурса) или в Святом Духе (в случае религиозного дискурса).

Сакральный текст также оказывается словом «непрямого говорения». Формально он всегда принадлежит человеку – пророку, вестнику, евангелисту. Но верующий знает, что подлинным субъектом этого дискурса является Бог, – вполне аналогично тому, как подлинным субъектом речей повествователя или лирического героя является художественный гений автора. Это родство религиозного и художественного начал культуры не может не сказываться на их взаимоотношениях и взаимодействиях. Достаточно вспомнить романтическую идею «божественного» статуса художествен-



ного автора как творца собственного мира.

Формула «непрямого говорения» означает, в частности, и то, что смысл художественного текста не сводится к значениям составляющих его слов. Он всегда много больше, чем сумма этих значений. Понимать художественный текст означает понимать его глубже, чем его речевой субъект. Авторы произведений искусства крайне редко прибегают к прямолинейным оценочным суждениям. Избыток авторского понимания находит свое выражение во всей организации художественного текста, в его литературной форме, обращенной к читателю. Это также напоминает символическую природу сакрального слова, всегда предполагающего усилие интерпретации.

Коммуникативное событие невозможно без наличия реципиента, без его «активной ответной позиции» (Бахтин). Так, религиозный дискурс может состояться только при наличии воспринимающего его верующего сознания. Художественный дискурс подразумевает сотворчески сопереживающее сознание.

В занимающей нас ситуации взаимодействия религиозного и художественного дискурсов субъект дискурса может изменить свою креативную позицию и из действительного субъекта говорения преобразиться в условный речевой субъект. В случае нераспознавания реципиентом подмены субъекта коммуникативное действие не может состояться в своей полноте. Взаимопроникновение дискурсов требует от субъекта рецепции двойных компетенций. Он должен быть не только верующим субъектом или хотя бы пассивно принимающим и согласным с референтной картиной мира религиозного дискурса, но и обладать сотворческим сопереживанием, без которого художественная составляющая этого взаимодействия не сможет быть реализована.

Со стороны реципиента художественный текст представляет собой «совокупность факторов художественного впечатления»<sup>20</sup>.

Не только значения слов, но их расположение, их звучание, определяемые ими пространственно-временные отношения, их стилистическая окрашенность – все это может служить «факторами впечатления». Но без читательской восприимчивости, т.е. без «художественного впечатления» от текста невозможно приобщение к его смыслу. Художественное восприятие не сводится к пониманию слов и речей. Оно состоит в *суггестивности* рецептивного акта.

Суггестивность не следует сводить к эмоциональному «заражению» или гипнотическому внушению (латинское *suggestio* означало подсказку, наводящий вопрос). Суггестия представляет собой *вовлечение* адресата в актуальное коммуникативное событие<sup>21</sup>. Бахтин характеризовал лирическую суггестию следующим образом: «Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению»<sup>22</sup>.

И в этом (рецептивном) отношении между художественным словом и



словом религиозным много общего. Религиозные практики, в том числе и словесные, принципиально суггестивны. Их адресация (как к Богу в молитве, так и к мирянам в проповеди) предполагает вовлечение участников религиозного дискурса в соборное единение.

Наконец, адекватной рецептивной позицией в обоих случаях – как искусства, так и религии – является позиция бахтинского «диалога согласия» как высшей формы диалогических отношений<sup>23</sup>. Диалог этот подразумевает различие вступающих в него голосов, однако «за ним всегда преодолевается даль и сближение (но не слияние)»<sup>24</sup>. Художественное восприятие обеспечивается со-творческим («согласие» читателя с автором) сопереживанием («согласие» читателя с героем), тогда как религиозное – верой (согласием с единоверцами в контексте убеждений).

Религиозным контекстом владеют, как правило, верующие, этот контекст поддерживающие. Веру, по определению В.И. Карасика, можно определить как «ментальное состояние человека, который 1) понимает различие между данным, обыденным миром, с одной стороны, и запредельным, сверхъестественным миром, с другой стороны, 2) не сомневается в существовании этого запредельного мира, сфокусированного в идее центрального существа – Бога, 3) делает выбор, признавая существование Бога, 4) доверяет Богу и ждет от него помощи»<sup>25</sup>.

Полемическое чтение художественного текста, оспаривающее автора, противопоставляющее ему собственную версию героя или сюжета, не является художественным восприятием. Аналогичным образом полемическое отношение к убеждениям верующих, неприятие сакральности предмета веры не позволяет присутствующему на литургии стать действительным участником религиозного коммуникативного события единения и общения с Богом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. 1981. Т. 14. С. 5.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. 1981. Т. 14. С. 9.

<sup>3</sup> Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2010. С. 53.

<sup>4</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 15.

<sup>5</sup> Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности и жанры // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 162–167; Прилуцкий А.М. Семиотика религии: философско-религиоведческие исследования. СПб., 2007; Романченко Ю.В. О понятии «теоретико-теологический дискурс» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2009. Вып. 560. С. 211.

<sup>6</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесной художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 290.

<sup>7</sup> Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 120–128.



<sup>8</sup> Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.

<sup>9</sup> Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 287.

<sup>10</sup> Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 288.

<sup>11</sup> Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Тюпа В.И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.

<sup>12</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 163.

<sup>13</sup> Коначева С.А. Экзистенциальная интерпретация новозаветного провозвестия в керигматической теологии Р. Бульмана // Докса. Вып. 10. Одесса, 2007. С. 180.

<sup>14</sup> Смирнов И.П. Событие в философии и в литературе // Событие и событийность / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М., 2010. С. 196.

<sup>15</sup> Смирнов И.П. Событие в философии и в литературе // Событие и событийность / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М., 2010. С. 197.

<sup>16</sup> Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2010. С. 88.

<sup>17</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесной художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 312.

<sup>18</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. М., 1979. С. 289.

<sup>19</sup> Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 412.

<sup>20</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесной художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 276.

<sup>21</sup> Пионтковская Ю.И. Поэтика суггестии в лирике Марины Цветаевой. М., 2013. Гл. 1.

<sup>22</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесной художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 231.

<sup>23</sup> Тюпа В.И. «Диалог согласия» как неориторический проект Бахтина // Тюпа В.И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.

<sup>24</sup> Бахтин М.М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 364.

<sup>25</sup> Карасик В.И. Языковой круг. Личность, концепты, дискурс. М., 2002. С. 204.

## References

### (Articles from Scientific Journals)

1. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [Text in Text]. *Trudy po znakovym sistemam*, 1981, vol. 14, p. 5. (In Russian).

2. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [Text in Text]. *Trudy po znakovym sistemam*, 1981, vol. 14, p. 9. (In Russian).

3. Bobyрева E.V. Religioznyy diskurs: tsennosti i zhanry [Religious Discourse: Values and Genres]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2008, no. 1, pp. 162–167. (In Russian).



4. Romanchenko Yu.V. O ponyatii “teoretiko-teologicheskiiy diskurs” [To the Concept “theoretic-theological discourse”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2009, issue 560, p. 211. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnoy khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Act]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 290. (In Russian).

6. Tyupa V.I. Ontologiya kommunikatsii [Ontology of Kommunikation]. *Tyupa V.I. Diskurskiye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays to Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

7. Konacheva S.A. Ekzistentsialnaya interpretatsiya novozavetnogo provozvestiya v kerigmaticheskoy teologii R. Bultmana [Existential Interpretation of New Testamental Proclamation in the Kerigmatic Theology of R. Bultmann]. *Doksa* [Doxa]. Issue 10. Odessa, 2007, p. 180. (In Russian).

8. Smirnov I.P. Sobytiye v filosofii i v literature [Event in Philosophy and Literature]. *Markovich V. i Schmid W. (eds.). Sobytiye i sobytiynost'* [Event and Eventness]. Moscow, 2010, p. 196. (In Russian).

9. Smirnov I.P. Sobytiye v filosofii i v literature [Event in Philosophy and Literature]. *Markovich V., Schmid W. (eds.). Sobytiye i sobytiynost'* [Event and Eventness]. Moscow, 2010, p. 197. (In Russian).

10. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnoy khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Act]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 312. (In Russian).

11. Bakhtin M.M. Rabochie zapisi 60-kh – nachala 70-kh godov [Working Notes from the 60s and Early 70s]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 6* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 6]. Moscow, 2002, p. 412. (In Russian).

12. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnoy khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Act]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 276. (In Russian).

13. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnoy khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Act]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, p. 231. (In Russian).

14. Tyupa V.I. “Dialog soglasiya” kak neoritoricheskiiy proekt Bakhtina [“Dialog of consent” as Neorhetoric Project of Bakhtin]. *Tyupa V.I. Diskurskiye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays to Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

15. Bakhtin M.M. Dostoevskiy. 1961 g. [Dostoevsky. 1961]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy: v 7 t. T. 5* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 5]. Moscow, 1997, p. 364. (In Russian).

### (Monographs)

16. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of literature: in



2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2010, p. 53. (In Russian).

17. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo. Vvedenie v literaturovedcheskiy analiz* [Analytic of Literarity. Introduction in the Literary Analysis]. Moscow, 2001, p. 15. (In Russian).

18. Prilutskiy A.M. *Semiotika religii: filosofsko-religiovedcheskiye issledovaniya* [Semiotic of Religion: Philosophical and Religious Studies]. St. Petersburg, 2007. (In Russian).

19. Tamarchenko N.D. *“Estetika slovesnogo tvorchestva” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [“Aesthetic of Verbal Creation” of M.M. Bakhtin and Russian Philosophical-philological Tradition]. Moscow, 2011, pp. 120–128. (In Russian).

20. Fukson L.Yu. *Problemy interpretatsii i tsennostnaya priroda literaturnogo proizvedeniya* [Problems of Interpretation and Axiological Nature of Literary Work]. Kemerovo, 1999. (In Russian).

21. Tamarchenko N.D. *Estetika slovesnogo tvorchestva M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [“Aesthetic of Verbal Creation” of M.M. Bakhtin and Russian Philosophical-philological Tradition]. Moscow, 2011, p. 287. (In Russian).

22. Tamarchenko N.D. *Estetika slovesnogo tvorchestva M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [“Aesthetic of Verbal Creation” of M.M. Bakhtin and Russian Philosophical-philological Tradition]. Moscow, 2011, p. 288. (In Russian).

23. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetic of Verbal Creation]. Moscow, 1986, p. 163. (In Russian).

24. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2010, p. 88. (In Russian).

25. Bakhtin M.M.; Bocharov S.G. (ed.). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetic of Verbal Creation]. Moscow, 1979, p. 289. (In Russian).

26. Piontkovskaya Yu.I. *Poetika suggestii v lirike Mariny Tsvetaevoy* [Poetics of Suggestion in the Lyric of Marina Cvetaeva]. Moscow, 2013, Ch. 1. (In Russian).

27. Karasik V.I. *Yasykovoy krug. Lichnost', kontsepty, diskurs* [Linguistic Circle. Person, Concepts, Discourse.] Moscow, 2002. p. 204. (In Russian).

**Наталья Александровна Бакши** – кандидат филологических наук, доцент, лицензиат теологии, заместитель заведующего кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

Область научных интересов: немецкоязычная литература XIX–XXI вв., религиозная тематика в литературе, культурный трансфер, русско-немецкие связи.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

**Natalia Bakshi** – Candidate of Philology, Associate Professor, licentiate of Theology, deputy head of the Department of German Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research area: german literature of 19–21<sup>st</sup> centuries, religious themes in literature, cultural transfer, cultural relations between Russia and Germany.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru



Е.Ю. Сокрута (Москва)

## О КЛЮЧЕВОМ СОБЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАРРАТИВА

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению нарративной структуры «Метели» А.С. Пушкина и рассказа А.П. Чехова «На пути» с целью выявления так называемого «ключевого события», которое оказывается центром хронотопической и сюжетной организации художественного нарратива. Идентификация и последующее рассмотрение роли такого события позволяет прояснить стратегию художественного нарратива и прояснить интенцию художественного произведения как целостного эстетического объекта.

**Ключевые слова:** ключевое событие; граница; индивидуальное время; нарратив; нарративные средства художественного письма.

E. Sokruta (Moscow)

### About the Key Event of Fictional Narrative

**Abstract.** The article deals with narrative structure of “The Snowstorm” by A.S. Pushkin and the story “On the Way” by A.P. Chekhov in order to identify the so-called “key event” that becomes a center of chronotopic and plot organization of artistic narrative. Identification and further consideration of the role of such event helps clarify the strategy of artistic narrative and clear intention of a work of art as wholeness aesthetic object.

**Key words:** key event; border; individual time; narrative; narrative tools of artistic writing.

В работе «Структура художественного текста» Лотман, как известно, определяет событие как «то, что произошло, хотя могло и не произойти»<sup>1</sup>. Далее уточняет: «Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности»<sup>2</sup>. «Шкала сюжетности» представляется схематическим образованием, однако мысль о том, что события не равноценны и количество внимания, направленного на них, влияет на их роль и статус в произведении, позволяет сформулировать ряд вопросов и допущений.

К примеру, чем маловероятнее (с точки зрения нарратора) событие, тем больше места оно занимает в сознании и тем сильнее запечатлевается в ткани нарратива, оказывая влияние на повествуемый мир и, некоторым образом, замыкая его вокруг себя. Ключевое событие играет в данном случае роль «магического кристалла», сквозь который и преломляется внутреннее пространство художественного нарратива.

Всегда ли можно говорить о ключевом или доминантном событии произведения – центре некоторой окружности или гравитационном поле, удерживающем все элементы в обусловленной взаимосвязи и придающем



им, по воле автора, нужный смысл?

Будет ли утвердительный ответ на это означать, что самым весомым элементом в структуре художественного произведения окажется то событие, которое, согласно замыслу, способствует нашему отвлечению от созерцания отдельных элементов (диалогов, образов, эпизодов) и позволяет видеть целое как «единое, но сложное событие бытия», в котором авторская интенция оказывается доступна нашему сознанию и проясняет для нас СМЫСЛ произведения как сложного высказывания?

Можно ли выделить в нарративе это ключевое событие как элемент интриги – которая раскрывается нам лишь в той точке, где «явление становится героем завершеного вокруг него события» и на него снисходит «эстетическая благодать», помещающая его в один универсум со всеми формами культуры, запечатленными в нашем эстетическом опыте, который позволяет толковать произведение и постигать его как «непрямое высказывание»?

Лотман, определяя событие с точки зрения сюжетности, замечает, что оно есть нарушение семантической границы, некоторого запрета, подобного путешествию Одиссея в мир мертвых<sup>3</sup>. Это не значит, что, как в волшебной сказке, всякое событие в нарративе непременно должно вести к нарушению определенного запрета, однако указывает на тот факт, что в самой природе событийности заложена интенция к изменению состояния мира.

В физике событие именуется «мировой точкой» – отметкой, которая фиксируется человеческим сознанием как поворотный ход в определенном моменте пространства-времени – в отличие от процессов, которые делятся в интервалах. Речь не об изменении мира вообще, но об изменении его с точки зрения свидетельствующего, для которого мир меняется, расширяя границы его семантического и онтологического опыта, опыта присутствия в мире.

Следовательно, мы можем рассматривать не только «исследование события нарративными средствами художественного письма»<sup>4</sup>, но и исследование возможностей художественного письма с помощью рефлексии над природой события.

При этом ключевое событие может вовсе не свершиться в нарративе или остаться за его пределами как «говорящее» отсутствие. В этом случае исключаемые элементы оказываются значимо исключены из художественного повествования: ключевым (центральным) событием произведения становится событие, которое не произошло.

Обратимся к примерам.

Всмотримся в структуру повести Пушкина «Метель» и рассказа Чехова «На пути». Такое обращение не предполагает сколько-нибудь полного анализа данных художественных нарративов, но лишь намечает определенный ход мысли относительно способа анализа.

В первом упомянутом нами произведении ключевое событие парадоксально инверсировано, а во втором его нет – оно не свершается в narra-



тиве. При этом нельзя сказать, что речь идет об обманутых читательских ожиданиях. Напротив, Чехов подводит читателя к мысли, что его и не могло произойти – и принятие той модели мира, в котором невозможно определенное событие оказывается нашим ключом к пониманию рассказа как целого.

Начнем с «Метели». Повесть Пушкина – инверсия не только в лингвистическом или литературоведческом, но и в математическом смысле. В лингвистике, как известно, инверсия – это изменение прямого порядка слов. В литературе – нарушение последовательного изложения событий в пользу усложнения повествовательной интриги: «упуская из виду» какое-то событие, читатель ждет, чем же разъяснится его отсутствие, сохраняя интерес к рассказываемой истории. Однако инверсия у Пушкина служит отнюдь не только средством «запутывания» читателя. Такая цель может быть у «другого» автора – Белкина, который излагает нам сентиментальную историю соединения любящих сердец, в духе повестей XVIII в., однако для постижения смысла произведения как художественной целостности ее недостаточно.

Инверсия в математическом смысле предполагает отражение, переход объекта «в себя», один из законов симметрии и воплощаемой ею гармонии. Так, инверсией оказывается отражение дерева в озерной глади в каком-то смысле составляющей единое целое с ним с точки зрения наблюдателя. По этому принципу строятся симметричные узоры, где левая половина отражает правую, завершая ее как целое, фрактальные распределения, и т.д.

Ключевым событием повести, на наш взгляд, оказывается узнавание героями друг в друге венчаных супругов, которое отражает все устройство модели мира, составляющего с ним одно целое и гармонизирующего его. Особенностью инверсирования оказывается разнесенность события с сознанием героев (и читателя) во времени.

Когда происходит событие венчания Бурмина и Марии Николаевны? Один из вариантов ответа такой: оно происходит как бы в двойном объеме, «отражаясь» в себе самом. В первый раз – когда Бурмин «шутит» в заснеженной церкви, вставая под венец с незнакомой ему девушкой, и второй – когда рассказывает об этом спустя несколько лет женщине, в которую влюблен – и вдруг узнает в ней ту, с кем повенчан.

Для художественного свершения и завершения события понадобилось его отражение, преломление в самом себе – в рассказах главных героев о том, что с ними произошло: их версии оказываются взаимодополняющими, и именно в этом преломлении проясняется для читателя подлинный смысл произошедшего.

Само венчание остается загадкой для героев до самого финала – в таком «неразрешенном» виде оно становится частью личной истории Бурмина, которую он пересказывает Марье Гавриловне, объясняя, почему не может соединить с ней свою судьбу. И вдруг этот пересказ – история его блужданий в метели той ночью – озаряется светом узнавания.

И снова мы задаемся вопросом: одно перед нами событие или два?



Истина оказывается интересна субъектно: фактическое событие, исключая прочие варианты, происходит между двумя людьми: и узнавание требует коммуникации, требует диалога. И здесь не играет роли тот факт, что они прекрасно видели друг друга в освещенной церкви – до решающего диалога они не видят. Событие свершается дважды: как общее и частное.

До этого свидетелем произошедшего между ними был только Бог, теперь событие нашло отражение в их индивидуальном времени.

Термин *индивидуальное время* был предложен Эйнштейном в статье 1905 г. Именно в ней он указал, что все пресловутые наблюдатели могут измерять одну и ту же скорость света, если отказаться от идеи об универсальном времени. Вместо этого у каждого из них будет свое индивидуальное время, измеренное их часами. Если часы движутся относительно друг друга медленно, время, измеренное разными часами, будет почти точно совпадать, но если они движутся с большой скоростью, время будет существенно отличаться.

Если же предположить, что «часы» одного из наблюдателей (Бога), перед лицом которого совершается обряд венчания, – это вечность, то узнавание героями друг друга ничего не прибавляет к картине мира: событие уже случилось и неотменяемо, но в их индивидуальном времени оно раскрывается в полном своем значении, как для них, так и для читателя, который вдруг видит целостность авторского замысла, всей модели мира, где все заранее предопределено и устроено по законам Божьего промысла.

Лотман замечает, что существенным показателем текста является и то, чего с его точки зрения не существует. «Мир, исключаемый из отображения, – один из основных типологических показателей текста как модели универсума»<sup>5</sup>.

Христианская модель мироустройства как бы исключает возможность несчастливой финала. Метель становится тем событием, которое как раз меняет мир героев, сбивает их с пути, но настоящим кульминационным событием оказывается узнавание, а сквозь него – свидетельство победы Божьего промысла над хаосом человеческих обстоятельств. Что бы ни случилось – те, кто предназначен друг для друга, будут вместе, поскольку есть порядок выше человеческого. Эта гармонизация, конечно, адресована читателю как предложение задуматься о том, по каким законам совершается человеческая жизнь.

Сама же метель как проявление стихии оказывается необходимым элементом устройства мира и опять-таки Божьим промыслом, к которому Пушкин прибегает неоднократно, когда ему требуется «вмешательство» судьбы в жизнь героев. Ср.: «Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землею»<sup>6</sup>.

Описание этой сцены перекликается, как известно, с описанием бурана в «Капитанской дочке»: «Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгно-



вание темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло». «И куда спешим! – укоризненно говорит Савельич. – Добро бы на свадьбу»<sup>7</sup>.

Примечательно, что одним из «пушкинских мотивов» в творчестве Чехова называют как раз обращение к описанию буйства стихии как способу «сведения вместе», столкновения и вообще влияния на судьбу персонажей. Так, существует целый ряд исследовательских работ, посвященных сопоставительному анализу пушкинских и чеховских метелей.

В рассказе «На пути» главные герои также сталкиваются на постоялом дворе, застигнутые страшной метелью. И именно сильная вьюга кажется основным событием: больше в рассказе как бы ничего не происходит. Запертые непогодой в одной комнате герои всю ночь пьют чай и беседуют, а утром разъезжаются.

«На дворе шумела непогода. Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь. Хлопая дверями, стуча в окна и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихло ненадолго и потом с радостным, предательским воем врывалось в печную трубу, но тут поленья вспыхивали и огонь, как цепной пес, со злобой несся навстречу врагу, начиналась борьба, а после нее рыдания, визг, сердитый рев. Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть, и оскорбленное бессилие того, кто когда-то привык к победам»<sup>8</sup>... (Далее текст рассказа приводится по указанному изданию.)

В такое время в «проезжающей» комнате трактира по воле стихии оказываются трое: Григорий Петрович Лихарев, путешествующий с дочкой, и Марья Михайловна Иловайская, дочь богатого помещика. Портреты героев резко, завораживающе контрастируют между собой:

«Огарок сальной свечи, воткнутый в баночку из-под помады, освещал его русую бороду, толстый широкий нос, загорелые щеки, густые черные брови, нависшие над закрытыми глазами... И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в “проезжающей”, но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое. Такова уж, как говорится, планида русского лица: чем крупнее и резче его черты, тем кажется оно мягче и добродушнее» (463).

Героиня, «тонкая, как змейка, с продолговатым белым лицом и с вьющимися волосами», всю ночь слушает рассказы Лихарева о его разудалой жизни. «Нос у нее был длинный, острый, подбородок тоже длинный и острый, ресницы длинные, углы рта острые и, благодаря этой всеобщей остроте, выражение лица казалось колючим. Затянутая в черное платье, с массой кружев на шее и рукавах, с острыми локтями и длинными розовыми пальчиками, она напоминала портреты средневековых английских дам» (463). Это различие не только портретов, но темпераментов, и даже национальной принадлежности («планиды русского лица» и «средневековой английской дамы») знаменует собой максимальную удаленность ге-



роев друг от друга – в социальном, возрастном, внешнем и внутреннем планах – а затем их стремительное сближение.

«За чаем новые знакомые разговорились». И если Марья Михайловна сообщает Лихареву бытовые подробности своей жизни: что «имение у отца громадное, отец и брат любят борзых», то его рассказ превращается в могучую, сметающую все на своем пути исповедь, переходящую в проповедь: «Я и в Америку бегал, и в разбойники уходил, и в монастырь просился, и мальчишек нанимал, чтоб они меня мучили за Христа. И заметьте, вера у меня была всегда деятельная, не мертвая» (465–466)... Поначалу он и сам кажется практически апостолом, желающим испытать все тяготы и познать все тайны мира, однако постепенно мы начинаем понимать, что перед нами за человек: «...я отдался наукам беззаветно, страстно, как любимой женщине. Я был их рабом и, кроме них, не хотел знать никакого другого солнца. День и ночь, не разгибая спины, я зубрил, разорился на книги, плакал, когда на моих глазах люди эксплуатировали науку ради личных целей. Но я не долго увлекался» (468)... – последнюю фразу герой повторяет довольно часто, раскаиваясь в своих порывах и авантюрах, но тут же изобретая новые. Постепенно читатель все больше разочаровывается, а Марья Михайловна все больше очаровывается им.

«В свое время был я славянофилом, надоедал Аксакову письмами, и украинофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества... увлекался я идеями, людьми, событиями, местами... увлекался без перерыва!» (470). Он легко признает, что не замечал страданий матери или супруги, рождения детей, т.к. был все время увлечен чем-то, а его новая страсть – это женщины, которые могут принести себя в жертву высоким идеалам.

Все это производит глубокое впечатление на героиню: «Иловайская медленно поднялась, сделала шаг к Лихареву и впиалась глазами в его лицо. По слезам, которые блестели на его ресницах, по дрожавшему, страстному голосу, по румянцу щек для нее ясно было, что женщины были не случайною и не простою темою разговора. Они были предметом его нового увлечения или, как сам он говорил, новой веры!» (472).

Далее Лихарев недвусмысленно спрашивает, сможет ли она пойти «на северный полюс», если полюбит, и получает утвердительный ответ, которому чрезвычайно радуется.

Здесь читатель понимает, что «искателю приключений» практически удалось обратить Марью в свою веру, а раз так – быть может, он не такой уж авантюрист и действительно тот, в ком сильнее других горит неистребимый огонь жизни? И тогда ключевым событием для обоих героев и для всего произведения окажется их решение быть вместе, для него – вести за собой, а для нее – следовать? И это событие даст нам возможность переоценить происходящее, и все метания героя окажутся не напрасными, потому что он наконец найдет то, что ищет?

Но ключом к рассказу оказывается как раз то, что этого не происходит. Обращения не случается. Утром герои разъезжаются, хотя и не без сомне-



ний: «Иловайская молчала. Когда сани тронулись и стали объезжать большой сугроб, она оглянулась на Лихарева с таким выражением, как будто что-то хотела сказать ему. Тот подбежал к ней, но она не сказала ему ни слова, а только взглянула на него сквозь длинные ресницы, на которых висли снежинки» (474)...

Именно это неслучившееся событие и проясняет для нас и образы героев, дает возможность оценить их слова и поступки и предположить, в чем заключается авторская интенция. Лихареву кажется, что он просто приложил недостаточно усилий: «Ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая» (477). Но читатель волен выбирать лишь, почему не произошло ключевое событие – потому ли, что герою не хватило времени «обратить в свою веру» новую душу, или потому что Бог уберег Марью от вовлечения в круговорот жизни вечного странника и путешествия с ним к северному полюсу жизни. Сам Чехов называл этот рассказ «святочным», что вполне может свидетельствовать в пользу второй версии.

В качестве вывода хотелось бы отметить, что внимание к ключевому событию, способствующему художественному завершению произведения как целого и обращающему нас к толкованию интриги автора, выражаемой лишь целым произведением, а не отдельными его элементами, предполагает дальнейшее рассмотрение категории события и, возможно, условную классификацию событий относительно их роли и значимости в организации художественного целого.

Ключевое событие мы определяем как событие, которое ведет к гармонизации нашего впечатления о художественном произведении, когда снисходящая на него «эстетическая благодать» проясняет для нас смысл авторской интриги. И наоборот, фраза «я не понимаю этого произведения» маркирует не только оценочное суждение, но и указание на то, что «ключ» не был подобран и «эстетической реакции» не произошло.

В приведенных нами примерах у Пушкина события инверсированы, а у Чехова ключевое событие «отменено», но и в том и в другом случае событие как «онтологическое сопряжение того, что происходит и того, кто свидетельствует»<sup>9</sup> помогает нам занять свою позицию относительно происходящего, которое получает значимое завершение в нашем коммуникативном и рецептивном опыте.

Людвиг Витгенштейн замечал, что нащупать границу недостоверного в языке очень легко. Достаточно сконструировать фразу «На улице идет дождь, но я в это не верю» – обе части сложно признать правдой. Литература же, будучи искусством «непрямого говорения», позволяет нам выбирать ту точку зрения, которая кажется наиболее значимой и наиболее соответствующей нашему опыту «присутствия в бытии».



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 223.
- <sup>2</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 224.
- <sup>3</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 230.
- <sup>4</sup> *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 10.
- <sup>5</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 233.
- <sup>6</sup> *Пушкин А.С.* Метель // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 1960. С. 66
- <sup>7</sup> *Пушкин А.С.* Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 1960. С. 296
- <sup>8</sup> *Чехов А.П.* На пути // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 5. М., 1976. С. 462.
- <sup>9</sup> *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 17.

## References

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg, 1998, p. 223.
2. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg, 1998, p. 224.
3. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg, 1998, p. 230.
4. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg, 1998, p. 233.

### (Monographs)

5. Тюпа В.И. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016, p. 10.
6. Тюпа В.И. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016, p. 17.

**Екатерина Юрьевна Сокрута** – кандидат филологических наук, докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Специалист в области теории литературы, нарратологии, теории современной прозы. Сфера научных интересов: теоретическая поэтика, автопоэтика, нарратология, диалогическая философия, компаративистика, современный европейский роман.

E-mail: sokruta@gmail.com

**Ekaterina Sokruta** – Candidate of Philology, doctoral candidate of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Is a specialist in fields of literary science, narratology, modern prose theories. Research interests: theoretical poetics, autopoietic, narratology, dialogical philosophy, comparative linguistics, modern European novel.

E-mail: sokruta@gmail.com



Е.А. Полетаева (Москва)

## ИСПАНСКИЙ РЫЦАРСКИЙ РОМАН: к вопросу о границах жанра

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме жанровых границ испанского рыцарского романа, которые в научном сознании до сих пор не приобрели твердых очертаний. Рассматриваются основные направления расширения этих границ – за счет включения в них некоторых текстов, считающихся переводными, и произведений, чья жанровая природа не поддается однозначному определению. Основным материалом служат такие тексты, как «История о благородных рыцарях Оливеросе Кастильском и Артуре Альгарвском» (*La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*), «История Энрике, сына Олививы» (*Historia de Enrique, fi de Oliva*) и «Рыцарь Сифар» (*El Libro del caballero Zifar*). В процессе их анализа и сопоставления с французскими первоисточниками автор статьи выделяет ряд ключевых жанровых особенностей испанского рыцарского романа: повышенный интерес к «волшебным» авантюрам; расширенные описания батальных сцен; появление морализаторской интенции; изменение общей тональности текста в сторону большей серьезности; особое внимание к расположению авантюры в общей сюжетной схеме романа.

**Ключевые слова:** испанская средневековая литература; рыцарский роман; границы жанра; переводной роман.

E. Poletaeva (Moscow)

## Spanish Chivalric Romance: on the Problem of the Genre Limits

**Abstract.** The article is dedicated to the problem of Spanish chivalric romance's genre limits, that haven't been determined in science yet. The author observes the main trends of this expansion: due to inclusion of the texts considered to be translated and those works which genre characters cannot be unambiguously determined. Essential material is texts such as “The History of the Noble Knights Oliveros of Castile and Arthur Algarvskom” (*La Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*), “History of Henry, son of Oliva” (*Historia de Enrique, fi de Oliva*) and “Siphar Knight” (*El Libro del caballero Zifar*). During analysis and comparison with French original sources the author highlight a lot of genre features of Spanish courtly romance: an increased interest in the “magical” adventures; extended descriptions of battle scenes; appearance moralizing intentions; change the general tonality of the text in the direction of greater seriousness; special attention to the location of adventures in the general scheme of the plot of the novel.

**Key words:** Spanish medieval literature; knightly romance; genre borders; translated novel.

Существует расхожее мнение о том, что Сервантес, желая исправить





наиболее вопиющие недостатки вошедшего в стадию эпигонства жанра, подписал рыцарскому роману смертный приговор. После публикации «Дон Кихота» множить многотомную и давно миновавшую свой расцвет литературу о странствующих рыцарях практически уже никто не решался. Последний рыцарский роман «Полисисне Беотийский» (*Policisne de Voecia*) опубликован в 1602 г. Его автор Хуан де Сильва-и-Толедо, следуя традиции, в конце книги обещает читателям продолжить рассказ о приключениях Полисисне во второй части, однако судьба распорядилась иначе: жанру, одной из отличительных черт которого была принципиальная незавершенность, возможность бесконечного продолжения повествования, суждено было завершить свою историю на этом непривычно небольшом, состоящем из одной части романе. В течение первых десятилетий XVII в. в различных городах Испании еще будут переиздаваться наиболее популярные рыцарские книги, но это будут лишь отголоски былой популярности. Суждения Сервантеса, вложенные в уста священника (VI глава I части), в течение столетий оказывали неоспоримое влияние и на критиков. В XVII–XVIII вв. рыцарский роман представлялся монструозным пережитком ушедшей эпохи, который необходимо как можно скорее забыть, как кошмарный сон, как пятно на репутации испанской литературы. Знаменитый писатель и ученый-просветитель Хуан де Вальдес в своем «Диалоге о языке» о большинстве рыцарских романов отозвался таким образом: «книги явно неправдоподобные и написаны так плохо, что вряд ли найдется желудок, способный их переварить»<sup>1</sup>.

В XIX в. в Испании, как и в других европейских странах, начинается работа по разысканию, изданию и комментированию памятников древней литературы. Начало научного изучения испанского рыцарского романа можно отнести к 1857 г., когда П. де Гайянгос-и-Арсе дополнил первое комментированное издание «Амадиса» вступлением и подробнейшим каталогом всех рыцарских романов, вышедших на испанском и португальском языках до 1800 г. (*Catálogo Razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa hasta el año 1800*). Долгое время в традиции изучения рыцарской литературы, написанной на кастильском языке, наблюдалась весьма значительная диспропорция. Возможно, приговор Сервантеса был воспринят даже более буквально, чем того бы хотел сам писатель. Многие годы в поле зрения исследователей попадали лишь избранные тексты, достоинства которых отдавал должное автор великого романа, – «Амадис Гальский», «Пальмерин Оливский» и их многочисленные продолжения. Остальные рыцарские книги привлекали внимание лишь в связи с «Дон Кихотом», когда нужно было прояснить тот или иной эпизод романа Сервантеса, либо рассматривались в широком контексте, например, как формы бытования того или иного общеевропейского сюжета (отсюда – бесконечные попытки классифицировать всю рыцарскую литературу в Испании по «циклам» – каролингский цикл, бретонский цикл, греко-азиатский цикл и т.д.).

В 60–70-е гг. XX в. ситуация начинает постепенно меняться: в уче-



ной среде, как испаноязычной, так и американской, просыпается интерес к более широкому кругу текстов, при этом их изучение становится все более разносторонним. Первое десятилетие XXI в. – настоящий расцвет изучения испанского рыцарского романа. Многие тексты, о которых раньше можно было составить лишь самое общее представление на основании пересказов работавших с их рукописями ученых, издаются и снабжаются обширными комментариями, проводятся всемирные конференции, по мотивам различных книг о рыцарях снимаются художественные фильмы, в честь признанного в 2001 г. лучшим рыцарским романом всех времен «Амадиса Гальского» вручается литературная премия. Одним словом, в последнее время испанский рыцарский роман в моде. Он стремительно наверстывает годы, проведенные без внимания читателей и исследователей. Поэтому несколько лукавят те ученые, которые, начиная очередную работу, жалуется (скорее всего, по привычке) на недостаток внимания к проблемам рыцарского романа. Наиболее полный библиографический указатель по испанскому рыцарскому роману, составленный в 2000 г. Д. Эйзенбергом и М.К. Марин Пина, приводит более 100 общих работ на разных языках и около 600 статей, посвященных первым четырем частям «Амадиса», и нет сомнений, что за 16 лет эти цифры существенно увеличились, как и возросло количество исследований других, не столь известных рыцарских книг.

Внимания хватает, как, впрочем, хватает и вопросов, на которые до сих пор не найдено удовлетворительных ответов. Среди них – проблема границ жанра рыцарского романа в Испании. Пожалуй, разобраться в этом вопросе – наиболее важная и в то же время сложная задача, стоящая перед исследователями рыцарской литературы на данный момент. Мы не претендуем на однозначное ее решение, в данной статье нам бы хотелось лишь указать на некоторые возможные пути подхода к ней. Прежде всего, нужно признать, что это не надуманная проблема и поводов для споров более чем достаточно. Далее обозначим основные подходы к проблеме, существующие на сегодняшний день. Их два: первый (им пользуется большая часть исследователей) заключается в констатации существования проблемы, описании всех связанных с ней сложностей, перечислении имеющихся точек зрения и конечном отказе от попытки ее решения. Отсюда – вольное обращение, если не сказать анархия, в терминологическом обозначении жанра. Немногочисленные представители второго подхода пытаются найти и обосновать критерий (или критерии), который позволит с уверенностью относить тот или иной текст к рыцарскому роману или оставлять его за рамками жанра. В отечественном литературоведении давно устоялся термин «рыцарский роман», который применяют как к произведениям Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха, так и к повествованиям типа «Амадиса». Менять или каким-либо образом уточнять этот термин не представляется необходимым. В испанской научной традиции сосуществуют несколько обозначений, самое распространенное и давнее из которых – *libros de caballerías* (досл. «книги о рыцарстве»). Кроме того,



можно встретить следующие номинации: *novelas de caballerías* («романы о рыцарстве»), *libros de aventuras* («книги о приключениях»), *narración caballeresca* («рыцарское повествование»), *caballeresca leyenda* («рыцарская легенда») и множество других вариантов. Неоднократно предпринимались попытки внести ясность в терминологическую неразбериху. М. де Рикер<sup>2</sup> предложил разделять *libros de caballerías* (повествования типа «Амадиса» с установкой на вымысел с элементами чудесного) и *novelas de caballerías* (примером может служить каталонский роман «Тирант Белый», в котором практически полностью отсутствует сказочное начало, действие происходит во вполне реальных странах, в максимально приближенное к настоящему время, так что читатель даже может встретить среди персонажей своих современников). Вторую попытку внести ясность в ситуацию предпринял английский литературовед А. Дейермонд, который в своей знаменитой работе «Потерянный жанр испанской средневековой литературы»<sup>3</sup> предложил за общностью произведений, именуемых «рыцарский роман» и «сентиментальная повесть», закрепить жанровое обозначение *romance*. Попытки эти остались тщетными (несмотря на то, что у обоих ученых нашлись отдельные последователи), и большинство продолжает пользоваться традиционным обозначением *libros de caballerías*, кто-то отдает предпочтение понятию *novelas de caballerías*, а некоторые, дабы не вызвать нареканий и обвинений в терминологической неточности, применяют максимально широкое *narración caballeresca*.

Проблема, на наш взгляд, заключается в том, что предлагаемые критерии не могут претендовать на роль универсальных. Например, до появления «Амадиса Гальского» (1508) вся рыцарская литература в Испании – переводная (исключение составляет «Книга о Рыцаре Сифаре», о которой пойдет речь позднее). Для многих сам этот факт уже выводит за рамки жанра значительное число текстов. Например, упоминавшийся уже Д. Эйзенберг в своем каталоге приводит список из 70 текстов, который начинается «Амадисом» и заканчивается «Полисисне Беотийским». В него вошли книги о рыцарях, написанные испанцами на кастильском языке с 1508 по 1602 г., в точности воспроизводящие жанровую модель, которую мы можем видеть в романе Монтальво. Эти книги Эйзенберг предлагает называть *libros de caballerías*, а все то, что было написано о рыцарях в Испании до «Амадиса», – *literatura caballeresca*. С точки зрения современного подхода, все верно: никому же не придет в голову роман XIX или XX в., переведенный, скажем, с английского на русский, включать в нашу отечественную романную традицию. Но когда речь идет о средневековом переводе, на проблему необходимо посмотреть с другого ракурса. В ту эпоху текст в процессе перехода из одной культуры в другую зачастую подвергался настолько значительной переработке на всех уровнях, что о «переводе» в современном смысле слова говорить не приходится, скорее, это можно назвать обработкой сюжета или литературной адаптацией.

Обратимся к переводу одного из поздних французских романов «История о благородных рыцарях Оливеросе Кастильском и Артуре Альгарв-



ском» (*La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*), испанский перевод которого увидел свет в Бургосе в 1499 г. В прологе говорится, что эта «история», написанная изначально на латыни, попала во Францию, там была переведена на французский (при этом даже называлось имя переводчика – Филипп Камю), а уже потом некие кастильцы позаботились о том, чтобы она была переведена на их родной язык. Однако этим словам средневекового переводчика (считавшегося автором) долгое время не придавали значения, и испанскими учеными роман был признан аутентичным, хотя все знали о существовании более ранних французских манускриптов с таким же названием. Ошибка эта не вызывает большого удивления – уж слишком разными были эти два романа, несмотря на одинаковую фабулу. Позднее было доказано, что испанский текст – не что иное, как перевод французского романа *L'ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, впервые напечатанного в 1482 г. в Женеве. В это время в Испании еще не существует собственной традиции, и роман не мыслится в системе «своих» жанров, и переводы (или обработки) французских текстов становятся тем полем, на котором вырабатываются собственные вкусы, оценки и установки в отношении этого типа литературы. Немногим позднее именно они во многом сформируют жанр, который будет называться испанским рыцарским романом, и, если проанализировать «вмешательство» переводчика в текст оригинала, то мы получим общие очертания той жанровой модели, идеальным воплощением которой стал «Амадис».

«Оливерос» на Пиренейском полуострове был необыкновенно популярен (о чем свидетельствует количество изданий), и это можно объяснить следующими причинами. Во-первых, само повествование, в центре которого находится фигура идеального рыцаря, в достаточной степени насыщено приключениями разных типов, в нем заметна тенденция к повышенной авантюристике. В романе отсутствует внутренний конфликт, решением которого никогда не были озабочены герои испанских романов. Т.е. сюжетная схема «Оливероса» в значительной мере соответствовала той, которая станет инвариантной для рыцарского романа в Испании. Во-вторых, малоизвестный и не получивший широкого распространения в Европе сюжет о двух друзьях-рыцарях представлял собой очень удобный и податливый материал для «исправления» книги в соответствии со своими представлениями и вкусами.

При анализе трансформации, которую претерпел текст, попав в руки испанского переводчика, первое, что обращает на себя внимание, – значительное сокращение, иногда отдельных фраз, а иногда целых эпизодов. Прежде всего, это касается различных проявлений куртуазности (праздники, приемы, представления героев и прочие церемонии); причины исчезновения и значительной редукции в данном случае могут быть разными. Это можно объяснить просто отсутствием у автора перевода интереса к такого рода подробностям. Но скорее всего, причина имеет более общий характер – тяготение испанского романа к динамизму действия. Перевод-



чик «Оливероса» пренебрегает как описаниями предметов и церемоний, так и различного рода объяснениями и мотивациями действий. Например, если в оригинале приводится довольно пространственный диалог, в котором герои рассказывают друг другу то, что читателю уже известно, в испанском тексте разговор персонажей может быть вовсе опущен или в нескольких словах упоминается его содержание. Исчезают некоторые связки, переходы, авторские пояснения. Заметно стремление переводчика «облегчить» текст, исключив повторы и детали. Таким образом, внимание сосредотачивается только на самом действии, темп повествования, плавный и неторопливый в оригинале, становится более динамичным.

Еще один тип вмешательства – бесследное исчезновение некоторых сцен и даже отдельных эпизодов. Во французском тексте герой порой предстает в комическом свете, например, выйдя на арену для сражений, останавливается, завороженный созерцанием своей возлюбленной Елены, и ничего не замечает вокруг, чем вызывает дружный смех собравшихся. И хотя в оригинале турнир заканчивается полным триумфом героя, испанский переводчик, тем не менее, не находит возможным включить эту откровенно комическую сцену в роман. Это связано с одной из константных особенностей испанского рыцарского романа – полной идеализацией героя. Рыцарь не может быть показан с комической стороны или осмеян кем-либо из персонажей. Отношение испанских авторов к «репутации» главного героя максимально серьезно. Поэтому в «Оливеросе Кастильском» сцене, в которой рыцарь предстает несколько нелепым, не находится места. Примечательно, что переводчик даже не попытался этот эпизод переделать в соответствии со своими эстетическими установками (как он поступал в других обстоятельствах), а просто исключил его из романа.

В некоторых случаях стремление в максимальной степени идеализировать героя выражается в расширении текста оригинала. Вот один из ярких примеров. Король, отец Оливероса, узнав о его исчезновении и думая, что тот погиб, необыкновенно эмоционально переживает эту мнимую утрату. Вот как это описано в испанском тексте:

«И когда король прочитал письмо, он чуть не лишился рассудка. Он покраснел, как раскаленный уголь, затем сделался белее бумаги, и один цвет сменял другой на его лице. Схватившись руками за голову, он начал рвать на себе волосы, и без всякой жалости раздирал себе лицо ногтями и рвал бороду, так, что его приближенные его не узнавали. И разорвав на себе одежды и ударяя себя кулаками в грудь, он сказал: “Сеньоры и друзья мои, помогите мне оплакать эту великую потерю. Почувствуйте в сердцах ваших мою смертельную печаль. Потерян мой столь любимый сын Оливерос!”»

[«E quando el rey houo leydo la carta, a poco perdiera el seso; tornóse de color encendida como las viuas brasas, y luego se tornó más blanco que papel; yuasele vna color e venialeotra, e puso las manos en sus cabellos e tirauamuy brauamente dellos, e con las vias sin ninguna piedad rasgaua su cara e messaua sus barbas, e tales cosas fizo en su cara, que los suyos no le conoscían. E rasgando los vestidos e dándose grandes



golpes en los pechos dixo: “Señores e amigos míos, ayudadme a llorar mi grande perdimiento; sientan vuestros coraçones parte de mi mortal dolor ¡perdido he el mi tan amado hijo Oliueros!”»<sup>4</sup>; далее оригинал цитируется по тому же изданию].

Горю собравшихся вассалов тоже нет предела: «И возгласы доходили до небес, и вздохи были такими горькими, что казалось, что внутри у них все переворачивается. И не было никакой надежды на радость, лишь только печаль, тоска и боль соединились вместе» [«Los gritos llegauan a las estrellas, los sospiros les querían sacar las entrañas. Allí ninguna esperanza de alegría sefallaua, allí toda tristeza, todo pesar e dolor se hallaron juntos»]. Во французском оригинале этот эпизод описан гораздо суше и лаконичнее: «И когда королю сообщили об исчезновении его столь любимого сына, сначала тот не расслышал, о чем идет речь в письме, но когда он понял, что речь идет о его сыне, со своего высокого трона он бросился наземь».

Можно привести еще множество текстуальных примеров, но поскольку рамки данной статьи не позволяют это сделать, ограничимся перечислением основных аспектов трансформации текста: повышенный интерес к «волшебным» авантюрам, что выражается в развертывании рассказа о них и большей эмоциональности повествования; значительно расширенное описание батальных сцен, введение новых эпизодов и характеристик героя (таких как стратегический талант), появление морализаторской интенции – включение рассуждений на тему *ubi sunt*, одну из любимейших в испанской средневековой словесности; всевозможное «украшательство» текста (письмо Оливероса к брату – демонстрация своих знаний в области *artes dictaminis*); изменение общей тональности текста в сторону большей серьезности. Кроме того, заметно более внимательное отношение к расположению авантюры в общей сюжетной схеме романа: например, чтобы избежать непосредственного следования приключений одного типа друг за другом, место сражения героя со львом переносится из Ирландии в Португалию, поскольку предыдущим эпизодом была битва Оливероса с драконом, благодаря чему повествование на какое-то время занято описанием пути. Это чрезвычайно значимый момент. Испанский рыцарский роман, не знающий никакого другого способа развертывания событий, кроме линейного (при котором авантюры протагониста выстраиваются в длинную, не имеющую логического завершения цепочку), вынужден заботиться о максимальном разнообразии типов приключений рыцаря, а также о наиболее удачном композиционном размещении этих структурных элементов внутри текста. Очевидно, что переводчика интересовал, в первую очередь, не сам французский текст, а именно история, сюжет как таковой, который он в значительной степени реорганизовывает на различных уровнях, согласовывая со складывающейся национальной романной традицией. Поэтому можем ли мы говорить о «переводе» и оставлять «Оливероса» за рамками жанра? Не будет ли правильнее вести речь об обработке сюжета (или адаптации) романа и вписывать его (пусть и с оговорками) в национальную традицию?



В этой связи показательна история восприятия другого, более раннего текста «История Энрике, сына Оливы» (*Historia de Enrique, fi de Oliva*, 1284–1330). Начиная с XIX в., роман с легкой руки П. де Гайянгоса (который исследовал и прокомментировал огромное число памятников, но зачастую довольно поверхностно) считался переводом «какой-то» французской хроники, лишь на основании того, что в испанском тексте и многих французских текстах, как более ранних, так и более поздних, действуют персонажи с одинаковыми именами и титулами. Позднее, в начале XX в., источником «Истории Энрике...» была признана жеста *Doon de La Roche*. Не нужно было проводить детальное сопоставление, чтобы отметить, что фабульные совпадения с жестой есть только в первой части испанского текста, а интерполяции испанского «переводчика» огромны и значительны по своему содержанию. Тем не менее, «История Энрике...» продолжала считаться переводным романом. В какой-то момент существенная разница между испанским романом и считавшейся его оригиналом французской жестой все же бросилась в глаза, что навело на мысли о некоем промежуточном тексте, который основывался на *Doon de La Roche* и послужил источником для «Истории Энрике...». Активные поиски этого текста ни к чему не привели, зато постепенно обнаружились другие источники, среди которых французская хроника «Великое завоевание за морем» (*La Gran Conquisra de Ultramar*), переведенная между 1284 и 1295 гг. на испанский. Оттуда, как считалось, были заимствованы отдельные эпизоды, сильно переработанные, но узнаваемые. Правда, эти эпизоды (в частности, битвы крестоносцев за Иерусалим) можно обнаружить и в других средневековых текстах, не только французских... Количество источников, на которых основывался автор (думается, не будет преувеличением употребить здесь это слово) «Истории Энрике...», росло, уже нельзя было указать на какой-то отдельный текст как ее оригинал, но уверенность в том, что этот роман не должен считаться аутентичным, оставалась.

В последние годы высказывается мнение, о том, что «История Энрике...» – это испанский рыцарский роман, сюжет которого основан на нескольких иностранных источниках, и это мнение кажется правильным и разумным. В отношении древней словесности, где текст принципиально «открыт», а сюжеты с легкостью присваиваются чужими культурами, этот подход обоснован и продуктивен. Вторая новелла второго дня «Декамерона» имеет удивительно много сюжетных совпадений с одним из эпизодов все той же «Истории Энрике...», однако никто не говорит о том, что Боккаччо – переводчик. Многие свидетельствуют о том, что «примитивный» «Амадис» – текст, с которым работал Монтальво, – имеет португальское происхождение, однако его последняя версия является гордостью и украшением испанской литературы.

Иноземное происхождение сюжета – не единственная причина, по которой «Историю Энрике...» отказывались включать в национальную традицию рыцарского романа. Исследователи полагали, что у этого текста и иная жанровая природа. Причина – финал «Истории...», счастливый



и не предполагающий продолжения (герой восстанавливает честь своей матери и воссоединяется с женой, которая рождает ему наследника), а испанский рыцарский роман, как известно, – это бесконечная история рыцаря, его братьев, сыновей, внуков и т.д., т.е. повествование складывается в циклы (таковы «Амадис», «Пальмерин Оливский», «Рыцарь Феба» и многие другие гигантские книги о рыцарях). Однако при таком подходе «Дон Кларибальте» (1519), «Кристалъян Испанский» (1545), «Бенсимарте Лузитанский» (XVI в.), «Цветок рыцарства» (1599) и значительное число других текстов должны быть также отнесены к какому-то другому жанру, поскольку не имеют продолжений и не образуют циклы, а счастливый конец – вообще обязательный признак такого рода литературы. В принципе, любой из этих романов теоретически может быть продолжен, структура текста позволяет сделать это без особых сложностей, но исторически их судьба сложилась иначе, и они остались историями без продолжения, что не указывает, тем не менее, на то, что это какой-то иной вид романа.

Но рекордсменом по количеству споров, ведущихся вокруг его жанровой принадлежности, является, безусловно, «Рыцарь Сифар» (ок. 1300 г.). Каждый, кто пишет о нем, подчеркивает его жанровую неоднородность. По словам Педро Боигаса, «Рыцарь Сифар» «как ни одно другое произведение, вобрал в себя все жанры и тенденции XIV века, от восточной апологии до бретонских повествований»<sup>5</sup>. Большинство исследователей все-таки причисляют «Сифара» к рыцарским романам, но... И после этого «но» каждый приводит свои характеристики, действительно, отличающие, порой разительно, эту книгу от привычной жанровой модели: нарочитый дидактизм («наставления» (*castigos*) Сифара своим сыновьям занимают добрую треть текста), нетипичный образ самого Сифара, незначительное количество авантур, отсутствие куртуазных идеалов и многое-многое другое. Существуют и более серьезные доводы: исследовательница Л. де Стефано<sup>6</sup> отмечает несвойственную рыцарскому роману трактовку понятия авантюры, важнейшего элемента сюжетосложения. Действительно, в отличие от романов XVI в., в «Сифаре» авантюра не самоценна. Герой не стремится на поиски приключений, наоборот, порой он старается их избегать, считая бесполезный риск небогоугодным делом.

К тексту можно предъявить еще множество подобных «претензий», отчасти справедливых, но лишь отчасти. Все эти особенности должны быть проанализированы и описаны именно как особенности, индивидуальные черты, а не как доводы в пользу исключения «Сифара» из рядов рыцарского романа. Давно известно, что жанр – категория подвижная, находящаяся в постоянном процессе становления и изменения, накопления признаков и их отмирания, при этом часть этих признаков остается неизменной, составляя «основу» жанра, его универсальную модель. В этом не осталось сомнений ни у отечественных, ни у зарубежных ученых. Так почему же тогда к тексту, написанному ок. 1300 г., так упорно предъявляют требования, которым (и это исторически обусловлено) могут соответствовать лишь произведения, написанные на 2-3 века позднее? Так, обвинения в



отсутствии куртуазных идеалов в «Сифаре» выглядят несколько странно, если вспомнить, что ко времени его написания само явление куртуазии еще просто не дошло до Испании. Характерно, что в переводных французских текстах, даже более поздних, чем «Сифар», проявления куртуазии так же нивелируются и особого интереса не вызывают. То ли дело XV–XVI вв., когда это явление получает широкое распространение не только в рыцарском романе, но и других жанрах (например, в сентиментальной повести) и в культуре в целом.

Возможно, проблема в том, что применительно к испанскому рыцарскому роману до сих пор не найдена та наиболее общая, абстрагированная модель, позволяющая максимально широко взглянуть на эволюцию жанра, с точки зрения диахронии. Вернее, роль этой модели выполняет один-единственный текст – «Амадис», служащий точкой отсчета как для более поздних, так и для более ранних романов. Однако такой подход, как мы видели, оказывается непродуктивным. Оставляя сейчас в стороне вопрос о том, что это за признаки, отметим лишь, что границы жанра испанского рыцарского романа могут и должны быть раздвинуты за счет включения в них ряда текстов, считавшихся переводными, а также отдельных книг, жанровая природа которых ставилась под сомнение. Разумеется, это потребует большой текстологической и аналитической работы, зато она позволит по-новому взглянуть на эволюцию жанра, и при таком подходе «Амадис» предстанет не первым и в то же время наиболее замечательным образцом жанра, а, как и следует из логики историко-литературного процесса, неким итогом двухвековой работы по формированию жанровой модели, идеальным воплощением которой он стал.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вальдес Х. де. Из «Диалога о языке» // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. М., 1977. С. 96.

<sup>2</sup> Riquer M. de. Caballeros andantes españoles. Madrid, 1967.

<sup>3</sup> Deyermond A. D. The Lost Genre of Medieval Spanish Literature // Hispanic Review. 1975. № 43. P. 231–259.

<sup>4</sup> La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarve (1499) / ed. de Adolfo Bonilla San Martín. Madrid, 1908.

<sup>5</sup> Bohigas P. Orígenes de los libros de caballerías // Díaz-Plaja G. Historia general de las literatuas hispánicas. Vol. I. Barcelona, 1949. P. 532.

<sup>6</sup> Stéfano L. de. El Caballero Zifar: novela didáctico-moral // Thesaurus. 1972. Vol. 27 (2). P. 173–260.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Deyermond A. D. The Lost Genre of Medieval Spanish Literature. *Hispanic Review*, 1975, no. 43, pp. 231–259. (In English).
2. Stéfano L. de. El Caballero Zifar: novela didáctico-moral. *Thesaurus*,

1972, vol. 27 (2), pp. 173–260. (In Spanish).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Valdés J. de. Iz “Dialoga o yazyke” [From the “Dialogue of the Language”]. *Ispanskaya estetika. Renessans. Barokko* [The Spanish Aesthetics. Renaissance. Baroque]. Moscow, 1977, p. 96. (Transl. from Spanish to Russian).

4. Bohigas P. Orígenes de los libros de caballerías. *Díaz-Plaja G. Historia general de las literatuas hispánicas*. Vol. 1. Barcelona, 1949, p. 532. (In Spanish).

##### (Monographs)

5. Riquer M. de. *Caballeros andantes españoles*. Madrid, 1967. (In Spanish).

**Евгения Александровна Полетаева** – кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: испанская литература Средних веков и Возрождения, рыцарский роман, средневековая проза.

E-mail: poletaeva07@inbox.ru

**Evgenia Poletaeva** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department for Romance Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: medieval and renaissance Spanish literature, chivalric romance, medieval prose.

E-mail: poletaeva07@inbox.ru

Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)

**РЕДУПЛИКАЦИЯ (MISE EN ABYME) И ТЕКСТ-В-ТЕКСТЕ**

**Аннотация.** В статье сопоставляются такие понятия, как «текст-в-тексте» и «редупликация» (*mise en abyme*). До сих пор в отечественном литературоведении не предпринимались попытки их анализа и разграничения. Данная работа приближается к идентификации этих феноменов: рассматривается контекст возникновения и концептуализации самих терминов, изучаются критерии их семантического и функционального разграничения в прозе XIX и XX в., а также учитываются перспективы их дальнейшего взаимодействия.

**Ключевые слова:** редупликация; *mise en abyme*; текст-в-тексте; нарратив; семиотический анализ.

L. Muravieva (Nizhny Novgorod)

**Mise en abyme and Text-within-a-text**

**Abstract.** This article compares the concepts of “text-within-a-text” and “mise en abyme”. Until now, there have been no attempts to analyze and differentiate them in Russian literary studies. This paper tries to identify these phenomena by considering the context of their emergence and conceptualization, by studying the semantic and functional criteria for differentiating them in narratives of 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> century, as well as by regarding the prospects of further integration of these two concepts.

**Key words:** *mise en abyme*; text-within-a-text; narrative; semiotic analysis.

«К сожалению, интеллектуальная жизнь Франции пребывает в неведении относительно того, что происходит за границей. <...> Возможно, это французская мания к бриколажу: мы с большими усилиями изобретаем то, что было бы достаточно просто позаимствовать уже готовым»<sup>1</sup>. Кажущиеся на первый взгляд парадоксальными, эти слова были произнесены Ж. Женеттом в 1966 г., за несколько лет до основания вместе с Ц. Тодоровым знаменитой серии «Poétique». Одной из ее главных задач стало ознакомление французской публики с переводами зарубежных исследований в области семиотики, поэтики и литературоведения. Излишне упоминать о плодотворных результатах этого сближения структурализма с русским формализмом, новой критикой, немецкой теорией повествования. Однако сейчас, полвека спустя, слова Женетта по-прежнему остаются актуальными в связи с тем, что некоторые исследовательские понятия, принадлежащие различным национальным и методологическим парадигмам, все еще не достигли желаемой степени интеграции.

Эта проблема непосредственно затрагивает вопрос соотношения текста-в-тексте и редупликации, более известной как *mise en abyme*. Эти понятия оказали значительное влияние и на французскую, и на русскую гуманитарную мысль второй половины XX в. Оба термина имеют доволь-

но расплывчатые понятийные границы, что приводит к их порой необоснованному отождествлению и даже смешиванию в отечественном интеллектуальном пространстве. Основная цель данной работы заключается в попытке теоретически осмыслить точки соприкосновения и границы этих двух понятий и показать, что за формально-теоретическим сходством кроется их несводимость друг к другу.

Понятие *mise en abyme* входит в научный обиход в 70-х гг. XX в. и получает широкое распространение во французской, а затем и в англоязычной критике. Изначально понятие функционирует в рамках литературоведения, однако впоследствии изучение этого приема становится необычайно популярным в западной критике и экстраполируется на различные виды искусства: театр, живопись, кинематограф, фотографию.

Сам термин обязан своим происхождением А. Жиду и его попытке объяснить повествовательную технику, к которой он прибегает в таких романах как «Трактат о Нарциссе» (1891) и «Любовное стремление» (1893). В 1893 г. молодой писатель в своем «Дневнике» размышляет о взаимосвязи повествующего субъекта и повествуемой истории, «которая его всегда привлекала»<sup>2</sup>. Обращаясь к литературе и искусству, он находит примеры такого приема, благодаря которому в произведение на уровень повествуемых событий транспонируется повествующий субъект этого произведения. Проводя параллели с «Мышеловкой» Гамлета, скрытой картиной в «Менинах», с расширяющими пространство зеркала на полотнах Мемлинга и Массейса, А. Жид сравнивает это построение с геральдическим приемом вложения миниатюрного гербового изображения в центр щитка. Так возникает метафора «*mise en abyme*», обозначающая процесс внутренней текстовой редупликации, или включения уменьшенной копии произведения в само произведение. Этимологически термин восходит к старофранцузскому *abyssme* (в первом значении – «бездна», «пропасть», «место без дна»). В XVII в. развивается его геральдическое значение, и это слово начинает обозначать центральную область щитка, в которую помещена уменьшенная копия гербового изображения. Первое засвидетельствованное употребление датируется 1690 г. Поэтому встречающийся иногда в русскоязычных источниках дословный перевод «помещение в бездну» является некорректным, более приемлемое значение – «помещение в центр гербового щитка», которому сложно подобрать русский эквивалент. Другой используемый вариант перевода – «геральдическая конструкция» – не передает в должной мере семантики этого текстового явления.

Метафоричность названия вполне соответствует метафоричности явления: внутренняя редупликация в тексте предполагает такую широкую палитру форм и вариаций, что ее разнообразие сложно свести к какой-либо универсальной модели. Поэтому сам термин *mise en abyme* многозначен. По общепринятому мнению, редупликация представляет собой рассказ в рассказе, картину в картине, театр в театре, фильм в фильме и т.д. (См.: *Figures du style et vocabulaire littéraire*, <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php>). Другими словами, это матрешеч-



ная структура, образованная по принципу вложенных друг в друга «миров историй». Одновременно под ней понимается прием, вскрывающий сам механизм производства текста, отражающий процесс создания произведения в самом произведении. Редупликация признается фактором зарождения новой поэтики<sup>3</sup>, свидетельством авторефлексивности прозы и обновления нарративного языка. Ей приписывается значение предвестника постмодернистского нарратива, который не служит ничему иному как превращению текста в рассказ о собственном порождении<sup>4</sup>. Такой разброс дефиниций на самом деле объясняется сложностью самого явления и противоречивостью теорий, которые его описывают.

Особую известность эта фигура получает благодаря исследованию Л. Дэлленбаха «Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme», появившемуся в упомянутой ранее серии «Поэтика» в 1977 г. Если этот труд не был призван реанимировать концепцию А. Жида, то только по той причине, что идея редупликации к тому моменту буквально носилась в воздухе. Вслед за модернистами (А. Жид, О. Хаксли) к *mise en abyme* активно обращаются представители «нового романа» в своих экспериментальных техниках, а Жан Рикарду, которому иногда ошибочно приписывают первенство в изучении этой повествовательной конструкции, посвящает ей целую главу в своем известном эссе «Le Nouveau Roman» (1973). Хотя теория *mise en abyme* зарождается намного раньше (еще в 1930-х гг. изучение концепции Жида предпринимает К.Э. Мани), именно к 1970-м гг. она достигает наивысшей фазы расцвета.

Не представляется случайным, что оба понятия концептуализируются приблизительно в одно и то же время. Как редупликация, так и текст-в-тексте изучают трансформации, затронувшие нарративный язык и риторические построения эпохи, в которую они возникают. Романы Булгакова и Пастернака, Роб-Грийе и Набокова, кинокартины Феллини и Годара, новеллы Борхеса и Кортасара знаменуют особый тип риторического оформления художественного пространства. С одной стороны, роман в романе, фильм в фильме, рассказ в рассказе; с другой – роман о процессе создания романа, комментарий к чужому тексту, фильм о производстве фильма образуют ряд похожих явлений, однако сводить их к общему знаменателю значило бы намеренно абстрагировать перспективу. Примечательно, что обе теории подходят к изучению явления, продиктованного самой эпохой, с различных сторон. В то время как тартуская семиотическая школа отдает предпочтение вопросам семиозиса и «генерирования смысла» (Ю.М. Лотман), теория *mise en abyme* изучает преимущественно коммуникативные аспекты структуры. Так Л. Дэлленбах выделяет три типа редупликаций, основанных на общеизвестной коммуникативной модели сообщения: редупликация высказывания, процесса высказывания и текстового кода<sup>5</sup>. Однако оба подхода приводят к поразительно схожим выводам: и редупликация, и текст-в-тексте – это структуры, актуализирующие смысловую игру с неустойчивостью иллюзорного/реального, вымышленного/фактического в пространстве произведения.



Как определить, описывают эти термины один и тот же или разные феномены? Как установить их идентичность или различие? Прежде всего, следует помнить о том, что исследователь, занимающийся похожими явлениями, должен остерегаться ловушки аналогий. Еще О.М. Фрейденберг упоминает об их «бесплодности, если они восходят к различным источникам»<sup>6</sup>. Однако установить генезис текста-в-тексте и редупликации представляется довольно затруднительной задачей, поскольку они якобы восходят к одному источнику: в качестве непосредственного предшественника обе теории рассматривают эпоху барокко. Поэтому наиболее логичным представляется установить семантические и функциональные различия этих построений.

В «Падении дома Ашероу» (1839) Э.А. По – произведении, которое еще А. Жид приводит в качестве примера-обоснования своего приема, – оба построения представлены в своеобразном синкретическом виде. Этот рассказ высвечивает доминантное семантическое различие между текстом-в-тексте и редупликацией. Э.А. По вставляет в рассказ эпизод с чтением старинной книги о подвигах рыцаря Этелреда, которую гость дома Ашероу читает хозяину, сэру Родерику, с целью успокоить его болезненно обостренное восприятие. Однако во время чтения оба героя замечают, что события, происходящие в книге с Этелредом, будто бы происходят в их реальном мире – в замке Ашероу: они слышат те же самые звуки, которыми описывается книжная битва рыцаря с чудовищем.

Действительно, эпизод чтения старинного текста подразумевает включение дополнительного семиотического пространства и в этом смысле является текстом-в-тексте. Дополнительный код реализуется через набор стандартных средств: через лексическую стилизацию («shield», «hermit», «tase») и каноническую средневековую мотивику (битва рыцаря с драконом). Так возникает оппозиция между вымышленным миром (мир Этелреда) и реальным (мир, в котором живут обитатели замка Ашероу). Однако этот вставной эпизод одновременно удваивает (предсказывает и моделирует) событие, которое совершается в главном повествовании: странные звуки издает заживо погребенная в подземелье сестра сэра Родерика:

“Ethelred – ha! ha! – the breaking of the hermit’s door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield! — say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault!”<sup>7</sup>

«Этелред взломал дверь в жилище пустынноика, и дракон испустил предсмертный вопль, и со звоном упал щит... скажи лучше, ломались доски ее гроба, и скрежетала на петлях железная дверь ее темницы, и она билась о медные стены подземелья!»

(Перевод Н. Галь)

Так на пересечении семиотических пространств возникает фантазма-



горическая параллель сосуществования двух миров, столь свойственная романтической поэтике. Первостепенная значимость редупликации, таким образом, состоит в том, что благодаря ей транспонированный фрагмент может влиять на основной текст. С композиционной точки зрения, эпизод с чтением о рыцаре Этелреде ничем не отличается от сказок Шехерезады или вставной новеллы о заблудшем Амуре А. Фюретьера. Однако принципиальное отличие в том, что у редупликации есть потенциальная связь с обрамляющим ее текстом: она влияет, предсказывает и моделирует смыслы. В отличие от текста-в-тексте, этот прием служит не фиксации «чужого слова», а тиснению ткани и сущности самого нарратива.

Прежде всего, рассматриваемые нами явления представляют различные семиотические ситуации. При всем разнообразии форм и средств выражения редупликации за ней всегда сохраняется важнейший семантический признак – элемент подобия, аналогичности между ее составными частями. Поэтому она не обязательно сводится к построениям с «удвоением кода», таким как картина в картине или рассказ в рассказе. Аналогичность предполагается не формальная (между одинаковыми медиальными формами), а субстанциональная (вторичное воспроизведение события, ситуации или иного элемента истории наряду с удвоением всего текстового кода или функции). В этом заключается главное отличие редупликации от текста-в-тексте, который опирается на сочетание кодов, не связанных между собой отношением подобия. Это конструкция, основанная на взаимодействии различных семиотических участков. Достаточно вспомнить пример Ю.М. Лотмана о подобном коллажировании, когда Пушкин вводит в текст «Дубровского» подлинное судебное дело<sup>8</sup>. Если текст-в-тексте глобально функционирует как форма, открытая для взаимодействия с культурным пространством, то редупликация, напротив, позиционирует герметичность, замкнутость смыслов в пространственно-временном универсуме текста. С точки зрения лингвистической теории референции, референтом для текста-в-тексте выступает предшествующий культурный код, тогда как редупликация отсылает к самому произведению или какому-либо его аспекту.

Рассуждая таким образом, можно выделить по меньшей мере два семиотических критерия, разграничивающих эти понятия. Это будет, во-первых, наличие внутренних рамок и, во-вторых, различная мера кодированности текстовых участков.

Как известно, конструкция текст-в-тексте требует рамок. Как пишет Ю.М. Лотман, композиционная рамка является «существенным и весьма традиционным средством <...> построения текста в тексте»<sup>9</sup>. Именно благодаря ей актуализируется роль внешних и внутренних текстовых границ. Однако для редупликации, в отличие от текста-в-тексте, необходимость создания внутренних рамок не является обязательным условием.

Амбицией редупликации является стремление расположить один и тот же объект рассказывания на разных уровнях, будь то образ, мотив, идея или событие. Пожалуй, одним из лучших эту мысль высказал в творческой



манере О. Хаксли, вложив ее в уста своего героя Филипа Куорлза, рассказчика во второй степени, пишущего свой собственный роман в «Контрапункте» (1928):

“Put a novelist into the novel. He justifies aesthetic generalizations, which may be interesting – at least to me. He also justifies experiment. Specimens of his work may illustrate other possible or impossible ways of telling a story. And if you have him telling parts of the same story as you are, you can make a variation on the theme”<sup>10</sup>.

«Вести в роман романиста. Его присутствие оправдывает эстетические обобщения, которые могут быть интересны – по крайней мере для меня. Оправдывает также опыты. Отрывки из его романа будут показывать, как можно о том же событии рассказывать другими возможными или невозможными способами. А если он будет рассказывать отдельные эпизоды того же сюжета, который рассказываю я, – это и будут вариации на тему».

(Перевод И.А. Романовича)

О. Хаксли, восхищаясь азбукой французского модернизма – «Фальшивомонетчиками» А. Жида – дает образцовую модель редупликации идеи на уровень всей композиции. Так размышления Филипа об организации повествования претворяются в самой композиционной структуре «Контрапункта».

Действительно, редупликация зиждется на «вложении смыслов», которые, основываясь на отношении внутреннего тождества, в то же время варьируют, инвертируют, имитируют или усиливают смысл первичного нарративного уровня. Вложенная смысловая структура используется авторами с различной целевой установкой: подчеркнуть, прояснить, исказить какой-либо фрагмент текстовой действительности. Рамочная структура представляется удобным, но не единственным способом решения этой задачи.

Аналогом рамки для редупликации служит логический оператор включения одного уровня в другой. Переход на более низкий уровень событий сопровождается мотивированным вложением фрагментов реальности второго порядка. Например, чтение книги, рассказ, описание картины или фотографии являются своеобразными проводниками во вложенный мир истории. В то же время, существует немало редуплицированных текстов, в которых эта мотивация отсутствует. Так, в известном романе «Ревность» А. Роб-Грийе редупликация представлена в виде набора одних и тех же повторяющихся сцен, варьирующихся с незначительными изменениями.

Редупликация – это композиционный прием, который высвечивает повествовательными средствами сам модус модернистского сознания. Этот прием становится своеобразным итогом процесса расщепления наррации, начавшегося еще в прозе В. Вулф, А. Жида, М. Пруста. Редупликация часто предстает в форме фрагментарных микронарративов, повествующих





об одном и том же событии с различных точек зрения. Расщепленность проявляется в том, что отношение подобия возникает между равноправными точками зрения, маскирующими позицию невмешательства имплицитного или эксплицитного нарратора. С потерей авторского голоса из текста исчезает его метапозиция, а вслед за ним утрачивает свой абсолютный статус и событие, превращаясь лишь в свою интерпретацию.

В «Английской мяте» М. Дюрас (1968) три голоса пытаются раскрыть истинные мотивы, побудившие Клер Ланн совершить преступление. Голоса принадлежат хозяину кафе, мужу Клер и ей самой; по очереди они пытаются воссоздать картину происшествия и объяснить, что заставило порядочную женщину убить свою кузину. Пересказывая одни и те же события, нарративы персонажей маскируют истинную причину, о которой никто не осведомлен наверняка, даже сама Клер. Ответ на вопрос «почему», который знает романист XIX в., в модернизме скрывается за отнесенностью истолкований. Нарратор в лучшем случае расспрашивает своих героев о том, что произошло, но и это не помогает приблизиться к истине и собрать событие (ментальное или физическое) в единственно верный фокус. Поэтому Клер признается, что никто еще не задал ей хороший вопрос о преступлении.

В семиотическом плане между голосами нет иных границ, кроме смещения точки зрения: микронарративы закодированы тем же самым способом, что и остальное пространство текста.

Из этого наблюдения следует второй критерий разграничения редупликации и текста-в-тексте. Им выступает кодированность построения, или различная мера условности частей текста. Если текст-в-тексте – это фигура, манипулирующая чужеродными семиотическими фрагментами, которые вводятся в основное пространство произведения, то редупликация *par excellence* ведет игру в пределах гомогенной знаковой среды.

Из работ тартуской школы следует, что текст-в-тексте предполагает варьируемую степень кодированности текстовых отрезков. «На участке вторичного удвоения, – пишет Ю.М. Лотман, – происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового»<sup>11</sup>. При этом вторичное удвоение выступает маркером центра или периферии в структуре. Например, занавески на полотнах Вермеера менее условны, чем сюжет самой картины, и в то же время они являются okayмляющей рамкой, фоном всего произведения. В зависимости от степени условности обрамляющее повествование может оказаться первичным или вторичным, центром или фоном фигуры<sup>12</sup> (Б.А. Успенский). В случае с редупликацией центр и периферия не поддаются однозначному определению. Если структурой текст-в-тексте управляет центростремительная сила, заставляющая разграничивать фон и центральное повествование, то редупликация, напротив, выступает децентрированной структурой, семиотически уравновешенной во всех частях.

Примечателен в этом отношении спор Ж. Женетта и израильской исследовательницы Ш. Риммон-Кенан в отношении того, что можно считать



первичным нарративом в «Истинной жизни Себастьяна Найта» В. Набокова<sup>13</sup>. Критикуя подход Женетта к определению нарративного уровня, который он излагает в «Повествовательном дискурсе», Риммон-Кенан справедливо замечает, что в некоторых случаях определить первый уровень повествования представляется затруднительным, а порой – просто невозможным. Какой уровень, в самом деле, первичен в «Себастьяне Найте»? Реконструированная жизнь Себастьяна или поиск рассказчиком Н. последних событий биографии своего сводного брата? Не представляется объективных критериев для решения этого вопроса, поскольку двойственность самой структуры этого произведения делает невозможным признать какой-либо уровень первичным или вторичным, центром или фоном.

На самом деле редупликация скорее тяготеет к постструктуралистской эстетике, к децентрированной знаковой игре (Ж. Деррида) или к ризоме (Ж. Делез, Ф. Гваттари), чем к структуре в строгом смысле этого слова. Редупликация – это фигура, не предусматривающая никакой иной формы взаимодействия между текстовыми уровнями более очевидно, чем отношения внутреннего колебания и неустойчивости. Именно эти нарративные осцилляции и семантические игры задают спектр значений, в котором актуализируется оппозиция вымышленное/фактическое и которая сближает эту конструкцию с текстом-в-тексте.

В качестве финального примера обратимся к новелле Борхеса «Сад расходящихся тропок» (1941), примечательной тем, что в ней содержатся оба изучаемых явления. Вступление нарратора о причинах задержки наступления британских войск и переход к непосредственному заявлению Ю Цуна является классической схемой текста-в-тексте: оно создает внутреннюю рамку для интрадигетического повествования и служит его фоном. Редупликация появляется далее в самом рассказе Ю Цуна. Он, будучи китайским шпионом на службе у Германской империи, вынужден убить человека по имени Стивен Альбер, чтобы передать зашифрованное сообщение своему начальству. Стивен Альбер, в свою очередь, оказывается ученым, расшифровавшим роман прадеда Ю Цуна, который носил название «Сад расходящихся тропок». Текст редуплицирует событие убийства от рук чужеземца как одну из гипотетических возможностей в лабиринтах времен. Намек на это событие всплывает три раза, прежде чем оно действительно совершается в повествовании: как воспоминание о гибели прадеда Ю Цуна, как размышления Стивена Альбера о романе «Сад расходящихся тропок», в котором происходит убийство незваного гостя, наконец, в разговоре двух персонажей о том, что в гипотетическом будущем они могли бы оказаться врагами.

Редупликация располагает одну и ту же идею – идею того, что убийство является лишь одним из вариантов бесконечного разветвления событий, – на разных уровнях, или, скорее, в различных нарративных модальностях: как воспоминание, как вымышленное действие, как потенциальное будущее, и, наконец, как главное событие в нарративной последовательности. Этот пример наглядно показывает, что редупликация не предпола-



гает центра или периферии, фона или фигуры, в ней нет устойчивого ядра, поскольку оно всплывает заново в каждой редуцированной идее, действительности или событии. Подобно ленте Мебиуса, она то отсылает читателя к предшествующему текстовому участку, то возвращает обратно, обогащая этот герменевтический круг новыми витками интерпретаций.

Подводя итог, можно с определенной долей уверенности признать, что объемы понятий текста-в-тексте и редупликации не совпадают. Их установки совершенно различны, что не позволяет объяснять одно явление через другое. Если текст-в-тексте стремится воссоздать модель семиотического взаимодействия в пространстве культуры, то редупликация, напротив, замыкается в собственном универсуме. Это проекция пишущего сознания, это поиск Себя в письме через настойчивое воспроизведение образов, событий и мотивов. Соответственно, рассматривать эти два явления нужно исходя из их различного целеполагания. И каким бы удивительным ни казался тот факт, что эти концепции до сих пор не испытывали потребности друг в друге, хочется надеяться на их дальнейшую интеграцию и взаимообогащение.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Genette G. Raisons de la critique pure // Les chemins actuels de la critique / dir. G. Poulet. Paris, 1967. P. 258.
- <sup>2</sup> Gide A. Journal 1889–1939. Paris: Gallimard, 1948. P. 41.
- <sup>3</sup> Zaiser R. Récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière // Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 14–16 avril 2005 / ed. B. Norman. Tübingen, 2006. P. 163–171.
- <sup>4</sup> Gontard M. Postmodernisme et littérature // Oeuvres et critiques. 1998. № 23.1. P. 41.
- <sup>5</sup> Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977.
- <sup>6</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 28.
- <sup>7</sup> Poe E.A. The Fall of the House of Usher (reprint). Prose Tales of Edgar Allan Poe, first series. New York, 1867. P. 308–309.
- <sup>8</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 158.
- <sup>9</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 160.
- <sup>10</sup> Huxley A. Point Counterpoint. London, 1963. P. 409.
- <sup>11</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб., 2015. С. 85.
- <sup>12</sup> Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 204–207.
- <sup>13</sup> Genette G. Nouveau discours du récit. Paris, 1983. P. 57–58.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Gontard M. Postmodernisme et littérature. *Oeuvres et critiques*, 1998, no. 23.1,



p. 41. (In French).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Genette G. Raisons de la critique pure. Poulet G. (ed.). *Les chemins actuels de la critique*. Paris, 1967, p. 258. (In French).
3. Zaiser R. Récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière. Norman B. (ed.). *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 14–16 avril 2005*. Tübingen, 2006, pp. 163–171. (In French).
4. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [The Text within the Text]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1* [Selected Articles : in 3 vols. Vol. 1]. Tallinn, 1992, p. 158. (In Russian).
5. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [The Text within the Text]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1* [Selected Articles : in 3 vols. Vol. 1]. Tallinn, 1992, p. 160. (In Russian).

##### (Monographs)

6. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, 1977. (In French).
7. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997, p. 28. (In Russian).
8. Huxley A. *Point Counterpoint*. London, 1963, p. 409. (In English).
9. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside Minded Worlds ]. St. Petersburg, 2015, p. 85. (In Russian).
10. Uspenskiy B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow, 1995, pp. 204–207. (In Russian).
11. Genette G. *Nouveau discours du récit*. Paris, 1983, pp. 57–58. (In French).

**Лариса Евгеньевна Муравьева** – аспирант Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, преподаватель кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород (НИУ ВШЭ, 2014–2015).

Сфера научных интересов: семиотика, нарратология, теория текста, литература Франции XX в., романские языки.

E-mail: larissa.muravieva@gmail.com

**Larisa Muravieva** – postgraduate student, Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, lecturer in Department of Applied Linguistics and Intercultural Communication of National Research University – Higher School of Economics, Nizhny Novgorod (NRU HSE, 2014–2015).

Research interests: literary semiotics, narratology, theory of text, French literature of 20<sup>th</sup> century, Romance languages.

E-mail: larissa.muravieva@gmail.com

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

S. Ippolitov, V. Tiupa (Moscow)

### THE INITIAL TEXT OF THE RUSSIAN CLASSICAL PROSE

**Abstract.** Over almost 200 years researchers of Pushkin have never questioned the fictitious origin of Ivan Petrovich Belkin, “the author” of “Tales of Belkin”. However, the previously unknown archive materials provide the evidence that Ivan Belkin, the “author of the tales”, had a real prototype, i.e. Major Fyodor Stepanovoch Belkin, a landlord from the Kaluga province. The Belkins lived in their estate in the Maloyaroslavets uyezd. Being a close neighbour of the Goncharovs, Belkin would meet the Goncharovs family and visit their estate in Polotnyaniy Zavod. In May 1830 Pushkin came to this estate to introduce himself to A.N. Goncharov, the head of the family and grandfather of his fiancée Natalya Goncharova. It was then and there, the authors argue, that Pushkin was likely and even certain to have made the acquaintance of Fyodor Stepanovoch Belkin. The Russian genius presented his bride with a “wedding bouquet” of his literary heroes and their marital unions. What made this “bouquet” look original was that “Tales of Belkin” appeared to be “authored” by her real well-known neighbor.

**Key words:** A.S. Pushkin, Kaluga region (province); Maloyaroslavets uyezd; Polotnyaniy Zavod (Linen Factory); landlords; Belkin family; Ivan A. Belkin; Fedor S. Belkin; Goncharov family; Natalya Goncharova; everyday life; courtship; “Tales of Belkin”; dual authorship; literary hoax.

С.С. Ипполитов, В.И. Тюпа (Москва)

### Начальный текст классической русской прозы

**Аннотация.** Для исследователей творчества Пушкина уже без малого двести лет остается бесспорным всеобщее мнение о вымышленности Ивана Петровича Белкина – «автора» «Повестей Белкина». Прежде неизвестные архивные документы свидетельствуют: у «автора повестей» Ивана Белкина был реальный прототип – помещик Калужской губернии, майор Федор Степанович Белкин. Имение Белкиных находилось в Малоярославецком уезде, и он был ближайшим соседом Гончаровых. Он не раз встречался с семьей Гончаровых и гостил в их имении Полотняный Завод. В мае 1830 г. Пушкин приезжал в имение Полотняный Завод представиться главе семейства А.Н. Гончарову, деду своей невесты Натальи Николаевны Гончаровой. Именно там и именно тогда, по уверенному предположению авторов статьи, Пушкин мог познакомиться – и наверняка познакомился – с Федором Степановичем Белкиным. В подарок своей невесте русский гений составил «свадебный букет» брачных союзов своих литературных героев. Оригинальным украшением этого «свадебного букета» и стало авторство «Повестей Белкина»

реально существовавшего и хорошо ей известного соседа.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин; Калужская губерния; Малоярославецкий уезд; Полотняный Завод; помещики; семья Белкиных; Федор Степанович Белкин; семья Гончаровых; Наталья Гончарова; повседневность; сватовство; «Повести Белкина»; двойное авторство; литературная мистификация.

Russian literature of the 18<sup>th</sup> century was used as mainly secondary, imitative, whereas in the 19<sup>th</sup> century Russian realistic prose joined the ranks of leading world literatures and had a powerful influence on world art. An important condition for the understanding of this historical phenomenon is finding the initial manifestation of the creative originality of Russian prose.

So as such initial text in the domain of fictional prose we should recognize Aleksandr Pushkin’s “Tales of Belkin” that raised quality far from the literary tries by Karamzin and other early Russian novelists. The abundance of intertextual connections with Western literature in so-called “Belkin cycle” could make our assertion doubtful; however, we intend to argue in favour of its rightness. Also the great Russian classics Dostoevsky and Tolstoy keenly grasped the depth and uniqueness of Pushkin’s achievements, and Chekhov’s late stories developed it and showed a strong potential of the genre in conjugation of narrative anecdotes and parables strategies<sup>1</sup>.

In this article we focus only on two factors that allow seeing the first prose works of Pushkin genuine source of Russian classical prose. Both of these are associated with the figure of Ivan Petrovich Belkin.

Although “Tales of Belkin” have been studied repeatedly and fundamentally, researchers’ attention was mainly focused on foreign and Russian origins and precursors of Pushkin’s text. Wherein the creative novelty of stylistic harmony was underestimated, although it had brought the phenomenon of “double authorship” and “double-voiced” that was unprecedented for its time.

The thesis of the absolute fictional Ivan Petrovich Belkin’s fictional nature remained absolutely conclusive for researchers for years. This character supposedly didn’t have an analogue in historical reality. We also intend to challenge this statement.

First of all, let’s note that the widespread opinion that Pushkin borrowed the “dummy author” method from Walter Scott and Washington Irving, is not quite fair. Not many people remember the actual title of Pushkin’s creation, habitually subjected to unthinking reduction: “Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin, published by AP”. In the first intravital edition (1831) this title was carried out in different printing types where the name and surname of the “author” were graphically allocated and on the other part, there were large hand-drawn letters like framing lines: “The Tales ... A.P.”. It was not a secret in the Russian literary world of that time, who used to sign his works with these initials. The creator of stories had no intention to hide his real name. The most important thing was the effect of *dual authorship* because it turned five disparate works by dummy author in a whole converged work by true author.

This effect is emphasized not only with the complete title, but also with



final remark – “The end of the Tales of I.P. Belkin” – without the traditional completion of the word “The end” of each tale. It accentuates with system of epigraphs, where the choice (to the entire text, including the foreword, “From the Publisher”) can’t be attributed to Belkin, and humorous tone of introduction, contrasting with the seriousness of Belkin’s literary position, and deeply randomized stories, the sequence of which in the book is significantly different from the sequence of their writing, and even portrait description of Belkin (“white face”) contrasting with a portrait of Alexander Pushkin.

The sense of delimitation of author’s incarnation wasn’t in literary debate. V.E. Vatsuro irrefutably proved that the works and plots that formed the foundation for the “Tales of Belkin” were “literary models descended from the stage and hopelessly outdated to the reader in 1830. Sometimes we can find the opinion that Pushkin wanted to uncover with his tales far-fetched situations of plot and naivety of characters – this opinion should be rejected for this reason. There was no need in 1830 to polemize with the literature that no longer existed for the educated reader and was familiar only to provincial landowner, who was reading magazines and books of the last century because of boredom”<sup>22</sup> By the way, is that kind of reader was valid prototype of the famous Pushkin’s “writer”? Anyway Belkin admits: “The few books that I had found in the cupboards and pantry were learned by heart”.

In the obsolete literariness and in awkward provincial attempts to look more significant than he actually is, there is Belkin’s own ‘voice’ rooted, because “he persistently strives to ‘bring’ his characters under certain lines, <...> characters with a live person he wants to ‘adapt’ under familiar book’s stereotypes”<sup>23</sup>. While the true author hiding behind the mask of “publisher” sees inconsistencies between living and dead stereotypes and is ready to archly point it out to discerning reader. That is not accident that in one of two notes to his preface publisher specifically refers the readers that he calls “the curious prospectors”. (The authors of this article probably can rank themselves to this category).

Eventually, as V.E. Khalizev notes, the tales have “a dual aesthetic completion: Belkin tries to give instructive for told anecdotes, adds seriousness and even elevation (to his mind the literature deprived of justification without it), and the real author erases the ‘pointing finger’ of his predecessor with sly humor”<sup>24</sup>.

Almost each phrase of Belkin’s works has its face and back side. If we don’t see this feature, there is a risk as happened, for example, with V.G. Belinsky to become not a reader of Pushkin’s masterpiece, but only a reader of ordinary novels of dummy Belkin, in other words, it’s a risk to substitute perception of artistic wholeness with examining of parts.

Let’s get a grasp: “Silvio commanded a detachment of Hetairists during the revolt under Alexander Ipsilanti, and that he was killed in the battle of Skoulana” – that is the “front” side of the final phrase of “The Short”. But opening the second part of narrative the narrator “lets out” that he was and still is disfellowshipped with any of the neighbors or visitors who might like to share this rumor with him. According to his neighbor biographer Belkin resigned in



1823. Then the battle of Skoulana happened in 1821, and Belkin didn’t have any information about the heroic death of his mysterious friend until June 1825 (Earl and Countess had visited his estate two years after the narrator’s resignation), the fictionality of ending by Belkin-writer’s becomes absolutely clear. Certitude of this dating is also confirmed by the reason that such a gallant hussar, which Silvio initially was could not resign before 1814, before the triumphant return of the armies of Alexander I to Russia. Earl B. has married in six years after their duel with Silvio, which caused the resignation, most likely, in 1820, and told Belkin about a renewal of the duel in five years after his honeymoon – in the same 1825, which we received, based on the biography of the narrator.

So that opens “back” side of the story ending. Belkin-writer intentionally completes the life of his character pathetically, pretending that character was like Byron, who died for the freedom of Greece, with purpose to exalt, to heroize Silvio. But this is a purely fictional death that sheds no light on the character’s nature, but only on efforts of heroization by the narrator, who has imitative “romantic imagination” (as he describes himself, while the biographer declares a “lack of imagination” of his neighbor).

In other words, when Belkin draws the line, Pushkin begins a new round of plot: the antithesis of Vladimir’s and Burmin’s relationship in “The Snowstorm” actually continues confrontation between Silvio and Earl B. (with the same fatal outcome for the serious “first numbers” and happy – for the cheerful characters with names starting with B). Then a vital position of “revelers idle” (as Pushkin’s Salieri describes Pushkin’s Mozart) would connect Earl B., Burmin and Captain Minsky. While “salierian” systematic approach to life will be inherent in all perishing characters in “Tales of Belkin”: Silvio, Vladimir, Samson Vyrin and even “the late Ivan Petrovich Belkin”. Finally, in the final tale-chapter Alexey Berastov combines both of these vital positions, actualizing one of them in accordance with the situations in which he finds himself, which indirectly corresponds to a “two-faced Janus” – the author instance “Tales of Belkin” as a single artistic wholeness.

Without going into the analysis of Pushkin’s masterpiece<sup>5</sup>, we need to emphasize unprecedented complexity of construction (that is absent in works by Scott or Irving), melting the potential of deepening multi-layered sense. Classical Russian prose of the 19th century would go this way followed by Pushkin. Deeply original in its creative strategy refraction of many traditional literary plots, situations, characters, as well as the actual realities of the provincial Russian everyday life led to the “code” of the text, significant intertextual relations which are found in the language, stories, situations, problems and mental originality of many works in Russian fictional literature. With “Tales of Belkin” it joined the world literature for the first time, preserving its bright national identity.

This second point is clearly argued with plot-thematic and socio-psychological rootedness of Pushkin’s prose in the provincially-local Russian life, in our culture of everyday life – rootedness no less important than the involvement of Pushkin’s work to the Europeanized aristocratic culture. Not the



least role in that situation belongs to Belkin, not as an author but as an author's invention, he is fictional author involved in non-fictional Russian reality that surrounded Pushkin. Now we will speak about living "original" of fictional I.P. Belkin to add new peculiarities to our previous observances<sup>6</sup>.

Take a look at the 19th century map of Maloyaroslavetsky county (Maloyaroslavetskiy uyezd) in Kaluga province (Kaluzhskaya guberniya). The village Linen Plant (Polotnyany zavod) near Goncharov's estate went down in history primarily through Pushkin's matchmaking and marriage with Natalia Nikolaevna Goncharova, – in that times this places were very densely populated: Korneevka, Bobrovka, Baranovka, Mokrische, Setun, Bukrino. This small villages in the northeast of the county belonged to the family of prince (knyaz') Belkin. They were all at a distance of 10-15-year-miles from Linen Plant (Polotnyany zavod) – (about an hour and a half ride in a carriage).

The Belkins, as it turned out, were the descendants of Ivan Belka, the great-grandson of Prussian Margrave Peter Bassavola (pay attention to the names!), who was a vicegerent of Grand Duke (Knyaz) of Moscow. "Descendants of this Ivan Belka were Grigory Belkin for many services in 1619 and "Moscow sitting" and his son Timofey Belkin for service and bravery they received estates and letters of honor from Russian Tsars"<sup>7</sup>.

At the same time, among the members of Belkins family a man named Ivan actually existed. It is proved by the document that we discovered in the State Archives of Kaluga Region: handwritten at the end of the 1820s. "Ancestry of the Belkins"<sup>8</sup> Under number 13 it shows Ivan Belkin grandfather of Fyodor Stepanovich Belkin – the owner of one of the villages named Korneevka closest to Linen Plant (Polotnyany zavod). We remember that after completion of "The Tales of Belkin" in early November, Pushkin, developing the image, began writing "The History of the Village of Gorukhino" where the character named "historian" reports about "memoirs of my grandfather Ivan Andreevich Belkin".

So the closest neighbors of Goncharovs were Belkins, representatives of impoverished, but an ancient and honoured family, whose ancestors (like the ancestors of Pushkin) were awarded with Russian State awards for many times. When in May 1830 Pushkin as a groom of Natalia Nikolaevna came to the Linen Plant (Polotnyany zavod) and lived in Goncharov's house, he could easily get acquainted with Belkin. According to the custom of that time it was possible.

As we know from the register of births of Assumption Church (Uspenskaya tserkov) of the Setun village in 1830 in Korneevka, located in 12 miles from Linen Plant (Polotnyany zavod) there lived young people (Basil, Sergei and Dmitry) aged from 19 to 23 years and their father Fyodor Stepanovich Belkin<sup>9</sup>. The family of Nicolay Afanasevich and Natalya Goncharova in 1830 had daughters: Catherine – 21 years, Alexandra – 19, Natalia – 18 years. So Belkin had the sons of "marriageable age", and that's why they had to make the acquaintance of neighbors and girls of "marriageable age"; if they didn't – it would be totally contrary to the local customs and etiquette of aristocratic life.

For example, let us turn to a short segment of Pushkin's biography – the fall of 1830, held in Boldino. In September, Alexander met with N.A. Novosiltseva



and her daughters in the neighboring village Apraksino, and even discussed with them "Onegin" characters; in September 29, he visited his other neighbor – A.S. Golitsyna whose estate was in 13 miles from Boldino; in the same month, he met with the landowner A.A. Krylov, and he also visited the estate of Kemlya owned by S.S. and P.P. Krotkovs. In October Pushkin took visits from neighbors and visited Apraksino and Chernovskoe<sup>10</sup>. Based on these meetings, neighbors played quite a significant role in Pushkin's private life. Therefore, it is difficult to believe that in his conversations with his fiancée and her parents talks didn't turn to the nearest neighbors.

So, in May 26, 1830, the day of his birth, Pushkin was at the Goncharovs family, in the house of his bride's grandfather Afanasy Nikolaevich. Is it possible to avoid the assumption that at such a point in his life Pushkin himself and the people who were soon to become his relatives, would have broken the age-old tradition and would not celebrate the groom's birthday and would condemn the young people to "bad omen"? (Do not celebrate one's birthday and the name's days were a bad omen. We mention one of many examples. The S.P. Zhiharev, who was A.S. Pushkin's friend wrote: "Came to Gnedich and invited him tomorrow for a meal: I would treat him with all that God sent me <...> I want celebrate the name day on a family tradition: otherwise it would be a bad omen for me for a whole year".) It's impossible. This means almost inevitable presence of closest neighbors on the celebration. Frenchman Segur, who had visited Russia, was considerably surprised at the respective traditions of Russian nobility, "It was the custom of celebrating birthdays and name-days of familiar persons, and it would be impolitely if someone didn't come with congratulations on such a day <...> In those days no one was invited, but everyone was welcome, all neighbors gathered"<sup>11</sup>.

Pushkin's visit in May 25, 1830 to Linen Plant (Polotnyany zavod) with the aim to be introduced to the head of the family wasn't a secret: a lot of people knew about it. Let's remember the visit of the owner of Kaluga bookstore and library Ivan Antipin and his friend Thaddeus Abakumov. These admirers marched on foot more than 30 miles away, to congratulate poet on his birthday. The news about the groom's visit, of course, spread through the neighborhood. Most likely, head of the Goncharovs family informed their friends and neighbors about the event according to tradition. And if so, news of such an important visit were to be delivered to the nearest neighbors, and in particular, to Fedor Stepanovich Belkin with whom Athanasius Nikolaevich repeatedly entered into a business relationship, as we have known from Linen Plant's (Polotnyany zavod) economic documents that are stored in the Russian State Archive of Ancient acts (the Goncharovs' fund)<sup>12</sup>.

Meanwhile, if acquaintance with the Belkins in May 1930 actually took place, Pushkin, would conceived about the role of the House and private life in the History<sup>13</sup>, he could be interested in "The Belkins' Ancestry" inscribed by the time.

The researchers know well that biography outline of "Peter Ivanovich D-", which is stored in Pushkin House (F. 244. 1. number 161;. VIII, 581–583),



appeared earlier in 1830. Pushkin; did not fill the date in it, but, B. V. Tomaszewski based on its position in the manuscript designated it as 1829. Biography of “D-, a squire of the village of Goryukhino” and the author of manuscript that was “worthy of some attention”, were already clothed in the form of a letter of his guardian and friend to the future publisher of the works of “late” author. On this basis, Tomaszewski believed that the idea of “Tales of Belkin” can be presumed dated with autumn 1829, and D.P. Jakobovich just identified the text as a “rough draft of the first edition”, the introduction to the “Tales of Belkin”<sup>14</sup>. Consequently, in the original plan, “The squire of the village of Goriukhino” was not Belkin. It’s hard not to assume that the name of the central character and the imaginary “Tales” author Pushkin was changed under the influence of a trip to the Linen Plant, where he heard about the nearest neighbor of Goncharovs, or even communicated with him. It is likely also that some of the real Belkins, a guest on the day of his birth, has proved himself as an enthusiastic lover of belles-lettres (like Antipov and Abakumov mentioned above).

However this extra motivation is excess. It’s enough to recall the figure of Adrian Prokhorov, the undertaker. The shop of his real prototype, as it is known, was located in Moscow, on Nikitskaya street, just opposite the house of the poet’s fiancée. “Settle” his new artistic work with the neighbors of Natalia Nikolayevna, weave familiar faces and names in the fabric of the story, to fill it with the familiar images of childhood – kind of humorous “wedding gift” from writer to his chosen one. Recall that in all five tales by “Belkin” the motif of the marriage tie that was coveted for Pushkin in Autumn in Boldino was present or even determined the development of the plot. Minions of fortune earl B. Burmin, captain Minsky and Alexei Berestov reach a happy union with their loved ones. And even in “The Undertaker” the scene of silver wedding of German craftsmen plays a significant role. In this regard, a neighbor of the estates, known by Natalia Nikolaevna since childhood seems even more appropriate figure for the perpetuation of prose than the undertaker from the opposite house. And the attribution of authorship to the real person (even deceased) – is an equally ingenious method of literary hoaxes as dual authorship. This metafictional method organically woven into the struggle of real life and dying literary stereotypes pervades the whole work.

It seems that the replacement of conditional D. to historically real character, one of the Belkins was the last final touch stroke of genius of the artist who found this joke meaning, is not open to most of his contemporaries, but a little obvious enough. (Remember the well-known phrase from the letter to Pletnev from Pushkin: “I’d written 5 prose novels from which Baratynsky was laughing and hitting”.) The phenomenon of “double authorship” naturally entails also the effect of “double destination”. S.V. Sheshunova rightly noted “the esoteric cycle of the reservoir facing the close circle of friends and associates”<sup>15</sup> and fed, we would add, “Arzamas” tradition of the seriously-comical worldview.

But for us, in this case, the most significant thing is an evidence of congruent compliance of Pushkin’s “new word” (F.M. Dostoevsky argued that the world to come “with the “Tales of Belkin” meant “strongly appear with a brilliant

new word, which until then was not at all anywhere and never said”<sup>16</sup>) with the context of everyday Russian provincial-local culture.

## NOTES

<sup>1</sup> Тюна В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

<sup>2</sup> Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 36.

<sup>3</sup> Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 40.

<sup>4</sup> Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 42.

<sup>5</sup> Дарвин М.Н., Тюна В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001. Гл. 6.

<sup>6</sup> Ипполитов С.С., Тюна В.И. Мистификация Пушкина: Кем был покойный «славный малый» Иван Петрович Белкин? // Новый исторический вестник. 2015. № 46. С. 129–148.

<sup>7</sup> Общий гербовник дворянских родов Российской империи. Ч. 5. СПб., [б.г.]. С. 44.

<sup>8</sup> ГАКО. Ф. 66. Оп. 1. Д. 1727. Л. 6.

<sup>9</sup> Ипполитов С. Пушкин и Белкин: история знакомства // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 186–199.

<sup>10</sup> Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. III. М., 1999. С. 237, 240, 242, 243, 255, 263.

<sup>11</sup> Цит. по: Лаврентьева Е.В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры: этикет. М., 2007. С. 396.

<sup>12</sup> Ипполитов С. Пушкин и Белкин: история знакомства // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 186–199.

<sup>13</sup> Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1983. С. 177.

<sup>14</sup> Петрунина Н.Н. Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 32.

<sup>15</sup> Шешунова С.В. О смысле эпитафии к «Повестям Белкина» // А.С. Пушкин: проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 93.

<sup>16</sup> Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 415.

## References

### (Articles from Scientific Journals)

1. Ippolitov S.S., Tyupa V.I. Mistifikatsiya Pushkina: Kem byl pokoynyy “slavnyy malyy” Ivan Petrovich Belkin? [Alexander Pushkin’s Mystification: Who was the Late “Nice Fellow” Ivan Petrovich Belkin]. *Novyy istoricheskiy vestnik*, 2015, no. 46, pp. 129–148. (In Russian).

1. Ippolitov S. Pushkin i Belkin: istoriya znacomstva [Pushkin and Belkin: History of Acquaintance]. *Voprosy literatury*, 2015, no. 4, pp. 186–199. (In Russian).

2. Ippolitov S. Pushkin i Belkin: istoriya znacomstva [Pushkin and Belkin: History of Acquaintance]. *Voprosy literatury*, 2015, no. 4, pp. 186–199. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Petrunina N.N. Kogda Pushkin napisal predislovie k “Povestiyam Belkina” [When



Pushkin Wrote the Preface to "Tales of Belkin". *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1981 [Annals of Pushkin Commission. 1981]. Leningrad, 1985, p. 32. (In Russian).

4. Sheshunova S.V. O smysle epigrafa k "Povestiyam Belkina" [Sheshunova S.V. On the Meaning of the Epigraph to "Tales of Belkin"]. *A.S. Pushkin: problemy tvorchestva* [A.S. Pushkin: The Problems of Creativity]. Kalinin, 1987, p. 93. (In Russian).

#### (Monographs)

5. Tyupa V.I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Creative of Chekhov's Story]. Moscow, 1989. (In Russian).

6. Vatsuro V.E. *Zapiski kommentatora* [Commentator's Notes]. St. Petersburg, 1994, p. 36. (In Russian).

7. Khalizev V.E., Sheshunova S.V. *Tsiki A.S. Pushkina "Povesti Belkina"* [The Cycle of "Tales of Belkin" by A.S. Pushkin]. Moscow, 1989, p. 40. (In Russian).

8. Khalizev V.E., Sheshunova S.V. *Tsiki A.S. Pushkina "Povesti Belkina"* [The Cycle of "Tales of Belkin" by A.S. Pushkin]. Moscow, 1989, p. 42. (In Russian).

9. Darvin M.N., Tyupa V.I. *Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina* [The Cyclization in Pushkin's Works]. Novosibirsk, 2001, ch. 6. (In Russian).

10. *Letopis' zhizni i tvorchestva A.S. Pushkina* [Chronicles of the Life and Works of Alexander Pushkin]. Vol. 3. Moscow, 1999, pp. 237, 240, 242, 243, 255, 263. (In Russian).

11. Lavrent'eva E.V. *Povsednevnyaya zhizn' dvoryanstva pushkinskoy pory: etiket* [In Daily Life of the Nobility of Pushkin's Time: Etiquette]. Moscow, 2007, p. 396. (In Russian).

12. Lotman Yu.M. *Aleksandr Sergeevich Pushkin. Biografiya pisatelya* [Alexander Pushkin. The Biography of Writer]. Leningrad, 1983, p. 177. (In Russian).

**Сергей Сергеевич Ипполитов** – кандидат исторических наук, директор Издательского центра РГГУ.

E-mail: nivestnik@yandex.ru

**Sergey Ippolitov** – Candidate of History, Director of the Publishing Center, Russian State University for the Humanities (RSUH).

E-mail: nivestnik@yandex.ru

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

Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

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

The author of numerous books and articles on theoretical poetics, historical poetics, historical aesthetics, rhetoric, narratology.

E-mail: v.tiupa@gmail.com



Е.В. Кузнецова (Москва)

### ПОЭМА К. СЛУЧЕВСКОГО «ЭЛОА» В КОНТЕКСТЕ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКОГО МИФА

**Аннотация.** Поэма К.К. Случевского «Элоа» рассматривается в аспекте обращения к демонологическому мифу, сложившемуся на основе библейских текстов, к его основным интерпретациям в русской поэзии XIX в., а также в контексте мировоззрения Ф.М. Достоевского. Такой подход позволяет выявить соотношение традиции и новаторства в поэме К.К. Случевского, ее основную идею и роль мифа в создании авторского художественного произведения. Автор статьи приходит к выводу, что, отступая от русской романтической традиции разработки образа страдающего демонического героя, а также сложившейся на рубеже веков концепции двойственной природы добра и зла, Случевский в финале поэмы обращается к новозаветной христианской идее непримиримой борьбы злого и доброго начал в мире и конечной победы одного из них, подчеркивая важнейшую роль человека в исходе этой борьбы.

**Ключевые слова:** демонологический миф; сюжетный комплекс; русская поэтическая традиция; мировоззрение Ф.М. Достоевского; философия рубежа XIX–XX вв., апокалиптические мотивы; проблематика добра и зла.

Е. Kuznetsova (Moscow)

### K. Sluchevsky's Poem "Eloah" in the Context of Demonological Myth

**Abstract.** K.K. Sluchevsky's poem "Eloah" is considered in the aspect of treatment to demonological myth, formed on the basis of biblical texts, its main interpretations in Russian poetry of the 19<sup>th</sup> century, as well as in the context of the world of Fyodor Dostoevsky. This approach allows us to identify the relation of tradition and innovation in the poem by K.K. Sluchevsky, its basic idea and role of the myth in the creation of the author's work of art. The author concludes that retreating from the Russian romantic tradition of image genesis suffering from demonic hero, as well as prevailing in the turn of the century the concept of the dual nature of good and evil, Sluchevsky in the final of poem appeals to the New Testament of the Christian idea of an irreconcilable struggle against good and evil in the world and the final victory of one of them, emphasizing of man's role in the result of this battle.

**Key words:** demonological myth; scene complex; Russian poetic tradition; ideology by F.M. Dostoevsky; the philosophy of the turn of 19–20 centuries; apocalyptic motifs; questions of good and evil.

Поэма «Элоа», созданная К. Случевским в первой редакции в 1883 г., представляет собой вариант изложения одного из мифов о Сатане-Демоне-Дьяволе. Она стала во многом итоговым произведением для развития демонической темы в русской литературе XIX в., а значит, не могла не



вступить в диалогические отношения с другими ключевыми текстами, воплотившими этот мифологический комплекс. И хотя в последнее время вышло несколько значительных монографий, посвященных творчеству К. Случевского<sup>1</sup>, поэма «Элоа» все еще не получила целостной интерпретации и не рассматривалась в контексте демонологического мифа как такового. Демонологический миф в самом общем виде представляет собой комплекс сюжетных схем, мотивов, инвариантов, персонажных образов и поэтических клише, объединенных вокруг фигуры Дьявола-Сатаны и зафиксированных, прежде всего, в Библии и средневековой христианской литературе.

Длительная жизнь этого мифологического комплекса в культуре создает многочисленные сложности при анализе текстов, так или иначе с ним взаимосвязанных. Слишком много напластований вольно или невольно проникает в них, даже если автор хочет дистанцироваться от всего предшествующего культурного багажа, от всех предыдущих отражений. Но эта особенность, с другой стороны, представляет интерес для исследователя, заставляя его размышлять, как поэма «Элоа» соприкасается с демонологическим мифом, в чем автор следует за своими предшественниками или полемирует с ними. Такой анализ позволит выявить художественное своеобразие поэмы «Элоа» и ее философский смысл. Проследить в рамках одной статьи во всей полноте всю систему библейских и христианских демонологических представлений – задача невыполнимая. Тем не менее, если не коснуться вовсе библейских истоков демонологического мифа, то невозможно понять, что же он вообще собой представляет, и проанализировать в его контексте специфику поэмы Случевского. Поэтому постараемся предельно сжато обозначить ключевые позиции, опираясь на авторитетные исследования, уже проведенные в этой области.

Одна из первых попыток как-то обозначить особенности этого культурного явления была предпринята еще в 1901 г. в исследовании И. Матушевского «Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих Зло в изящной словесности всех времен и народов». В монографии Л. Романчука «Демонизм. Зверь Апокалипсиса (литературные мифы, версии, реалии)» прослежено происхождение и развитие литературной демонологии от античности до XX в. Подробное изложение всех вариаций и героев демонологического мифа представлено в словаре, подготовленном А.Е. Маховым<sup>2</sup>.

Характеризуя данный комплекс, Л.И. Сазонова пишет:

«Сложившийся в недрах религиозно-церковной литературы миф о дьяволе вышел в художественное пространство, отразившись в разных видах искусства. В живой реальности культуры этот миф как особая жанровая конструкция, как целостный повествовательный текст отсутствует, миф растворен в культуре. *Целое мифа реализует себя в сумме своих конкретизаций, в совокупности своих вариантов и версий, каждый из текстов (устный или письменный), фиксирующих обращение к мифу, является осколочным отражением мифа и представляет его как*



*пересказ, инвариант. <...> Миф о дьяволе включает в себя комплекс представлений о способах, какими дьявол пытается отвратить христиан от веры. Прежде всего, он и подвластная ему многочисленная рать демонов стремятся навредить человеку, искушают его, морочат, строят козни. Ядро сюжетной схемы мифа составляет описание завлечения дьяволом в свои сети новых приверженцев – заключение с ними договора, привлечение их на шабаш и черную мессу как апофеоз поклонения и служения сатане»<sup>3</sup> (курсив мой – Е.К.).*

М. Вайскопф, разделяя мысль о размытости очертаний демонологического мифа, постарался все же сделать его содержание более ясным и очертил несколько иной его инвариант:

«Так или иначе, романтическую разработку этого образа всегда отличала сбивчивая многоплановость, обусловленная его не совсем внятной христианской интерпретацией; а последняя, в свою очередь, опиралась на решительное или «преобразовательное» прочтение соответствующих ветхозаветных стихов. Позволю себе вкратце напомнить об этой традиции, оставив в стороне апокрифы или смежные сюжеты (например, об «исполинах» из Быт 6: 1–4 и пр.). Итак, по утвердившейся версии, Сатана, распираемый гордостью и завистью, вместе с другими ангелами восстал против Создателя. Потерпев поражение, он был низвержен (Лк 10: 38) в ад, в глубины преисподней (2 Петр 2:4; экзегеза основана на Ис 14: 13–16), где обречен был на вечные муки (Иуд 1: 6). Но затем дьявол почему-то сумел покинуть преисподнюю и появиться в райском саду, приняв облик змия (отождествление обеих фигур дано в Откр 12: 9) – того самого, что из зависти к людям ввел их в грех и принес им смерть»<sup>4</sup>.

М. Вайскопф акцентирует внимание не на сюжете о договоре человека и дьявола, как Л.И. Сазонова, а на его мятеже против Бога и на легендах о противоборстве злого и доброго начал.

С.С. Аверинцев в статье о Сатане в «Мифологическом словаре» пишет, что Сатана «в религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства главный антагонист бога и всех верных ему сил на небесах и на земле, враг человеческого рода, царь ада и повелитель бесов». «Дьявол» – это и есть перевод на греческий древнееврейского имени «Сатана». Но трактовка Сатаны или Дьявола отличается в иудаизме и христианстве. В первом случае Сатана представлен либо как «падшее творение бога и мятежный подданный его державы, который только и может, что обращать против бога силу, полученную от него же, и против собственной воли, в конечном счете, содействовать выполнению божьего замысла», либо как «порождение атрибута гнева, вышедшего из божественной всеполноты и обособившегося»<sup>5</sup>.

С.С. Аверинцев прослеживает возникновение мотив падения и легенды о происхождении Дьявола (творение Бога) в некоторых текстах Ветхого Завета. В «Книге Иезекииля» сообщается, что Сатана был изначально помазанным херувимом, но потом возгордился от красоты своей, сердце





его исполнилось беззакония, и Бог низверг его с горы Божией. Мотив падения возникает также в Ветхом Завете в связи с образом Люцифера. Как пишет А.Е. Махов: «Имя “Люцифер” (в синодальном переводе – “денница”) взято из 14 главы книги пророка Исаии в версии Вульгаты, где говорится о царе Вавилона как о падшей “утренней звезде”...». Похвалявшийся стать подобным Всевышнему, царь Вавилона был низвергнут в ад. «Сначала в иудаистской учености, а затем и отцами христианской церкви это место было осмыслено как описание падения дьявола»<sup>6</sup>. Во всех ветхозаветных трактовках Сатана рассматривается как персонаж «не до конца отторгнутый от общения с Богом. Он свободно восходит на небеса, чтобы обвинять человека перед Яхве (ситуация пролога “Книги Иова”), и сходит с небес, чтобы ввести человека в соблазн, а после снова подняться»<sup>7</sup>.

Таким образом, иудаизм и Ветхий Завет дают основания многим исследователям данного вопроса понимать ветхозаветного Сатану как естественный противовес Богу (или даже его часть – иррациональный, обособившийся гнев Яхве) и такую же закономерную часть единого миропорядка, как и он, что нашло также свое развитие в дуалистических ересьях в христианстве.

Вслед за С.С. Аверинцевым Л. Романчук считает, что «в Новом завете взаимоотношения Бога и сатаны резко меняются. В послании Иакова сказано: “Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы” (Иаков 1:5). Следовательно, тьма идет от сатаны. Такую трансформацию дьявола (от гнева Яхве до его непримиримого противника) объясняют по-разному»<sup>8</sup>. После пришествия Христа Сатана оказывается безвозвратно и как бы повторно низвергнут во Ад и отторгнут от горнего мира, от Бога. «У раннехристианского писателя 2 в. Ириней Лионского зафиксировано предание, согласно которому С. и бесы достигли полной меры в злобе и отчаянии именно в результате прихода, деятельности, жертвенной смерти и воскресения Христа, до конца обнаруживших духовную поляризацию добра и зла в мире». Последняя битва Бога и Дьявола произойдет в час Страшного суда, и в результате Сатана будет повержен: «В будущем Сатане предстоит кратковременный реванш во времена антихриста и затем окончательное заключение в аду»<sup>9</sup>. Зло и Добро, Бог и Дьявол в христианстве – это два антагонистичных начала.

Таким образом, Ветхий и Новый Завет совокупно дают примерно следующие изначальные предпосылки для дальнейшего развития образа Дьявола в культуре: олицетворение злого начала в мире, существующего с момента Творения и равносильного доброму началу; противник Бога, против своей воли служащий выполнению божественной воли; искушитель, созданный для соращения человека и отвращения его от Бога; мятежник, падший ангел, отколовшийся от горнего мира. Как пишет Ю. Сандулов: «Без воздействия христианской идеологии языческие обряды, магические действия, колдовство не приобрели бы статус служения всеобщему злomu началу, без языческого же наследия отношение человека к дьяволу в системе религиозных верований осталось бы исключительно умозритель-

ным...»<sup>10</sup>.

Мы видим, что даже в первоисточниках демонологический миф не представлен в виде одного канонического текста, это комплекс легенд, дающих весьма разнообразные предпосылки для осмысления вопроса о соотношении добра и зла в мире. «...Явление демонологии и образов демона и демонического героя становятся смысловым центром темы добра и зла и их определяющего значения в судьбе человека и человечества в целом...»<sup>11</sup>. Каждая из вышеперечисленных интерпретаций образа Дьявола-Сатаны получила свое развитие в мировой литературе, была реализована в том или ином тексте. Рассмотрение всех из них, даже на материале русской литературы, – предмет отдельного исследования. Тем не менее, в русской поэзии XIX в. можно выделить особую линию в осмыслении демонологического мифа, связанную с образом отступника, который восстал против Бога. Поскольку Случевский, безусловно, был с ней знаком, обозначим самые важные именно для его поэмы «Элоа» тексты, вне которых ее рассмотрение невозможно.

Именно в XIX в. с приходом романтических веяний демонологический миф воспринимается русской культурой, и прежде всего поэзией, особенно плодотворно, хотя и в древнерусской литературе присутствуют тексты, которые можно отнести к интерпретации отдельных аспектов этого мифа: например, «Повесть о Горе-Злочастии» или «Повесть о Савве Грудцыне».

В 1815 г. комплекс о падшем ангеле получает яркую авторскую интерпретацию в поэме «Аббадона» В. Жуковского, вольном переводе эпилога «Мессиады» Ф.Г. Клопштока. В этом небольшом тексте автор рисует образ мятежного ангела Аббадоны, который сначала отринул Бога и присоединился к Сатане, потом раскаялся, восстал против дьявола, захотел вернуться к Богу, но в результате остался между Раем и Адом, отверженным и Злом и Добром. Жуковский изменяет финал творения Клопштока, падший ангел не получает прощения Христа и спасения, не возвращается на небеса. Этим новым эпилогом поэт закладывает основу многих мотивов, которые в связи с данной темой и типом героя будут варьироваться потом в русской литературе XIX в., и романтической, и неоромантической. Это мотивы *душевного страдания персонифицированного зла*, его одиночества, невозможности погнубить и обреченности влачить полное душевных мук существование, и, самое главное, мотивы *тоски и мечты по утерянной гармонии и райскому блаженству*:

Мысли о прошлом теснились в душе Аббадоны, и слезы,  
Горькие слезы бежали потоком по впалым ланитам, <...>

Так невнимаемым гласом взывал издали к Абдиилу:

«О Абдиил, мой брат, иль навеки меня ты отринул?

Так, навеки я розно с возлюбленным... **страшная вечность!** <...>

Вы полетели по юному небу, – я был вас прекрасней.

Ныне стою, **помраченный, отверженный, сирый изгнанник,**



Грустный, среди красоты мироздания. **О небо родное,**  
 Видя тебя, содрогаюсь: там **потерял я блаженство;**  
 Там, отказавшись от бога, стал грешник. **О мир непорочный,**  
 Милый товарищ мой в светлой долине спокойствия, где ты?  
 Тщетно! одно лишь смятение при виде небесных славы  
**Мне судия от блаженства оставил – печальный остаток!**<sup>12</sup>

А.С. Пушкин продолжил работать с демонологическим мифом, обогатил его рефлексией античной традиции (мотив «личного демона»<sup>13</sup>), придав ему автобиографический, исповедальный характер, и сделал важным культурным комплексом для всей русской литературы. Об этом свидетельствуют такие тексты, как «Демон», «Сцена из Фауста», «Ангел», «Каменный гость», «Наброски к замыслу о Фаусте», «Уединенный домик на Васильевском острове». Знаменитое стихотворение Пушкина «Ангел» 1827 г. развивает представление о Демоне как падшем ангеле и формирует сюжетную канву, повествующую о любви Демона к «духу чистому», которая восходит, скорее всего, к поэме французского поэта-романтика Альфреда де Виньи «Элоа» (1824). Стихотворение «Ангел» продолжает мотив душевного страдания и жажды возрождения, заложенный Жуковским, и предвещает развитие подобных мотивов уже у М. Лермонтова.

Лермонтов стал тем поэтом, который внес, наверное, самый большой вклад в создание демонологического текста русской литературы, сосредоточив внимание на сюжетном комплексе, который можно обозначить как попытка возрождения демонического героя. Уже на закате романтизма он дал этому мифу новое яркое воплощение, сделав Демона «героем своего времени», одним из авторских «альтер-эго», и акцентировав внимание на анализе психологических противоречий его души, на его неодолимой притягательности и красоте.

Отпадение Демона от Бога Лермонтов трактует как бунт души, жаждущей страстей и живого чувства, против бесстрастия и равнодушия всех духов неба, спокойно вззирающих и на красоту природы, и на человеческие страдания. Демон хочет изведать страсти, и добро, и зло, но он недолго упивается ими и своей свободой, а скоро приходит к такому же равнодушию и холоду души, против которого восстал и был отторгнут от Рая. Именно в этом видит поэт поражение его бунта и исполнение «божьего проклятия», дополненное тем, что он еще и обрек себя на вечное одиночество. При этом Демон Лермонтова не равен Сатане, это «пришелец» из каких-то промежуточных сфер: «ни свет, ни тень». «Лермонтов утверждает мысль о трагедийности Зла, еще одну важную философскую идею. Даже космическое зло хранит в себе какой-то вид сожаления об утрате Добра, исконного и побеждающего в мироздании начала. Память о святом минувшем отягощает Демона и является источником его мучений»<sup>14</sup>, в чем поэт, несомненно, осознанно или неосознанно, продолжает традицию Жуковского. Не зря во всех многочисленных редакциях поэмы сохраняется образ демонической слезы, прожигающей камень.



Таким образом, сложившийся в русской поэтической традиции (Жуковский-Пушкин-Лермонтов) инвариант демонологического мифа развивает преимущественно *мотив страдающего мятежника, небесного отступника*. Эта романтическая, по сути, концепция была усвоена Случевским, и он не мог с ней не считаться, создавая собственное произведение.

Другим важнейшим претекстом для поэмы Случевского является одноименная поэма А. де Виньи «Элоа», поэтому остановимся на ней подробнее. Виньи соединил в поэме библейскую легенду о падшем ангеле Сатане-Люцифере с собственной легендой о прекрасном ангеле Элоа, олицетворении доброты и сострадания, которая родилась из слезы Иисуса Христа, упавшей на тело мертвого Лазаря. Как известно, в христианской традиции ангелы бесполо. Но Виньи рисует Элоа в образе прекрасной девушки с ангельскими крыльями, в которую влюбляется Сатана. Он соблазняет Элоа разговорами о том, что хочет возродиться, и только она может вернуть его добру. Элоа соглашается любить его и оказывается в его власти, Дьявол побеждает и уносит Элоа в Ад. Вся история взаимоотношений Сатаны и Элоа – плод воображения автора. Художественная задача Виньи состояла в разработке мотива грехопадения невинного и чистого создания, которое представляло как рефлексия первого в истории грехопадения Евы в райском саду. Тема грехопадения была важна французскому романтику, скорее всего, потому что отвечала на вопрос о причинах разделения добра и зла в мире.

Действительно, по сюжету поэма Случевского чрезвычайно близка произведениям Виньи, Пушкина и Лермонтова. Название и сюжет восходят к поэме Виньи, главный герой тоже именуется Сатаной, а не Демоном. Ближе к французскому поэту и мистериально-драматическая форма поэмы, с ремарками, списком действующих лиц и описаниями места действия каждой сцены. Но в тексте поэмы упоминается, что Сатана пережил в прошлом эпизод трагической любви к земной женщине – Тамаре, это указание устанавливает преемственность от «Демона» Лермонтова, который становится предысторией, прологом для поэмы Случевского:

С тех пор как прикоснулся я к **Тамаре**  
 И с нею в небо ангела пустил,  
 Мне женщины не по сердцу бывали<sup>15</sup>...  
 (367–368; далее поэма цитируется по указанному изданию).

Для Виньи чрезвычайно важен мотив грехопадения Элоа, который он связывает с грехопадением Евы. Этот мотив вскользь звучит у Лермонтова (любовь Тамары к Демону характеризуется как грешная страсть), но он совершенно нивелирован у Случевского. Не забывает Случевский и пушкинские мотивы. Сатана встречается с Элоа на монастырском кладбище, что является отсылкой к сюжету «Дон Гуана» Пушкина, в котором первая встреча главного героя с донной Анной тоже происходит на монастырском кладбище, а сам дон Гуан сравнивается с демоном, который жаждет духов-



ного возрождения, впервые полюбив такую чистую и порядочную женщину, как дона Анна.

Но в трактовке образов главных героев Случевский отступает от всех первоисточников. И у Лермонтова, и у Виньи, и у Пушкина активная роль в развитии сюжета принадлежит главного героя, а женщина лишь объект любви, она всегда покоряется, дает себя обольстить. А у Случевского Элоа, «дочь слезы Христовой», – персонаж равный по силе и активности Сатане, она сама ищет с ним встречи, ей интересна его судьба, она хотела бы вернуть его добру. Но Сатана ищет не возрождения, а просит плотской страстной любви, которую не может дать ангел, хоть и в прекрасном женском обличье. Если у Виньи торжествует Дьявол, а у Лермонтова Бог, то у Случевского побеждает Элоа. Она исчезает, убедившись, что заблуждалась насчет Сатаны, он не ищет света или не способен изменить свою природу. Бог же совершенно не участвует в этом противостоянии, именно Элоа, а не Бог, становится олицетворением добра. Тем не менее, победа Элоа мнимая, это не победа добра над злом, т.к. их главная схватка происходит не на небесах, а на земле, о чем мы еще скажем позднее. Элоа не пала, но и нравственно не изменила князя тьмы, а только разгневала его.

Еще более самобытен поэт в разработке образа Сатаны как персонажифицированного зла. Мы убедились, что в русской романтической поэзии XIX в. наибольшее развитие получает не сюжетный комплекс о договоре человека с дьяволом или грехопадении, столь популярный в западной литературе, а о падшем ангеле Люцифере. В этом Случевский следует сложившейся традиции, но в отличие от Жуковского, Лермонтова, Пушкина, он отождествляет падшего ангела с Сатаной, а не отделяет от него. Герой Случевского – не промежуточное звено между злом и добром, а злое начало в самом чистом виде. Это не просто коварный искуситель, как у Виньи или Байрона, и не только мятежный отверженный страдалец, как у Жуковского или Лермонтова, хотя отзвуки всех этих воплощений в нем присутствуют.

В начале поэмы Сатана предстает как олицетворение силы, равной по своему могуществу и красоте Богу, это неотъемлемая часть миропорядка, без зла не существовало бы добро, оно было бы неразлично, неосяземо. Сатана уверяет, что они оба являются порождением неизвестной им стихии. В этой идее видны следы ветхозаветной традиции понимания Сатаны, о которой мы писали выше. Случевский вкладывает в его уста мысль об относительности добра и зла, каждое из которых может обернуться и тем и другим. Особенно важно зло для понимания природы Красоты, которая не обрела бы без него такого воздействия на душу и сознание человека. Все эти идеи звучат в одном из главных его монологов:

Мое созданье – эта красота,  
Всегда, везде присущая крушеньям!  
**А красота – добро! Я злобой добр...**  
А в этом двойственность... И ад, и небо



Идут неудержимо к разрушенью... <...>

**Зло от добра порой неотлично;**

В их общей вялости болеет мир...

И сам я сбился и не отличаю,

**Что божье, что мое? Не отличаю (366) ...**

По словам Т. Смородинской, «двусмысленность добра и зла, их скрытая игра и взаимодействие, а главное – неразрывное единство этих двух враждебных сил в создании Красоты – эти еретические идеи Случевского, с одной стороны, вызвали неприятие редакторов, а с другой, очень понравились молодым символистам своей двойственностью». Но насколько подобные идеи можно считать взглядами самого Случевского, а Сатану – рупором его идей? Смородинская считает, что нельзя: «Стирание границ между жизнью и текстом было характерно для символистской эстетики, но в случае Случевского это было совершенно не так. Для него Сатана и Бог НЕ равные силы, напротив, Бог един и всемогущ, а все остальные, включая Сатану, обуреваемы страстями и могут заблуждаться»<sup>16</sup>. В этом и в противодействии злу исследовательница видит главный смысл поэмы. Соглашаясь с выводами Т. Смородинской, нам хотелось бы отметить еще несколько важных идей.

Мысли о двойственности и неразделимости добра и зла витали в воздухе эпохи, переживающей возврат романтического мироощущения, эстетизации зла. Отражая их в поэме, поэт также спорит с ними. Показательно, что в Ветхом завете, т.е. в иудаизме, есть подобные же концептуальные предпосылки. Текст поэмы свидетельствует, что Случевский не разделяет ни ветхозаветное мировоззрение, ни модернистскую эстетизацию зла. Хотя он и признавал огромное место зла в мире, но не призывал философски мириться с ним или эстетически любоваться. Концепция, изложенная Сатаной, неизменно приведет к тому, что злу перестанут оказывать противодействие. Ведь кто же знает, может быть, под видом зла творится добро? И такой подход будет губительным для человечества.

Представив тезис в первом монологе Сатаны, Случевский приводит антитезис в дальнейшем тексте своей поэмы. *Зло и добро не только не амбивалентны, но и враждебны.* Их противостояние вовсе не завершилось, только теперь оно переместилось в душу человека. Победит то начало, которое склонит человека на свою сторону:

Переливаясь между тех миров,  
И был начертан дальний путь развития:  
Чрез мысль – в бессмертье, и тогда-то нам –  
**И мне, и богу – человек стал нужен:**  
**Он за кого – тот победит из нас (367).**

Комплекс идей, выраженный в процитированном выше отрывке, восходит уже не к традиции русского поэтического демонологического мифа,



а скорее всего, к идейному содержанию позднего творчества Ф.М. Достоевского, создавшего образ черта, который мучает истерзанную душу и воспаленное сознание Ивана Карамазова в романе «Братья Карамазовы». Контекст произведений Достоевского был чрезвычайно важен для Случевского, но не на фабульно-сюжетном или образном уровне, а на уровне философского осмысления проблем добра и зла. Поскольку первая редакция поэмы Случевского относится к 1883 г., то, возможно, роман Достоевского, вышедший незадолго до этого в журнале «Русский вестник» в 1880 г., стал тем текстом, который подтолкнул Случевского к созданию своей интерпретации темы.

В романе «Братья Карамазовы» вечный вопрос о борьбе злого и доброго начала, бога и дьявола, перенесен в плоскость человеческой этики и ежедневного жизненного поведения. В душе каждого человека, а не на небесах, каждую минуту борются ангел и демон, и результатом их борьбы становится тот поступок, преступление или благодеяние, которое совершает человек. Дмитрий Карамазов говорит, что «Дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей»<sup>17</sup>.

Контекст этих размышлений и идей был очень важен для Случевского, поэта-мыслителя, посвятившего Достоевскому несколько произведений: специальную статью, «Достоевский: Очерк жизни и творчества» и стихотворение «После похорон Ф.М. Достоевского», потому что сам он мучительно размышлял на эти же темы. Еще в 1880 г., за три года до создания поэмы, Случевский пишет стихотворение «Воплощение зла», ставшее опытом метаописания, рефлексии над собственной поэтикой и возможностью говорить о проблеме зла, используя формы демонологического мифа:

**...Зло несомненно есть. Свидетель – все творенье!**

Тут временный пробел в могуществе наук:

Они покажут зло когда-нибудь на деле...

Но был бы человек и жалок и смешон,

Признав тот облик зла, что некогда воспели

**Дант, Мильтон, Лермонтов, и Гете, и Байрон!**

Меняются года, мечты, народы, лица,

Но вся земная жизнь, все, все ее судьбы –

Одна-единая мельчайшая частица

**Борьбы добра и зла и следствий той борьбы!**

На Патмосе, в свой день, великое виденье

Один, из всех людей, воочию видал –

**Борьбы добра и зла живое напряженье...**

Пал ниц... но – призванный писать – живописал! (54–56)

Но в 1880 г. Случевский еще иронически относится к художественному воплощению зла в формах демонологического мифа. Когда зло вопиет о себе в таком наглядном виде человеческих страданий, изображать его в



образах хвостатых чертей, Сатанаила или Демона, кажется ему смешным.

Однако уже в 1881 г. создается цикл стихотворений «Мефистофель», сквозным героем которого, персонификацией зла, становится персонаж Гете. Этот цикл стал также художественным опытом, предваряющим поэму «Элоа». Наконец, в 1883 г. для выражения своих философских идей поэт обращается все же к опыту своих предшественников и создает еще одну интерпретацию демонологического мифа именно в виде поэмы. В ней Случевский соединяет отработанный в русской поэтической традиции образ «страдающего Демона» и сюжет о его попытке духовного перерождения через любовь с актуальными мыслями Достоевского об арене борьбы добра и зла в сердце человека, высказанными в романе «Братья Карамазовы». Но если Достоевский эту проблему из отвлеченно онтологической переносит в плоскость этики поведения и поступка, то Случевский вновь возвращает ее в онтологическую плоскость. У Достоевского от победы Дьявола или Бога зависит жизненный выбор и поступок человека, можно или нельзя преступать грань, совершить преступление. А у Случевского от выбора человека зависит, победит ли Бог или Дьявол в высшем смысле, перевесит ли добро или зло вообще в мире, в исторической перспективе.

В этом контексте важным источником для понимания поэмы Случевского становится стихотворение его старшего современника А.Н. Майкова «Ангел и Демон» (1841):

**Подъемлют спор за человека**

Два духа мощные: один –

Эдемской двери властелин

И вечный страж ее от века;

Другой – во всем величьи зла,

Владыка сумрачного мира:

Над огненной его порфирой

Горят два огненных крыла.

**Но торжество кому ж уступит**

**В пыли рожденный человек?**

Венец ли вечных пальм он купит

Иль чашу временную нег?

**Господень ангел** тих и ясен:

Его живит смиренность луч;

**Но гордый демон** так прекрасен,

Так лучезарен и могуч! (55)

Антитеза ангела и демона в этом тексте актуализована, судя по году написания, поэзией Лермонтова, но раскрывается она совершенно иначе. Ангел и демон показаны не во взаимоотношениях друг с другом, а в борьбе за душу человека.

Для Случевского, в отличие от Достоевского, существование зла в



мире не является преградой для веры в бога или основанием для неверия и вседозволенности. Дьявол не отрицает Бога, а Бог Дьявола. При этом сам поэт хочет верить в победу добра. В поэме сквозит надежда, что как Сатана не смог совратить Элоа, так не сможет он совратить и человека. Хотя Элоа и ангел, но она свободна в своем *выборе*, что неоднократно подчеркивается в тексте поэмы, и этим она близка *человеку*. Сатана же, хоть и «лучезарен и могуч», но слишком уязвим для страстей, его образ мыслителя, действительно равного Богу, созданный в начале поэмы, рассыпается, когда он требует от Элоа только плотской страсти. Это Элоа хочет избавить весь мир от зла, приведя князя тьмы к добру, а Сатана преследует две другие цели. Он жаждет врачевания своих ран, своей сердечной боли, но одновременно и стремится заключить с богом хитрый договор: падение Элоа взамен его отречения от ада; при этом ангел в женском облике сравнивается с сыном Бога Христом, искупившем людские грехи: «Крепись! Крепись! Собою искупишь ад!» (374). Да, Сатана готов отринуть ад, но не ради добра, а только потому, что устал страдать. Мотив страдания Сатаны – дань лермонтовскому образу, но его разгневанные слова после исчезновения Элоа наводят на мысль о коварном замысле с самого начала, а это уже мотив Виньи:

Так, значит, одному из нас не удалось?!  
**Ехидна дерзкая!** Ты хитростно скользнула,  
 Впилашь, **проклятая**, в больное сердце мне...  
 Я правду видел в лжи! Тут правда – обманула!  
 Бесполох жриц, как ты, – не нужно Сатане! (381)

Но ни Лермонтов, ни Виньи не ставили в своих произведениях вопрос о добре и зле в таком смысле, как Случевский. В этом он ближе всего к Майкову и Достоевскому.

Таким образом, в этой поэме поэт соединяет романтическую традицию с актуальным философским контекстом своего времени. Зло и добро не сливаются воедино, Сатана и Элоа не соединяются даже в миг поцелуя, как Демон и Тамара Лермонтова, они остаются разделенными и непримиримыми. И они будут продолжать сражаться на земле, и только от поступков людей, от выбора каждого человека зависит, кто победит и получит власть над мирозданием. И ангелы, и Бог сами по себе бессильны в этой борьбе. Если Майков в стихотворении «Ангел и Демон» оставляет вопрос открытым, а оба исхода борьбы за человека в равной степени возможны в будущем, то Случевский идет до конца и говорит, что ждет человечество, если оно склонится на сторону зла. Страшным и уже во многом сбывшимся пророчеством звучит последний монолог Сатаны:

Вперед! И **этот век проклятий**,  
 Что на земле идет теперь, –  
 Тишайшим веком добрых братий



Почтет **грядущий полузверь!**  
 В умах людских, как язвы вскрытых,  
 Легенды быль перерастут,  
 И по церквам царей убитых  
 Виденья в полночи пойдут!  
 Смех... стоны... муки... им в насмешку,  
 Вовек!.. Пока, перед концом,  
**Я, с трубным гласом** вперемежку,  
 Вдруг разыграюсь трепаком  
 И под сильнейшие аккорды  
 Людскую тлю пошлю на **суд**, –  
 Пускай **воскреснут эти морды**,  
 А там, пока что разберут,  
 Вперед! (382)

Образы «грядущего полузверя», «трубного гласа», «стонов», «муки», «воскресших морд» и «суда» недвусмысленно отсылают к образам и идеям новозаветного Апокалипсиса: «Я был в духе в день воскресный и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний. <...> И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились зверю...»<sup>18</sup>. Очевидно, что Случевский перенес в поэму мотив Страшного суда, возникший еще в заключительных строках стихотворения «Воплощение зла» 1880 г., и именно им он завершил и свою поэму. Мы видим, как сквозь все культурные напластования поэт в своей трактовке демонологического мифа близок все же к новозаветной христианской идее: добро и зло – несоединимые полюса, ведущие вечную борьбу, которая будет только усиливаться со временем, пока не выльется в последнюю схватку Апокалипсиса, в которой победит Христос.

Тем не менее, современникам Случевского его поэма, особенно в первой редакции, показалась весьма странной, кощунственной и эпатажной. Это связано с тем, что Сатану в русле лермонтовской традиции сочли альтер-эго автора, а все его еретические высказывания – точкой зрения Случевского. Так, В. Брюсов приписывал самому Случевскому слова из последнего монолога Сатаны и видел в этом только «проклятие современности», которая чем-то не угодила поэту<sup>19</sup>.

Возможно, причина подобной рецепции также в том, что в христианский сюжет поэт вносит и свои идеи, относящиеся, прежде всего, к роли *человека* в войне между добром и злом, о которой в Новом Завете не сказано ни слова. Точнее, люди там представлены как пассивное начало, над ними вершат суд, но победа Христа предопределена и не зависит от меры человеческих грехов. По Случевскому же, человек не только не может устраниться из этой борьбы, напротив, он – самое важное звено. Люди либо будут активно противостоять злу, и тогда чаша весов склонится к



победе добра, либо победят силы зла, и тогда их растерзают «воскресшие морды». Именно в этом, на наш взгляд, философский смысл поэмы «Элоа».

В произведении Случевского демонологический миф русской литературы XIX в. получил достойное завершение. Поэт смог сказать свое слово в рамках сюжета, уже многократно повторенного. Но почему все же он выбирает этот сюжетный комплекс, этот вечный образ Сатаны-Демона? Возможно, потому что так проще вписать свое слово в столь давний спор о проблеме добра и зла, поставить свою трактовку в контекст традиции осмысления данного вопроса. Как пишет И.Б. Роднянская: «Законы литературного оперирования мифологическим образом таковы, что его накопленное вековое содержание не может и не должно быть отмыслено: все, что когда-либо говорилось о “враге святых и чистых побуждений”, немедленно “прилипают” к Демону; сквозь новые контуры проглядывают старые очертания...»<sup>20</sup>.

Есть и еще одна важная причина. Общей особенностью всех мифологических систем является бинарная схема, которая чрезвычайно удобна для художественного выражения такой антитезы, как «добро-зло», поэтому миф всегда проникает в литературные произведения, завязанные на бинарных оппозициях: «Этот бинаризм предполагает наличие двух разных начал, которые могли воплотиться в двух разных персонажах или же поочередно преобладать в одном и том же персонаже»<sup>21</sup>. По словам М. Вайскопфа, «русские авторы склонялись к прямому олицетворению элементарных этических дихотомий...»<sup>22</sup>.

Отступая от русской романтической традиции разработки образа страдающего демонического героя, а также от идеологии рубежа веков с ее двойственной природой добра и зла, Случевский в финале поэмы обращается к новозаветной христианской идее о непримиримой борьбе злого и доброго начала в мире и конечной победе одного из них, высказывая собственную заветную идею о важнейшей роли человека в исходе этой борьбы.

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

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тахо-Годи Е.А. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000; Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб., 2008.

<sup>2</sup> Махов А.Е. Сад демонов – hortus daemonum: словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007.

<sup>3</sup> Сазонова Л.И. Демонологический миф в памяти культуры XX века // Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 325–326.

<sup>4</sup> Вайскопф М. Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского роман-

тизма. М., 2012. С. 427.

<sup>5</sup> Аверинцев С.С. Сатана // Мифологический словарь. М., 1990. С. 476.

<sup>6</sup> Махов А.Е. Сад демонов – hortus daemonum: словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 172.

<sup>7</sup> Аверинцев С.С. Сатана // Мифологический словарь. М., 1990. С. 476.

<sup>8</sup> Романчук Л. Демонизм. Зверь Апокалипсиса (литературные мифы, версии, реалии). М., 2012. С. 82.

<sup>9</sup> Аверинцев С.С. Сатана // Мифологический словарь. М., 1990. С. 476.

<sup>10</sup> Сандунов Ю. Дьявол. Исторический и культурный феномен. СПб., 1997. С. 120.

<sup>11</sup> Михилев А.Д. Явление демонизма в литературе // Романчук Л. Демонизм. Зверь Апокалипсиса (литературные мифы, версии, реалии). М., 2012. С. 6.

<sup>12</sup> Жуковский В.А. Аббадона // Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Баллады, поэмы, повести. М.; Л., 1959. С. 231–236.

<sup>13</sup> Махов А.Е. Сад демонов – hortus daemonum: словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 167–171.

<sup>14</sup> Аношкина-Касаткина В.Н. Религиозная основа поэмы Демон // Православные основы русской литературы XIX века. М., 2011. С. 152.

<sup>15</sup> Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962.

<sup>16</sup> Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб., 2008. С. 70.

<sup>17</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Л., 1972–1990. С. 100.

<sup>18</sup> Библия в гравюрах Гюстава Доре с библейскими текстами по синодальному переводу. М., 2010. С. 460–464.

<sup>19</sup> Брюсов В.Я. К.К. Случевский. Поэт противоречий // Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 257.

<sup>20</sup> Роднянская И.Б. Демон ускользающий // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб., 2002. С. 789.

<sup>21</sup> Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 52.

<sup>22</sup> Вайскопф М. Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012. С. 451.

#### References

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Sazonova L.I. Demonologicheskiy mif v pamiaty kultury XX veka [Demonological Myth in the 20<sup>th</sup> Century Cultural Memory]. *Sazonova L.I. Pamiat kultury. Nasledie Srednevekovia i barokko v russkoy literature Novogo vremeni* [Memory of Culture. The Legacy of the Middle Ages and Baroque in Russian Literature of Modern Times]. Moscow, 2012, pp. 325–326. (In Russian).

2. Averincev S.S. Satana [Satan]. *Mifologicheskiy slovar* [Mythological Dictionary]. Moscow, 1990, p. 476. (In Russian).

3. Averincev S.S. Satana [Satan]. *Mifologicheskiy slovar* [Mythological Dictionary]. Moscow, 1990, p. 476. (In Russian).

4. Averincev S.S. Satana [Satan]. *Mifologicheskiy slovar* [Mythological Dictionary].



Moscow, 1990, p. 476. (In Russian).

5. Mikhilev A.D. Yavlenie demonizma v literature [The Phenomenon of Demonism in Literature]. *Romanchuk L. Demonizm. Zver Apokalipsisa (literaturnye mify, versii, realii)*. [Demonism. Beast of the Apocalypse (literary myths, versions, realities)]. Moscow, 2012, p. 6. (In Russian).

6. Anoshkina-Kasatkina V.N. Religioznaia osnova poemy "Demon" [The Religious Basis of the Poem "Demon"]. *Anoshkina-Kasatkina V.N. Pravoslavnyie osnovy russkoy literatury XIX veka*. [Orthodox Foundations of Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century]. Moscow, 2011, p. 152. (In Russian).

7. Brusov V.Ya. K.K. Sluchevskiy. Poet protivorechiiy [K.K. Sluchevsky. Poet of Contradictions]. *Brusov V.Ya. Sochineniya: v 2 t. T. 2* [Collected Works: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow, 1987, p. 257. (In Russian).

8. Rodnyanskaya I.B. Demon uskol'zayushchiiy [Elusive Demon]. *M.Yu. Lermontov. Pro et contra*. [M.Yu. Lermontov. Pro et contra]. St. Petersburg, 2002, p. 789. (In Russian).

9. Ivanov V.V., Toporov V.N. Invariant i transformatsii v mifologicheskikh i folklornykh tekstakh [Invariant and Transformations in Mythological and Folklore Texts]. *Tipologicheskie issledovaniya po folkloru* [Typological Research on Folklore]. Moscow, 1975, p. 52. (In Russian).

#### (Monographs)

10. Tacho-Gody E.A. *Konstantin Sluchevskiy. Portret na Pushkinskom fone* [Konstantin Sluchevsky. Portrait on the Background of Pushkin]. St. Petersburg, 2000. (In Russian).

11. Smorodinskaya T. *Konstantin Sluchevskiy. Nesvoievremennyi poet* [Konstantin Sluchevskiy. Untimely Poet]. St. Petersburg, 2008. (In Russian).

12. Makhov A.E. *Sad demonov – hortus daemonum: slovar infernalnoi mifologii Srednevekovia i Vozrozhdeni*. [Garden of Demons – Hortus Daemonum: Dictionary of infernal mythology of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2007. (In Russian).

13. Vaiskopf M. *Vlublionnyi demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma*. [Demiurge in Love: Metaphysics and erotic of Russian Romanticism]. Moscow, 2012, p. 427. (In Russian).

14. Makhov A.E. *Sad demonov – hortus daemonum: slovar infernalnoi mifologii Srednevekovia i Vozrozhdenia* [Garden of Demons – Hortus Daemonum: Dictionary of infernal mythology of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2007, p. 172. (In Russian).

15. Romanchuk L. *Demonizm. Zver Apokalipsisa (literaturnye mify, versii, realii)*. [Demonism. Beast of the Apocalypse (Literary Myths, Versions, Realities)]. Moscow, 2012, p. 82. (In Russian).

16. Sandunov Yu. *Diabol. Istoricheskiy i kulturnyi fenomen* [Devil. Historical and Cultural Phenomenon]. St. Petersburg, 1997, p. 120. (In Russian).

17. Makhov A.E. *Sad demonov – hortus daemonum: slovar infernalnoi mifologii Srednevekovia i Vozrozhdenia* [Garden of Demons – Hortus Daemonum: Dictionary of infernal mythology of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2007, p. 167–171. (In Russian).

18. Smorodinskaya T. *Konstantin Sluchevskiy. Nesvoievremennyi poet* [Konstantin Sluchevskiy. Untimely Poet]. St. Petersburg, 2008, p. 70. (In Russian).



19. Vaiskopf M. *Vlublionnyi demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma* [Demiurge in Love: Metaphysics and erotic of Russian Romanticism]. Moscow, 2012, p. 451. (In Russian).

**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, мифология.

E-mail: katkuz1@mail.ru

**Ekaterina Kuznetsova** – Post-graduate student of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian literature of the 19–20 centuries, poetics of lyrics, symbolic history, cultural memory, mythology.

E-mail: katkuz1@mail.ru

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

**СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД  
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ПЕРЕД СВАДЬБОЙ»:  
игра с традицией**

**Аннотация.** В статье устанавливается связь рассказа А.П. Чехова с народной свадебной обрядностью, жанрами свадебной поэзии. Структура рассказа последовательно воспроизводит структуру обряда, при этом отсутствующие элементы свадьбы героев восполняются отсылками к мотивам и образам народной свадьбы. Показано, как их снижение и трансформация способствуют созданию комического эффекта. Сопоставление чеховской и народной свадьбы, пародирование традиции в рассказе дополняет представление о поэтике ранних рассказов Чехова.

**Ключевые слова:** Чехов; свадебный обряд; народная традиция; комизм.

M. Larionova (Rostov-on-Don)

**Wedding Rites in Anton Chekhov's Short Story  
"Before the Wedding": Playing with Tradition**

**Abstract.** The paper offers a study of Anton Chekhov's short story as related to folk wedding rites and specific genres of wedding lyrics. The story's structure is similar to a structure of a traditional wedding ceremony. Absent elements of characters' wedding are substituted by references to motifs and signs of wedding in folk tradition style. Apart from it they appear in lower contexts and help to create a general comic effect. A comparative analyses of wedding in Chekhov's short story and it's folk model, a manifestation of parody of wedding traditions may contribute to a scholar view of poetics of early short stories by the author.

**Key words:** Chekhov; wedding rites; folk tradition; comic effect.

Современные чеховеды много говорят и спорят о новаторстве А.П. Чехова. Поразительно, но это новаторство во многом заключается в возрождении в творчестве писателя форм культуры, имеющих архаические, архетипические корни. Происходит это возрождение, воссоздание, так сказать, на бытовом уровне, оно спрятано в нарочитой повседневности и обыденности чеховской событийности.

Ярким примером являются произведения Чехова о свадьбе, в частности «Перед свадьбой»<sup>1</sup> (далее текст рассказа приводится по указанному изданию, с обозначением страниц в скобках после цитат). Этот ранний юмористический рассказ был напечатан в 1880 г. в журнале «Стрекоза» и нечасто привлекал внимание исследователей.

Свадебная тематика и наличие брачных мотивов в рассказе А.П. Чехова актуализируют комплекс традиционных народных представлений о свадьбе, жанры и образность свадебной поэзии. Выявление этих струк-

турно-семантических элементов свадебного обряда позволяет дополнить сделанные чеховедами наблюдения о поэтике ранних рассказов Чехова и поставить вопрос об их связи с традиционной народной культурой.

Творчество Чехова принято считать «нефольклорным». И действительно, «если свести проблему к учету упоминаний фольклорных жанров или сюжетов в произведениях писателя либо случаев цитирования им лирических песен и колядок или использования пословиц и поговорок, то результаты окажутся более чем скромными», – писал Д.Н. Медриш<sup>2</sup>. Однако рассказ «Перед свадьбой» опровергает это общее мнение. Именно воспроизведение некоторых элементов обряда и мотивов свадебных песен, трансформация их, лишение символического смысла, своего рода «обытовление» и определяют комизм рассказа.

Действие происходит на следующее утро после того, как «девица Подзатылкина в доме своих родителей была объявлена невестой коллежского регистратора Назарьева». Этот этап подготовки к свадьбе в полном соответствии с народной традицией назван Чеховым «сговор»: «Выпито было две бутылки ланинского шампанского, полтора ведра водки; барышни выпили бутылку лафита. Папаши и мамы жениха и невесты плакали вовремя, жених и невеста целовались охотно...» (46). Поведение участников событий вполне обрядово-этикетно. В свадебных песнях сватовства-сговора изображается застолье с обильными едой и питьем:

Налетали ясны соколы,  
Садилась соколы за дубовы столы,  
За дубовые столы, за камчатны скатерти.  
Еще все-то соколы они пьют и едят,  
Они пьют и едят, сами веселы сидят<sup>3</sup>.

Мотив «хмельного пира» в свадебных песнях связан с «пропиванием» невесты ее родителями и «выкупом» женихом:

Хмель ходит да по улице,  
Два двора да минуется,  
А в третий послушает,  
Что люди говорят,  
Чьего батьку карют.  
Карют, подкаряют,  
Ой, Маринино батушку,  
Ой, Маринино родного:  
Пропил он Маринушку,  
Пропил он Гавриловну  
Да на винной чарочке,  
На медовой стопочке<sup>4</sup>.

Однако в рассказе мотив «пропивания» травестийно дублируется. Ма-





маша Подзатылкина по «дурацкой шутке» папаши за столом вместо вина выпила «уксус с маслом из-под селедок» (47). Так сладкое, медовое вино свадебных песен в жизни превращается в уксус. А символически «пропивающий» дочь отец – в настоящего пьяницу, в «пьяную образину», по характеристике мамыши.

В народной свадьбе с момента сговора начинается оплакивание невесты. Этот мотив в сниженно-трансформированном виде есть и в рассказе. Плачут папаши и мамыши жениха и невесты, скорбным «О tempoга, о mores!» начинает тост гимназист восьмого класса, в «страшный трагизм» впадает рыжий Ванька Смыслomalов, который «трахнул кулаком себя по колену и воскликнул: “Черт возьми, я любил и люблю ее!”», чем и доставил невыразимое удовольствие девицам» (46). Обрядовый плач сначала обесмысливается, теряет символическое значение, а затем и вовсе превращается не то в фарс, не то в мелодраму.

Ритуальный поцелуй жениха и невесты во время сговора, который должен показать присутствующим власть жениха над «суженой-ряженой» и любовь к ней, у Чехова тоже приобретает нарочито бытовой смысл: «жених и невеста целовались охотно», что в сочетании с «посредственным бюстиком» девицы Подзатылкиной и мнением господина Назарьева о себе как о «страшном волоките» выглядит двусмысленно. Но даже и этот поцелуй при следующей встрече героев превращается в процедуру, лишённую вообще какого-либо чувства: «Позвольте вас чмокнуть!» (49).

Знаковым является указание на одежду невесты. «С какой это стати ты нарядилась сегодня в шерстяное платье? Могла бы нонче и в барежевом походить» (47), – недовольна мамыша. В контексте свадебного обряда дорогое платье обозначает перемену положения невесты и служит средством ее идеализации:

Да стал родной батюшко,  
Умывается, утирается.  
Да ён пошел по торгам и по лавицам,  
Да ён купил и атласу, и бархату,  
Да ён купил сафьянны башмаки<sup>5</sup>.

Однако в рассказе эта деталь имеет бытовое и психологическое объяснение: во-первых, должен приехать жених и невеста хочет хорошо выглядеть, во-вторых, в героине угадывается недалекая, пошлая мешаночка, как ее мамыша, и, в-третьих, самостоятельностью в выборе одежды девица Подзатылкина намекает матери, что теперь вышла из-под ее воли. Кроме того, дорогие одежды невесты в песнях служат свидетельством высокого статуса ее родителей и богатого приданого. В рассказе же и то, и другое оказывается обманом, что выясняется из финального монолога господина Назарьева: «Я на них (на родителей невесты – М.Л.), признаться, немножко сердит. Они меня здорово надули. <...> Ваш папаша говорили мне, что она надворный советник, а оказывается теперь, что она всего только ти-



тулярный. <...> Потом-с... Она обещали дать за вами полторы тысячи, а мамышка ваша вчера сказали мне, что больше тысячи я не получу. Разве это не свинство?» (49–50).

Ироническими коннотациями наделяется и традиционная для народной свадьбы характеристика жениха как представителя иного, чужого мира. В свадебных песнях жених предстает погубителем, захватчиком, «чуж-чуженином»:

Он грозен, грозен, немилостивой,  
Спо новым сеням похаживает,  
Каблуком полы проламывает<sup>6</sup>.

Жених часто изображается как сокол или орел, а невеста – лебедь:

Он кровь пустил по синему морю...  
Он пух пустил по чистому полю<sup>7</sup>.

Господин Назарьев грозит «приструнить» родителей невесты после венчания. Мамыша Подзатылкина говорит о нем: «Уж больно занослив и горделив... Через месяц же драться будете...» (47). Фамилия невесты, и без того «говорящая», приобретает в контексте свадебной обрядности особый смысл: быть ей битой! Символическая кровь девушки, становящейся женщиной, означает у Чехова заурядные побои мужа. Но подзатыльники можно получать, а можно давать. Неслучайно мамыша замечает: «и он таковский, и ты таковская... Ты его не больно-то слушай, не потакай ему во всем и не очень-то уважай: не за что!» (47). Таким образом, граница между символическим пространством жениха и невесты стирается, оказывается несущественной.

То же происходит и с символическим обрядовым временем. Для свадебных вербальных и акциональных текстов характерно противопоставление девичества и замужества:

Уж как девичья-то красота в чистом поле на лугу.  
Уж как бабья-то красота на печи в углу!<sup>8</sup>

В рассказе этот мотив, на первый взгляд, сохраняется. Мамыша поучает дочь: «Замужество только девицам нравится, а в нем нет ничего хорошего. Сама испытала, знаю. Поживешь – узнаешь». Однако противопоставление оказывается фикцией: девица Подзатылкина «рада родительский дом оставить» (47). Потому она на сговоре «веселая была и не плакала», чем нарушила правила обрядового поведения невесты. И хотя она на протяжении рассказа молчит, произносит всего одну фразу, что соответствует ритуальному молчанию невесты на народной свадьбе, в рассказе это становится свидетельством ее хитрости, лукавства, тайной внутренней жизни.

Для чеховской невесты родительский дом, идеализированный в народ-



ной песне, не «свой» мир, это пространство не совместной жизни, а разобщенного существования супругов, родителей и детей. Она готова выйти замуж за кого угодно «и вовсе не по любви», как говорит мамаша, лишь бы покинуть дом родителей. Но после свадьбы ее ждет такая же судьба. Именно понимание идентичности настоящего и будущего придает чеховской иронии характер сарказма и служит развернутым комментарием к финальному авторскому замечанию: «А что будет после свадьбы, я полагаю, известно не одним только пророкам да сомнамбулам» (50).

Примечательно, что родителей господина Назарьева как бы не существует в сюжете рассказа. Он вывел их из круга действующих лиц свадьбы, «приструнил», не считается с их мнением. Так в характеристике жениха появляется важный, хоть и не эксплицитный, мотив сиротства. Сирота, как лицо социально и ритуально обделенное, не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы не распространить свою ущербность на окружающих. Лишенный поддержки, он был посредником между миром людей и «иным» миром<sup>9</sup>. Участие такого персонажа в обряде «наделяет свадьбу признаками “нечистоты”, то есть превращает в антисвадьбу»<sup>10</sup>.

Важными средствами создания образа персонажа становятся мотивы свадебных величальных и корильных песен. Песни эти исполняются обычно на свадебном пире, т.е. после венчания. Чехов же из-за малой жанровой формы не имеет возможности показать все этапы свадьбы. Отсылка к величальным и корильным песням восполняет событийную неполноту обряда.

Величальные и корильные песни представляют собой художественное единство. Они гиперболизируют достоинства человека или гротескно изображают его недостатки. Величальные и корильные песни «устанавливают некий художественно-этический диапазон “высоких” и “низких” качеств» человека<sup>11</sup>. Если величаемый не одаривает поющих, те исполняют песню-хулу. Такая двойственная оценка одного объекта имеет комический эффект.

Это хорошо понимает Чехов, соединяя мотивы и образы величания и корения в характеристике каждого персонажа рассказа. Портретное описание господина Назарьева включает в себя «лицо белое» и «волосы курчавые». В свадебных величальных песнях у молодца лицо белое, «за столом сидел молодец, он чесал кудри русые»<sup>12</sup> или «кудри золотые, золотые, увитые»<sup>13</sup>. Те же кудри в сниженном, пренебрежительном тоне упоминаются и в корильных песнях:

Снаряжала его матушка родимая,  
Гребешком буйну голову учесывала,  
В три ряда кудряшки завивала<sup>14</sup>.

Эти мотивы величальных и корильных свадебных песен, переплетаясь в описании внешности господина Назарьева, создают портрет ничем не примечательного, заурядного мужчины с белым, но ничего не выражаю-

щим лицом, курчавыми волосами, но плоским затылком.

В характеристике девицы Подзатылкиной развенчиваются обычные для величальных песен мотивы женского рукоделия. Невеста должна была уметь шить и готовить. Кроме бытового, эти навыки имели символический смысл: они закрепляли связь девушки с нитями судьбы членов семьи и с печью и печным огнем как сакральным центром дома. Чеховская героиня «играть на фортепьяне умеет, но без нот; мамаше на кухне помогает, без корсета не ходит, постного кушать не может... и больше всего на свете любит статных мужчин и имя “Роланд”» (46). В этом ряду обрядовая символика женских занятий теряется, остается семантически неустребованной.

В величальных песнях красота невесты объясняется красотой и заботой родителей:

Без белил она белая,  
Без румяны нарумянная.  
Без чернилы брови, черные глаза.  
Ну откуда спородилась красота?  
Спородила родна матушка.  
Споил-скормил родный батюшка<sup>15</sup>.

Девица Подзатылкина тоже очень похожа на своих родителей, но при этом «наружность у нее самая обыкновенная: нос папашин, подбородок мамашин» (46). Если к этому добавить, что папаша, по словам мамаша, «лысая образина» (47), а мамаша, по словам папаши, «легкомысленная, жеманственная» (48), мы получим не величальную, а корильную характеристику.

В величальных песнях родители невесты дарят жениха вороным коном, шелковым ковром, черкасским (черкесским) седлом. В финальном монологе господина Назарьева эпитет «черкасский» пародийно трансформируется Чеховым. Возмущаясь жадностью родителей невесты, давших приданого меньше обещанного, жених с гневом восклицает: «Черкесы кровожадный народ, да и то так не делают» (50). Акт величания превращается в акт корения.

Свадьба и ее структурные компоненты занимают ведущее место в поэтике чеховского рассказа. Едва ли не каждое слово в нем представляет собой свернутую мнемоническую программу, мотив или образ, связанный со свадебным обрядом. Народная свадьба составляет скрытый сюжет рассказа, и совпадение, а еще важнее – несовпадение внешнего повествовательного ряда с внутренним делает рассказ юмористическим и в то же время серьезным размышлением над несовершенством бытия.

В рассказе Чехова важны не только реминисценции и аллюзии на свадебный обряд, не только то, что в нем есть от народной свадьбы, но и то, чего в нем нет. А нет в нем многих существенных элементов свадебной поэзии. Нет, например, мотивов и образов «вещего сна» невесты, символи-



ческих образов растительного и животного мира, переправы. Мотив «русских кудрей» жениха есть, а парного ему мотива «русой косы» невесты нет. Иначе говоря, нет того, что конституирует свадьбу как обряд «перехода». Да и самого «перехода», как мы показали, нет. Отменена оппозиция девичества/замужества, определяющая обрядовый сюжет. Структура обряда разрушается, сама свадьба становится «неправильной», ненастоящей.

Рассказ Чехова не внешне, а глубинно связан с народной смеховой культурой. Смех в народной традиции приурочен к смене времен и обстоятельств, он всегда возникает на границе двух состояний. Такой является свадьба, одновременно конец и начало. Но новой жизни в рассказе нет, есть продолжение прежней, пошлой и нелепой. Потому и смех Чехова не праздничный, светлый, а насмешливый, по классификации В.Я. Проппа, он «стабильно связан со сферой комического»<sup>16</sup>. Смех в рассказе возникает от несовпадения между символической традицией и обыденной реальностью и является выражением этого несовпадения.

Может возникнуть вопрос: откуда у Чехова такое знание народной свадьбы и свадебных песен? Во-первых, речь идет об общих, типичных песенных формулах, во-вторых, писатель был знаком с книгами М. Забылина «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия», И. Сахарова «Сказания русского народа», М. Макарова «Русские предания» и др., в-третьих, народная поэзия, в том числе обрядовая, во времена Чехова еще была живым, актуальным явлением. И наконец, художник, выросший на определенной культурной почве, осваивает язык своей национальной культуры, каким он сложился в течение тысячелетий.

Обращение к этому языку позволяет писателю

- художественно воплотить наиболее узнаваемые жизненные ситуации средствами условной типизации,
- разрушить ожидания воспитанного в традиции читателя, что создает комический эффект,
- пародировать популярные и общеизвестные фольклорные сюжетные модели,
- показать трансформацию классического фольклора в городской мещанской среде,
- включить в рассказы народную смеховую стихию, способную разрушать и одновременно восстанавливать возникшую по вине людей неполноту бытия.

Выявление элементов свадебного обрядового комплекса в рассказе Чехова открывает новые грани взаимоотношений писателя с народной традицией и убеждает в том, что писателей, не укорененных в национальной словесности, живущих вне культуры своего народа, просто не бывает.

Статья подготовлена в рамках темы бюджетного финансирования ИСЭГИ ЮНЦ РАН «Историко-культурное наследие народов Юга России в условиях мо-

дернизации».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чехов А.П. Перед свадьбой // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 1. М., 1974. С. 46–50.

<sup>2</sup> Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 208.

<sup>3</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 195.

<sup>4</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 207.

<sup>5</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 192.

<sup>6</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 204.

<sup>7</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 241.

<sup>8</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 262.

<sup>9</sup> Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 433.

<sup>10</sup> Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 17.

<sup>11</sup> Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 23.

<sup>12</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 256.

<sup>13</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 290.

<sup>14</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 376.

<sup>15</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984. С. 329.

<sup>16</sup> Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997. С. 25.

## References

### (Monographs)

1. Medrish D.N. *Literatura i fol'klornaya traditsiya. Voprosy poetiki* [Literature and Folk Tradition. Aspects of Poetics]. Saratov, 1980, p. 208. (In Russian).
2. Gol'denberg A.Kh. *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in N. Gogol's Poetics]. Volgograd, 2007, p. 17. (In Russian).
3. Gol'denberg A.Kh. *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in N. Gogol's Poetics]. Volgograd, 2007, p. 23. (In Russian).
4. Propp V.Ya. *Problemy komizma i smekha* [Aspects of Comic and Laughter]. St. Petersburg, 1997, p. 25. (In Russian).

**Марина Ченгаровна Ларионова** – доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии Института социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН (ИСЭГИ ЮНЦ РАН).

Научные интересы: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

**Marina Larionova** – Dr. Habil. in Philology, head of laboratory of philology of the Institute of socio-economic and humanities research Southern scientific center of RAS (ISEHR SSC RAS).

Research interests: the work of A.P. Chekhov, literature and traditional culture

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

О.А. Симонова (Москва)

## ОБРАЗ БЛУДНИЦЫ В ФЕМИНИСТСКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ НАЧАЛА XX В.

**Аннотация.** В статье рассматривается сюжет «Спаситель и блудница», восходящий к евангельским историям и распространенный в русской классической литературе, для которой характерны авторская установка на спасение героини и сострадательное отношение к ней. В ходе исследования устанавливается, что феминистская беллетристика (журнал «Женский вестник» (1904–1917), рассказы М.И. Покровской), наследуя традиции, в то же время имела свои особенности. Субъектом повествования становился не герой, а героиня (зачастую несчастная девушка, которая предпочла проституции самоубийство). Евангельский сюжет разрушался: отсутствовала или пародировалась фигура спасителя, героиня предстала в конфликте с обществом. Чаемое спасение оказывалось в принципе неосуществимым в конкретных исторических условиях, при которых женщина была ограничена в правах.

**Ключевые слова:** русская литература начала XX в.; массовая литература; феминистские журналы; женская проза; образ проститутки; Спаситель и блудница.

O. Simonova (Moscow)

### Image of a Whore in the Feminist's Fiction of the Early 20th Century

**Abstract.** The article examines the plot “Saviour and whore” tracing back to the gospel histories is popular in the Russian classic literature, which is characterized by the regard to the heroine as to suffering creature and by the author’s tendency to her salvation. During the research it appears that the feminist’s fiction (magazine “Zhenskiy Vestnik” – “Women’ Gerald” (1904–1917), stories by M.I. Pokrovskaya) inheriting the tradition, at the same time proposes certain peculiarities. The heroine (frequently, a wretched girl who would prefer suicide to prostitution) becomes the subject of narration instead of a hero. The gospel plot is ruining: the figure of the saviour is absent or parodied, the heroine appears in a conflict with society. The wishful salvation was unfeasible at all in the historical situation when the women were violated in rights.

**Key words:** Russian literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century; mass literature; feminist’s magazines; Women’s fiction; image of prostitute; the Saviour and whore.

Образ блудницы, восходящий к евангельским и агиографическим прототипам, получил разную трактовку в европейских национальных литературах. Например, во французской литературе тема практически утратила христианскую составляющую. Самые яркие образы были созданы в традициях натуралистической школы (Ж.-К. Гюисманс «Марта. История падшей», 1876; Э. Золя «Нана», 1880) и реализма (Г. Мопассан «Пышка», 1880; «Дом Телье», 1881; «Мадемуазель Фифи», 1882 и др.). В этих произведениях проститутка, движимая корыстолюбием и легкомыслием, оказы-

вается обречена на порок, ее страдания не изображаются, она практически не рефлектирует над своим положением. Даже Мопассан, представляющий проститутку героиней, одерживающей моральную победу над другими персонажами («Пышка», «Мадемуазель Фифи»), характеризует ее положение как данность. В русской литературе преобладает христианское восприятие образа: отношение к героине как к страдающему существу и авторская установка на спасение, заимствованная из евангельской истории.

Сюжет «Спаситель и блудница» восходит к двум евангельским историям. В первой Христос защищает прелюбодейку от побивания камнями (Ин. 8, 2–11). Этот сюжет (в т.ч. посредством апокрифической литературы<sup>1</sup>) вошел в русскую культуру, он был использован, например, В.Д. Поленовым в картине «Христос и грешница (Кто без греха?)», 1888. К нему близок другой апокрифический сюжет о внезапном духовном перерождении богатой грешницы под влиянием личности Христа, появившийся у Г.И. Семирадского («Христос и грешница», 1873). В русской литературе сюжет «Христос и грешница» нашел воплощение в поэмах А.И. Полежаева, А.К. Толстого, В.В. Крестовского, Д.Д. Минаева<sup>2</sup>.

Другая история связывается с фигурой Марии Магдалины. В православной традиции Мария Магдалина не признается блудницей, она была грешницей, из которой Иисус изгнал «семь бесов», впоследствии стала его ученицей и одной из жен-мироносиц. Восприятие Марии Магдалины как кающейся грешницы распространено в католической традиции, где произошло ее отождествление с безымянной блудницей, омывшей ноги Христа мирром и обтеревшей их своими волосами<sup>3</sup>. В таком виде сюжет «Спаситель и блудница» перешел из раннехристианских легенд в европейское искусство (С. Боттичелли «Мистическое Распятие», ок. 1500; П.-П. Рубенс «Пир в доме Симона Фарисея», ок. 1618, С. Вуэ «Христос в доме Симона Фарисея», ок. 1630 и др.).

Очевидно, в данном сюжете европейская традиция питала русскую культуру: блудницы соотносились с Магдалиной. Так, созданное в 1833 г. в Петербурге учреждение для исправления падших девиц получило название, как и его западные аналоги, «Магдалинское убежище». В русской литературе сюжет «Христос и Магдалина» привился у авторов, принадлежавших разным литературным направлениям (М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак, Н.А. Клюев и др.).

В стихотворении Н.А. Клюева «Грешница» (1911)<sup>4</sup> (окончательное название – «За лебединой белой долей») встреченная лирическим героем грешница вызывает у него в памяти картину, изображающую Магдалину у ног Христа:

Панель... Толпа... И вот картина,  
Необычайная чета:  
В слезах лобзает Магдалина  
Стопы пречистые Христа.



Таким образом, виденная мельком проститутка соотносится с христианским прототипом («Непостижимая, святая, – /Небес отмечена перстом»; «Как ты, раскаянем объята, / Янтарь рассыпала волос»). Поэт творит свою героиню, обращаясь к культурной традиции, ничего реально не зная о встреченной им проститутке. Происходит двойное опосредование: поэт создает образ блудницы, опираясь на созданный в живописи образ, который, в свою очередь, восходит к праобразу – святой Магдалине. Этот пример показывает, как формировались образы блудниц в русской литературе, как зачастую они были основаны не на реальных прототипах, а восходили к архетипу, идеализировались и поэтизировались.

Сюжет, согласно которому герой пытается спасти блудницу, становится основным для русской классической литературы (Н.В. Гоголь «Невский проспект», Н.Г. Чернышевский «Что делать», Л.Н. Толстой «Воскресенье», В.М. Гаршин «Происшествие», «Надежда Николаевна» и др.). Позицию автора в таком отношении к героине А.К. Жолковский называет «проективно-утопической установкой на “спасение”»<sup>5</sup>.

В реальной жизни идея интеграция проституток в общество через привлечение их к труду (посредством пресловутой швейной машинки) либо замужество потерпела крах во второй половине XIX в.<sup>6</sup>, неэффективной оказалась и направленная на исправление падших деятельность петербургского Магдалинского убежища<sup>7</sup>. Уже с 1860-х гг. в литературе (Ф.М. Достоевский «Записки из подполья», «Идиот», А.И. Левитов «Погибшее, но милое создание», А.П. Чехов «Слова, слова и слова», «Припадок», Л.Н. Андреев «Христиане» и др.) разоблачается утопия о спасении падшей<sup>8</sup>.

Новым этапом в осмыслении сюжета становится «инверсия ролей блудницы и спасителя и появление образа Спасительницы на месте падшей»<sup>9</sup> (Соня Мармеладова из романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, Люба из рассказа Л.Н. Андреева «Тьма»).

На рубеже XIX–XX вв. в русской литературе происходит травестирирование мифа о «возрождении» блудницы и обновление сюжета («романтизация» доступных женщин в рассказах М. Горького, снятие оценочности по отношению к грешнице в стихотворениях А.А. Блока и В.Я. Брюсова). Своеобразной «энциклопедией» проституции становится повесть А.И. Куприна «Яма» (1909–1915).

Одной из особенностей искусства рубежа XIX–XX вв. можно считать инверсию оценок традиционных образов: отрицательные персонажи становятся привлекательными (Лилит, Саломея<sup>10</sup> и др.). Схожая тенденция характерна и для образа блудницы в массовой литературе. Изменяется отношение к женщине, имеющей множество сексуальных связей. Если традиционно она порицалась как распутная и становилась изгоем общества, то в массовой литературе начала XX в. (Е.А. Нагродская «Гнев Диониса», А.А. Вербицкая «Ключи счастья» и др.) подобное поведение героини одобряется автором. Свобода в сексуальных отношениях становится одной из

характеристик «новой женщины».

Обострение внимания к сюжету о блуднице в русской литературе начала XX в. вызвано и т.н. «женским вопросом», обсуждением прав и положения женщины в обществе. В феминистских журналах («Женский вестник», 1904–1917, «Союз женщин, 1907–1909) проститутка становится основным объектом сочувствия авторов и частой героиней беллетристики, призванной обратить общественное внимание на проблему. В большей степени принадлежала сфере идеологии и пропаганды, чем искусству, феминистская беллетристика стала одним из инструментов борьбы за улучшение положения женщин. Облекая свои идеи в художественную форму, авторы демонстрировали непосредственную связь между официально одобренной проституцией и неравенством мужчин и женщин. Рассказы феминисток отличались как от «большой» литературы, фокусирующейся на страданиях героев, так и от массовой литературы, в которой, по большому счету, проституция одобрялась.

Задачей феминисток становится показать социально-экономические причины феномена проституции. Много труда и сил положила на это Мария Ивановна Покровская (1852 – дата смерти неизвестна), общественный деятель, врач, основательница и главный редактор самого продолжительного феминистского журнала в России – «Женский вестник». Признавая, что в литературе, как и по статистике, причинами проституции чаще всего являются незаконная связь и бедность, Покровская выдвинула самой главной и коренной причиной «ненормальное социальное положение современной женщины и распущенность мужчин»<sup>11</sup>.

Важно отметить, что именно в ориентации на русскую литературу и в полемике с ней феминистки создавали тексты о проститутках. Покровская резюмировала то, что было создано русскими писателями на эту тему. Половину своей книги «О падших» она посвятила разбору произведений Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В.М. Гаршина, А.П. Чехова. Прежде всего, она отметила сочувственное отношение писателей к своим героиням, которые обнаружили в них «исстрадавшегося человека, которого безжалостно топчут в грязь»<sup>12</sup>. Вместе с тем, она иронизировала над доброй волей героя-спасителя, который рассуждает о возможности спасения героини: «Захочу, тебя выкуплю, сделаю своей содержанкой или женой»<sup>13</sup>. Покровская уверена, что спасти проститутку можно, расширив выбор занятий для женщин, который в то время ограничивался низкооплачиваемым неквалифицированным трудом. Еще один важный аспект, на который обращает внимание Покровская, – это то, что Соня у Достоевского и Надежда Николаевна у Гаршина – незаурядные личности, в обычной же жизни проститутками были простые женщины, которых погубили обстоятельства. Таким образом, подчеркивалась идеализация типов проституток у классиков, феминистки же хотели показать, что в таком положении могла оказаться любая девушка, настолько это явление жизни было обыденным.

В статье о героинях М. Горького Покровская отмечает, что в проститутках выражены типы женщин, протестующих против своего положения,



которое является крайней степенью зависимости женщины: «В проститутках как бы сосредоточивается все дурное, что заключается в положении современных женщин, что создается их рабством»<sup>141</sup>. И этот протест становится основной темой рассказов самой Покровской. Она описывает жизнь проституток или девушек, которых жизнь толкает к этому занятию, и их восприятие своей жизни, рассказывая страшные случаи, порой вызывающие вопрос о правдоподобии. Главная ее цель – показать, как женщины всеми силами стремятся вырваться из этого положения. Ш. Розенталь называет такие художественные произведения «протестной литературой»: «Писательницы стремились побороть бессилие, беспомощность, преследуемость, отверженность»<sup>15</sup>.

Если взгляды больших писателей оказываются близки Покровской, то другое отношение она выказывает к современной ей популярной литературе. Неодобрительно встретила она начало повести А.И. Куприна «Яма», в которой автор, по ее мнению, пишет о неизбежности проституции. Писатель сосредотачивается на внешней стороне жизни домов терпимости и лишь вскользь приоткрывает внутренний мир живущих там женщин. Покровская упрекает писателя в том, что он считает порок естественным физиологическим явлением, а проститутки для него – «не страдающие женщины, покушающиеся на самоубийство, сходящие с ума и медленно убиваемые своими гостями, но бесчувственные машины-клоаки!»<sup>16</sup>, глупые и ленивые. Ее отношение к повести проясняется при сравнении ее с рассказами самой Покровской, которая сосредоточена на описании страданий героинь и их внутреннем протесте против этого занятия.

Принадлежа по художественным критериям к массовой литературе, феминистская беллетристика игнорирует новейшие веяния, наследует классической литературе XIX в. Проститутка показана в ней страдающим существом, жаждущим спасения, избавления от позорного положения. Но есть и существенные отличия. Если в произведениях русской классической литературы о блудницах главным действующим лицом был герой, героиня же изображалась как объект, на который были направлены действия мужского персонажа, то для феминистских текстов характерно отсутствие героя вообще. Истоки такого подхода обнаруживаются в романе «Что делать» Чернышевского и «Записках из подполья» Достоевского, когда ситуация спаситель-блудница в ее евангельском варианте нарушается и, как выражается Жолковский, героиня перехватывает у героя «авторскую» роль<sup>17</sup>. В феминистской беллетристике сюжет «Спаситель-блудница» разрушается окончательно: фигура спасителя отсутствует, героиня предстает в конфликте с обществом.

Появляется качественно новое изображение проститутки. Героиня таких рассказов – женщина падшая или отказавшаяся от подобного положения. Само понятие греховности девушки заменяется проблемой ее личной трагедии. Такой взгляд меняет структуру повествования. Женщина из объекта повествования, той, которую нужно спасать, превращается в субъекта повествования. Повествователь показывает точку зрения несчастной



девушки, выражает ее мироощущение; иногда повествование ведется от ее лица. Соответственно, это в меньшей степени, чем раньше, позволяет объективировать героиню, посмотреть на нее со стороны. Страдающая героиня стремится доказать, что и она тоже личность, требуя человеческого отношения к себе. В рассказе Покровской «Портниха» умирающая от чахотки проститутка перед смертью рассказывает свою историю врачу: «В ее рыданиях слышался страшный протест против жизни и людей, которые так безжалостно обошлись с ней, третировали ее не как живого человека, который может страдать и чувствовать, но как вещь, предназначенную для известного употребления»<sup>18</sup>.

Жанровое оформление рассказов в виде исповедей создает ощущение подлинности. Распространенным вариантом становится обрамление исповеди проститутки вводными и заключительными словами рассказчика, выслушивающего героиню, – обычно это врач (или женщина-врач). Как отмечает Жолковский, для русской традиции начиная с романа «Что делать» характерна «документальная установка» на подлинную историю падения, рассказываемую герою (врачу, полицейскому, журналисту)<sup>19</sup>. Обычно выслушивающий героиню рассказчик либо совпадает с героем, либо его точка зрения приближена к герою<sup>20</sup>. Отражение точки зрения героини и отсутствие в феминистских текстах героя-спасителя составляет особенность этих произведений, делает их безысходными и еще более натуралистичными.

История проститутки, рассказанная ее устами, приобретает живое звучание, становится трагедией. Героиня повествует о своей жизни, но предстает в ней не как активный персонаж, а как жертва, постоянно подвергающаяся грубому воздействию. Столкновение женщины с неприкрытой правдой жизни, с реалиями действительности, в которой ей места нет, становится рефреном беллетристики феминистских журналов. Это страшные, проникновенные рассказы о бесправном положении женщины, о невозможности вести самостоятельную жизнь, зарабатывая честным трудом, не сговариваясь со своими чувствами и совестью.

О том, насколько сгущены краски в таких произведениях, можно судить по рассказу-исповеди «Страничка жизни»<sup>21</sup>, в котором с каждым событием жизнь героини предстает все более безысходной. Девушка повествует свою историю доктору Иванову, который спас ее от самоубийства. Родители-купцы не разрешали ей учиться, выдали замуж. Муж издевался над ней, уморил ее дочь. Устроилась на работу – приставали хозяева. В парке ее домогался один тип – агент полиции, занимающийся поиском тайных проституток. Она отказала ему, тогда он заявил городовому, что она проститутка. Ее отвели в участок, там изнасиловали, после чего выдали желтый билет, оказалось, что заразили сифилисом. Героиня восклицает: «Разве после этого можно жить? – жить среди людей... не считающих женщину за человека, – дающих право каждому негодяю делать с ней, что хочет! Жить в стране, где законы создаются лишь для удобства мужчин, а женщины отдаются во власть развратников и пьяниц»<sup>22</sup>. Она кончает



жизнь самоубийством. Таким образом, в данном рассказе доктор не может рассматриваться как спаситель в евангельском понимании, а сама идея спасения терпит крушение со смертью девушки.

В принципе, этот рассказ не сильно отличается от других художественных произведений о проститутках, опубликованных в «Женском вестнике». Поражает здесь сцена насилия в полицейском участке. Рассказ призван показать жестокость государства по отношению к женщине: его представители оказываются насильниками, доводящими героиню до самоубийства. Может быть, не в полной мере соответствуя реальности, рассказ иллюстрировал идею феминисток о неприемлемости врачебно-полицейского контроля над проститутками, превращающего женщину в изгой. Она ущемлялась в гражданских правах: ее паспорт обменивался на желтый билет, от которого было чрезвычайно трудно избавиться. Как отмечает С.В. Крадецкая, «система врачебно-полицейского надзора за проституцией позволяла объявить любую женщину, не отвечающую представлениям о норме, проституткой, над которой можно было беспрепятственно совершать насилие»<sup>23</sup>.

Подобный случай описывается в рассказе «Жизнь прекрасна»<sup>24</sup> О. Некрасовой, в котором курсистка Надежда Федоровна живет в номере доходного дома, куда заселяются девушки легкого поведения. Полицейские забирают всех девушек на освидетельствование, выдают им желтые билеты. Повествователь, периодически выражая точку зрения героини, в последних абзацах предоставляет ей право говорить: в письме она рассказывает о произошедшем своему любимому, выводя из своего случая общественную проблему. Автор словами героини передает идею о необходимости борьбы с государственной регламентацией проституции: целью Надежды Федоровны становится избавиться от позорного билета и всю жизнь посвятить борьбе с подобным отношением к женщине. В пропагандистских целях автор усиливает несправедливость ситуации. На самом деле, при полицейских облавах многие простые девушки (крестьянки, приехавшие на заработки, служанки, ищущие места) попадали в участок. Утром, во время медицинского осмотра, девушек соблазняла прелестью жизни в публичном доме его содержательница, а полицейский чиновник, заведомо подозревающий их в тайной проституции, уговаривал взять для удобства желтый билет. После нескольких арестов многие девушки соглашались<sup>25</sup>.

По сути, в феминистских рассказах героиня отказывается от самого образа блудницы. Так, Катюша из «Воскресения» Толстого и Надежда Николаевна из «Происшествия» Гаршина при всем внутреннем несогласии пытались оправдать свое занятие: «Маслова не только не стыдилась своего положения <...>, – но как будто даже была довольна, почти гордилась им. <...> Она была проститутка, приговоренная к каторге, и, несмотря на это, она составила себе такое мировоззрение, при котором могла одобрить себя и даже гордиться перед людьми своим положением»<sup>26</sup>. Героиня Гаршина воспринимала свое положение как службу, она занимала необходимую для общества нишу: «Да, и у меня свой пост! И я тоже нужна, необ-



ходима. <...> “Пусть я исполняю грязное, отвратительное дело, занимаю самую презренную должность; но ведь это – должность!”»<sup>27</sup>. Напротив, в феминистских текстах героиня отказывается самоидентифицироваться с подобным образом. Она не принимает навязанную ей роль, типичным выходом становится самоубийство, являющееся альтернативой проституции для девушки, у которой не осталось другого выбора.

В рассказе из журнала «Женский вестник» «Не по силам»<sup>28</sup> девушка после смерти отца решает начать самостоятельную жизнь. Многодневные поиски работы ни к чему не приводят, мечты о «действительной» жизни терпят крушение, а голод вынуждает прибегнуть к последней возможности заработка – собственным телом. Но преодолеть себя героиня не в силах и, так и не начав новой жизни, выбрасывается из окна. В невозможности женщины зарабатывать на жизнь собственным трудом имплицитно полемика с идеями женского движения второй половины XIX в., восходящими к роману Н.Г. Чернышевского. Показывается, как женщина в конкретных событиях ее жизни выступает несамостоятельным лицом, не могущим изменить ход событий.

В рассказе «Больница-тюрьма» М.И. Покровской<sup>29</sup> поднимаются два основных вопроса: о неприемлемости государственного контроля над проституцией и о возможности избавления женщины от этой профессии. Героиня-рассказчица медичка Степанова, признавая наличие примеров, когда проститутки самостоятельно возвращались к порядочной жизни, рассказывает о том, как работала фельдшерницей в больнице, где насильно лечили проститутки. Больница представляла собой тюрьму, которую женщины не могли покинуть по своему желанию (в Петербурге такой была Калининская больница – О.С.). Персонал постоянно унижал их, и потому больные устраивали драки и скандалы. Рассказчица выказывает сочувственное отношение к проституткам. Самую отчаянную и буйную девушку Воробьеву она взяла на поруки, поселила у себя, устроила сиделкой в больницу. Воробьева стала очень терпеливой сиделкой, но погибла во время эпидемии холеры, пав «жертвой своего самоотвержения, усиленно работая в больнице». Нужно отметить, что в рассказе появляется состоявшаяся спасительница, что отличает ее от псевдоспасителей в русской классической литературе. Вроде бы приводится пример возрождения блудницы, но возвращение девушки к честной жизни полностью не реализуется из-за ее гибели. Таким образом, вновь ставится под сомнение осуществимость проекта по спасению блудницы.

Идея земного спасения сознательно нивелируется Покровской пародийной фигурой спасителя в рассказе «Продал»<sup>30</sup>. Отравившуюся девушку привозят в больницу из борделя, где она не пробыла и двух недель. Во враче она узнает одного из клиентов, который мучил ее. Врач, понимая, что он был одним из палачей больной, все-таки пытается ее спасти, но она выбирает смерть, не желая возвращаться в дом терпимости. Таким образом, спаситель оказывается в прошлом мучителем. Пародируется и само спасение, которое не несет избавления от позорного занятия. Реальным



спасением оказывается смерть, своеобразной спасительницей предстает сестра милосердия, заявляющая: «Оставьте ее умереть. Ведь по выздоровлении ей опять придется возвратиться к той жизни, которая довела ее до самоубийства»<sup>31</sup>.

Таким образом, героини Покровской жаждут возвращения к честной жизни, но оно, как и в реальной жизни, оказывается практически неосуществимым. В утопическом стремлении к спасению героини авторы феминистских рассказов наследуют классической литературной традиции, игнорируя разоблачение идеи спасения падшей в других художественных опытах: например, в «Происшествии» (1878) Гаршина, где героиня сознательно отказалась от замужества, которое закрепостило бы ее и сделало обязанной спасителю.

Помещение мифа о возрождении блудницы в рамки рождественского рассказа обостряет идею невозможности спасения проститутки. В рассказе «Необыкновенная гостья»<sup>32</sup> Покровской в сочельник курсистка Лида впускает переночевать пьяную проститутку, которую выгнала хозяйка заведения. Повествователь излагает точку зрения героини-спасительницы, в которой жалость борется с отвращением. В рамках сюжета «Спаситель(ница)-блудница» ситуацию осознает проститутка, которая, протрезвев к утру, говорит: «Ишь ведь, по-христиански... не погнушалась мной!..»<sup>33</sup> Лиду охватывает идея спасти проститутку, но из рассказа последней она понимает, что ей это не по силам.

Еще более трагичен финал рассказа Покровской «Прислуга»<sup>34</sup>, в котором Саша, сбегавшая из дома терпимости, устроилась в служанки. В сочельник городской приходит за ней, чтобы вернуть ее обратно. По дороге она убегает от него. В очередной раз точка зрения повествователя сливается с точкой зрения героини: «Сашу окружили сотни призраков, которые с искаженными и зверскими лицами протягивали к ней жадные руки, стараясь оторвать хотя бы кусочек ее тела, причиняя ей нестерпимую боль. В смертельном ужасе, спасаясь от них, девушка, без стопа, без крика, скользнула в воду и исчезла под водой»<sup>35</sup>. Таким образом, эти рассказы разоблачают как идиллию рождественского рассказа, так и утопию о спасении блудницы: не происходит ни рождественского чуда, ни возрождения падшей. Характерная для литературы начала XX в. нивелировка устоявшихся в классике сюжетов распространяется и на сюжет о спасении блудницы.

Таким образом, в пику русской литературной традиции, мифологизировавшей проститутку, в феминистских текстах востребованной героиней была несчастная девушка, придавленная жизненными обстоятельствами, которая не захотела быть блудницей, отказалась принять уготованное ей место в самом низу социальной иерархии. Во многих рассказах женщина так и не становится проституткой, авторы отказываются от создания этого образа, приводя героиню к смерти. Исчезает фигура спасителя: чаемое спасение оказывается в принципе невозможным при существующем устройстве общества. Феминистки переводят проблему из «вечной» в современную, помещая ее в социально-экономический контекст, превращая

художественные произведения в средство для пропаганды своих идей.

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

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Апокрифы древних христиан: исследование, тексты, комментарии / под ред. А.Ф. Окулова. М., 1989.

<sup>2</sup> Грешница: поэмы И. Полежаева, А. Толстого, В. Крестовского, Д. Минаева. СПб., 1893; 2-е изд. СПб., 1900.

<sup>3</sup> *Нарусевич И.В.* Житие Марии Магдалины в «Золотой легенде» Якова Ворагинского // *Studia philologica* / под ред. Г.И. Шевченко. Вып. 5. Минск, 2002. С. 29–45.

<sup>4</sup> *Клюев Н.* Сосен перезвон. [Репринт. изд.: М.: Кн-во В.И. Знаменский и К°, 1912]. М., 2002. С. 62–63.

<sup>5</sup> *Жолковский А.К.* Топос проституции в литературе // *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель. М., 1994. С. 319.*

<sup>6</sup> *Егоров Б.Ф.* Русские утопии // *Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 1996. С. 260–263.*

<sup>7</sup> *Муравьева М.Г.* Государственное призрение проституции в предреволюционном Петербурге // *Журнал исследований социальной политики. 2005. Т. 3. № 2. С. 163–186.*

<sup>8</sup> *Мельникова Н.Н.* Миф о возрождении грешницы в русской литературе XIX – начала XX века // *Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2011. № 11 (113). С. 110.*

<sup>9</sup> *Мельникова Н.Н.* Метаморфозы образа падшей женщины в русской и латиноамериканской литературе // *Вестник Московского университета. 2009. № 6. С. 116. (Сер. 9. Филология).*

<sup>10</sup> *Топорков А.Л.* Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином», пьеса Оскара Уайльда «Саломея» и «Песнь песней» царя Соломона // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. член-корр. РАН А.Л. Топорков. М., 2015. С. 172.

<sup>11</sup> *Покровская М.И.* О падших. СПб., 1901. С. 16.

<sup>12</sup> *Покровская М.И.* О падших. СПб., 1901. С. 5.

<sup>13</sup> *Покровская М.И.* О падших. СПб., 1901. С. 21.

<sup>14</sup> *Покровская М.И.* Женские типы Максима Горького (Из русской литературы) // *Женский вестник. 1906. № 3. С. 79.*

<sup>15</sup> *Rosenthal Ch.* Achievement and Obscurity: Women's Prose in the Silver Age // *Women Writers in Russian Literature* / ed. by T.W. Clyman, D. Greene. Westport, Connecticut; London, 1994. P. 152.

<sup>16</sup> *Покровская М.И.* Русская яма // *Женский вестник. 1910. № 2. С. 40.*

<sup>17</sup> *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель. М., 1994. С. 94.*

<sup>18</sup> *Покровская М.И.* Портниха // *Покровская М.И. О падших. СПб., 1901. С. 56.*

<sup>19</sup> *Жолковский А.К.* Топос проституции в литературе // *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель. М., 1994. С. 358.*

<sup>20</sup> *Жолковский А.К.* Топос проституции в литературе // *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель. М., 1994. С. 323.*

<sup>21</sup> *Е.П.* Страничка жизни // *Женский вестник. 1914. № 3. С. 71–74.*

<sup>22</sup> *Е.П.* Страничка жизни // *Женский вестник. 1914. № 3. С. 73.*





- <sup>23</sup> Крадецкая С.В. «Наградивши девушку желтым билетом...». Сексуальные домогательства в интерпретации российских феминисток начала XX века // Родина. Российский исторический журнал. М., 2012. № 7. С. 157.
- <sup>24</sup> Женский вестник. 1907. № 4. С. 99–104.
- <sup>25</sup> Покровская М.И. О жертвах общественного темперамента. СПб., 1902. С. 11.
- <sup>26</sup> Толстой Л.Н. Воскресение // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 32. М., 1936. С. 151–152.
- <sup>27</sup> Гаршин В.М. Происшествие // Гаршин В.М. Сочинения. М., 1955. С. 17–18.
- <sup>28</sup> Див К. Не по силам // Женский вестник. 1912. № 12. С. 253–258.
- <sup>29</sup> Женский вестник. 1906. № 12. С. 323–330.
- <sup>30</sup> Покровская М.И. Продам // Покровская М.И. О жертвах общественного темперамента. СПб., 1902. С. 67–79.
- <sup>31</sup> Покровская М.И. Продам // Покровская М.И. О жертвах общественного темперамента. СПб., 1902. С. 70.
- <sup>32</sup> Покровская М.И. Необыкновенная гостя // Женский вестник. 1905. № 1. С. 3–6.
- <sup>33</sup> Покровская М.И. Необыкновенная гостя // Женский вестник. 1905. № 1. С. 4.
- <sup>34</sup> Покровская М.И. Прислуга // Покровская М.И. О падших. СПб., 1901. С. 57–67.
- <sup>35</sup> Покровская М.И. Прислуга // Покровская М.И. О падших. СПб., 1901. С. 66–67.

## References

### (Articles from Scientific Journals)

1. Murav'eva M.G. Gosudarstvennoe prizrenie prostitutsii v predrevolyutsionnom Peterburge [The State Charity of Prostitution in Pre-revolutionary St. Petersburg]. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki*, 2005, vol. 3, no. 2, pp. 163–186. (In Russian).
2. Mel'nikova N.N. Mif o vrozozhdenii greshnitsy v russkoy literature XIX – nachala XX veka [The Myth of the Rebirth of a Sinful Woman in the Russian Literature of the 19 – early 20 century]. *Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)*, 2011, no. 11 (113), p. 110. (In Russian).
3. Mel'nikova N.N. Metamorfozy obraza padshey zhenshchiny v russkoy i latinoamerikanskoj literaturakh [Metamorphoses of the Image of the Fallen Woman in the Russian and Latin American Literatures]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Philology, 2009, no. 6, p. 116. (In Russian).
4. Kradetskaya S.V. “Nagradiivshi devushku zhelytym biletom...”. Seksual'nye domogatel'stva v interpretatsii rossiyskikh feministok nachala XX veka [“Rewarding a girl with a yellow card ...”. Sexual Harassment in the Russian Feminists' Interpretation in the Early Twentieth Century]. *Rodina. Rossiyskiy istoricheskiy zhurnal*. 2012, no. 7, p. 157. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Narusevich I.V. Zhitie Marii Magdaliny v “Zolotoy legende” Yakova Voraginskogo [Hagiography of Mary Magdalene in the “Golden legend” by Jacobus de



- Voragine]. *Shevchenko G.I. (ed.). Studia philologica*. Issue 5. Minsk, 2002, pp. 29–45. (In Russian).
6. Zholkovskiy A.K. Topos prostitutsii v literature [The Topos of Prostitution in Literature]. *Zholkovskiy A.K., Yampol'skiy M.B. Babel'* [Babel]. Moscow, 1994, p. 319. (In Russian).
  7. Egorov B.F. Russkie utopii [Russian Utopia]. *Iz istorii russkoy kul'tury* [From the History of Russian Culture]. Vol. 5 (nineteenth century). Moscow, 1996, pp. 260–263. (In Russian).
  8. Toporkov A.L. Povest' A.M. Remizova “O bezumii Irodiadinom”, p'esa Oskara Uayl'da “Salomeya” i “Pesn' pesney” tsarya Solomona [The Novel “On the madness of Herodias” by A.M. Remizov, the play “Salome” and “The song of songs of king Solomon” by Oscar Wilde]. *Toporkov A.L. (ed.). “Vechnye” syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” Plots and Images in the Literature and Art of the Russian Modernism]. Moscow, 2015, p. 172. (In Russian).
  9. Rosenthal Ch. Achievement and Obscurity: Women's Prose in the Silver Age. *Clyman T.W., Greene D. (eds.). Women Writers in Russian Literature*. Westport, Connecticut; London, 1994, p. 152. (In English).
  10. Zholkovskiy A.K. Topos prostitutsii v literature [The Topos of Prostitution in Literature]. *Zholkovskiy A.K., Yampol'skiy M.B. Babel'* [Babel]. Moscow, 1994, p. 358. (In Russian).
  11. Zholkovskiy A.K. Topos prostitutsii v literature [The Topos of Prostitution in Literature]. *Zholkovskiy A.K., Yampol'skiy M.B. Babel'* [Babel]. Moscow, 1994, p. 323. (In Russian).

## (Monographs)

12. Okulov A.F. (ed.) *Apokrify drevnikh khristian: issledovanie, teksty, kommentarii* [The Apocrypha of Ancient Christians: Research, Texts, Comments]. Moscow, 1989. (In Russian).
13. Zholkovskiy A.K., Yampol'skiy M.B. *Babel'* [Babel]. Moscow, 1994, p. 94. (In Russian).

**Ольга Алексеевна Симонова** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: русская литература Серебряного века, женские журналы, массовая литература.

E-mail: osimonova@yandex.ru.

**Olga Simonova** – Candidate of Philology, Senior Researcher at Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian literature of the Silver Age, women's magazines, mass literature.

E-mail: osimonova@yandex.ru

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

## ПУШКИНСКИЙ МИФ В ЛИРИКЕ ДАВИДА САМОЙЛОВА

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме пушкинского биографического мифа в лирике Давида Самойлова. Показано, что Самойлов конструировал свою версию пушкинского мифа, последовательно и сознательно опровергая основные штампы и мифологемы советского времени. Преодоление советского пушкинского мифа в лирике Самойлова совершалось двумя путями: во-первых, через жесткое столкновение «поколения сорокового года» с реальностью, заставившей переосмыслить сложившийся мифологический канон, во-вторых, путем свободного индивидуального понимания личности Пушкина. Проведенный анализ стихотворений и дневниковых записей Самойлова показывает, что он искал в пушкинской судьбе ответ на вопрос о личной стратегии поведения и соотносил ее с историческим опытом своего поколения.

**Ключевые слова:** Самойлов; Пушкин; биографический миф; «Поденные записи».

M. Gelfond (Nizhny Novgorod)

## Pushkin's Myth in the Poetry of David Samoilov

**Abstract.** The article tackles the problem of Pushkin's biographical myth in the poetry of David Samoilov. The main thesis is that Samoilov's position is a consistent repulsion on official Pushkin's mythology of the Soviet epoch. In particular, Samoilov does not accept and rethinks some elements of it, such as the initiation by "old Derzhavin", spiritual and ideological affinity to the Decembrists, poet-prophet and poet-victim. Overcoming of Pushkin's myth in Samoilov's poetry is formed by two ways. The first way is the recognition of Pushkin through the historical experience of Samoilov's generation; the second is associated with the individual understanding of Pushkin, based on the documents and his works.

**Key words:** Samoilov; Pushkin; biographical myth; "Podennye zapisi" ("Daily Notes").

Пушкинианство Давида Самойлова было осознанным и многообразным. Относивший себя к поэтам «поздней пушкинской плеяды»<sup>1</sup>, Самойлов словно бы сверял поэзию и жизнь, и собственную, и отчасти близких ему людей, по Пушкину и его кругу. (В дальнейшем лирические произведения Д. Самойлова цитируются по указанному изданию с обозначением номера страницы в квадратных скобках.) Разумеется, эта сторона творчества Давида Самойлова неоднократно привлекала внимание исследователей, которые рассматривали в его поэзии жизнь пушкинских мотивов, образов, сюжетов и жанров<sup>2</sup>. Меньшее внимание уделялось другой стороне рецепции – восприятию и преобразованию пушкинского биографического мифа, точнее – его узловых точек.

Пушкинский биографический миф определяют как миф Нового времени, в котором первоначальная версия судьбы поэта затем многократно переосмысливается как массовым сознанием, так и другими поэтами и исследователями. С одной стороны, пушкинский миф представляет собой сюжет, опирающийся на реальную биографию поэта и его творчество, с другой стороны, этот сюжет весьма далек от реальности и допускает максимально свободные интерпретации. Для Самойлова, много писавшего о Пушкине, безусловно, важны были опорные точки его биографического мифа. Но они же, как правило, становились и точками отталкивания, поскольку Самойлов конструировал свою версию пушкинского мифа, последовательно и сознательно опровергая основные штампы и мифологемы советского времени.

Взросление Давида Самойлова, сказавшего о себе «Я рос соответственно времени...», совпало с тем этапом формирования пушкинского биографического мифа, который можно определить как государственное присвоение Пушкина. По словам О.С. Муравьевой, сущность этого мифа состоит в том, что «Пушкин безоговорочно провозглашается лучшим, величайшим русским поэтом, а также любимейшим поэтом советского народа»<sup>3</sup>. Пышные торжества «годовщины смерти поэта» 1937 г. породили и (или) канонизировали ряд ключевых биографическо-идеологических мифологем, связанных с Пушкиным: лицейское братство, чтение стихов Державину на экзамене как момент рождения поэта, постоянное преследование за вольнолюбивые стихи, духовная и идеологическая близость к декабристам, продолжение преследований после поражения декабрьского восстания и, наконец, закономерная в этом контексте гибель поэта от рук самодержавия. К этому же ряду можно отнести и мифологемы о поэте-пророке и поэте-жертве, восходящие к предшествующему, «серебряновечному» этапу канонизации Пушкина и, вероятно, поэтому обладающие особой устойчивостью<sup>4</sup>. Именно на фоне этих торжеств – в сущности, на фоне творящегося мифа – происходило взросление, становление и профессиональное самоопределение Самойлова – в ту пору старшеклассника Давида Кауфмана. Вопрос об отношении к пушкинскому мифу – разумеется, еще не сформулированный подобным образом – оказывается одним из центров внимания в «Поденных записях» (1936–1937). Критическое отношение к общепринятым догмам – без разрушения их – охватывает и пушкинский миф: «У нас все становится культом... О Пушкине кричат на каждом перекрестке, Пушкина превозносят плохие критики. Пушкин – добродетелен, идеал, мировой гений, совершенство. Это, то есть любовь к поэту, несомненно, явление положительное, больше – замечательное и ценное. Но любовь должна быть разумна... Я люблю Пушкина, но без трактатов о нем, без деталей его биографии, без фанатизма, как можно любить замечательного поэта и человека»<sup>5</sup>. Давид Кауфман чувствует вторичную природу пушкинского мифа, когда пишет: «по совести говоря, Пушкина создал Белинский. Он, конечно, создал великое дело, конечно, воздал должное Пушкину, но он же положил начало нескончаемой идеа-



лизации его»<sup>6</sup> и сочувственно отзываясь о Писареве: «В этом отношении Писарев рассуждал гораздо более здраво, хотя и не совсем верно». Основная интенция этой записи пятнадцатилетнего школьника – попытка ввести Пушкина, ставшего *всем*, в некие разумные пределы, позволяющие реализовать естественное чувство любви. «Пушкин – поэт русского значения», «Пушкин – только поэт, он совсем не философ» (наивность этой школьной формулы заставляет вспомнить чеховского «Учителя словесности»), и наконец, парафраз Маяковского: «Обожаю Пушкина-поэта, ненавижу Пушкина-фетиш»<sup>7</sup>. Отметим, что в одной из последующих записей Давид Кауфман как раз цитирует «Юбилейное» В.В. Маяковского: «У меня, да и у вас в запасе вечность», и свой разговор с Маяковским строит по образцу разговора Маяковского с Пушкиным: «Итак, беспечный разговор о Маяковском закончен. Завтра в школу»<sup>8</sup>. Очевидно, что советскому образу Пушкина, канонизированному во второй половине тридцатых, будущий поэт вполне последовательно противопоставляет незавершенность пушкинского мифа двадцатых годов. Наряду с Маяковским, воплотившим эту тенденцию, можно назвать здесь Пастернака и Багрицкого, чьи имена постоянно появляются в эти годы в «Поденных записях» в связи не столько с размышлениями о Пушкине, сколько с поэтическим самоопределением Давида Самойлова. При всем различии их вариантов пушкинского мифа (для Пастернака Пушкин – олицетворение творческой силы, в которой сливаются «стихия свободной стихии с свободной стихией стиха»<sup>9</sup>, для Багрицкого – жертва, за которую нужно отомстить: «Я мстил за Пушкина под Перекопом»<sup>10</sup>), оба создают живой, неокаменивший образ Пушкина, данный в движении и творчестве. Образ, обладающий в свою очередь именно поэтическим потенциалом, который так важен для Самойлова.

Этот поэтический потенциал соединяется в сознании Самойлова с детской любовью к поэзии Пушкина, воспринятой вне напластований идеологических мифов. Позднейшее стихотворение-воспоминание «Из детства» (1956) запечатлело наивное восприятие Пушкина, «Песни о вещем Олеге» и «бренности мира», соединенное с детской болезнью и оттого так прочно вошедшей в сознание. У нас нет оснований утверждать, что в 1956 г. Самойлов знал мандельштамовский «Ленинград», но соединение обостренного восприятия мира и впечатлений болеющего ребенка, безусловно, сближает два этих стихотворения.

Вероятно, этот контраст двух этапов становления пушкинского мифа, пришедшийся на детство и юность Давида Самойлова, и определит затем те отправные точки, от которых будет отталкиваться Самойлов, выстраивая свое понимание Пушкина, декабризма, истории России в целом и частной истории человека. При этом преодоление второго этапа мифа шло двумя путями. Первый – это узнавание Пушкина через современность, через жестокое столкновение с реальностью, заставляющее переосмыслить сложившийся мифологический канон. Второй – непосредственное стремление понять личность и судьбу Пушкина вне мифологем. Первый путь по преимуществу связан у Самойлова с судьбой поколения и предполага-



ет лирическое «мы»: таковы мифы о поэтической инициации поколения («Старик Державин») и пушкинском вольнолюбии («Пушкин по радио»). Второй же совершается как свободное и глубоко индивидуальное понимание тайны личности Пушкина («Пестель, поэт и Анна», «Болдинская осень», «Он заплатил за нелюбовь Натальи...», «Михайловское», «Святогорский монастырь»). Рассмотрим их последовательно.

Миф об экзамене-инициации как моменте рождения Пушкина-поэта сформировался и закрепился еще в дореволюционном каноне. В этом качестве он вошел в учебники для гимназий, был зафиксирован на картине И.Е. Репина (1911), а затем последовательно внедрялся в советских школьных учебниках. Его сущность сводится к идее непрерывности традиции, культу учителя и ученичества, идее последовательности развития (и в этом контексте Пушкин как продолжатель дела Державина оказывается едва ли не своеобразным аналогом Сталина, продолжающего дело Ленина). В соответствии с этим мифом поэзия есть не то, что даровано свыше, а то, что признано предшественником; дар детерминирован исторически и передается по наследству. Несколько более позднюю версию этой устойчивой мифологемы, последовательно внедрявшейся в массовое сознание, можно усмотреть, например, в деле Иосифа Бродского, когда судья Савельева задает ему вопрос: «А кто признал, что вы поэт?»<sup>11</sup>.

Самойловский миф об инициации строится как ироническая инверсия пушкинского биографического мифа. Характерно, что заглавие «Старик Державин» (1962) восходит не к экзальтированному пушкинскому рассказу о лицейском экзамене: «Я не в силах описать состояние души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отрочески зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение; не помню куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли»<sup>12</sup>, а к ироническому осмыслению этого эпизода в восьмой главе «Евгения Онегина»<sup>13</sup>. Как отмечает А.С. Немзер, использование образа переданной лиры (согласно наброску Державина, передавалась она отнюдь не Пушкину, а Жуковскому: «Тебе в наследие, Жуковский, / Я ветху лиру отдаю»<sup>14</sup>) восходит к роману Ю.Н. Тынянова «Кюхля» (1925)<sup>15</sup>. Этот акт, который в мифологеме предстает как личностный и индивидуальный, у Самойлова иронически отнесен ко всему «поколению сорокового года»:

Рукоположения в поэты  
Мы не знали. И старик Державин  
Нас не заметил, не благословил...  
В эту пору мы держали  
Оборону под деревней Лодвой.  
На земле холодной и болотной  
С пулеметом я лежал своим [129].

Война становится, по Самойлову, испытанием-проверкой, т.е. под-



линным экзаменом и настоящей инициацией поколения. И вместе с тем она не снимает и не снижает планки требований, предъявляемых поэту. В «Памятных записках» Самойлов пишет о военной прозе: «В сущности же, наша военная литература стоит на точке зрения иронической солдатской формулы, принятой всерьез: “Война все спишет”. Нет, не спишет! Не списала!»<sup>16</sup>. Вероятно, именно поэтому сюжет «Старика Державина» строится как опровержение главного сюжетного хода мифологемы: «льстец и скарעד» размышляет о том, кому передать лиру, но в результате не отдает ее никому: «Замерзал и бормотал: “Нет, сволочи! Пусть пылится лучше. Не отдам!”» [130]. Контраст между высоким – почти сакральным – делом поэтического предназначения (рукоположение подразумевает преемственность от апостольской церкви) и снижено-бытовым образом «старика Державина» (халат, пасьянс, мурмопочка) создает стилистическое и смысловое двуголосие, подчеркивающее: в «поколении сорокового года» лиру передать *некому* – те, кто могли быть ее достойны, «может, все убиты наповал» [130].

Близкое представление о соотношении предыдущего и самоейловского поколений поэтов отразится позже в стихотворении «Вот и все. Смежили очи гении...», связанном со смертью Анны Ахматовой. Отметим, что ее облик вызывал у Самойлова стойкие ассоциации с Державиным (к «Смерти поэта» взят эпитафия из державинского «Снегирия» [159], и сама Анна Андреевна названа в нем «снегирем Царскосельского сада» [160]) – можно предположить, что эти ассоциации восходят к цветаевскому обращению к Ахматовой: «Что вам, молодой Державин/ Мой невоспитанный стих?». Однако «Старик Державин» написан еще при жизни Анны Ахматовой, и ситуация, описанная в нем, конечно, не равна биографической. Вероятно, по мысли Самойлова, «поколение сорокового года» было готово к тому, чтобы реализовать себя поэтически, но оно не породило – и не могло породить ожидаемого «нового Пушкина»:

Это не для самооправданья:  
Мы в тот день ходили на заданье  
И потом в блиндаж залезли спать.  
А старик Державин, думая о смерти,  
Ночь не спал и бормотал: «Вот черти!  
Некому и лиру передать!».

Подобное соотношение двух эпох, подкрепленное стилистическим двуголосием, лежит в основе и более позднего стихотворения Давида Самойлова «Пушкин по радио» (1984). Однако его лирический сюжет, в отличие от «Старика Державина», строится не только на диссонансе, но и на узнавании:

Возле разбитого вокзала  
Нещадно радио орало



Вороньим голосом. Но вдруг  
К нему прислушавшись, я понял  
Что все его слова я помнил  
Читали Пушкина. Вокруг  
Шел торг военный, небогатый,  
И вшивый клокотал майдан.  
Гремели на путях составы:  
«Любви, надежды, тихой славы,  
Недолго нежил нас обман» [340].

Не случайно одним из двух голосов, из которых сплетается диалогическая ткань стихотворения, становится первое послание «К Чаадаеву». Согласно пушкинскому мифу 1930-х гг., это юношеское стихотворение – наиболее полное и последовательное выражение пушкинских революционных идей, в котором видели призывы к насильственному, террористическому ниспровержению существующего строя. Миф о «советском Пушкине» приводит к тому, что финальные строки послания «К Чаадаеву» начинают восприниматься как одно из непосредственно сбывшихся пушкинских пророчеств<sup>17</sup>. «Политический смысл» послания однозначно трактуется как «уничтожение “самовластья”»<sup>18</sup>. Даже датировка стихотворения, которое на основании текстологических данных было отнесено Б.В. Томашевским к 1818 г., в советской пушкинистике последовательно оспаривалась из политических соображений: «Поскольку в политике не декабристы шли за Пушкиным, а Пушкин за декабристами, постольку и революционное по своему характеру послание “К Чаадаеву” не могло появиться раньше начала 1820 года»<sup>19</sup>. Интересно, что на этом же основании в дореволюционной пушкинистике послание приписывалось К.Ф. Рылеву<sup>20</sup>. Именно это стихотворение заняло центральное место в изучении пушкинской лирики в советской школе, причем если финал стихотворения трактовался как прямой революционный призыв, то первый его катрен предлагалось рассматривать как окончательный отказ от интимной лирики в пользу гражданской.

Столкновение с пушкинским стихотворением, описанное Давидом Самойловым, сложно назвать непосредственной читательской реакцией: перед нами текст, звучащий по радио, которое в этом контексте оказывается посредником и знаком государственного присвоения Пушкина. На сайте «Старое радио» сохранилось несколько довоенных записей чтения «К Чаадаеву», в том числе Яхонтова, Царева, Качалова. При всем различии их актерских интерпретаций (Качалов, например, воспроизводит текст настолько далеко от оригинала, что его чтение скорее можно назвать свободной вариацией на тему пушкинского текста) можно отметить одну общую тенденцию: первая строфа отчетливо противопоставляется в чтении последующим и отделяется от них длительной паузой. Самойловское же стихотворение композиционно представляет собой аналог ленты Мебиуса, изгибами которой являются как раз начальные строки пушкинского



стихотворения. То, что было у Пушкина «стартовой площадкой» произведения, связывающей его с жанровой традицией дружеского послания, оказывается у Самойлова повторяющимся итогом. Подлинное узнавание Пушкина происходит в не предполагавшемся им контексте:

И вдруг бомбежка. Мессершмитты  
Мы бросились в кювет. Убиты  
Фугаской грязный мальчуган  
И старец грозный, величавый.  
«Любви, надежды, тихой славы  
Недолго тешил нас обман»

Я был живой. Девчонки тоже.  
Туманно было, но погоже  
Вокзал взрывался, как вулкан  
И дымы поднялись, курчавы.  
«Исчезли юные забавы,  
Как сон, как утренний туман» [341].

Самойловское стихотворение «Пушкин по радио» строится на многочисленных полемических отсылках к пушкинскому тексту и контексту. Крик радио иронически соотносится с «тихой славой» и ее «обманом», «шалые девчонки» и «роман», который герой стихотворения готов «завести» с ними, – с «минутой верного свиданья», взрывающийся, «как вулкан», вокзал – с «обломками самовластья». «Слова-сигналы» пушкинской эпохи наполняются буквальным смыслом, резко заостряющим комические и трагические контрасты. Неразомкнутый, не разрешенный композиционно конфликт «Пушкина по радио» в большей мере напоминает о пушкинских «Бесах», поскольку создает ситуацию, из которой нет выхода. Так в глазах «поколения сорокового года» навсегда разрушается миф о «советском Пушкине».

\*\*\*

Второй путь преодоления пушкинского мифа в лирике Давида Самойлова можно определить как индивидуальный путь поэта – это стремление понять Пушкина как личность; увидеть его тем самым абсолютным взглядом «без козней, розней и надсады». У истоков этого пути – два написанных почти одновременно стихотворения, сопоставление которых, насколько нам известно, не предпринималось. Это «Болдинская осень» и «Дом-музей» (оба – 1961).

«Дом-музей» написан не о Пушкине. Его герой – некий условный литератор, «собираемый образ» поэта, созданный в советских школьных учебниках, или, говоря словами И. Иртеньева, «опыт синтетической биографии». Стяжение всех элементов произвольного биографического мифа



(юношеский бунт, воплотившийся в оде «Долой», прошение монаршей милости, «шинельная ода» – поэма «Ура!», высочайшие награды, «годы странствий», мировое признание) достигается здесь путем полного выхолащивания личности самого поэта. При этом нельзя не отметить в тексте стихотворной экскурсии ряд вполне узнаваемых отсылок к пушкинской судьбе: ода «Долой» отчетливо апеллирует к «Вольности», поэма «Ура!» – к «Полтаве», след дуэли и пейзаж «Под скалой» – к узнаваемым событиям судьбы поэта; круг пушкинских аллюзий этим не исчерпывается. Не случайно стихотворение «Дом-музей» приняли на свой счет сотрудники дома-музея на Мойке;<sup>21</sup> определенные параллели с ним, вольно или невольно заложенные автором, можно увидеть и в довлатовском «Заповеднике», действие которого происходит полутора десятилетиями позже в Михайловском. Можно предположить, что в контексте самоейловского творчества условному «дому-музею» противостоит Болдино – несмотря на открывшийся в 1949 г. музей, Болдино долго оставалось местом, лишенным «хрестоматийного глянца». Музею вещи противостоит слепок духа:

Везде холера, всюду карантины,  
И отпущенья вскорости не жди.  
А перед ним пространные картины  
И в скудных окнах желтые дожди... [109–110]

Уже первые строфы «Болдинской осени» направлены на то, чтобы воссоздать пушкинское мировосприятие, хотя дистанция между авторским «я» и обращенным к Пушкину «ты» всегда остается ощутимой. Резким контрастом безотрадному кольцу, сжимающему судьбу Пушкина, оказывается его внутренняя жизнь. Соединение свободы и счастья, достигнутое Пушкиным единственный раз, в предсмертном стихотворении «Из Пиндемонти» («Вот счастье! Вот права!...»), перенесено Самойловым в мир болдинских карантин. Самойловский миф о «счастливчике Пушкине» противопоставлен, с одной стороны, узко социальным трактовкам пушкинской судьбы, с другой – банальным представлениям о «муче творчества»; и в этом его сходство и со стихотворением Б.Ш. Окуджавы «Счастливчик Пушкин», и с написанной Ю.М. Лотманом биографией поэта<sup>22</sup>. Сближает их апология творческой свободы как единственно возможного пути личности в несвободные времена.

И за полночь пиши, и спи за полдень,  
И будь счастлив, и бормочи во сне!  
Благодаренье богу – ты свободен –  
В России, в Болдине, в карантине...

По словам М.Н. Эпштейна, в «Болдинской осени» дана «сужающаяся, смыкающаяся вокруг Пушкина цепь зависимостей: крепостная Россия, сельская глушь, карантинный кордон; и вот внутри этой многостенной



тюремны Пушкин свободен. Он не борется за свободу, ибо нельзя получить ее извне, она изначально присуща самой личности как совокупность естественных ее проявлений; *свобода – это не то, что можно взять, а то, чего нельзя отдать*<sup>23</sup> (курсив автора статьи). Очевидно, что в таком понимании пушкинской свободы Давид Самойлов ориентирован как раз на представления, предшествующие основным советским мифологемам: в «Болдинской осени» можно расслышать и отзвуки блоковско-пушкинской «Тайной свободы», и пастернаковскую «стихию свободной стихии».

Пушкинская свобода от власти уравнивается у Самойлова свободой от идеологии протеста против нее. Речь идет, прежде всего, об идеях либерального, декабристского, а в более позднем контексте диссидентского толка – предмете постоянных размышлений Самойлова в 1960–80-е. Соотношение отвлеченной идеи и спонтанного поэтического высказывания становится темой стихотворения «Пестель, поэт и Анна» (1965), которое, по точному замечанию А.С. Немзера, стало своего рода «визитной карточкой» Самойлова<sup>24</sup>. Близкое по своей структуре к драматической сцене, стихотворение представляет собой «осколок» не реализованного замысла сцен о Пушкине и декабристах: «1. Пушкин и Пестель в Кишиневе; 2. Пушкин в Каменке (почему декабристы его “не взяли”); 3. Пушкин после казни декабристов» (2 октября 1963 г.)<sup>25</sup>. Полное самоиронии замечание «Попробуй-ка подумать за Пушкина!» объясняется как раз тем, что Самойлов думает за него в большей степени, нежели за Пестеля: если в дневниковой записи Пушкина высказывание Пестеля приведено точно, то пушкинская реакция на него – очень приблизительно<sup>26</sup>. Вместе с тем Самойлов не столько достраивает пушкинскую мысль, сколько воссоздает его способность к непосредственной реакции, обостренному восприятию жизни – всему тому, что отличает Пушкина от Пестеля (а в более широком контексте – поэта от идеолога):

В соседний двор вползла каруца цугом,  
Залаял пес. На воздухе упругом  
Качались ветки, полные листвою.  
Стоял апрель. И жизнь была желанна.  
Он вновь услышал – распекает Анна.  
И задохнулся:  
«Анна! Боже мой!» [150–152].

«Болдинская осень» (1961) и «Пестель, поэт и Анна» (1965) – произведения, намечающие утопическую программу «самостоянья» Самойлова. «Самостоянья», максимально близкого к тому, что воплощено в предсмертном пушкинском «Из Пиндемонта», с его подчеркнута равной независимостью «от царя» и «от народа». Последующие десятилетия, прожитые Самойловым глубоко, напряженно и сложно, отчетливо показали утопизм этой идеи. И в «Поденных записях», и в переписке с Л.К. Чуковской нарастает пережитое Д.С. Самойловым, как и многими его совре-



менниками, ощущение того, что внутренняя свобода является не столько реальным выходом, сколько идеальной программой «жизнестроения». Опровержением «Болдинской осени» с ее установкой на свободу от власти, читателей, холерных карантинных становится написанный семью годами позже «Святогорский монастырь», в котором пушкинские мифологемы впервые резко и бескомпромиссно названы «ложью». Характерно, что это понятие – ложь – в равной мере относится и к мифологемам, сознательно порожденным властью, и к собственным недавним заблуждениям. В «Святогорском монастыре» Самойлов не реконструирует пушкинское мышление, как это было сделано в «Пестеле, поэте и Анне», не обращается к нему напрямую, как в «Болдинской осени», а ведет диалог со смертью как бы *поверх* Пушкина. Обвинение, которое выносит Самойлов себе и своим единомышленникам, жестоко: все легенды о Пушкине – это утешительная ложь; правда была высказана лишь самим поэтом:

Ах! Он мыслил об ином,  
И тесна казалась клетка...  
Смерть! Одна ты домоседка  
Со своим веретеном!  
Вот сюда везли жандармы  
Тело Пушкина... Ну что ж!  
Пусть нам служит утешеньем  
После выплывшая ложь,  
Что его пленяла ширь,  
Что изгнание не томило...  
Здесь опала. Здесь могила.  
Святогорский монастырь.

Особую роль в контексте «Святогорского монастыря» обретает пушкинская миниатюра 1836 г. «Забыв и рощу и свободу...», в контексте которой, по словам С.Г. Бочарова, «мы чувствуем песню живую и как живую силу и как горькую иллюзию»<sup>27</sup>.

Соотношение «живой силы» и «горькой иллюзии» глубоко волновало Самойлова и по отношению к Пушкину, и по отношению к судьбе собственного поколения. От пушкинского мифа Самойлов шел к осмыслению собственной судьбы – не потому, что ставил себя рядом с Пушкиным, а потому что эта мерка оказалась поистине всеобщей.

Преодоление пушкинского мифа совершалось в лирике Самойлова не путем его отрицания, а проживанием и прохождением сквозь него. Пушкинская судьба волновала Самойлова не как судьба *другого* поэта – он соотносил ее с историческим опытом своего поколения и искал в ней ответ на вопрос о личной стратегии поведения и мысли.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006. (Новая библиотека поэта).
- <sup>2</sup> *Немзер А.С.* Пушкин в стихотворении Давида Самойлова «Ночной гость» // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Тарту, 2007. С. 152–190; *Немзер А.С.* Лирика Давида Самойлова // Самойлов Д. Стихотворения. М., 2006; *Немзер А.С.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М., 2005; *Медведева Г.И.* К образу Дон-Жуана в поэзии Д. Самойлова // Вопросы литературы. 2003. № 3. С. 223–225; *Медведева Г.* О Пушкиниане Давида Самойлова // ЛГ – Досье. 1990. Июнь. С. 8; *Гуменная Г.Л.* «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 94–101; *Кононова Н.В.* «Старый Дон Жуан» Давида Самойлова: диалог с классикой // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Вып. XII. Таллин, 2012. С. 201–209.
- <sup>3</sup> *Муравьева О.С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / под ред. М.Н. Виролайнен. СПб., 1995. С. 128.
- <sup>4</sup> *Бройтман С.Н.* Пушкин и русский символизм // Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002. С. 60–67; *Мусатов В.В.* Пушкин в эстетическом самоопределении русского символизма // Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 13–21.
- <sup>5</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 80.
- <sup>6</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 62.
- <sup>7</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 81.
- <sup>8</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 105.
- <sup>9</sup> *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. Л., 1990. С. 167. (Б-ка поэта. Большая серия).
- <sup>10</sup> *Багрицкий Э.Г.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1946. С. 319. (Б-ка поэта. Большая серия).
- <sup>11</sup> *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 89–90.
- <sup>12</sup> *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М., 1962. С. 275–276.
- <sup>13</sup> *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 156.
- <sup>14</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 2002. (Новая Библиотека поэта); *Фрайман Т.* Державин и Жуковский: к вопросу о творческом наследовании // Пушкинские чтения в Тарту 3 / ред. Л. Киселева. Тарту, 2004. С. 9–29.
- <sup>15</sup> *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006. С. 671. (Новая библиотека поэта. БП).
- <sup>16</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 217.
- <sup>17</sup> *Муравьева О.С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / под ред. М.Н. Виролайнен. СПб., 1995. С. 129.
- <sup>18</sup> *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 175.
- <sup>19</sup> *Пугачев В.В.* К датировке послания Пушкина «К Чаадаеву». Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л., 1970. С. 85–88.
- <sup>20</sup> *Гофман М.Л.* Пушкин. Его общественно-политические взгляды и настроение. Чернигов, 1918. С. 46–47.
- <sup>21</sup> *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006. С. 671. (Новая библиотека поэта. БП); *Степанищева Т.* Стихотворение Д. Самойлова «Дом-музей» в переводе Яана Кросса // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Вып. 18. Тарту, 2010. С. 185–201.



<sup>22</sup> *Александрова М.А.* «Счастличик Пушкин» и другие // Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 313–324.

<sup>23</sup> *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX – XX веков. М., 1998. С. 98.

<sup>24</sup> *Немзер А.С.* Автопародия как поэтическое credo: «Собачий вальс» Давида Самойлова // От Кибирова до Пушкина. М., 2011. С. 268–283.

<sup>25</sup> *Самойлов Д.С.* Поденные записи: в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 339; *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006. С. 675. (Новая библиотека поэта. БП).

<sup>26</sup> *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М., 1962. С. 275–276.

<sup>27</sup> *Бочаров С.Г.* «Свобода» и «счастье» в поэзии Пушкина // Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 25.

## References

## (Articles from Scientific Journals)

1. Medvedeva G.I. K obrazu Don-Zhuana v poezii D. Samoylova [To Image of Don Guan in the Poems of David Samojlov]. *Voprosy literatury*, 2003, no. 3, pp. 223–225. (In Russian).

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Nemzer A.S. Pushkin v stikhotvorenii Davida Samoylova “Nochnoy gost” [Pushkin in the Poem of David Samoylov “Night guest”]. *Pushkinskie chteniya v Tartu 4: Pushkinskaya epokha: problemy refleksii i kommentariya* [Pushkin Readings in Tartu 4: Pushkin’s Epoch: Problem of Reflection and Commentary]. Tartu, 2007, pp. 152–190. (In Russian).

3. Gumennaya G.L. “Graf Nulin” i traditsiya iroi-komicheskoy poemy [“Count Nulin” and Traditions of Hero-comics Narrative Poems]. *Boldinskie chteniya* [Boldino Readings]. Gorky, 1985, pp. 94–101. (In Russian).

4. Kononova N.V. “Staryy Don Zhuan” Davida Samoylova: dialog s klassikoy [“Old Don Guan” by David Samoylov: Dialog with Classical Tradition]. *Baltiyskiy arhiv. Russkaya kul'tura v Pribaltike* [Baltic Archive: the Russian Culture in the Baltic States]. Issue 12. Tallin, 2012, pp. 201–209. (In Russian).

5. Murav'eva O.S. Obraz Pushkina: istoricheskie metamorfozy [The Image of Pushkin: Historical Metamorphoses]. *Virolaynen M.N. (ed). Legendy i mify o Pushkine* [The Legends and Myths about Pushkin]. St. Petersburg, 1995, p. 128. (In Russian).

6. Broymtan S.N. Pushkin i russskiy simbolizm [Pushkin and the Russian Symbolism]. *Broymtan S.N. Taynaya poetika Pushkina* [The Secret Poetics of Pushkin]. Tver, 2002, pp. 60–67. (In Russian).

7. Musatov V.V. Pushkin v esteticheskom samoopredelenii russskogo simbolizma [Pushkin and the Aesthetics Self Identity of Russian Symbolism]. *Musatov V.V. Pushkinskaya traditsiya v russskoy poezii pervoy poloviny XX veka* [Pushkin’s Tradition in Russian Poetry of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 1998, pp. 13–21. (In Russian).

8. Pugachev V.V. K datirovke poslaniya Pushkina “K Chaadaevu” [To Discussion about a Date of “To Chaadaev”]. *Vremennik Pushkinskoy komissii. 1967–1968* [Vremennic of Pushkin’s Commission. 1967–1968]. Leningrad, 1970, pp. 85–88. (In Russian)

9. Aleksandrova M.A. “Schastlivchik Pushkin” i drugie [“Lucky Pushkin” and



Others]. *Golos nadezhdy. Novoe o Bulate Okudzhave* [New about Bulat Okudzhava]. Issue 2. Moscow, 2005, pp. 313–324. (In Russian).

10. Nemzer A.S. Avtoparodiya kak poeticheskoe credo: “Sobachiy val’s” Davida Samoylova [Self Parody as a Poetical Credo: “Dog’s vals” of David Samoylov]. *Ot Kibirova do Pushkina* [From Pushkin to Kibirov]. M. 2011, pp. 268–283. (In Russian)

11. Bocharov S.G. “Svoboda” i “schast’e” v poezii Pushkina [A Freedom and a Happiness in Pushkin’s Poetry]. Bocharov S.G. *Poetika Pushkina. Ocherki* [Pushkin’s Poetics: Essays]. Moscow, 1974, p. 25. (In Russian).

#### (Monographs)

12. Zagidullina M.V. *Pushkinskiy mif v konce XX veka* [Pushkin’s Myth at the End of 20<sup>th</sup> Century]. Chelyabinsk, 2001, p. 9. (In Russian).

13. Blagoy D.D. *Tvorcheskiy put’ Pushkina (1813–1826)* [The Creative Way of Pushkin (1813–1826)]. Moscow; Leningrad, 1950, p. 175. (In Russian).

14. Gofman M.L. *Pushkin. Ego obshhestvenno-politicheskie vzglyady i nastroyeniya* [Pushkin and His Socio-political Views and Moods]. Chernigov, 1918, pp. 46–47. (In Russian).

15. Epshteyn M.N. *Paradoksy novizny: o literaturnom razvitii XIX–XX vekov* [The Paradoxes of Novelty: About the Literary Development of 19–20 Centuries]. Moscow, 1998, p. 98. (In Russian).

**Мария Марковна Гельфонд** – кандидат филологических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, мемуарная проза.

E-mail: mgelfond@hse.ru

**Mariya Gelfond** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Applied Linguistics and Intercultural Communication, National Research University Higher School of Economics.

Research interests: Russian poetry of the 19–20 centuries, interpretation of lyrics, memory prose.

E-mail: mgelfond@hse.ru



## Прочтения Interpretations

Л.Ю. Фуксон (Кемерово)

### СЛЕЗЫ КАК СПОСОБ ИСТОЛКОВАНИЯ РАССКАЗА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

**Аннотация.** Данная статья предлагает интерпретацию чеховского произведения как выявление его sentimentalного художественного кода. Автор исходит из следующего соображения: наше истолкование художественного произведения основано на том, что оно истолковывает нас. Растроганность читателя есть не что иное, как исполнение «слезной партитуры» текста, который представляет чувствительную версию человека и мира. В статье рассматриваются типы диалога, различия громкого слова и тишины как sentimentalных лжи и правды, особенности художественного пространства и времени в рассказе Чехова. Автор статьи, «заключая в скобки» философические споры героев, выявляет «слезную» природу произведения.

**Ключевые слова:** интерпретация; слезы; sentimentalный; детство; дом.

L. Fukson (Kemerovo)

### Tears as a Way of Interpretation of the Chekhov’s Story “House with mezzanine”

**Abstract.** This article offers an interpretation of the Chekhov’s story as a revelation of its sentimental fictional code. The author of the article suggests that our interpretation of a piece of literature is based on that it interprets us in return. A reader’s melting frame of mind is noting but a performance of a tear-score of a text which demonstrates a sentimental version of Man and the World. Types of dialogue, difference of rant and quiet as sentimental lie and truth, characteristics of fictional reach and time of the story are considered. The author of the article puts intellectual debates of characters in brackets and focuses on the “tear-dropping” nature of Chekhov’s “House with the Mezzanine”.

**Key words:** interpretation; tears; sentimental; childhood; house.

В названии статьи намеренно заложена двусмысленность. Рассказ не только истолковывается (в чтении), но и сам истолковывает. Sentimentальное произведение построено как «слезный образ мира», как чувствительная его версия. В качестве таковой оно может рассматриваться особым видом *истолкования* жизни и человека. Слезы читателя при этом – лишь наиболее адекватный ответ, на который и рассчитан подобный текст. Разумеется, «слезы» для нас не психофизиологическое, а сугубо эстетиче-





ское событие. Однако сближение понятий «слезы» и «истолкование» может вызывать определенные сомнения, особенно в связи с традиционным противопоставлением чувствительности и рассудочности. Тем не менее, попытаемся взглянуть на рассказ Чехова как на чувствительное смысловое послание. Ведь интерпретация «Дома с мезонином», опирающаяся на рассудочное содержание спора героев и выявляющая относительную, «частичную» правоту или неправоту обоих, промахивается, на наш взгляд, мимо более глубоко залегающего сугубо художественного (в данном случае – сентиментального) смысла произведения. «Чувствительный» смысл, по-видимому, открывается в самих образах, а не «рядом» с ними – в виде *идей* персонажей-спорщиков.

Акцент на *содержании* дискуссии героев не позволяет, в частности, заметить принципиальную разницу двух типов диалога в рассказе: такая дифференциация опирается на невербальный контекст ситуаций встречи. Первая встреча героя с сестрами Волчаниновыми, не развернутая в диалог, сразу же задает две различные установки: старшая «с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и *на меня едва обратила внимание*; другая же <...> с большим ртом и с большими глазами, *с удивлением посмотрела* на меня, когда я проходил мимо, *сказала что-то по-английски и сконфузилась...*» (здесь и далее курсив наш; текст цитируется по указанному изданию<sup>1</sup>. – Л.Ф.). Внимание младшей направлено на другого человека, встреча с которым для нее – выразительно переживаемое событие. Старшая же сосредоточена всецело на своей заботе. Не случайно ее глаза даже не упоминаются, а в следующей встрече она рассказывает о погорельцах, как отмечает художник, «не глядя» на собеседников. В этих подробностях выражается чисто деловая озабоченность героини общественной пользой, направленная мимо отдельного человека.

Подлинный диалог у Чехова строится на прямой обращенности к собеседнику, а мнимый – наоборот – тяготеет к заочному. С образом Жени Волчаниновой связывается повторяющаяся деталь: «... она, увидев меня, слегка покраснела, оставляла книгу и с оживлением, *глядя мне в лицо своими большими глазами*, рассказывала...»; «...и когда она спрашивала о чем-нибудь, то заходила вперед, *чтобы видеть мое лицо*»; «...приподняла голову и сказала как бы про себя, *глядя на мать...*» (II глава). «– В деревне все спят, – сказал я ей, *стараясь разглядеть в темноте ее лицо*, и увидел *устремленные на меня темные печальные глаза...*» (IV глава). Художник говорит о доме, «в котором она жила»: «окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все» (IV). Здесь, как и во всех аналогичных случаях, «глядеть на меня» и «понимать» суть одно и то же. III глава произведения представляет противоположный тип диалога – спор Лиды и рассказчика. Попробуем, «заклучив в скобки» содержание их дискуссии, понаблюдать за невербальным ее «аккомпанементом». Когда Лида, сказав свою первую фразу, добавляет художнику: «Извините, я все забываю, что для вас это не может быть интересно» и тем самым как бы ставит между собой и собеседником невидимую преграду, рассказчик замечает:



«Я почувствовал раздражение». Далее после обмена репликами идет следующая «ремарка» рассказчика: «Мое раздражение передалось и ей; она посмотрела на меня, прищуриив глаза...». По сути, беседой незаметно начинает управлять взаимное раздражение. Здесь можно заметить взгляд Лиды на собеседника, который, однако, выражает не открытость и интерес, а закрытость и враждебность. Затем – насмешку: «Она подняла на меня глаза и насмешливо улыбнулась...». Ту же функцию – не встречи, а отгораживания – выполняют сопутствующие разговору действия: «Она кончила снимать перчатки и развернула газету...»; «...закрылась от меня газетой, как бы не желая слушать». Характерно признание рассказчика, который отмечает, что во время спора он старался «уловить свою главную мысль». Спорящим совершенно не интересны доводы собеседника. Каждый спорщик безысходно замкнут в «своей главной мысли» – по сути, налицо не диалог, а два монолога.

Так же заканчивается этот мнимый диалог: «Она рассказывала матери про князя, чтобы не говорить со мной. Лицо у нее горело, и, чтобы скрыть свое волнение, она низко, точно близорукая, нагнулась к столу и делала вид, что читает газету...». Рассказчик отмечает досаду и презрительную интонацию Лиды. Однако было бы несправедливо считать лишь героиню ответственной за такой ход спора. Ведь художник тоже презрительно отзывается о ее занятиях и не может скрыть своего раздражения, говоря, что «лечить мужиков, не будучи врачом, значит обманывать их и что легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин». Причем та же раздражительная интонация проявляется и в разговоре рассказчика с Белокуровым: «– Дело не в пессимизме и не в оптимизме, – сказал я раздраженно, – а в том, что у девятости девяти из ста нет ума. Белокуров принял это на свой счет, обиделся и ушел» (II). Художник здесь как раз обнаруживает глухоту к тому, что именно его раздражение собеседнику нельзя не принять на свой счет. Он вообще довольно высокомерно отзывается о Белокурове, как бы подтверждая тем самым обоснованность постоянных жалоб того на недостаток сочувствия. Рассказчик, конечно, судит о жизни помещика иначе, нежели Лида Волчанинова, но сама укоризненная, поучающая поза и раздражительный тон делает их парадоксально похожими.

Спор Лиды и художника в III главе, как мы видели, постоянно сопровождается сохраняющейся преградой между героями. Описываемый же в следующей главе разговор между ними вообще происходит через дверь, становясь буквально заочным. Закрытая дверь в связи с сообщением о том, что Женю увезли, оказывается пространственным выражением отказа от дома, разлуки, одиночества. Не случайно Лида в этот момент диктует басню о вороне и лисице: это басня о герое рассказа, который «проворонил», «проспорил» свое счастье.

Перенос нами акцента с содержания полемики героев на невербальный контекст беседы, на их взаимные антипатии, конечно, не означает, что для нас сам предмет спора бессмысленен. На заднем плане в «идейном» столкновении художника и Лиды Волчаниновой просвечивает коллизия еще и



другой басни, наряду с прямо упомянутой, – о стрекозе и муравье. Художника с самого начала сопровождает тема праздности, беззаботности, игры. С образом Лиды связываются противоположные характеристики: вечная деловитая занятость, озабоченность, умение добиваться своего. И содержание спора III главы, конечно, не случайно. Однако в сентиментальном мире произведения само по себе *рассудочное* слово вообще ставится под сомнение как нечто фальшивое, высокопарное. Например, художник говорит Жене о том, что человек «выше» всего непонятого, которого не следует бояться. Можно сравнить это с началом рассказа, когда рассказчик замечает, что «было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией». Здесь мы имеем дело с чувствительными ложью и истиной, которые выражены в соответствующих переживаниях пространства. Фраза «Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе...» с сентиментальной точки зрения фальшива. Данная «философская» тирада помещает человека в *пустое*, бездомное (выше звезд) пространство. Но слово героя воспринимается, наоборот, как правдивое, когда он признается: «После громадной пустой залы с колоннами мне было как-то по себе в этом небольшом уютном доме...» (I глава).

Фальшивое слово в рассказе «Дом с мезонином» дается как *громкое*. Причем подразумевается не только буквальная звуковая характеристика высказывания, но и его содержательный аспект – тяготение к абстрактным, общим предметам. Такая высокопарность в большей мере присуща рассказчику, который говорит в самом начале: «Обреченный судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего» (I). Первая половина этой фразы – пример фальшивого («громкого») слова, вторая – естественного (обычного). Весь спор III главы разворачивается именно как «громкое» слово, содержание которого – порабощенный «народ» и его «непосильный труд», «духовная деятельность», служение «ближним» и т.п. Как бы по инерции только что закончившейся дискуссии художник говорит в начале следующей главы: «...Мы высшие существа, и если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги...» и т.д. Это образец «громкого» слова. Образ Лиды Волчаниновой сопровождает с первой до четвертой главы постоянная деталь – манера громко разговаривать: «много и громко» (I), «громко говорила о земстве и школах», «торопясь и громко разговаривая, она приняла двух-трех больных» (II), «– Вороне где-то ... бог... – говорила она громко и протяжно, вероятно диктуя...» (IV). В III главе Лида в начале спора «... сказала тихо, очевидно сдерживая себя...» (здесь «тихое» слово дается с трудом, с напряжением).

С тишиной, наоборот, связана сентиментальная, по сути, вообще несловесная истина. Художник испытывает «тихое волнение, точно влюбленный» (II); IV глава – по контрасту с закончившейся перепалкой предыдущей главы – начинается так: «На дворе было тихо...» (еще в начале после первого визита героев и «умного» разговора за ужином рассказчик



говорит: «... было темно и тихо») – молчание природы подчеркивает в мире рассказа болтливость героев; «... – До завтра! – прошептала она и осторожно, точно боясь нарушить ночную тишину, обняла меня...» (IV); «Я был полон нежности, тишины...» (IV). Мы видим, что текст последовательно сближает, уравнивает «нежность» и «тишину». Такова его сентиментальная «грамматика».

Рассказ Чехова построен от лица героя, как это подчеркивает подзаголовок. Такая композиция предопределяет то, что вся изображаемая реальность опосредована сознанием художника. По-видимому, именно с этим связано то, что в «Доме с мезонином» занимает большое место тема скуки. Рассказчик находит скучным Белокурова и укоряет его в том, что он живет «так неинтересно» (II). То же самое он говорит о своей собственной жизни (II). *Скука*, как и ее антоним – *очарование*, – сопровождают в рассказе именно образ художника, в котором и запечатлена тоска по нескучной жизни. Пространственно это выражено в пребывании его в провинции, «в одном из уездов Т-ой губернии», в большей близости к природе, которую рассказчик называет «чудесной, очаровательной» (IV). Не случайно герой – пейзажист. Очарование – это характеристика дома с мезонином, окружающей его природы и героини («Что за прелесть эта Мисюсь!»). Отъезд же художника в финале произведения в Петербург связывается с тем, что ему «по-прежнему стало скучно жить». Очарование и скука находят в мире произведения соответствующие пространственные зоны – провинция и столица, дом и бездомность («...я бродяга...», II).

«Скука» в рассказе Чехова является синонимом пустоты жизни и антонимом влюбленности или даже просто любопытства. Противоположность этих двух состояний композиционно оформлена в своеобразном «двойном финале» рассказа. Бросается в глаза различие интонаций двух концовок. В первой, где речь идет о «трезвом, будничном настроении» (то же, что и «скука»), все сводится к сухой констатации: «Придя домой, я уложился и вечером уехал в Петербург» – здесь дан лишь *фактический* и безнадежный (закрытый) конец рассказанной истории. Последний же абзац внезапно открывается наивному призыву и надежде: «... и лишь изредка <...> вдруг ни с того ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный <...>, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты?». Введенная в рассказ предыстория прозвища Жени («в детстве она называла так *мисс*, свою гувернантку») связывает его, как и в целом портрет героини, с темой детства.

В кульминационном споре III главы не случайно звучит приказ: «Мисюська, выйди». Детское прозвище попадает в горизонт взрослого высокомерия. Этот эпизод составляет своего рода художественный, сентиментальный, приговор самому спору. Вместе с Женей здесь изгнано то, что как раз ассоциируется с детством как мерой человечности в чувствительном мире. Внешняя характеристика героини – *большие глаза* – указыва-



ет на удивление, любопытство, восхищение, доверчивость («верила и не требовала доказательств»), наивность. «Милым» и «наивным» называется в рассказе и сам дом с мезонином. Причем, как уже отмечалось, его окна сравниваются с глазами. Название произведения содержит не только указание на место, с которым связана предлагаемая история, но, как это всегда бывает с названиями художественных текстов, открывает своего рода ценностный центр. Дом в сентиментальном мире рассказа – «смысловая родина», которая ассоциируется с темой детства, как читатель видит это уже в описании первой встречи с усадьбой Волчаниновых: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве» (I).

Различия взрослого и детского в рассказе – это не столько возрастные характеристики, сколько ценностные полюса сентиментального его мира. «Взрослое» здесь оказывается синонимом деловой озабоченности, желания управлять, диктовать, контролировать, а также строгости. Например, о подруге Белокурова Любви Ивановне рассказчик говорит, что она «была старше его лет на десять и управляла им строго, так что, отлучаясь из дому, он должен был спрашивать у нее позволения» (II). Лида Волчанинова появляется в рассказе со «строгим выражением», а позже называется «неизменно строгой девушкой» (II). Причем не случайно рассказчик сравнивает отношение Лиды к матери и сестре с субординацией адмирала и матросов (II): мать, старшая по возрасту, оказывается младшей «по чину». Характерно, что мать и младшая дочь «обожают друг друга», а к старшей своей дочери Екатерина Павловна относится как ребенок – с благоговением и страхом.

Говоря о «слезном» построении художественной реальности рассказа, следует заметить, что слезы как *предмет* изображения непосредственно лишь однажды появляются в произведении. На вопрос Жени о том, почему художник постоянно спорит с ее сестрой, он отвечает: «Потому что она неправа». И дальше следует знаменательная реакция героини: «Женя отрицательно покачала головой, и слезы показались у нее на глазах. – Как это непонятно! – проговорила она». Здесь дурная бесконечность спора, в котором выявляется неправота обеих сторон, дана на фоне сентиментальной правды. В «слезной» художественной реальности невозможна победа в споре – лишь бессловесная победа чувства над непонятностью ожесточенного мира.

В рассказе можно заметить своего рода ценностное напряжение циклического времени и линейного. Первое оформляет событие встречи и возвращения, второе – разлуки и необратимости. Именно с циклическим временем связано знакомство и сближение художника с семейством Волчаниновых: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве»; «... и мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы. И я вернулся домой...». Описание посещений Волчаниновых («стал бывать», «обыкновенно») дано как повторяющееся и «привлекательное»: «... хочется, чтобы вся жизнь была такою». Изображение одного дня во II главе



тяготеет к тому, чтобы быть собирательным – чередой того, что «обыкновенно» бывает. Ссора же в III главе дана, наоборот, именно как однажды происшедшая и имеющая непоправимые последствия. Любовное объяснение в начале IV главы заканчивается словами «До завтра!» Художник возвращается, чтобы еще раз взглянуть на дом, «в котором она жила».

Иначе построено время в заочной беседе героев. Лида сообщает художнику, что ее мать с сестрой «уехала сегодня утром к тете, в Пензенскую губернию. А зимой, вероятно, они поедут за границу...». Линейно текущее, необратимое время, обозначенное этим высказыванием, соответствует *расширяющемуся* пространству, как и заключительное признание рассказчика: «Придя домой, я уложился и вечером уехал в Петербург». *Домашняя* локализация чувствительности сменяется «скучным» маршрутом *пути*.

В последнем абзаце повествования линейный характер забвения («Я уже начинаю забывать про дом с мезонином...») побеждается интонацией воспоминания, возвращения и заключительным эмоциональным возгласом. Важно отметить, что рассказ в целом строится именно как воспоминание: «Это было шесть-семь лет тому назад...». Таким образом, организованная линейным временем история разлуки как бы дана в обрамляющем ее горизонте возвращения и надежды, в горизонте циклического сентиментального времени встречи.

За бурными «идейными» коллизиями чеховской эпохи, за исторически конкретной формой изображаемой в его рассказе жизни важно «почувствовать» трансисторическую, собственно художественную, интерпретацию человека и мира, актуальную для любого времени, в каком бы ни был укоренен читатель. Увлечение в социальную, моральную, философскую плоскость содержания спора сближает читателя и толкователя с позицией героев, но уводит от позиции автора, которая обнаруживается не в чем ином, как в образном – сентиментальном – строе произведения. Попыткой описания этого «слезного» строя и является предложенная статья.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чехов А.П. Дом с мезонином: (Рассказ художника) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 9. М., 1977. С. 174–191.

**Леонид Юделевич Фуксон** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и фольклора Кемеровского государственного университета.

Научные интересы: герменевтика, рецептивная эстетика, художественная аксиология.

E-mail: 12fukson@gmail.com

**Leonid Fukson** – Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature and Folklore, Kemerovo State University.

Research interests: hermeneutics, receptive criticism, fiction axiology.

E-mail: 12fukson@gmail.com

О.Н. Скляр (Москва)

**«РАССКАЗ О РАССКАЗЕ» В. МАКАНИНА:  
событийная коллизия, нарративная структура,  
архитектоника смысла**

**Аннотация.** В статье осуществляется целостное рассмотрение одного из ранних рассказов В. Маканина. Выбор материала для анализа обусловлен тем, что данный текст чрезвычайно оригинален по своей нарративной структуре, но при этом никогда не становился предметом детального и всестороннего разбора. Преимущественное внимание автора статьи сосредоточено на трех аспектах: сюжетном, нарратологическом и семантическом. Рассматриваются событийная специфика сюжета и повествовательные стратегии автора. Выявляются и описываются субъектные инстанции, из сложного взаимодействия которых рождается смысловая «интрига» произведения. Полемиически отталкиваясь от распространенных упреков В. Маканину в «игре на понижение» нравственной планки в оценке современного человека, автор статьи на материале отдельно взятого текста демонстрирует сложность и нелинейность аксиологических интенций писателя. Именно анализ нарративной структуры рассказа позволяет сделать вывод о том, что безнадежно-скептический, духовно-редукционистский взгляд на человека (приписываемый зачастую самому писателю) реализуется лишь как одна из составляющих аксиологического спектра, присутствующего в анализируемом произведении. Выполненные аналитические процедуры и сделанные наблюдения дают возможность констатировать, что «Рассказ о рассказе» В. Маканина являет собою открытую семантическую конструкцию, опирающуюся на вероятностную картину мира и предполагающую активную роль читателя в процессе смыслообразования.

**Ключевые слова:** В. Маканин; «Рассказ о рассказе»; фабула, событийность; сюжет; нарративная структура; повествователь; наррация; герой; архитектоника; семантика; аксиология.

O. Sklyarov (Moscow)

**“The Tale about the Tale” by V. Makanin:  
Collision of Events, Narrative Structure, Architectonics of Meaning**

**Abstract.** The article deals with an integral study of one of early Makanin's stories. The choice of the material is based on the origin of the text's narrative structure that has never been however analyzed in detail. The author's first attention applies to 3 aspects: subject one, narrative one, semantic one. The subject's specificity of events and author's narration strategies also examined. The author reveals the subject channels which complex interaction gives rise to the semantic “intrigue”. Departing from widespread reproaches against Makanin in his evaluation of the modern person, the author of the article shows in some polemic way the complexity and nonlinearity of the writer's axiological intensions, by the example of a text given. Just the analysis of the narration

structure of the tale let us make conclusion that a hopelessly sceptic view to a person is realized just as one of the components of the axiological specter which is presented in the tale under analysis. The analysis and the observations proceed let us to make conclusion that “The story about the story” by Makanin has an open semantic construction, based on the probabilistic world conception, and it means an active reader's role in the process of the meaning construction.

**Key words:** Makanin; “the story about the story”; plot; evenfulltness; plot; narrative structure; narrator; narration; character; architectonics; semantic; axiology.

Известно, что прозе В. Маканина нередко ставилась в вину «игра на понижение» в оценке нравственных возможностей современного человека. Прочитав И. Роднянскую, резюмирующую в статье 1986 г. наблюдения И. Дедкова, А. Казинцева, В. Куницына и ряда других критиков: «... в Макаanine обнаруживают “своеобразное низкопоклонство перед жизнью”, “выстраданный пессимизм”... <...> Вот он, гвоздь полемики. Принадлежит ли художественная установка Маканина к миру и духу русской классической литературы – с ее гуманностью, с ее верой в бессмысленность человеческой жизни, с ее спросом с совести?»<sup>1</sup>. Названные авторы, отмечает Роднянская, «... квалифицируют Маканина как писателя, отказавшегося от классических устоев и сыгравшего на понижение в оценке человека, его сил и возможностей. Он – разоблачитель... бесспорных основ человеческого общежития; таких, как любовь, верность, взаимопомощь. С холодным любопытством... он препарирует людей... подглядывает, подобно библейскому Хаму, за их беспомощной наготой»<sup>2</sup>.

Полемизируя с представленными оценками и последовательно отстаивая художественно-аксиологическое достоинство маканинской прозы, И. Роднянская анализирует мотивику текстов, выстраивает типологию персонажей, проводит историко-литературные аналогии, но практически не касается вопросов, связанных с нарративными особенностями и целостной архитектурой конкретных произведений. [В статье проводится последовательное различение нарратологии и поэтики как смежных, но не совпадающих областей литературоведения. (Здесь и далее примечания концептуального характера даются в основном тексте, в квадратных скобках.)] А между тем нельзя не признать, что повествовательная тактика Маканина в большинстве случаев весьма нелинейна и замысловата (Н. Иванова еще в 1990-е гг. уподобляла повествовательные лабиринты писателя «шахматной задаче», «решение которой неясно, но, конечно же, существует»<sup>3</sup>). И думается, что истинные аксиологические интенции его прозы вряд ли могут быть в полной мере осмыслены без учета нарратологического аспекта. В последние два десятилетия появилось несколько значительных работ, посвященных поэтике и жанрово-стилистическим особенностям маканинских текстов<sup>4</sup>. Однако изучение собственно нарративной и архитектурной специфики творений одного из наиболее самобытных художников в русской словесности последних десятилетий только-только начинается<sup>5</sup>. [Понимание архитектуры в данной статье



опирается на эстетическую концепцию М.М. Бахтина, согласно которому архитектоника произведения – это «интуитивно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершённое целое», сосредоточенное вокруг своего «ценностного центра»<sup>6</sup>. Вслед за Бахтиным, В. Тюпой и Н. Тамарченко<sup>7</sup> я последовательно различаю при анализе архитектонику (как надтекстовый, ментально-ценностный, умопостигаемый и, так сказать, «метафизический» уровень эстетической структуры) и композицию (как уровень, непосредственно и зримо явленный в расположении элементов текста).]

При описании творческой эволюции В. Маканина принято указывать на повесть-эссе «Голоса» (1982) как на своего рода этапную, программную вещь, ознаменовавшую отход писателя от принципов традиционной повествовательной техники. [«...После "Голосов", рядом с "Голосами", Маканин пишет повести и рассказы, в которых он открывает для себя... принципиально новые законы соотношения искусства и действительности, подрывающие... претензии традиционного жанра сущностно оформлять и завершать художественное целое»<sup>8</sup>.] Между тем у Маканина имеются куда более ранние тексты, нарративная специфика которых во многом превосходит «Голоса». [Помимо текста, выбранного мною для анализа, здесь необходимо в первую очередь упомянуть «Пустынное место» (1976)] Предметом нашего анализа станет один из них. Это опубликованный в 1976 г. «Рассказ о рассказе». В отличие от «Голосов», неоднократно подвергавшихся обстоятельному критическому и эстетико-филологическому разбору, «Рассказ о рассказе» (далее в тексте сокращенно – *PoP*) до сих пор оставался в тени и если упоминался, то преимущественно в контексте общих исследований о писателе либо рассмотрения других его произведений. Думается, что это не совсем справедливо, поскольку в творчестве Маканина 70-х гг. *PoP* – весьма существенное *забегание вперед*, крайне любопытный опыт авторефлексивной прозы, нацеленной – среди прочего – на осмысление собственно нарратологической проблематики. Данное обстоятельство позволяет отнести к *PoP* как к интереснейшему исследованию о методологии *повествовательного искусства*.

Можно согласиться с тем, что названный текст представляет собой своего рода «пересказ в квадрате» (Т. Климова)<sup>9</sup>. Вполне уместны здесь и такие определения, как «нарратив в нарративе» или «нарратив о нарративе» (последнее – синоним авторского заглавия, прекрасно отражающего суть дела). Повествователь вспоминает свой неопубликованный рассказ 15-летней давности (рукопись давно утеряна) о несостоявшейся любовной связи с юной замужней соседкой и с высоты приобретенного за истекшие годы опыта подвергает его рефлексии (одновременно – и литературной, и нравственно-психологической). Исподволь вводится мотивировка самой этой затеи: несостоявшегося рассказа «не то чтоб... очень жаль», но «время от времени словно чего-то недоставало»<sup>10</sup> (378; далее везде текст *PoP* приводится по цитируемому изданию, с указанием страницы в скобках после цитаты). Факт утери рукописи, во-первых, максимально раскре-



пощает процесс мысленного припоминания-воссоздания давнишнего замысла, во-вторых – подспудно актуализирует мотив и символику *духовной утраты* («потеряно» не только неудавшееся творение, но, кажется, и то самое *нечто*, некое чувство, ощущение мира, что изначально одушевляло и животворило замысел, а теперь смутно томит самим фактом своего отсутствия, вызывая у повествователя что-то вроде фантомных болей).

В силу того, что герой и повествователь в *PoP* формально одно и то же лицо и везде (в исходной истории и в последующем воспоминании о ней) реализуется перволичная форма наррации, возникает как бы многослойная субъектная структура, включающая в себя сразу несколько проекций одной фигуры или, выражаясь иначе, несколько ипостасей повествующего, действующего и оценивающего «я». Это: герой исходного сюжета; повествователь первоначальной версии сюжета (*П1*); повествователь, осуществляющий наррацию в настоящем времени (*П2*, он же – эксплицитный «автор» *PoP*); и, наконец, образ повествователя в отрочестве, представленный в истории о школьной влюбленности в девочку Розу (396–397) (этот подросток становится как бы «прототипом» героя и вместе с тем – «проекцией» личности *П2* в далекое прошлое). Кроме того, мы все время будем иметь в виду не персонифицированную в тексте, но ключевую в интерпретационном плане инстанцию «имплицитного автора», в ведении которого находятся эстетическое завершение и конечная архитектоника целого. [Имеется в виду «виртуальная» личность вневременного автора «Рассказа о рассказе», не тождественная в своих ценностных реакциях ни одному из перечисленных выше субъектов оценки и подлежащая постижению как носительница результирующей *точки зрения*. В. Шмид обозначает данную повествовательную инстанцию термином «абстрактный автор», считая ее «олицетворением интенциональности произведения»<sup>11</sup>. Термин «имплицитный автор» введен в научный обиход в начале 60-х гг. американским критиком Уэйном Клейсоном Бутом.]

Отметим заодно, что каждой «проекции» авторского «я» соответствует свой хронотоп, поэтому можно говорить о сопричастии и соположении в *PoP* четырех разных пространственно-временных миров: (1) повествователя в подростковом возрасте, (2) героев потерянного рассказа, (3) повествователя, творившего текст 15 лет назад (*П1*), и (4) эксплицитного автора *PoP* (*П2*). Предметом повествования в потерянном рассказе является короткая история взаимоотношений героя-рассказчика с молодой супружеской четой, недолго жившей с ним по соседству. Предметом наррации в *PoP* становится *событие рассказывания* 15-летней давности, а также – перипетии умственно-душевной жизни эксплицитного автора в отрочестве, в молодости и в настоящее время.

Пересказывая сюжет по памяти, *П2* то и дело корректирует его посредством иронии, решительных упрощений и спрямлений с позиции отрезвляющего «взрослого» опыта, житейской «умудренности» и окрепшей литературной «хватки» (имеется в виду приобретенное писательское умение *справляться с материалом*). Тем самым инстанции *П1* и *П2* стано-



вятся двумя противоположными полюсами осмысления истории, легшей в основу утерянного рассказа, и между ними от начала до конца сохраняется осязаемое «напряжение». В пике *П1*, тяготеющему к многословию, к романтике и сентиментальности («Было тихо. Я слушал музыку»), *П2* выражается бесстрастно и лапидарно, с оттенком едкой небрежности: «Я сидел дома и гонял пластинки» (378). Он, так сказать, *зрит в корень* и, как ему кажется, называет вещи своими именами. По его мнению, утерянный рассказ был «довольно большой и довольно вялый» (378) (читай: сырой, рыхлый, неоправданно затянутый). Интенция повторного, корректирующего пересказа – отсечь все лишнее, всю ненужную (с точки зрения *П2*) «шелуху», высвободить и оголить «жесткий каркас... конструкции» (422), а заодно – добраться до некоего неэлиминируемого, «твердого», не утраченного своей ценности ядра сюжета и тем самым выяснить: что же там такое, под всей этой «шелухой», было, таилось, тихо сияло, что до сих пор *не отпускает*, берedit душу. Либо – убедиться наконец, что ничего там нет и никогда не было, а все дело лишь в ностальгических капризах стареющего сочинителя.

*П2* как бы переоформляет исходный нарратив путем «снижающего» анализа его структуры и максимального *обнажения приема*. Осуществляется своего рода *деконструкция* давнишнего замысла, призванная решить сразу несколько частных задач.

Во-первых, выявляются очевидные погрешности и неувязки (ср.: «в рассказе это было наислабейшее место» (382); «в этом месте рассказа был мощный ляп» (391) и т.д.). Во-вторых, отсеивается и отбрасывается весь громоздкий «реалистический» балласт («Там добросовестно тратилось восемь или десять страниц на сборы и на то, как я сажал жену и детей в поезд...» (379); «Далее на добром десятке страниц прояснялось, что мужа Али нужно сдать на лечение», 381). В-третьих, отшелушиваются за ненужностью все социально-моралистические, «гражданские» потуги («В то время я всерьез считал, что мой рассказ поможет строить дома», 380). В-четвертых, отсекается вся декоративная «красивость», избыточная чувствительность и «лирика» (*П2* слегка иронизирует над тем, что в старом рассказе все «подавалось более тепло и лирично», 378). И наконец, эксплицитным автором предпринимается попытка отсеять и дезавуировать пронизывающий собою всю историю *нравственный идеализм*, приравниваемый теперь (годы спустя) к наивности и не согласуемый – как представляется *П2* – с жизненной опытностью и житейским «реализмом».

Здесь необходимо сделать оговорку. Дело в том, что вопреки подчеркиваемой *П2* контрастности двух версий рассказа исходная версия вовсе не состоит сплошь из одной только «романтики». В этой связи примечателен образ бытового циника и резонера Петра Сергеевича, который, как бы опережая и предвосхищая «деконструкцию» *П2*, срывает с переживаемой главным героем душевной коллизии покров юношеского идеализма: «Не спал с ней? <...> А что тут такого? Я же слышал... у вас как раз к этому шло. <...> Все кончается этим» (386). Кроме того, знаменательна деталь,



присутствовавшая (как ни удивительно) уже в первоначальном варианте повествуемой истории: заядлый рыбак Петр Сергеевич во время беседы с героем «чистит щук» (385). В какой-то момент разговор приобретает предельно откровенный характер (см. выше), и этому заострению крайне деликатной (для главного героя) темы соответствует фраза Петра Сергеевича «возьму-ка я нож поострее» («И тут же послышался скрежет лезвия по чешуе», 386). Категорично подытожив диалог («Все кончается этим»), он «бросил очищенную щуку в таз, и вода звучно плеснула» (386). Этот семантический параллелизм словно чудом попал в раннюю (по ощущениям *П2* – *наивную*) версию рассказа. Отметим, однако, что в ее контексте грубоватый сосед, который *рубит с плеча* и никак не считается с романтикой отношений, очевидно символизировал «пошлый» полюс сознания, представлял этическим оппонентом не только героя, но и повествователя (*П1*) (в ответ на прямой вопрос «Не спал с ней?» герой восклицает: «Что вы!»). Поживший и якобы отрезвившийся автор (*П2*) спустя годы как будто готов согласиться с Петром Сергеевичем, смиренно признать его горькую правоту: «Прошло десять или пятнадцать лет, и написать “нет”... уже и рука не повернется» [то есть не найдется сил сказать «нет» тому обыденно-циничному взгляду на отношения, что отражен в тираде Петра Сергеевича]; «В те годы... я не смел сгустить известную воздушность отношений, а из воздушности ни щей, ни каши не сварить» (395). В «рассказе о рассказе» образ очищенной рыбы приобретает дополнительное символическое значение: теперь и повествователь как будто аналогичным путем «очищает» от ненужной «чешуи» сокровенную сердцевину старого сюжета. Но самое интересное, что на этом пути его (а в еще большей степени – внимательного читателя) ожидают не только все новые и новые подтверждения печальной «правды» прямодушного резонера-рыболова, но и – отметим это, забегая вперед, – некоторые утешительные неожиданности. [Те открытия, которые будут сделаны в ходе предпринятого повествователем «опыта», относятся больше к компетенции имплицитного автора и адресата, нежели к эксплицитному в тексте разумению рассказчика.]

Складывается впечатление, что разуверившийся во всем «идеальном» *П2* приступает к препарированию своего давнего детища словно движимый некой *слабой надеждой*. Словно хочет осуществить окончательную проверку обоснованности своего скептицизма: если то неведомо-волшебное, что смутно томит, необъяснимо волнует (в этой истории) спустя много лет, окажется при беспощадном свете анализа не более чем юношеской фантазией, пустой сентиментальной грезой инфантильного сознания, – тогда можно будет, что называется, с чистой совестью раз и навсегда покончить с «идеализмом». Ставка здесь довольно высока: если притаившийся в душе повзрослевшего писателя «ребенок» [ср. с темой *плачущего ребенка* в сюжете *РоР* (386–388)], внушениями которого навеяна вся поэзия и романтика давнего сюжета, не выдержит испытания «деконструкцией», значит и впрямь душевная чистота, великодушие, благородство, честь, верность, совестливость, все возвышенное и духовное есть



не что иное, как сентиментальная условность, фикция, собрание мнимых величин.

*П1* и *П2* во многом антагонистичны: первый (как, собственно, и его герой) – латентный «романтик», прячущий под маской холодноватой мужественности лирическую предрасположенность и чудом уцелевшую этическую щепетильность [«романтичность» героя-рассказчика ранней версии сюжета вовсе не очевидна и далека от какой бы то ни было приторной карикатурности; на фоне совсем еще молодых и неопытных Али и Вити он (отец семейства, сотрудник «солидной организации») выглядит весьма взрослым и, так сказать, бывалым мужчиной]; второй – выдавший виды скептик, отринувший всякие иллюзии. Представляя в нарративной структуре *РоР* разные *точки зрения*, они зачастую по-разному видят, называют и описывают факты. Но есть нечто, что придает всему многосоставному нарративу *РоР* определенную стабильную основу, своего рода фактологическую константу. Это нечто – исходная фабула рассказываемой истории с ее неизменяющимся событийным составом; действия и поступки героев, взятые безотносительно к их истолкованию, и в особенности – мотивация этих поступков. (Образ Али, вместе с сопутствующим ему эмоционально-стилистическим ореолом, также принадлежит к числу тех элементов давнишнего рассказа, которые – по логике *П2* – выдерживают испытание на прочность: «Все-таки у нее было очень красивое имя» (381), – признает умудренный нарратор, оглядываясь в прошлое. Кстати, Аля, в отличие от героя и *П1*, выглядит действительно и безоговорочно *наивной*, в добром смысле этого слова, и полностью лишена ироничности). Пересказывая и комментируя, *П2* как бы заходит с разных сторон, примеривает к происходящему то одни, то другие наименования, варьирует трактовки и оценки. Но в конечном счете читатель, ведомый не только эксплицитным автором с его ограниченным кругозором, но и подспудно выстраивающейся архитектоникой целого (или, если угодно, невидимым имплицитным «автором»), чувствует, что в сокровенной глубине, в самой сердцевине всего этого по-разному называемого-изображаемого-оцениваемого-разоблачаемого пребывает что-то, что сопротивляется текучей релятивности, дурной бесконечности перетолкований и упрямо остается равным самому себе. Что-то такое, перед чем молот «деконструкции» оказывается бессилён. Если попробовать указать эту главную *точку сопротивления*, то, пожалуй, такой «точкой» будет никаким способом не устранимый из фабулы факт отказа горячо увлеченных друг другом героя и героини от физической близости (т.е. от супружеской измены). Причем решающую роль играет внутренняя (этическая) мотивировка героем этого отказа: несчастный муж Али – уж очень «славный» (390) и «честный... парень» (391), уж очень хрупка, чиста, доверчива и беззащитна сама Аля: «тоненькая... девочка», «руки... как спички», 380; «когда она спит лежа на спине, лицом к тебе... пальцы ее стиснуты в кулачки и прижаты к подбородку» (390), уж больно они «оба славные» (393). И желание героя *не обмануть, не обидеть* их оказывается в конечном счете сильнее желания обладать Алей. Это выхо-



дит у него каким-то на удивление *естественным* образом, не «от головы», а в силу некоего нравственного инстинкта, который побеждает все прочие порывы. «– Не спал с ней? – Что вы!» – здесь, в этом пункте разговора с соседом-циником, щуп разоблачающей рефлексии как будто впервые упирается во что-то твердое, словно ударяется в некую невидимую преграду. В дальнейшем развитии сюжета *мотив преграды* реализуется буквально – в образе стены, разделяющей героя и героиню [но та же стена одновременно оказывается абсолютно прозрачной для звука, позволяет слышать на расстоянии «чужую жизнь», *чужую душу*].

Выше говорилось о «поступках» героев как о факторе самоидентичности припоминаемого нарратором утерянного творения. Это утверждение необходимо уточнить и конкретизировать, и для начала следует признать, что в *РоР* ощутимо дает о себе знать *дефицит событийности*. Общая нарративная атмосфера вторичной (припоминательной) версии сюжета об Але наполнена своеобразными маркерами отрицания событийности [это характерно для всего зрелого творчества В. Маканина]; в первую очередь таковыми являются часто используемые вводные словечки и обороты: «само собой», «ясное дело», «конечно», «разумеется» и пр. Они сопровождают действия, мысли и чувства героев и подчеркивают их обыкновенность, повторяемость, предсказуемость («И юная соседка, конечно же, приносила мне несколько ложек кофе», 380; «Начальство, разумеется, бранилось...», 383 и т.п.). Нетрудно догадаться, что эти маркеры исходят от «повзрослевшего» автора (*П2*) и становятся для него одним из способов скептической коррекции или трансформирования первичной истории. Пятнадцать лет спустя мир давнишнего рассказа подается так, как будто в нем не происходит почти ничего нового и неожиданного, ничего по-настоящему значительного. (В других произведениях Маканина аналогичную нарративную функцию часто выполняют тавтологические уподобления: «жизнь как жизнь», «люди как люди», «провода как провода» и т.д. Ср.: «Время шло, как и положено идти времени»; «Потом отвлекла текучка, как и положено ей отвлекать...» [из рассказа «Простая истина»<sup>12</sup>]). Тем самым вместо событийности постулируется бессобытийная *процессуальность* жизни<sup>13</sup>. Доминирующий фон – привычный мелкий бытовой цинизм, возведенный в норму; обывательский прагматизм и эгоизм, маскируемый дежурной вежливостью и «добрососедской» рутинной; «житейская мусть» [известная образная формула Л.С. Выготского, которую он использует в своем разборе «Легкого дыхания» И. Бунина]. Едва ли не впервые эта унылая предсказуемость нарушается, когда герой и Аля, отправив Алиного мужа в больницу, проводят вечер наедине. [Правда, до этого герой деятельно помогает Але в ее хлопотах с мужем: растирает ему ушибы обезболивающей мазью, участвует в отправке его на лечение. Но *П2* все равно не выделяет эти действия как события, давая понять, что все это обыкновенно, в порядке вещей (услышав стоны соседа, герой «ясное дело, не мешкая вышел на лестничную клетку...», 379; утихомиривая разбушевавшегося Витю, он «заполняет пустоту словами», 382). Последую-



щая Алина поездка с теплыми вещами к «замерзающей» в деревне семье героя, конечно, не так откровенно обыденна, как жесты ее соседа, но и это изображается как вполне естественная добрососедская услуга.]

Итак, первый вечер наедине. «Мы вернулись и долго-долго пили чай. И не легли вместе в постель, даже близко не было» (382). Да, по меркам традиционной морали и даже интеллигентской этики исход описанного вечера более чем естественен. Здесь писатель в очередной раз дает повод упрекнуть себя в намеренном занижении нравственной планки и создании условий, при которых элементарная порядочность подается как неожиданно-благородный поступок. Не будем вдаваться в этические дискуссии, отметим лишь, что оценка случившегося возможна только с учетом общего сюжетно-тематического контекста. А контекст этот таков, что «целомудренное» (в сущности – просто совестливое) поведение героев действительно воспринимается как некое осязаемое *отклонение от нормы*. От той «нормы», что задана пошловатой тирадой Петра Сергеевича: «Отношения отношениями, а любовь любовью... <...> Все кончается этим» (386) (контекстуальная легитимность подобной «нормы» в дальнейшем подтверждается признаниями *П2*: «...а из воздушности ни щей, ни каши не сварить», 395). Таким образом, есть основания считать, что уклонение героев от адюльтера в первый их общий вечер – это едва ли не первое их действие (или «минус-действие») в рассказе, которое – в логике *P2* – может претендовать на статус *события* и *поступка*. Подобная ситуация повторяется потом еще несколько раз, что, собственно, и сообщает сюжету основную интригу и в конечном счете образует его важнейшую ценностно-смысловую коллизию. Распределенное по времени на несколько вечеров *событие удержания героями себя от падения*, будучи своеобразной этической аномалией с точки зрения циничной логики будней, становится по сути центральным и едва ли не единственным событием во всей рассказываемой истории.

Но если взглянуть в текст еще внимательнее, то можно увидеть, что над персональной человеческой выдержкой, порядочностью и стыдливостью самих героев в старом рассказе, в его архитектонике, возвышается как бы некая сверхличная сила, стратегически обуславливающая вектор сюжета и линию функционирования персонажей. Сила, имеющая эстетически-завершительную природу и превосходящая, так сказать, естественные нравственные ресурсы грешного «частного человека» (вымышленного ли, реального ли), склонного в какой-то миг дрогнуть и поддаться соблазну. Тут особенно интересен один момент: герой уже протягивает руку к сидящей возле него Але («пора, пора!»), но некая неведомая воля, как будто суверенная воля самого создаваемого творения, не позволяет ему дотронуться до нее (между ними вырастает стена) (394). Пожалуй, было бы ошибкой сказать, что эту стену воздвигает эксплицитный автор или, тем более, его герой (последний почти уже сдался, уступил искушению). Это происходит как бы помимо них, – так сотворенный мир диктует повествователю свои законы. Назовем ли мы эту таинственную «волю» *архитек-*



*тоническим заданием*<sup>14</sup> (термин М. Бахтина), энтелехией или интенцией имплицитного (по М. Бахтину – «внезаходимого») автора, ясно одно: связывать ее следует не столько с сюжетной *тактикой* и линейной психологической логикой рассказывания, сколько с общей мета-персональной *стратегией* замысла, властно обуславливающей всю совокупность используемых приемов. Сделанные наблюдения наводят на мысль, что, в отличие от осязаемо противостоящих друг другу, резко контрастирующих между собою нарративных интенций *П1* и *П2*, ценностно-смысловые, архитектурные *стратегии* «имплицитных авторов» исходного рассказа и позднейшего рассказа о нем (если на миг вообразить себе возможность подобного разграничения) обнаруживают тенденцию к максимальному согласию. [О звучавших с пластинки песнях Вертинского (в начале истории про Алю) *П2* говорит, что их «...названия звучали дурманяще и явно с пережимом, но это в счет не шло», т.е. *П1* не замечает этого «пережима», однако в смысловой архитектонике старого рассказа он уже объективно есть, точнее – присутствует потенциально.]

«Мы так и не переспали, за что я и люблю этот рассказ...», – итожит нарратор (*П2*), и тут же, будто усмехаясь, добавляет: «ведь человечно» (393). Если временно абстрагироваться от некоторого налета иронии в последнем замечании, то можно констатировать здесь своего рода *point source* всего рассказа или, если угодно, смысловой фокус сюжета. Именно здесь обнаруживается и высвечивается лучом рефлексии то, что так долго *не отпускало* повествователя, побуждая его заняться ретроспективным анализом утерянного текста. Важно, однако, что и тут имплицитный «автор», оба повествователя, герой и адресат наррации отнюдь не упираются в некое необходимое, «обязательное» и самоочевидное единомыслие. Смысловое «напряжение» сохраняется не только между инстанциями *П1* и *П2*, как между двумя ценностными полюсами (оно ведь отнюдь не снимается «открытием», сделанным в конце концов эксплицитным автором; он ретроспективно и, так сказать, поэтически «любуется» тем, как поступили герои давней истории, но солидаризироваться с ними в актуально-жизненном плане, *здесь и сейчас*, он не в силах, «из воздушности ни щей, ни каши не сварить», и ему «дорог тот рассказ» только «как память», «как прощание», 395). Осязаемое смысловое «напряжение» остается и между отдельными эксплицитно-резюмирующими высказываниями самого *П2*. С одной стороны – его аксиома о «воздушности» и признание, что теперь уже «написать “нет” рука не повернется»; с другой стороны – «у каждого был в молодости такой рассказ про Алю, даже если человек не пишет рассказы... И он тоже не переспал с ней, пусть хоть сотню раз напишет, что это было [в подтексте этого утверждения угадывается мысль о том, что иное, альтернативное разрешение истории с Алей (физическое сближение, адюльтер) находилось бы в непримиримом противоречии со смысловой архитектоникой художественного целого]. Потому что та, с которой он лег в постель, не Аля» (395). *П2* ограничивается констатацией необыкновенного ностальгического очарования той давней истории, но не





идет дальше этого в своих умозаключениях, не включает императива нравственной чистоты и верности в свой «взрослый» кругозор, как бы аксиологически дистанцируется от него, не провозглашая его в ранге истины или собственного убеждения, но и не опровергая по существу. Имплицированный «автор», в свою очередь, «добавляет» к сказанному *П2* (т.е. сказанному *напрямую*) дополнительные, лишь композиционно и архитектурно осознанные связи и соположения элементов, могущие послужить пищей для читательского размышления и домысливания. Так, например, в одном из кульминационных эпизодов возникающее у героев эротическое волнение синхронизируется с болезнью, физической лихорадкой и жаром (389–390). Другой пример: сразу после резонерской тирады Петра Сергеевича и решительной *очистки «ирук»* обыгрывается возможный, но не реализованный в свое время вариант сюжета о таинственном ночном *плаче ребенка* (386–388). Неведомый ребенок плачет томительно, еженощно, как бы настойчиво заявляя свои права и создавая в сюжете еще один сильный, чрезвычайно значимый полюс смысла, альтернативный одновременно и вялой сентиментальщине (маркируемой «Вертинским» и «дядечкой» с «мощными усами») и в «перекошенных плавках», 378), и житейскому цинизму соседа-рыболова, и той смеси ностальгии с прагматической «взрослостью», что отличает эксплицитного автора *РоР*. Возникает своего рода подвижное равновесие нескольких смысловых позиций, и итоговая, результирующая точка зрения как бы балансирует между этими модусами видения, оставляя читателю простор для самостоятельного аксиологического выбора. «...на читателя, – резюмируют свои тщательные наблюдения над маканинскими повествовательными стратегиями Г. и В. Пискуновы, – как раз и возлагается миссия осознать, отрефлексировать все, что не всегда осознает герой и что демонстративно не желает отрефлексировать автор»<sup>15</sup>. [В этой работе особенное внимание обращено на свойственную писателю интенцию принципиального отказа от роли «судии», от «собственной авторитарности», на интенцию равноправного, непредвзятого, эвристического диалога с читателем. Устремляясь к «своему идеалу», Маканин выходит «к воссозданию образа незавершенной жизни. Он, наряду с Л. Петрушевской и В. Пелевиным, занимает позицию “несудейства”». «Проза Маканина, – полагают соавторы, – не просто “авторская проза”... а “авторско-читательская”»: кристаллизующим началом в ней является не столько личность автора, сколько личность читателя, его... настроенность на диалог...». «Она (проза Маканина – *О.С.*) ведет писателя... от безличностного к межличностному, к междомью, где встречаются... автор – читатель – герой, объединенные общей человеческой участью»; «Причем на читателя как раз и возлагается миссия осознать, отрефлексировать все, что не всегда осознает герой и что демонстративно не желает отрефлексировать автор»<sup>16</sup>.]

Окончательное отношение ко всему случившемуся в старом рассказе остается в статусе непредрежденности и открытости к дальнейшему обдумыванию. Да, нравственный идеализм, детская устремленность к чистоте отчуждаются иронией и грустным скепсисом *П2* (который то иронизирует, то по-вертински «проливает слезу» над минувшим), но в конечной архитектонике произведения чистота и душевная возвышенность остаются в своих правах, не дезавуируются и не перечеркиваются, пребывая в статусе

возможной, потенциальной, вероятностной доминанты художественного смысла, актуализация которой зависит от заинтересованного читателя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Роднянская И.Б. Движение литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 601–602.
- <sup>2</sup> Роднянская И.Б. Движение литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 602.
- <sup>3</sup> Иванова Н.Б. Случай Маканина // Знамя. 1997. № 4. С. 216.
- <sup>4</sup> Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М., 2003.
- <sup>5</sup> Климова Т.Ю. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина // Вестник Томского государственного университета. 2010. Вып. 340. С. 12–16.
- <sup>6</sup> Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 70–71.
- <sup>7</sup> Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника // Дискурс. 2003. Вып. 11.
- <sup>8</sup> Пискунова С., Пискунов В. Все прочее литература // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 41.
- <sup>9</sup> Климова Т.Ю. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина // Вестник Томского государственного университета. 2010. Вып. 340. С. 12.
- <sup>10</sup> Маканин В.С. Пойте им тихо. М., 2009.
- <sup>11</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 53.
- <sup>12</sup> Маканин В.С. Пойте им тихо. М., 2009. С. 402, 405.
- <sup>13</sup> Тюпа В.И. Дискурсивные формации. М., 2010. С. 16–18.
- <sup>14</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 14–30; Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника // Дискурс. 2003. Вып. 11; Тюпа В.И. Архитектоника и композиция // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. М., 2014. С. 7–40.
- <sup>15</sup> Пискунова С., Пискунов В. Все прочее литература // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 76.
- <sup>16</sup> Пискунова С., Пискунов В. Все прочее литература // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 68–75.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanova N.B. Sluchay Makanina [Makanin's case]. *Znamya*, 1997, no. 4, p. 216. (In Russian).
2. Klimova T.Yu. Metanarrativnye strategii prozy V. Makanina [Metanarrative Strategies of Makanin's prose]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, Issue 340, p. 12–16. (In Russian).
3. Klimova T.Yu. Metanarrativnye strategii prozy V. Makanina [Metanarrative Strategies of Makanin's prose]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, Issue 340, p. 12. (In Russian).
4. Tyupa V.I., Tamarchenko N. D. Arkhitektonika [Architectonics]. *Diskurs*, 2003, Issue 11. (In Russian).
5. Piskunova S., Piskunov V. Vse prochee literatura [All other Literature]. *Voprosy literatury*, 1988, no. 2, p. 41. (In Russian).
6. Piskunova S., Piskunov V. Vse prochee literatura [All other Literature]. *Voprosy literatury*, 1988, no. 2, p. 68–75. (In Russian).



*literatury*, 1988, no. 2, pp. 68–75. (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

7. Bakhtin M.M. < Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti > [< Author and Hero in Aesthetic Activity >]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 1* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 1]. Moscow, 2003, pp. 70–71. (In Russian).

8. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material and Form in Verbal Art]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies in different years]. Moscow, 1975, pp. 14–30. (In Russian).

9. Тура В.И. Архитектоника и композиция [Architectonics and Composition]. *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskoy prochtenii* [Poetics of "Doctor Zhivago" in Narratological Reading]. Moscow, 2014, pp. 7–40. (In Russian).

**(Monographs)**

10. Rodnyanskaya I.B. *Dvizhenie literatury: v 2 t. T. 1* [The Movement of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2006, pp. 601–602. (In Russian).

11. Rodnyanskaya I.B. *Dvizhenie literatury: v 2 t. T. 1* [The Movement of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2006, p. 602. (In Russian).

12. Markova T.N. *Sovremennaya proza: konstruktsiya i smysl (V. Makanin, L. Petrushevskaya, V. Pelevin)* [Modern Prose: Construction and Meaning (Makanin V., Petrushevskaya L., Pelevin V.)]. Moscow, 2003. (In Russian).

13. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003. p. 53. (In Russian).

14. Тура В.И. *Diskursnye formatsii* [Formations of Discourse]. Moscow, 2010, pp. 16–18. (In Russian).

**Олег Николаевич Скляр** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета; профессор кафедры теории литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Автор двух монографий о неотрадиционализме в русской неклассической словесности. Научные интересы: теория литературы, типология художественного сознания, неклассическая поэтика, русская литература XX в., современный литературный процесс.

E-mail: osklyarov@mail.ru

**Oleg Sklyarov** – Doctor of Philology, Professor of History and Theory of Literature of St. Tikhon Orthodox Humanitarian University; Professor of Literary Theory Department of Lomonosov Moscow State University.

The Author of two Books about Neotraditionalism in non-classical Russian Literature. Research interests: literary theory, the typology of artistic consciousness, non-classical poetics, Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, modern literary process.

E-mail: osklyarov@mail.ru



Т.Н. Волкова (Кемерово)

**ПУТЕШЕСТВИЕ В ДРУГУЮ ЭПОХУ<sup>1</sup>**

**(особенности построения сюжета в пьесе Вадима Леванова «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество»)**

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению роли циклической сюжетной схемы в современной пьесе-сказке, написанной для детей. В статье подробно рассматриваются закономерности сцепления событий пьесы, ее пространственная организация и интертекстуальные связи. Результатом анализа является вывод о сюжете произведения В. Леванова как символическом испытании, которое приводит читателей подростка и взрослого – к взаимопониманию.

**Ключевые слова:** авантюрная литература; интертекстуальные связи; хроно-топ; циклический сюжет; читатель-взрослый; читатель-подросток.

T. Volkova (Kemerovo)

**Journey to Another Era**

**(the features of the construction of the plot in the Vadim Levanov's play "About Sasha, the fourth Magus and Christmas day")**

**Abstract.** The article considers the role of the cyclic plot scheme in modern play-tale, written for children. The article examines in detail the events of the play patterns of the clutch, its spatial organization and intertextual connections. The result of analysis is the conclusion that the Levanov's play is a symbolic trial, which leads readers – teen and adult – to an understanding.

**Key words:** adult reader; adventurous literature; chronotope; cyclic plot; intertextual relations; teen reader.

Циклический сюжет представляет собой, как известно, «одну из универсальных сюжетных схем». Его отличительными особенностями являются трехчастность, возврат в финале к исходной ситуации, двоemiрие и мотив испытания, «семантическое ядро которого – смерть-воскресение героя»<sup>2</sup>.

Циклическое построение сюжета можно обнаружить как в эпике, так и в лирике и драме. В классической трагедии, в комедии («Ревизор») и даже в новейшей драматургии. Например, в «Собирателе пуль» Ю. Клавдиева, финальная сцена которого недвусмысленно отсылает читателя кначальному кладбищенскому эпизоду<sup>3</sup>.

Сюжет драматической сказки для подростков Вадима Леванова «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество»<sup>4</sup> тоже демонстрирует очевидную принадлежность к циклическому типу структуры. Почему автор выстраивает невероятные события своей рождественской истории именно в циклической последовательности, нам и предстоит выяснить в статье.

Главным героем пьесы Вадима Леванова является мальчик по имени



Саша. Возраст Саши не назван, но его поведение, а также ситуации, в которые он попадает, указывают на то, что перед нами подросток десяти – тринадцати лет. Этот подросток сначала ничем не отличается от тех, что встречаются в обычной жизни: он конфликтует с родителями, ненавидит только что родившегося брата, не может найти общего языка с особами противоположного пола. Однако так продолжается недолго. Неожиданно для самого себя герой попадает в совершенно другое время: в тот момент истории, когда рождается младенец Иисус. Пребывание в абсолютно чужом времени-пространстве не может не отразиться на поведении героя. Все, что он здесь видит, провоцирует его на активные действия: Саше приходится принимать мгновенные решения, помогать другим, рисковать, сражаться, убегать и т.д. В конце концов он спасает жизнь своего новорожденного брата и возвращается домой. Однако теперь герой ведет себя совсем иначе: он не только не скандалит с родителями, но, напротив, просит у них прощения.

Сюжет пьесы Вадима Леванова, как видим, имеет четкую трехчастную структуру. В семейную драму здесь вклиниваются «библейские» события. Они становятся залогом продуктивного разрешения конфликта отцов и детей в финале произведения. Возвращаясь к исходной ситуации в конце пьесы, автор намеренно подчеркивает изменения, произошедшие с главным героем и окружающим его миром. Вместо «просто-таки кричащих» родителей здесь появляется мама, которая хочет поговорить с сыном («я хотела поговорить с тобой»). Вместо обвинений произносятся слова прощения («Простите меня!», «А еще, милый, прости нас тоже»). Вместо «очень-очень» громко звучащей песни «Queen» «Magic» «откуда-то возникает» «прекрасная мелодия» и «тихонько звенят колокольчики».

Трехчастное построение событийного ряда в пьесе Вадима Леванова базируется на ее пространственно-временном двоимии. События начала и финала произведения происходят в квартире, события же центральной части сюжета – в пространстве древней Иудеи. Два хронотопа противопоставлены друг другу по целому ряду признаков.

Хронотоп квартиры имеет четко очерченную границу – входную дверь. Эта граница нарушается дважды: сначала соседи, потом гости попадают внутрь замкнутого мира. Сами обитатели не выходят за пределы квартиры, они перемещаются только внутри нее. Перемещение героев по своему миру строго закономерно. В комнату новорожденного, например, никогда не ходит Саша. В свою очередь и его комнату не посещает никто. Это пространство вообще существенно отличается от остального. Прежде всего тем, что у него нет смежных границ. Двери кухни и детской выходят в гостиную; там стоит наряженная рождественская елка и музыкальный центр. Двери сашиней же комнаты не упоминаются. Читатель «видит» героя или уже находящимся в ней, или выходящим из нее. Куда попадает мальчик, выходя из собственной комнаты, остается неизвестным. Его территория существует как бы автономно от всей остальной квартиры.

Расстановка героев в пространстве коренным образом меняется в фи-



нале пьесы. Действие здесь происходит уже только в комнате подростка: сюда входит сначала мама, а потом и папа со спящим Васенькой на руках. Эти обстоятельства указывают на то, что оба конфликта пьесы (и внутренний, и внешний) нашли свое благополучное разрешение. Семья впервые собирается вместе. Причем именно в той комнате, где два противоположных начала внутреннего мира главного героя (любовь и ненависть) обрели самостоятельность и воплотились в темного и светлого ангелов.

Хронотоп древней Иудеи во всем противоположен квартире семьи Саши. И дело здесь не только в разнице времен, позволяющей увидеть на фоне привычной современности экзотичность мира начала новой эры. Два хронотопа противопоставлены друг другу и как малое большому, внутреннее внешнему, замкнутое разомкнутому, однородное неоднородному, обыденное авантюрному, реальное ирреальному.

В самом деле, тот мир, в который попадает Саша, не имеет на первый взгляд ничего общего с его квартирой. Прежде всего, это мир, который не имеет внешних границ и включает в себя огромное множество самых разных локусов. Здесь есть город Иерусалим с воротами, рыночной площадью и узкой улочкой. Есть его окрестности с пустынной местностью и цветными шаграми лагеря принца Таора. Есть дворец царя Ирода с казематом в Свинцовой башне и Вифлеемская пещера-хлев. Все это разнообразие оказывается легко доступным для Саши. Герой может проникнуть в любое место и переместиться в любом направлении. Наконец, в этом мире действуют сказочные силы. В отличие от ангелов, появившихся в квартире, волшебные силы древнего мира видимы и осязаемы всеми без исключения.

Экзотичный древний мир, как это ни странно, тесно связан с современностью. Он представляет собой именно то прошлое, которое предшествовало настоящему, а значит определило его состояние. Связь времен в определенный момент становится очевидной для Саши, и потому он восклицает: «Надо что-то придумать!... А то две тыщи лет будет твориться такая фигня, что мало не покажется...».

Древний мир связан с современным и в другом отношении. Он творит событие рождества, которое будет воспроизводиться в истории многократно. Показательны в этом смысле эпизоды подмены и возвращения младенца. Пещера-хлев и комната Васеньки в этих эпизодах сосуществуют рядом («В дыму благовоний, скорее похожем на туман, возникает комната в доме Саши»; «В комнату с детской кроваткой неожиданно входит Сашина Мама. Она видит пустую кроватку, но пещеру-хлев и находящиеся в ней, она не видит»). Это означает, что события древнего и нового времен не только последовательны, но и параллельны друг другу.

Связь двух миров, наконец, обнаруживается и в том, что оба они принадлежат и истории, и вечности одновременно. События, происходящие в древней Иудее, направляются Ангелом («Каждому из нас явился Ангел и велел следовать за звездой»; «Так говорят пророчества. И так сказал нам Ангел»), а участниками ссоры Саши с родителями оказываются существа,



явившиеся из потустороннего мира, Хар-Марут и Уриэль.

Путешествие в другой мир становится для мальчика Саши серьезным испытанием. Это испытание начинается в тот самый момент, когда два Ангела берут героя за руки и «взмывают вверх»: путь туда оказывается достаточно страшным («Я боюсь!.. Мне страшно!») и неприятным («Это было... как американские горки!»). Но неприятности «дороги» очень быстро сменяются более серьезными проблемами.

О серьезности обстоятельств, с которыми сталкивается герой, попав в древнюю Иудею, говорит их чреватость смертью. Уже самое первое приключение мальчика – погоня стражников за Сашей и Уриэль – подтверждает это. Отдавая команду поймать необычных пришельцев, Ирод говорит: «Поймите их! Во что бы то ни стало! Живыми!». Не произнеси он последнего слова, ненужные свидетели были бы уничтожены. Но не только стражники желают Сашиной смерти, этого желает и сам Ирод. Он может «сгноить» мальчика в Свинцовой башне или «выдумать какую-нибудь страшную казнь» для него. Угрожает Саше смертью и торговец, когда «замахивается ножом».

Древний мир вообще тесно связан со смертью. В нем постоянно угрожают смертью, провидят ее, приказывают убить и боятся быть убитыми. Примеров этому множество:

Ирод: «... пусть он ... придушит Царя царей в колыбели». «Ты умрешь».

ТАОР: «Ты хотел... хотел меня убить?! Покушался на мою жизнь?».

РОАТ: «... я приняла тебя и твою спутницу за убийц».

Саша: «... за мной гонятся, меня хотят убить». «Ирод послал киллера».

Иехония: «Ирод повелел истребить всех младенцев мужского пола в возрасте до двух лет!».

Мария: «Я видела плохой сон, Иосиф. Мне снилось, что Иисус, мой сын... что Он вырос... и Его распяли на кресте...».

Полюсу смерти в мире древней Иудеи, конечно же, противопоставлен полюс жизни. Он заявлен уже в центральном событии – в рождении Младенца. Появляющаяся на свет новая жизнь, безусловно, противостоит смерти; противостоит ей и сам ребенок, пришедший спасти человечество. Как абсолютный антипод смерти Младенец обладает способностью постоянно возрождаться в новых обликах. Вот почему каждому из трех пастухов он является совсем другим человеком: юношей, темнокожим зрелым мужем и старцем. Саша же и Роат обнаруживают в нем сверстника, с которым можно поиграть:

«– Саша... Мне приснился мальчик...

– Роат. И мне! Мне тоже снился отрок. У него были такие ясные глаза...

– Саша. Мы играли!»

«Великие чудеса» («Пастух. Чудны дела твои, Господи!»), творимые



Младенцем, обладают удивительной силой: они меняют всех тех, кто с ними сталкивается. Это касается, прежде всего, главного героя пьесы, большинство действий которого продиктовано ревностью к младшему брату. «Они его любят больше, чем меня!», – отмечает подросток «с горечью», возвращая Васеньку в современность. Совсем иначе оценивает он чувства своих родителей рождественским утром: «Мне показалось, что вы меня совсем не любите, что я вам больше не нужен...». Такую резкую перемену в оценке родительской любви нельзя не связать с открытием, которое совершает Саша во время встречи с Отроком. «Я теперь знаю, что ты есть... я знаю... Кажется, я кое-что понял...», – говорит он Младенцу на прощанье.

Как видим, путешествие в древнюю Иудею мальчика Саши имеет очевидный символический смысл. Это путешествие представляет читателю метафорические смерть и возрождение героя. Попадая в библейские времена, герой временно умирает для современности. Возвращаясь в свой мир, он возрождается к новой жизни. Интересно, что свои приключения герой называет сном, и что, проснувшись, он получает поздравление с Рождеством. Соседствуя друг с другом, мотивы сна-пробуждения и Рождества отсылают читателя к тому же древнему комплексу «смерти-воскресения».

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о циклическом построении сюжета пьесы Вадима Леванова и, следовательно, о ее связи с волшебной сказкой и авантюрной литературой. Возникающий из древнего обряда инициации, циклический сюжет народной волшебной сказки наследуется, в частности, и литературой приключений и путешествий. Последняя «присутствует» в пьесе Леванова и в ином качестве, в качестве многочисленных аллюзий на самые разные приключенческие произведения. Среди них – «Королевство кривых зеркал» В. Губарева, «В стране невыученных уроков» Л. Гераскиной, «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» С. Лагерлеф и, конечно же, «Синяя птица» М. Метерлинка.

Кроме общей сюжетной схемы, с названными сказочными повестями пьесе Вадима Леванова объединяет образ проблемного ребенка: Саша, как и его литературные прототипы (Оля, Виктор Перестукин и Нильс), конфликтует со взрослыми, лентяйничает и хулиганит. Интертекстуальные связи можно обнаружить и в детализации левановского произведения: игра с буквами в именах Таор-Роат напоминает об именах в «Королевстве кривых зеркал», оживающие ангелы – ожившие учебники из «Страны невыученных уроков», мотив белых крыльев и перьев – домашнего гуся Мартина, на котором путешествовал маленький Нильс в сказке С. Лагерлеф.

Несколько иначе выстраиваются отношения произведения Вадима Леванова с «Синей птицей» Мориса Метерлинка. В обеих пьесах сюжетобразующую роль играют мотивы сна-пробуждения и Рождества. Развиваются эти мотивы в двух пьесах, конечно, по-разному, но нельзя все же не заметить некоторые перекликающиеся детали.



Прежде всего, обратим внимание на то, что пробуждение героев в обеих пьесах совпадает с Рождеством. Такое совпадение позволяет объяснить кардинальные перемены, произошедшие с детьми. Дети как бы рождаются заново, что позволяет им увидеть исходную ситуацию с принципиально другой точки зрения: Тильтиль находит синюю птицу там, где она быть не могла, а Саша обнаруживает родительскую любовь на месте равнодушия. Отметим, далее, сходную расстановку героев в событиях начала и финала двух пьес: в обоих случаях изображена семья, состоящая из двух детей и двух взрослых. В обоих же случаях близость матери детям подчеркивается ее присутствием при их пробуждении, а отношения с отцом заданы его более поздним появлением в детской комнате. Интересно, что Вадим Леванов, как и Морис Метерлинк, акцентирует внимание читателя на руках входящего отца. Реплика «Входит папа. На руках у него – спящий Васенька» явно рифмуется с репликой «Входит ОТЕЦ, очень спокойно, с топором в руках»<sup>5</sup>. Наконец, отметим и сходство в поведении просыпающихся героев. И Тильтиль, и Саша рассказывают матери о своем сне как о невероятном путешествии, из которого они только что возвратились. Причем оба сообщают подробности о своей встрече с мертвецами. Тильтиль описывает умерших бабушку, дедушку и сестренку, а Саша – царя Ирода, Христа и волхвов.

Интертекстуальные связи пьесы Вадима Леванова указывают не только на собственно литературные «источники». Не менее важны в ней «источники» кинематографические. То, что все четыре названных произведения экранизированы, безусловно, не может быть случайным. «Серьезная» рождественская сказка обращается в том числе и к зрительной памяти читателя.

В произведении Вадима Леванова присутствуют две разные группы кинематографических интертекстов. Первую группу составляют экранизации тех детских произведений, которые рассматривались выше. Кроме них можно упомянуть и другие, например, фильм «Веселое сновидение, или Смех и слезы», снятый по пьесе «Смех и слезы» С. Михалкова. К этому фильму отсылает все тот же мотив сна-путешествия и образ принца, который оказывается переодетой принцессой.

Вторую группу объединяют не столько отдельные фильмы, сколько отсылки к самому жанру, боевику. В ряде сцен пьесы читатель-подросток, увлекающийся просмотрами экшен-фильмов, легко обнаружит так называемые «общие места», характерные для последнего. Таким «общим местом» можно считать поединок на мечах Хар-Марута и Уриэль: «В руке Хар-Марута появляется длинный изогнутый меч. Просвистев в воздухе, стальное лезвие чуть не задевает крыла Уриэль, которая едва успевает увернуться. Но в следующее мгновение мощный удар кривого меча Хар-Марута отбивает со звоном и искрами прямой обоюдоострый меч в руке Уриэль». На боевик указывает и другая сцена: «Саша: Ирод послал киллера! Роат: Кого? Саша: Убийцу! А еще он грозился отправить сюда отряд спецназовцев-сарматов». Здесь герой демонстрирует хорошее знание



«языка» экшен-фильма. Этот язык помогает Саше осмыслить происходящие вокруг него невероятные события.

Циклический сюжет в пьесе Вадима Леванова имеет две отличительные особенности. Во-первых, в противоположность сюжету рассмотренных авантюрно-приключенческих произведений, он оказывается «обрамленным»: пьеса начинается внесюжетной «интродукцией» и завершается внесюжетной же «прекрасной мелодией». Во-вторых, испытания, которым подвергается герой в «серьезной сказке», не являются собственно сказочными. В противоположность Нильсу или Вите Перестукину, Саша становится участником тех событий, которые представляют собой часть человеческой истории. Отмеченные особенности позволяют предположить, что циклический сюжет будет выполнять в пьесе Вадима Леванова какие-то специфические функции.

Основной задачей циклического сюжета в детской авантюрно-приключенческой литературе является испытание героя<sup>6</sup>. Эта задача имеет в том числе и «воспитательное» значение. Знакомясь с историей персонажей, которые становятся «хорошими», читатель получает заряд уверенности и в собственных силах. Это происходит от того, что он, читатель, попадает в «“психотерапевтическую” зону контакта с развивающимися событиями»<sup>7</sup>, а значит переживает вместе с героем и событие перерождения.

«Воспитательная» составляющая характерна, безусловно, и для сюжета пьесы Вадима Леванова. Однако распространяется она не только на читателя-ребенка, но и на читателя-взрослого. Последний является необходимым адресатом «серьезной сказки», ведь именно он хорошо знает кинематографические версии сказочных повестей. Читатель-подросток знаком скорее с литературными источниками: их в том или ином качестве изучают в школе. Фильмы же в школе не «проходят», а дома ребенок, безусловно, предпочитает смотреть современные картины, игнорируя просмотр устаревших киносказок из далекого прошлого.

Обращаясь к зрительной памяти взрослого читателя, пьеса Вадима Леванова провоцирует его на временное выпадение из современности: читатель погружается в свое детство и переживает изображенные события с этой точки зрения. Изменение фокуса наблюдения влечет за собой вовлеченность в переживания героя: взрослый получает возможность «пройти» все те испытания, которые выпали на долю маленького героя.

Процесс погружения взрослого в детство протекает в пьесе параллельно с процессом приобщения подростка к взрослой жизни. На это указывает и само название «серьезная сказка», и те особенности сюжета, которые были отмечены выше. Уровень «серьезности» задается в рождественской истории с самого начала: диалог ангела и Марии предшествует развитию действия и, следовательно, демонстрирует читателю высокую степень достоверности чудесных библейских событий. Эти события осмысливаются, безусловно, не как детские (ср. со Страной невыученных уроков), а как взрослые. Они вписаны в человеческую Историю и зафиксированы в Библии.



Как видим, сказочное путешествие в древнюю Иудею становится для Саши испытанием на право быть живым, т.е. способным к изменениям. Этому же испытанию подвергаются и читатели пьесы. Переживая вслед за героем невероятные перипетии, читатель-взрослый и читатель-ребенок должны открыть в себе того «другого», который приведет их к взаимопониманию и согласию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Путешествие в другую эпоху. М., 1998.

<sup>2</sup> Тамарченко Н.Д. Циклический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 293.

<sup>3</sup> Волкова Т.Н. Жанрово-родовые аспекты пьесы Юрия Клавдиева «Собиратель пуль» // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 20–30.

<sup>4</sup> Леванов В. Про Сашу, четвертого волхва и Рождество. URL: [http://www.theatre-library.ru/levanov/levanov\\_25.doc](http://www.theatre-library.ru/levanov/levanov_25.doc) (дата обращения 2.09.13).

<sup>5</sup> Метерлинк М. Синяя птица // Метерлинк М. Избранное / пер. с нем. М., 1999. С. 431.

<sup>6</sup> Тамарченко Н.Д. Авантюрная литература // Тамарченко Н.Д. Стрельцова Л.Е. Путешествие в «чужую» страну. Литература путешествий и приключений. М., 1995. С. 230.

<sup>7</sup> Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2003. С. 251.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Volkova T.N. Zhanrovo-rodovye aspekty p'esy Yuriya Klavdieva "Sobiratel' pul'" [Genre and Type Aspects in Yuriy Klavdiev's Play "The Bullet Collector"]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2015, no. 3 (34), pp. 20–30. (In Russian).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Tamarchenko N.D. Tsiklicheskiy syuzhet [The Cyclical Plot]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 293. (In Russian).

3. Tamarchenko N.D. Avanturnaya literatura [Adventurous Literature]. *Tamarchenko N.D., Strel'tsova L.E. Puteshestvie v "chuzhuyu" stranu. Literatura puteshestviy i priklyucheniye* [Journey to the "Foreign" Country. The Literature of Travel and Adventure]. Moscow, 1995, p. 230. (In Russian).

##### (Monographs)

4. Tamarchenko N.D., Strel'tsova L.E. *Puteshestvie v druguyu epokhu* [Travel to Another Era]. Moscow, 1998. (In Russian).

5. Lavlinskiy S.P. *Tekhnologiya literaturnogo obrazovaniya. Kommunikativno-deyatel'nostnyy podkhod* [Literature Education Technology. Communicative Approach].

Moscow, 2003, p. 251. (In Russian).



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

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

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

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

The author of a monograph "Introductory Genres in a Novel: Forms and Functions (on the theory of the Russian novel of the 19 century)". Research areas: the theory of novel, the newest drama, teenager's literature.

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

## Проблемы переводоведения Issues of Translation Studies

Е.А. Кубракова (Москва)

### ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ И ПРОБЛЕМА ИХ ПЕРЕВОДА

**Аннотация.** В статье приводится типология художественных образов в лирике М.И. Цветаевой, основанная на тех аспектах образности, которые позволяют выделить образ в качестве самостоятельной единицы перевода. Такой подход к классификации образов подразумевает возможность использования данной типологии в переводческой практике и в пред-переводческом анализе с целью установления механизмов и моделей генезиса образов, закономерностей их трансформации в переводах, а также определения потенциальных «зон лакунарности» и сопутствующих переводческих трудностей.

**Ключевые слова:** художественный образ; образность; типология образов; образ как единица перевода; лирика М.И. Цветаевой; перевод поэзии; трансформация образов в переводе.

E. Kubrakova (Moscow)

### The Typology of Literary Images in M. Cvetaeva's Poems and Problems of Their Translation

**Abstract.** The article handles different classification principles underlying the typology of literary images in M. Cvetaeva's poems. This classification is based on those aspects of image building, which allow to define the image as an independent translation unit. Such an approach might be of use in translation practice and pre-translation analysis in order to figure out the mechanisms and models of image genesis in Cvetaeva's poetry, major principles of their transformation while rendering into a foreign language, as well as to define potential "lacuna" and translation problems.

**Key words:** literary image; classification of images; image transformation; image as a translation unit; M. Tsvetaeva's poetry; poetry translation.

Сразу оговоримся: предмет изучения в статье – образ в поэзии М.И. Цветаевой как переводоведческая проблема. Наша задача – выявить закономерности развития и трансформации образа в ее поэтической системе, ввиду принципиального вопроса о переводимости или неперево-димости поэзии.

При разработке типологии образов в лирике М.И. Цветаевой мы учитывали существующие в литературоведении типологические / классификационные признаки, тем не менее, мы не опираемся на традиционное

понимание образа как структурного элемента мотивов и сюжетов, хотя, несомненно, он таковым является; мы также не рассматриваем образ с точки зрения изобразительно-выразительных средств языка или субъекта речи (работ такого характера существует значительное количество, и вряд ли нам удалось бы сказать в этом отношении что-то новое); мы не затрагиваем и образы-персонажи, т.к. все эти, несомненно, важные аспекты образности немного могут дать нам в плане выделения образа в качестве самостоятельной единицы перевода. Такие ограничения вызваны тем, что проблематика образности как таковая представляется комплексной и слишком сложной, чтобы пытаться охватить все релевантные аспекты. Учитывая упомянутые ограничения, уточним, что нас интересует типология образов в связи с основными моделями, по которым происходит создание поэтических образов в творчестве М.И. Цветаевой и их соотношение, а также механизмы перцепции и трансформации образной структуры при переводе на иностранные языки. По нашему мнению, основа образа, его генетическая составляющая, то, что А.А. Потемня называл «образом образа», а современные когнитивисты – «ментальной репрезентацией», то, что предшествует вербализации образа и во многом определяет выбор автором / переводчиком изобразительно-выразительных средств, мотивно-сюжетных и композиционных схем, те предпосылки и ограничения, которые являются важным фактором, влияющим на процесс творчества в целом, но при этом не всегда доступны сознанию творческой личности, гораздо в большей степени дают представление о механизмах образности и позволяют выделить образ в качестве самостоятельной единицы перевода, подвергающейся трансформации в иной системе языкового и культурного кодирования по определенным, объективным правилам и законам.

**По степени типичности** мы подразделяем образы на:

- индивидуальные;
- характерные;
- типические.

Индивидуальные образы созданы творческим гением поэта и во многом определяют уникальность и оригинальность, а также запоминаемость художественного произведения. Ю.М. Лотман, в своих экспериментах относительно степени информативной избыточности поэтических текстов пришел к выводу, что стихи, интуитивно ощущаемые информантом как хорошие, имеют для информанта низкую избыточность, что, в свою очередь, подразумевает использование нестандартных художественных приемов и образов. Степень повторяемости таких приемов в творчестве одного автора может варьироваться, наиболее частотные формируют особую поэтику, узнаваемый авторский стиль или, иными словами, идиолект поэта. Так, на уровне фонетики помимо приемов, характерных для поэтической речи в целом, таких как звукопись или паронимия, особенностями цветаевской образности можно считать изменение фонетического облика слова за счет удлинения или редукции гласного («Пасс в нек'тором роде»), обыгрывания фонемных различий («Чтоб не – кто стар./Чтоб нежил – кто юн», «Бра-



ки разные есть, разные есть!»), «Я проводы вверяю проводам», «И домой/ Внеземной/Да мой»), синтагматического соположения языковых единиц, отличающихся только ударением («Восхищенной и восхищённой»; «мука и му́ка»), а также сочетание этих приемов.

Характерные образы раскрывают закономерности общественно-исторической эпохи; так, в случае с творчеством М. Цветаевой можно говорить о прослеживаемых тенденциях символистского и авангардистского толка. Характерные образы не только запечатлевают нравы и обычаи эпохи, они, как правило, обусловлены контекстуально: историческими, культурными, социальными и прочими факторами. В данном случае мы будем говорить о характерных образах эпохи авангарда и механизмах их концептуализации. При этом мы рассматриваем так называемые «сквозные» образы-мотивы, повторяющиеся в нескольких произведениях поэта, а также в творчестве поэтов-современников, т.е. характерные для данной эпохи и литературного окружения. В творчестве Цветаевой можно обозначить целый ряд образов-мотивов, которые являются характерными для эпохи (образы небесных светил, авиатора, города, представленного в футуристическо-мифологическом ключе и др.), а также устойчивые механизмы символизации / метафоризации, проявившиеся во многом и в характерном для эпохи мифотворчестве.

Под типичностью понимается высшая степень характерности, благодаря которой образ выходит за границы одной лишь культуры или эпохи. К типическим образам можно отнести образы-мотивы и топосы вне рамок индивидуального творчества и конкретного литературного периода, а также архетипические образы / мифологемы.

Термин «топос» («общее место») в литературоведении определяется как в широком, так и в более узком контексте. Э.Р. Курциус, который ввел данный термин в литературоведческий обиход, понимает под топосами «твердые клише», т.е. схемы мысли и выражения, определенные речевые формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы и унаследованные мотивы<sup>1</sup>. Хотя термин, без сомнения, вошел в самый широкий оборот, туманность определения, данного немецким ученым, приводит к тому, что границы понятия сильно размыты и варьируются от повторяющегося мотива до архетипа в юнговском смысле, с которым топос неправомерно сближается, по справедливому замечанию С.Ю. Неклюдова, «вплоть до полного неразграничения»<sup>2</sup>. А.М. Панченко и И.П. Смирнов, говоря о типических образах, оперируют понятием «ядерные образы», понимая под таковыми создававшие «концептуальное ядро поэзии вообще» со времен русской средневековой словесности вплоть до поэзии XX в.; в нашем представлении они больше соотносятся с инвариантом культурного концепта, а В.М. Жирмунский употребляет в сходном значении термин «словесные темы»<sup>3</sup>. В свою очередь, Л.Я. Гинзбург и О.М. Фрейденберг понимают топосы, скорее, как некий культурный архетип: согласно данной точке зрения, писатель использует уже «отстоявшиеся формулы», происхождение которых коренится в мифологии и является порождением

первобытной коллективной психики.

Топосы, в отличие от архетипических образов, мы трактуем в более узком смысле, как образы, имеющие особые пространственные характеристики и регулярно повторяющиеся в творчестве писателя или в культуре данной эпохи. Похожее определение дано в работе Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста», где структура топоса представлена как разветвленная сеть пространственных образов, которые объединены семантическими связями и отношениями<sup>4</sup>. В интерпретации Н.Е. Разумовой термин *топос* также определяется в категориальных признаках пространства на грани текста и контекста. По ее мнению, топос представляет собой «пространственный образ, который отложился в сознании, а точнее в подсознании писателя из впечатлений реального мира прямо или косвенно, временами с очень значительной мерой абстрагирования воплощается в произведениях как архитектурная модель»<sup>5</sup>.

**По когнитивному признаку, лежащему в основе концептуализации**, образы подразделяются на:

- созданные на основе метафорического переноса;
- созданные на основе метонимического переноса;
- гибридные, представляющие собой сочетание первых двух когнитивных моделей.

Еще А.А. Потебня, говоря об основных способах генезиса художественных образов, выделял метонимический перенос (когда часть или признак объекта замещает целое, выступая в качестве его осознанной репрезентации) и метафорический перенос (т.е. ассоциативное соположение разных объектов, которое может носить как индивидуальный, так и культурно обусловленный характер). На идейно-смысловом уровне текста этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения: типизация (для метонимии) или символизация (для метафор)<sup>6</sup>. При этом особенностью именно поэтической речи считается частотное использование метафорического переноса для создания художественных образов. Однако, как показывает анализ поэтических текстов М.И. Цветаевой, метонимический перенос и так называемые «гибридные метафоры» используется автором в качестве механизма генезиса художественных образов не менее часто.

**По устойчивости концептуализации** мы выделяем:

- архетипические образы, включая топосы и мифологемы, т.е. образы с достаточно устойчивой инвариантной компонентой;
- образы-концепты;
- ситуативно-концептуализируемые образы.

Для архетипических образов и образов-концептов характерна высокая степень устойчивости концептуализации, которая часто реализуется автором на подсознательном уровне. Отметим также, что для архетипических образов характерны стандартные модели построения образа, «интуитивная понятность», в том числе и контекста. В случае образов-концептов процесс вербализации включает в себя не только устойчивые схематиче-





ские паттерны, но и этнокультурные стереотипы, причем актуализация таких образов зачастую служит цели национальной самоидентификации, тогда как архетипические образы скорее обладают кросс-культурной референцией и в меньшей степени коррелируют с национальной концептосферой. Под ситуативно-концептуализируемыми образами мы понимаем образы, не имеющие устойчивой семантической отсылки к общекультурному наследию, «коллективному бессознательному», или позволяющие идентифицировать их принадлежность к национальной или авторской концептосфере, т.е. вербализация семантической составляющей осуществляется лишь в контексте стихотворения и носит индивидуально-неповторимый, ситуативный характер. Ситуативно-концептуализируемые образы, как правило, обладают высокой степенью оригинальности и в наибольшей степени выражают творческую индивидуальность автора.

**По типу ведущей сенсорной модальности**, лежащей в основе концептуализации, образы можно подразделить на:

- звукоассоциативные;
- визуально-графические;
- полимодальные (синестетические) образы;

В толковом словаре Д.Н. Ушакова звукообразу дается следующее определение: «подбор звуков речи, создающий иллюзию смыслового соответствия звуковой формы слова его предметному значению»<sup>7</sup>. Это определение касается, прежде всего (хотя и не обязательно), поэтического текста, т.к. данный прием позволяет автору создать по-настоящему глубокий, яркий и насыщенный художественный образ. Однако, как верно подметил В.В. Иванов в своей работе «К проблеме звукообраза у Пушкина», явление, которое часто имеют в виду, когда говорят о так называемой «инструментовке стиха», уместно рассматривать как «прием» лишь там, где речь идет «о сознательном применении технических средств художественной выразительности». Однако корни данного явления лежат гораздо глубже, «в первоначальном импульсе к созданию неизменной и магически-действенной <...> словесной формулы», имеющей почти сакральное значение, каковой в дохристианскую эпоху являлся стих в виде заклинания и зарока<sup>8</sup>. В.В. Кандинский, говоря о мотивированности внешней формы, не случайно называл опосредующую ее «внутреннюю необходимость» звучанием, т.к. в звуке внешняя и внутренняя форма почти неразличимы, и звук – это «душа формы, которая может обрести жизнь, только благодаря ему...»<sup>9</sup>.

Мотив прорастания внешней формы сквозь внутреннюю неоднократно встречается в искусстве начала XX в. (А. Белый «Жезл Аарона», О.Э. Мандельштам «Природа слова»). Так, О.Э. Мандельштам считал звучание не чем иным, как внутренней, поэтической формой слова, называя ее «внутренним слепком формы». Ю.С. Степанов описывает «фонизм», наряду с «вещной», «плотной» стороной выражения – «реизмом», как одно из наиболее сильных течений авангарда, обозначая этим термином доминирование реальной, звуковой, «звучащей стороны слова»<sup>10</sup>. В этой связи



стоит вспомнить опыты «визуальной музыки» А.А. Лурье, светомузыкальные композиции В.В. Кандинского, творчество А. Белого, назвавшего себя «композитором языка», словотворчество В.В. Хлебникова и О.Э. Мандельштама, «Dasi-Gedicht» К. Швиттерса, теоретические работы футуристов – Б.А. Кушнера, Ф.Ф. Платова, О.М. Брика, Й. Елачича, С.П. Боброва, Божидара (Б.П. Гордеева), занимавшихся изучением «музыки в поэзии»<sup>11</sup>.

М.И. Цветаева, подобно многим другим поэтам конца XIX – начала XX в. интуитивно использовала свойства звука и экспериментировала со звучащим словом в своем творчестве<sup>12</sup>. Как отмечает переводчик лирики М.И. Цветаевой на итальянский язык П. Цветеремич (Pietro Zveteremic), для М.И. Цветаевой в поисках того, что она называет «сутью» слова, не существует разрыва «между содержанием и формой, между означающим и означаемым, между знаком акустическим и знаком письменным». Эта же мысль была озвучена И.А. Бродским в одном из интервью: «Для поэта между фонетикой и семантикой разницы почти нет»<sup>13</sup>.

Визуально-графические, равно как и синестетические образы, отчасти также можно считать характерными для эпохи авангарда, мифологическое сознание которой требовало не только вербального, но и визуального выражения. С. Малларме (Stéphane Mallarmé) еще в 1897 г., написав свои знаменитые строки: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» («Как бы ни выпали игральные кости, это никогда не отменит Случая»), говорит о зрительном, визуальном характере стиха, где поэтическая строка как бы опосредуется тем актом, который она описывает, и принимает на себя его черты. Этот принцип нового искусства позже был наглядно продемонстрирован Г. Аполлинером (Guillaume Apollinaire) в его «Calligrammes» («Каллиграммах»), предвосхищающих «автоматическое письмо» сюрреалистов; В. Браунером (Victor Brauner) в его пиктопоэзии; А. Белым, ставшим в России пионером в экспериментах с графикой текста, а также представителями «заумного» творчества и немецкими дадаистами, наделявшими графический знак, отдельную букву внутренним смыслом и самоценностью. Так, итальянские футуристы в жанре «Tavoleparolibere» («Словободные картины») вслед за Ф. Маринетти (Filippo Tommaso Marinetti) культивировали некую синтетическую графико-словесную форму, направленную на «симультанную многовыраженность мира», та же взаимосвязь утверждалась и русскими кубофутуристами<sup>14</sup>. Ю.М. Лотман выделяет графику ритмико-синтаксической интонации (пробелы, расположение стихов) и графику лексической интонации (шрифты), отмечая при этом, что в ряде случаев графика в поэзии составляет самостоятельный структурный уровень<sup>15</sup>.

Для В.В. Кандинского, например, художественная форма в принципе многослойна, сквозь букву проглядывают лики новых сочетаний: буквы и звука, графемы и звука, звука и смысла, выступающих в своем первоизданном единстве, которое Кандинский называл «основозвуком». Это обстоятельство наделяет художника могучим и глубоким потенциалом использования средств композиции в плане выражения. Семантика, графика, музыка сближаются им в едином знаке, а такое синтетическое ис-



куство получает название монументального<sup>16</sup>. Хотя синестетические образы появляются уже в творчестве романтиков и символистов, никогда они не были настолько яркими, живыми и многочисленными, как в формальных экспериментах авангардистов, представляя собой художественный прием, обеспечивающий тот самый эффект «остранения», о котором писал В.Б. Шкловский, и провозглашая новое переживание телесности и чувственность как способ познания мира. Синестетические манифесты В.В. Кандинского, А.Н. Скрябина, В.В. Набокова, словотворчество М.И. Цветаевой и В.В. Хлебникова, «Слова на свободе» Ф. Маринетти, идеографические опыты Фр. Канжулло (Francesco Cangiullo), «Шумо-записи» Ф. Деперо (Fortunato Depero), звуковые стихотворения Х. Балля (Hugo Ball) с его графически маркированным «Караваны», опусы К. Швиттерса (Kurt Schwitters) были призваны установить совершенно новые связи между субъективным переживанием и его отображением, осуществить новую символизацию отвлеченных форм, звука и цвета. Отметим, что в контексте поэтики авангарда с ее сложностью и многозначностью образов, представлением о неслучайности связи между означающим и означаемым тяготение М.И. Цветаевой к созданию сложных полимодальных образов представляется вполне закономерным<sup>17</sup>.

**По семиотическому признаку** образы подразделяются на:

- иконические;
- индексальные;
- образы-символы;
- эмблематические;
- аллегорические.

Данная классификация учитывает соотношение формальной и содержательной стороны знака. Поскольку любой художественный образ имеет знаковую природу, выделение первых трех из вышеперечисленных типов художественных образов перекликается с известной классификацией знаков Ф. де Соссюра.

Разделение на эмблематические и аллегорические образы введено для их разграничения с образами-символами по принципу иносказательности в художественном языке. Символ противопоставлен эмблеме и аллегории. Так, аллегория предполагает вытеснение значений первичного языка смыслами, которые подлежат дешифровке; эмблема, напротив, значительно расширяет область значения языкового знака при сохранении его исходного смысла, а символ, сохраняя исходное значение языкового знака, резко расширяет область его смысла<sup>18</sup>.

**По степени сложности знака** выделяются:

- элементарные образы
- образы-конструкции (вербальные и графические)

Языковые метафоры, идиомы, фразеологизмы и примеры метонимии также рассматриваются как варианты сложных знаков, или конструкций. По мнению Б.М. Величковского, «значение конструкций не выводится из слов, более того, часто входящие слова не имеют значения и не встреча-

ются в отдельности, вне шаблонной упаковки», однако создают вполне устойчивый образ, наделенный формальной и семантической целостностью (гештальт)<sup>19</sup>.

**По типу культурной референции (историко-культурный шлейф)** можно разграничить:

- мифологемы;
- библеизмы;
- автореферентные образы;
- дифференцированно-референтные (аллюзии и реминисценции в широком литературном, культурном, биографическом контекстах)
- нереферентные образы (образы, не имеющие явного историко-культурного шлейфа и не наделенные автором семантической референтностью в качестве художественного приема).

Понятие мифологемы было введено в научный оборот К.Г. Юнгом и К. Кереньи<sup>20</sup> и подразумевает совокупность мифологических сюжетов, образов, сцен, имеющих универсальный характер и получивших распространение в различных культурах. При этом, по мнению авторов, мифологемы не являются чем-то застывшим и далеки от своего окончательного оформления, они продолжают служить материалом для нового творческого переосмысления; мифологемы носят амбивалентный характер, являясь одновременно чем-то фиксированным и при этом мобильным, субстанциональным и все же не статичным, а подлежащим трансформации.

Четкого разграничения между архетипом и мифологемой до сих пор не существует. Если архетип – постоянное схематическое инвариантное ядро, скелет многообразных мифологических сюжетов и мотивов в их предельной абстракции, то мифологема представляет конкретные модификации, разные проявления, видоизменения одной и той же сущности, архетипа. Мифологема не может быть сведена к конкретному мифу, только реконструирована, имеет вполне самостоятельный смысл, единична и конкретна в отличие от универсального архетипа. Тем не менее, совокупность мифологем, созданных в разное время и в разных культурах, нередко оказывается связанной единой архетипической доминантой. Мы используем понятие архетипический образ, когда классифицируем образы М.И. Цветаевой по степени их типичности и устойчивости концептуализации (включая топосы), и понятие мифологема, когда речь идет о культурной референции.

Библеизмы можно рассматривать в качестве разновидности мифологем, однако мы выделяем их в отдельную группу образов по степени их значимости среди культурно-референтных образов в творчестве М.И. Цветаевой.

Автореферентные образы представляют собой отсылку к цветаевским образам из более ранних произведений, тогда как под дифференцированно-референтными образами мы понимаем аллюзии и реминисценции в широком литературном, культурном, биографическом и т.д. контексте. Поэтический словарь М.И. Цветаевой содержит значительное количество интертекстуальных маркеров (реминисцентных знаков), представляющих





собой культурно-исторический шлейф. Эта группа маркеров включает в себя заголовки, эпиграфы, цитаты и прочие элементы интертекста. В целом культурно-исторический шлейф формируется большим числом мифологем, античными, библейскими именами, именами литературных героев, исторических лиц, деятелей культуры и искусства, в том числе цветаевских современников; биографическими и автобиографическими реминисценциями, отсылками к литературным произведениям, записям дневникового характера и переписке, что сильно затрудняет полное понимание контекста цветаевских стихотворений. Для М.И. Цветаевой наиболее значимыми источниками референции являются Ветхий и Новый завет, античная и славянская мифология, произведения А.С. Пушкина, А.А. Блока, А.А. Ахматовой, У. Шекспира, И.В. Гете, М. Пруста и ряд других источников. Кроме того, значительную группу составляют образы, лишённые какой бы то ни было культурной референции.

**По базовому категориальному признаку** выделяются:

- числовые коды;
- пространственные (локусы);
- темпоральные;
- телесно-предметные;
- цветовые.

Под числовым категориальным признаком (иногда именуемым нумерологическим), лежащим в основе образа, мы понимаем количественные и собирательные числительные, порядковые прилагательные, существительные с количественным значением, местоименное слово «один», а также наречия, имеющие семантическое значение числа, количества, цифры или отметки. Как указывает О.Г. Ревзина, «счетные слова не приобретают переносных значений», но часто «входят в состав метафорической номинации»<sup>21</sup>, а потому представляют для нас интерес как один из механизмов формирования образности в творчестве поэта.

Пространственные коды в творчестве М.И. Цветаевой весьма разнообразны, поэтому мы выделяем несколько групп наиболее частотных локусов, которые можно рассматривать в качестве классификационных, например, город и противопоставленный ему «загород» (одновременно задействованы значения «центр» и «периферия» / «окраина»). Также городу оказываются противопоставленными открытые пространства или стихии (например, вода, воздух, земля и др.). Можно выделить и более глобальные локусы, такие как «этот мир» и противопоставленный ему «мир иной» (часто со значением «ад» и «рай», «верх» и «низ»), а также междумирие как некую неопределённую или амбивалентную пространственную структуру, нередко имеющую мифологическую или символическую подоплеку.

Под темпоральными кодами понимаются образы, имеющие отношение к выражению времени. Все их можно объединить в группы: прошлое, настоящее, будущее, а также безвременье (мифологическое время), которые часто оказываются соположенными и служат основой для формирования более сложных вертикальных образных структур.



Телесно-предметный код тоже можно считать характерным для всей эпохи авангарда. А. Бергсон в работе «*Matière et Mémoire*» (1896) называет тело – «центральным образом», с которым соотносятся все остальные образы сознания и за изменением которого они следуют. П.А. Флоренский в заключительной главе своего труда «Мнимости в геометрии» писал, что «переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя»<sup>22</sup>. В этой связи вспоминаются манифесты сюрреалистов, кубофутуристов и будетлян, в которых идея расщепления присутствует в контексте извлечения новых смыслов. «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь <...> Таким образом мы даем мир с новым содержанием», – писал А.Е. Крученых в 1913 г.<sup>23</sup> Эту мысль повторит М. Лерис (Michel Leiris) в 1925 г.: «Рассекая любимые нами слова, <...> мы открываем их самые скрытые возможности и тайные разветвления, пронизывающие весь язык: они концентрируются в ассоциациях звуков, форм и идей»<sup>24</sup>.

Авторы коллективной монографии «Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.)» указывают, что главный мировоззренческий сдвиг 20-х гг. состоял в том, что «мир, человек, бытие стали воспринимать как материал, как объект приложения претворяющей “вещь” воли»<sup>25</sup>. Одной из главных загадок поэтики авангарда состоит в том, что именно отказ от принципа фигуративности рождает интерес к «сделанности» вещи, «обостренное ощущение эссенциальности формы, ее материального состава»<sup>26</sup> и, как следствие, маркированность визуального кода и семиотизацию звуковых, тактильных и прочих сенсорных аспектов. Таким образом, объекты (или вещи в терминологии авангарда) в пограничной культурной ситуации или переходной эпохе обретают особую семантическую нагрузку, при этом происходит смещение форм и смыслов, которые А.Е. Крученых именовал «сдвигом», а А. Бретон (André Breton) «трансгрессией». В.Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» утверждает, что искусство «есть способ пережить делание вещи», тогда как само по себе искусство не важно. Р.-М. Рильке посвятил вещи целый гимн в своей работе о Родене (1907), а Х. Ортега-и-Гассет считает вещь частью вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного и застывшего, «каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений»<sup>27</sup>. Вещный код становится категорией универсальной, проявляющей себя на всем пространстве культуры авангарда, о чем свидетельствует проблематизация вещи в философском эссе М. Хайдеггера (Martin Heidegger), вводящего понятие «*Das Ding*»; понятие «вещественности», а затем «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit), ставшей характеристикой литературной сцены Германии 20-х гг.; литературный журнал «Вещь» Э.М. Лисицкого и И.Г. Эренбурга, издаваемый в Берлине; предметность творчества испанского поэта «поколения 27 года» Х. Гильена (Jorge Guillén) Р. Гомеса де ла Серна (Ramón Gómez de la Serna); тот факт, что вещь становится субстанцией стиха в творчестве целой плеяды блестящих русских поэтов, принадлежавших к различным литературным течениям и группам.



Обращает на себя внимание и постулированный еще сюрреалистами принцип сечения как механизм извлечения смысла путем «разъятия» вещи на части и составляющие. Этот принцип можно назвать структурообразующим в формировании цветаевского идиолекта. Частотность употребления наименования различных частей тела и предметов быта, их роль в композиции, семантизации и символизации указывает на особое, болезненно-острое переживание телесности, «вещественности плоти», «существовности вещи», «вещественности сути», характерное для поэта. Мотив вещи звучит в творчестве М.И. Цветаевой почти трагически. Предметный мир отличается большим разнообразием, богатством эпитетов и детализацией. При этом для М.И. Цветаевой вещь была не эстетической, а онтологической категорией, она писала: «...обуславливающее вещь свойство больше самой вещи, шире ее, вечнее ее, единственная ее надежда на вечность»<sup>28</sup>. Предметный мир буквально вторгается в сюжетную линию повествования, а неодушевленные предметы выступают как самостоятельные персонажи и носители символического значения, отсылающего к более высоким уровням прочтения текста. Важную роль играет телесно-предметный код при переносе значения, по модели как метафоризации, так и метонимии. Соотношение определенных частей тела с теми или иными атрибутивными признаками свидетельствует о наличии четкой семантической связи, лежащей в основе такой ассоциации или обобщения.

Цветовой код в творчестве М.И. Цветаевой был подробно рассмотрен в книге В.А. Масловой «Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой» в качестве важнейшей составляющей концептосферы поэта, а также отчасти затронут в работах Л.В. Зубовой. В.А. Маслова указывает на то, что содержание, кодируемое цветом, имеет национальную специфику, равно как и символы, созданные цветом, следовательно, цветовой язык ментален по своей природе и влияет на восприятие смысла<sup>29</sup>. Наиболее частотными цветами в творчестве М.И. Цветаевой оказались белый, черный, синий, красный и желтый, именно эти цвета, равно как и их символическое значение, будут на следующем этапе работы рассмотрены в контексте конкретных ситуаций (в стихотворениях разных лет), а также в более широком контексте авторской концептосферы и сопоставлены с теми образами, которые возникают в результате переводческих трансформаций.

Отметим, что цветаевские поэтические образы, рассматриваемые в рамках предложенной нами типологии, неизбежно будут одновременно относиться к разным типам в зависимости от классификационного признака, взятого за основу при анализе. Поэтому, учитывая условный характер данной классификации, исследователь образной системы М.И. Цветаевой вынужден будет иногда обращаться к одному и тому же поэтическому образу, затрагивая его в разных аспектах. Учитывая комплексный характер созданного автором образного единства, «нераздельного и неслиянного», при анализе трансформаций образов в переводах стоит руководствоваться как типологической принадлежностью образов, так и комплексом механизмов, используемых переводчиками в своей работе, и типом создаваемых



трансформационных моделей. С нашей точки зрения, такой комплексный подход к пред-переводческому анализу, понимание механизмов и моделей, положенных в основу авторских образов, определение возможных «зон лакунарности» и переводческих трудностей повысит адекватность перевода и, как следствие, положительным образом скажется на рецепции творчества М.И. Цветаевой в ином литературном и культурном пространстве.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Curtius E.R. Zum Begriff einer historischen Topik (1938–1949 // Toposforschung. Eine Dokumentation / hrsg. von P. Jehn. Frankfurt a. M., 1972. S. 14; Curtius E.R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 235.

<sup>2</sup> Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика: к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 326–347

<sup>3</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977. С. 115.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 85.

<sup>5</sup> Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 31.

<sup>6</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 553–554.

<sup>7</sup> Звукообраз // Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1. М., 1935. Стлб. 1086.

<sup>8</sup> Иванов Вяч. И. К проблеме звукообраза у Пушкина // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 343–350.

<sup>9</sup> Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 214.

<sup>10</sup> Степанов Ю.С. Семиотика, философия, авангард // Семиотика и Авангард: антология / под общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 2006. С. 7.

<sup>11</sup> Бирюков С. О музыкально-поэтических теориях // Семиотика и Авангард: антология / под общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 2006. С. 574–601.

<sup>12</sup> Кубракова Е.А. Семантизация звуковых повторов как способ генезиса художественных образов: проблемы перевода (на материале переводов лирики М.И. Цветаевой на английский, немецкий и французский языки) // Из истории переводческой мысли / под ред. Н. Рейнгольд. М., 2013. С. 59–82.

<sup>13</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 173.

<sup>14</sup> Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. М., 2010. С. 117.

<sup>15</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2006. С. 78–79.

<sup>16</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства в 2-х т. Т.1. С. 246

<sup>17</sup> Кубракова Е.А. Феномен синестезии в лирике М.И. Цветаевой: особенности трансформации интермодальных образов в переводах на английский язык // Вестник РГГУ. 2013. № 20 (121). С. 234–249. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика).

<sup>18</sup> Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2010. С. 25–26.

<sup>19</sup> Величковский Б.М. Когнитивная наука: основы психологии познания: в 2 т. Т. 2. М., 2006. С. 146.



<sup>20</sup> Кереньи К., Юнг К.Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997. С. 13.

<sup>21</sup> Ревзина О.Г. Выразительность счетных слов // Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. М., 2009. С. 370.

<sup>22</sup> Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., 2004. С. 53.

<sup>23</sup> Крученых А.Е. Новые пути слова // Русский футуризм. М., 1999. С. 54.

<sup>24</sup> Цит. по: Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. М., 2010. С. 94.

<sup>25</sup> Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. М., 2010. С. 64.

<sup>26</sup> Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. М., 2010. С. 83, 131.

<sup>27</sup> Ортега-и-Гассет Х. Адам в раю // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 71.

<sup>28</sup> Цветаева М.И. Наталья Гончарова // Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 107.

<sup>29</sup> Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М., 2004. С. 181.

## References

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kubrakova E.A. Fenomen sinestezii v lirike M.I. Tsvetaevoy: osobennosti transformatsii intermodal'nykh obrazov v perevodakh na angliyskiy yazyk [Phenomenon of Synaesthesia in M. Cvetaeva's Lyrics: Specifics of Transformation of Intermodal Images in English Translations]. *Vestnik RGGU*, 2013, no. 20 (121), Series: Philology. Literature and Folklore Studies, pp. 234–249. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Curtius E.R. Zum Begriff einer historischen Topik (1938–1949). *Jehn P. (ed.) Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt on the Main, 1972, p. 14. (In German).

3. Neklyudov S.Yu. Motiv i text [Motive and Text]. *Yazyk kultury: semantika i grammatika* [Culture Language. Semantics and Grammar]. Moscow, 2004, pp. 236–247. (In Russian).

4. Stepanov Yu.S. Semiotika, filosofiya, avangard [Semiotics, Philosophy, Avantgarde]. *Semiotika i Avangard* [Semiotics and Avantgarde]. Moscow, 2006, p. 7. (In Russian).

5. Biryukov S. O muzykalno-poeticheskikh teorijakh [On Musical and Poetic Theories]. *Stepanov Yu.S. (ed.). Semiotika i avangard* [Semiotics and Avantgarde]. Moscow, 2006. pp. 574–601. (In Russian).

6. Kubrakova E.A. Semantizatsiya zvukovykh povtorov kak sposob genezisa khudo-zhestvennykh obrazov: problemy perevoda (na materiale perevodov liriki M.I. Tsvetaevoy na angliyskiy, nemetskiy i frantsuzskiy yazyki) [Semantization of sound repetitions as the way of the genesis of artistic images: the problems of translation (translation of the lyrics on the material of M.I. Tsvetaeva's English, German and French translations)]. *Reyngol'd N. (ed.). Iz istorii perevodcheskoy mysli* [From the History of the Translator's Thought]. Moscow, 2013, pp. 59–82. (In Russian).



7. Lotman Yu.M. Analiz poeticheskogo teksta [Analysis of Poetic Text]. *Lotman Yu.M. O poetakh i poezii* [About Poets and Poetry]. St. Petersburg, 2006, pp. 78–79. (In Russian).

8. Kerényi K., Jung C.G. Vvedenie v sushchnost' mifologii [Essays on a Science of Mythology]. *Jung C.G. Dusha i mif: shest' arkhetyпов* [Four Archetypes]. Moscow, 1997, p. 13. (Transl. from English to Russian).

9. Revzina O.G. Vyrazitelnost' schetnykh slov [Expressiveness of Quantifiers]. *Revzina O.G. Bezmerznyaya Tsvetaeva* [Unlimited Tsvetaeva]. Moscow, 2009, p. 370. (In Russian).

10. Kruchenykh A.E. Novye puti slova [New Ways of Logos]. *Russkiy futurizm* [Russian Futurism]. Moscow, 1999, p. 54. (In Russian).

11. Ortega y Gasset J. Adam v rayu [Adam in paradise]. *Ortega y Gasset J. Estetika. Filosofiya kultury* [Esthetics. Philosophy of Culture]. Moscow, 1991, p. 71. (Transl. from Spanish to Russian).

### (Monographs)

12. Curtius E.R. *Europbische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern; Munich, 1973, p. 235. (In German).

13. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Moscow, 1977, p. 115. (In Russian).

14. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogog teksta* [The Structure of Fiction Text]. Moscow, 1970, p. 85. (In Russian).

15. Razumova N.E. *Tvortchestvo A.P. Chekhova v aspekte prostranstva* [Spacial Images in A.P. Chekhov's Works]. Tomsk, 2001, p. 31. (In Russian).

16. Potebnya A.A. *Estetika i poetika* [Esthetics and Poetics]. Moscow, 1976, pp. 553–554. (In Russian).

17. Kandinskiy V. *Izbranniye trudy po teorii iskusstva* [Selected Papers on Theory of Art]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2001, p. 214. (In Russian).

18. Volkov S. *Dialogi s Iosifom Brodskym* [Dialogs with Joseph Brodskiy]. Moscow, 1998, p. 173. (In Russian).

19. Avangard v culture XX veka (1900–1930 gg). [Avantgard in the Culture of 20<sup>th</sup> Century (1900–1930)]. *Girin Yu.N. (ed.). Teoriya. Poetika* [Theory. Poetics]: in 2 books. Moscow, 2010, p. 117. (In Russian).

20. Kandinskiy V. *Izbranniye trudy po teorii iskusstva* [Selected Papers on Theory of Art]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2001, p. 246. (In Russian).

21. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broytman S.N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2010, pp. 25–26. (In Russian).

22. Velichkovskiy B.M. *Kognitivnaya nauka: osnovy psikhologii poznaniya* [Cognitive Science: Basics of Psychology of Cognition]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2006, p. 146. (In Russian).

23. Florenskiy P.A. *Mnimosti v geometrii* [On the Imaginaries in Geometry]. Moscow, 2004, p. 53. (In Russian).

24. Avangard v culture XX veka (1900–1930 gg). [Avantgard in the Culture of 20<sup>th</sup> Century (1900–1930)]. *Girin Yu.N. (ed.). Teoriya. Poetika* [Theory. Poetics]: in 2 books. Moscow, 2010, p. 94. (In Russian).

25. Avangard v culture XX veka (1900–1930 gg). [Avantgard in the Culture of 20<sup>th</sup> Century (1900–1930)]. *Girin Yu.N. (ed.). Teoriya. Poetika* [Theory. Poetics]: in 2 books. Moscow, 2010, p. 64. (In Russian).



26. Avangard v culture XX veka (1900–1930 gg). [Avantgard in the Culture of 20<sup>th</sup> Century (1900–1930)]. *Girin Yu.N. (ed.). Teoriya. Poetika* [Theory. Poetics]: in 2 books. Moscow, 2010, pp. 83, 131.

27. *Maslova V.A.* Poet i kultura: Kontseptosfera Mariny Tsvetaevoy [Poet and Culture: Concepts of Marina Cvetaeva]. Moscow:Flinta; Nauka, 2004. p. 181.

**Екатерина Александровна Кубракова** – магистр филологии, старший преподаватель кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

E-mail: ekubrakova@ya.ru

**Ekaterina Kubrakova** – MA of Arts, senior lecturer at the Department for Translation/ Interpreting and Translation Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH).

E-mail: ekubrakova@ya.ru

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Foreign Literature

М.С. Брагина (Москва)

#### ЭТОПЕЯ САРА ПЕЛАДАНА «ЛАТИНСКИЙ ДЕКАДАНС» И СЕМАНТИКА КОНЦЕПТА «DÉCADENCE» ВО ФРАНЦИИ 1880-Х ГГ.

**Аннотация.** В статье предпринята попытка проследить, как семантически развивалось понятие «décadence» в последней трети XIX в. Автор начинает работу с появления этого слова во французском языке и кратко описывает изменения его значения с течением времени вплоть до 1880-х гг., которым уделено особое внимание: это время, которое можно называть переломным с точки зрения семантического развития концепта «décadence», оказавшегося в центре внимания многих деятелей искусства и культуры и ставшего предметом дискуссий в литературных кругах. Стремление понять, что же включало в себе данное понятие, определило основную задачу данной работы: установить, что значило слово «décadence» именно для современников литературного процесса этой эпохи и как они определяли это понятие.

**Ключевые слова:** французская литература; декаданс; декадент; семантика; конец XIX в.; направления в литературе; стиль декаданса; символизм.

M. Bragina (Moscow)

#### Ethopee of Sar Peladan “The Roman Decadence” and the Meaning of the Notion “Decadence” in the 1880s in France

**Abstract.** The article deals with the question how semantically concept “decadence” developed in the last third of the 19<sup>th</sup> century. The author starts with the word’s genesis in French and describes the changes in its value over time, until the 1880s that paid particular attention to the period, when it could be called a turning point in terms of the semantic development “décadence” concept. It became of many figures of art and culture and has become a subject of debate in literary circles. The desire to understand what is included in the concept itself, has identified the main task of this work: to establish what the word “decadence” specifically for contemporary literary process of this era and how they define it.

**Key words:** French literature; decadence; decadent; semantics, late 19<sup>th</sup> century; literary schools; decadence style; symbolism.

Туманное, многозначное, не поддающееся точному определению французское слово «décadence» в 1880-е гг. оказалось во Франции в центре внимания многих деятелей искусства и культуры, претендуя на название литературного направления, образа жизни и даже целой эпохи. Как пишет французский литературовед Ф. Ливи о 1884 г., дух века определился – «невроз и психологические и социальные последствия войны 1870»<sup>1</sup>. Другой



исследователь, Луи Маркезе-Пуэй, полагает, что поворот постепенно происходил в течение нескольких лет, но резко обозначился в 1886 г. целым «взрывом» поэзии и журналов декадентского толка. Действительно, в это время и даже несколькими годами ранее наблюдается всплеск декадентской тематики, вызвавший ожесточенные споры и разбивший литературное общество на противостоящие друг другу лагеря.

Таким образом, данный период можно рассматривать как действительно переломный в истории декаданса. Нас же в этой статье будет интересовать, как изменилось в эти годы само значение слова «*décadence*», как происходило его семантическое развитие параллельно развитию самого течения. Однако для лучшего понимания причин и предпосылок трансформации значений «*décadence*» нам необходимо сначала совершить небольшой экскурс в предысторию этого изменения, проследив семантическое развитие данного слова в более ранние годы.

### Семантическое развитие слова «*décadence*» до 1800 г.

Слово «*décadence*» появилось во французском языке в XVI–XVII вв. Оно образовалось от существительного «*decadentia*», переводящегося со средневековой латыни как «упадок», под которым, по всей видимости, подразумевалось падение Рима. Слово «*decadentia*», в свою очередь, произошло от латинского глагола «*decadere*» («ослабевать», «исчезать», «уменьшаться»)<sup>2</sup>, который был образован приставочным способом от «*cadere*» («падать»). Итак, уже в основе искомого корня лежит значение «падения», которое и будет приобретать новые смысловые оттенки на протяжении последующих столетий.

В 1640-е гг. во Франции наблюдается некоторое расширение семантических границ данного слова, которое теперь обретает и переносное, метафорическое значение. В «Диалоге Мазарена с друзьями» (1643), где товарищи главного героя стараются уговорить его отказаться от любви во имя высших целей и бранной славы, звучит такая фраза: «Мы хорошо знаем, что эта презренная любовь / Вас приводит в упадок [*décadence*]...»<sup>3</sup>. (Здесь и далее все цитаты из франкоязычных источников даются в моем переводе. – М.Б.)

Тем не менее, пока что оно не характеризует ни современную эпоху, ни искусство как целое. Границы значения слова «*décadence*» останутся без изменений вплоть до XIX в.

Применительно к литературе интересующее нас понятие было впервые использовано Дезире Низаром в «Очерках о нравах и критике латинских поэтов декаданса»<sup>4</sup>, а годом позже в «Словаре французской Академии» ему дается «официальное» определение: «начало деградации, распада, разрушения <...> Точного использования почти нет. Так говорят фигурально обо всем, что приходит в упадок, обо всем, что идет к закату».

Перескочив сразу к 1860 г., поскольку в предыдущие десятилетия значительных изменений коннотации «*décadence*» не наблюдается, отметим



выражение Максима дю Кампа, друга Теофиля Готье, в его рассуждении об архитектуре храма – «полная великолепных упадков (*décadences*)»<sup>5</sup>.

Одним из первых, кто употребил слово *декаданс* как термин для обозначения стиля эпохи, почитается Готье, автор таких словосочетаний, как «стиль декаданса», «язык декаданса» (букв. «идиомы декаданса» – «*les idiomes de décadence*») и «поэт декаданса», употребленных им в предисловии к полному собранию сочинений Шарля Бодлера. Под стилем декаданса Готье понимал «искусство, пришедшее к точке высшей зрелости»: «искусный, сложный, замысловатый, полный нюансов и поисков, постоянно выходящий за границы языка, заимствующий техническую лексику, берущий цвета со всех палитр, ноты со всех клавиатур <...> пытающийся перевести все изощренные тайны невроза <...> Этот стиль декаданса – последнее слово Речи, требующей выразить все и доведенной до крайности»<sup>6</sup>.

На самом деле, говоря о «языке декаданса», Готье почти цитирует Бодлера, писавшего о его стихотворении «*Franciscæ meæ Laudes*»: «Не кажется ли читателю, так же как мне, что язык последнего декаданса – высший вздох крепкого человека, уже изменившегося и готового к духовной жизни – тот единственный, который может выразить страсть, понятую и прочувствованную современным поэтическим миром?..».

Стремясь подробнее развернуть мысль Бодлера о феномене «декаданса», Готье цитирует также и его «Новые заметки об Эдгаре По»: «мне кажется, что мне представлены две женщины», одна из которых являет простое природное начало, «отталкивающее здоровьем и добродетелью», а другая «красавицу, властвующую и подавляющую воспоминание, добавляющую к своему глубокому и оригинальному очарованию выразительность туалета, хозяйку своих поступков» – т.е. начало сознательное, далекое от естественного.

В этом отрывке Бодлер (а вслед за ним и Готье) намечает оппозицию стилей «классицизм – декаданс»: последний («красавица») отрицает античные и классические ценности и традиции, в том числе стремление к природному началу; он заменяет их прекрасной искусственностью и искусностью, внешней формой. Именно к этому «декадентскому» стилю и тяготеет Бодлер, в то время как «поучающие сфинксы упрекают» его в «отсутствии почтения к классической чести»<sup>7</sup>.

Итак, «теория декаданса» начинает зарождаться уже в 1860-е гг., и, забегая несколько вперед, можно сказать, что в ней были сформулированы некоторые из основных положений и идей, которые прозвучат двадцать лет спустя в разгар полемики вокруг этого понятия. Для теории Готье, как уже было сказано выше, основополагающими оказались мысли Бодлера, которым и была намечена оппозиция между «классицизмом» и «декадансом» как противоположными направлениями в искусстве (преимущественно в литературе). «Декаданс», таким образом, начинает определяться как художественный стиль, имеющий собственный литературный язык, систему образов, а также авторов, в этом стиле работающих.



### Развитие и восприятие значения слова «*décadence*» в 1880-е гг.

В начале 1880-х гг. проблема определения декаданса как феномена и термина приобретает особую актуальность.

Одним из главнейших литературных событий этого периода является издание книги «Опыты современной психологии» эссеиста и писателя Поля Бурже. В этой книге были намечены основные темы декадентской эстетики, и, возможно, именно поэтому произведение послужило сигналом к пониманию «декаданса» как эстетического движения.

В разделе о Бодлере Бурже помещает главу «Теория декаданса». Анализируя стилистику и основные мотивы в творчестве Бодлера, автор создает теорию декаданса как литературного направления и в то же время говорит о нем как о своеобразном феномене эпохи. Он показывает связь между социальным упадком во Франции 1860-х гг. и появлением нового поэтического слога: с «распадом» нравов и усложнением условий жизни в стране произошел и «распад» языка.

Следует обратить особенное внимание на определение, которое Бурже дает слову «*décadence*»: «словом “декаданс” мы обозначаем состояние социума, которое производит слишком мало индивидов, годных для работ общественной жизни...»<sup>8</sup>. Он сравнивает общество с организмом, а индивида – с клеткой; чтобы большой организм общества работал энергично и правильно, необходимо, чтобы мелкие организмы, его составляющие, тоже были активны. Для этого их клетки должны функционировать энергично, но, тем не менее, эту активность надо ограничивать. Если энергия клеток становится независимой, мелкие организмы тоже перестают сдерживать свою энергию – и получается своего рода анархия, которая образует всеобщий упадок, т.е. упадок всего организма. То же самое происходит и с текстом. По Бурже, «стиль декаданса – это стиль, где единство книги распадается, чтобы оставить место независимости страницы, и где страница распадается, чтобы оставить место независимости фразы, и фраза – чтобы оставить место независимости слова»<sup>9</sup>.

В этом нарушении, «распаде» функционирования общества и – отдельно – книги и заключается суть феномена декаданса для Бурже. В сущности, его мысль можно свести к тому, что «декаданс» – не столько «упадок», как было принято считать до того, но скорее именно «распад» общества или произведения на части, вызванный независимостью каждой его составляющей, что приводит к разрушению привычных моделей. Этот «распад» не может быть оценен однозначно положительно или отрицательно, он существует как факт, феномен эпохи.

Отметим, что предложенная Полем Бурже «теория декаданса» имела резонанс и, по крайней мере, впервые точно и полно отразила сложившиеся в высших кругах тенденции и настроения. Также можно сказать, что Бурже наметил тип героя-декадента, который мы узнаем в дез Эссенте, герое романа Гюисманса «Наоборот».



Оригинальность подхода Бурже к проблеме декаданса как концепта заключалась по большей части в том, что он, в противовес многим другим критикам, отметил и позитивное влияние декаданса на литературу. По мысли Бурже, декаданс как феномен эпохи подчеркивает индивидуальность каждого художника и дает начало многим великим произведениям: «...если обитатели (букв.) декаданса как работники на благо величия страны находятся на нижней ступени, не возвеличиваются ли они как художники внутреннего мира своей души?»<sup>10</sup> – вопрошает Бурже, призывая современных писателей следовать за Бодлером, идеально, на взгляд Бурже, соединившим мысль с формой. Таким образом, книгу Бурже можно признать первым настоящим манифестом декадентской эстетики.

Теперь мы подошли к одному из важнейших для истории понятия «декаданс» моменту – публикации в 1884 г. книги, героя которой мы упоминали в связи с П. Бурже, – романа Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот», и по сей день считающегося литературным манифестом декадентства. Книга не только отразила тенденции историко-культурного процесса последних лет, но и дала их скрупулезный анализ. История герцога дез Эссента стала историей целого поколения с его стремлениями, величием и неуверенностью. Несмотря на то, что слово «декадент» не было применено к персонажу романа напрямую, декадентство дез Эссента оказалось выраженным на имплицитном уровне, и на протяжении всей книги читатель постигал сложную и изощренную сущность французского декадента 1880-х гг.

Как мы видим, если Поль Бурже в «Опытах о современной психологии» соединил и проанализировал основные тенденции декаданса в эссеистической форме, то автор романа «Наоборот» делает практически то же самое, но уже в художественной модальности – создавая образ типичного декадента герцога дез Эссента. При этом и Бурже, и, может быть, Гюисманс видят в декадансе не только атмосферу и настроения общества, но также стиль жизни и литературы. Оба они полагают, что декаданс – естественный и нужный этап существования цивилизации и что как стиль в литературе он изыскан и богат, отражает тенденции эпохи, вовсе не являясь «упадническим».

Роман Гюисманса сразу приобрел популярность и дал толчок развитию литературе о декадансе. В том же 1884 г. выходит и другая очень важная для нашей темы книга, – роман Жозефена Пеладана «Высший грех», посвященный явлению декаданса и объединяющий в себе философский труд с художественным произведением. Это был первый из двадцати трех томов написанной Пеладаном эпопеи «Латинский декаданс». Роман был полностью посвящен описанию и критическому анализу царивших в то время настроений, идей, моделей общественного поведения и отношений. Будучи крайне актуальной, книга Пеладана вызвала большой резонанс и стала своеобразным манифестом декадентов, а ее автор оказался новым «теоретиком» эпохи упадка, против которой выступал. Не имея возможности подробнее остановиться в данной статье на творчестве этого писателя, позволим себе кратко резюмировать его основные идеи касательно интер-





претации понятия «декаданс».

Пеладан представил современную ему эпоху как «декаданс» – время застоя и нравственной деградации, которую невозможно остановить и исправить и которая поэтому неизбежно приведет к гибели культуры западных народов, к «FINIS LATINORUM». «Декаданс» в его понимании – состояние европейского общества, характеризующееся, в первую очередь, извращенностью («perversité») мысли<sup>11</sup>, влекущей за собой извращение понятий о целомудрии, гордости, путающей такие понятия, как «порок» и «добродетель», «добро» и «зло», приводящий к регрессу в искусстве. Для эпохи упадка характерно неверие: религия и Церковь не имеют прежнего влияния, царит «смертный грех», т.е. осознанная извращенность мысли. Тем не менее, по Пеладану, декаданс в обществе является в то же время «декадансом эстетическим» – чем-то вроде нового стиля или даже направления в искусстве, что не просто оправдывает его, но и делает в некоторой степени привлекательным для автора<sup>12</sup>.

Обратим внимание, что Пеладан понимает уже под словом «декаданс» не только эпоху, но и направление в искусстве, ее характеризующую. Время и творчество оказываются неразрывными: декаданс видится как течение и стиль, характерные для определенного периода – конца некой великой эпохи, находящейся в состоянии «крайней зрелости», старения.

На наш взгляд, 1884 г. можно назвать в большой степени поворотным в истории семантического развития слова «декаданс»: именно он дал толчок новому витку полемики вокруг этого понятия, активно продолжившейся на страницах журналов и книг, а также в светских салонах.

Споры вокруг декаданса включили в себя и иронические выпады против декадентской эстетики. Так, 2 мая 1885 г. вышла пародийная брошюра «Упадки, декадентские стихи Адоре Флупетт» тиражом в сто десять экземпляров. Десять из них были подписаны авторами, Габриэлем Викером и Анри Боклером, остальные были анонимными. Книга имела большой успех, в особенности, у противников декаданса. По мысли Луи-Маркезе Пуэй, в стихах «Флупетт» прослеживается пародия на Верлена и Малларме, возможно, также и на Мореаса<sup>13</sup>. Сатира направлена как против нравственных, так и против литературных тенденций декаданса.

Маркезе-Пуэй, изучивший стилистику этого сборника, пришел к выводу, что авторы использовали лексико-стилистические приемы декадентов: «предпочтение отдается странным, редким словам, архаизмам, латинизмам, научным терминам, используемым более или менее кстати, созданным порой случайно...»<sup>14</sup>.

Конечно, реакция на «Упадки...» не заставила себя ждать, брошюра некоторое время была в центре всеобщего внимания. Между Полем Бурдом (Paul Bourde) и Жаном Мореасом развернулась полемика на страницах журналов «Время» и «XIX век»: первый назвал декадентство «школой поэтов-отшельников <...> в абсолютно искусственном мире»<sup>15</sup>, второй, наоборот, – порожденным увядающим романтизмом «цветком конца сезона, хилым и причудливым»<sup>16</sup>, дающим надежду искусству.



Тогда же Мореас обратил внимание на разницу между символизмом и декадансом, предложив вынести последний за рамки литературного процесса, о чем подробно написал в своем «Манифесте» в журнале «Фигаро».

Предтечей «нынешнего движения» (т.е. символистского, которое, по мнению Мореаса, ошибочно называют декадентским) автор называет Бодлера, а продолжателями – Стефана Малларме и Поля Верлена. Уже современники Мореаса отмечали, что «Манифест “Фигаро”» не содержал принципиально новых идей. Но тогда возникает вопрос: как автор употреблял в нем слова «декаданс» и «декадент»? «Этот манифест, – писал Мореас, – задуманный давно, вылупился только что. И все безобидные проделки весельчаков из прессы <...> только подтверждают каждый день жизненную силу теперешней эволюции во французской литературе, этой эволюции, которую торопливые судьи с невероятным противоречием записывают как “декаданс”. Однако отметьте, что *декадентские* литературные произведения проявляют себя, главным образом, как трудные, бессвязные, забытые и услужливые: все трагедии Вольтера, например, отмечены этой печатью *декаданса*. В чем можно упрекнуть, за что упрекают новую школу?»<sup>17</sup> (курсив мой – М.Б.).

Заметим, что Мореас пишет о декадентстве как о школе, что говорит о восприятии его как неоспоримого явления в искусстве; кроме того, для Мореаса оно является именно приметой литературной эволюции, а потому и само название «декаданс», т.е. «упадок», кажется ему неуместным оксюмороном (именно поэтому он предлагает дальше называть новое направление «символизмом»). Суждения Мореаса о произведениях Вольтера, свидетельствуют о том, что характеристики декадентского стиля, кажущиеся его противникам «упадническими», могут быть на самом деле признаками «возрождения».

В «манифесте» Мореаса присутствует также своеобразная вставка: интермедия из «Трактата о французской поэзии», где Теодор де Банвиль спорит с Хулителем Символистской Школы. Сцена эта служит иллюстрацией к изложенным в статье идеям Мореаса, в ней высмеиваются те из современников, которых Гюйсманс называл «учеными рабами жалкой сорбоннской премудрости»: «Хулитель. – О, эти декаденты! Какой пафос! Какая галиматья! Как же прав был наш великий Мольер, когда сказал: “Стиль этот вычурный, хотя теперь он в моде, Противен истине, противен и природе”»<sup>18</sup>.

Возможно, будучи задетым «отставкой», данной термину «декаданс» в статье Мореаса, редактор журнала «Декаданс» Рене Гиль отреагировал на нее очень резко, назвав самого Мореаса имитатором, а его Манифест – перифразированными идеями Малларме о символе. Таким образом, в 1886 г. наметилась еще одна оппозиция: Мореас с его символизмом – и Гиль с его апологией декаданса. Лагерь декадентов разделился.

В том же 1886 г. Рене Гиль основал один из декадентских журналов, которые и закрепили за декадансом звание школы, – журнал с говорящим именем «Декаданс» («La Décadence»). В создании издания также приняла



участие Е.-Г. Раймонд и Андре Бюке; замышлялось же оно как ответвление не декадентского журнала «Скапен» («Le Scarin»; «“Скапен” – орган, открытый всем школам...»<sup>19</sup>). В «Декадансе» публиковались лучшие статьи и стихи из номеров основного журнала. На главной странице его первого номера была помещена статья «Наша школа», написанная Рене Гилем. В основу статьи Гиль положил собственный «Трактат о Речи» (Traité du Verbe), публикация которого была отмечена сразу в нескольких журналах: «Декадент», «Декаданс» и «Скапен».

Основные положения статьи «Наша школа» и, соответственно, журнала «Декаданс» касались идейной концепции декаданса как направления в литературе. Главными авторами декадентской школы Гиль назвал Стефана Малларме и Поля Верлена, стихотворения которых он опубликовал в самом первом номере (отметим попутно, что Малларме печатал свои стихи в «Декадансе» до самого закрытия журнала). Далее в статье Гиля утверждалось, что для искусства обязателен Символ, а «символизировать значит упоминать, не говорить, а <...> рисовать»<sup>20</sup>. Цель школы, по словам Гиля, – с помощью Символа создать в произведении атмосферу «сна», «сказания». Здесь мы видим, что в описании декаданса большое значение обретают понятия, основополагающие и для символизма. Таким образом, на этом принципиально новом для слова «декаданс» этапе, когда оно начинает обозначать целую литературную школу (или, по крайней мере, бороться за это право), оно оказывается тесно связанным с другим направлением – символизмом, в том числе и в воззрениях авторов, причисляющих себя к декадентам.

Для того чтобы подробнее изучить проблему самоопределения «декаданса» и его связи с символизмом в глазах участников этого литературного процесса, рассмотрим основные положения выпущенного Гилем – незадолго до появления первого номера журнала «Декаданс» – «Трактата о Речи», посвященного проблеме правильного словоупотребления в произведениях художественной литературы, где также была поднята проблема семантической границы между терминами «символизм» и «декаданс».

Трактат Гиля делится на несколько частей: каждая из них посвящена тому или иному автору, которого Гиль считает декадентом. Малларме посвящена глава «Музыка стихов», Верлену – «Единство», Гюисмансу – «Символ», Стюарту Мериллу – «Вагнеризм», а Франсису Пуактевену – «Инструментовка».

Таким образом, Гиль уподобил декадентское литературное произведение – музыкальному и, видимо, претендовал на роль дирижера оркестром авторов, которых он сам и «назначил» декадентами (за исключением Поля Верлена<sup>21</sup>). При этом интересно, что если молодая «декадентская» поэзия была создана как бы в противовес науке (роль символа, отсутствие «конкретики» образов, туманность как основные характеристики декадентской поэзии, отмеченные в упомянутой выше статье «Наша школа»), то сама эстетика Гиля мыслила себя научной.

В том же 1886 г. Анатолий Бажу – человек, имевший неоднозначную ре-



путацию в литературно-декадентских кругах, поскольку он хотел не только доказать существование «декадентской школы», но еще и возглавить ее, – учредил газету и журнал «Декадент».

Как и журнал «Декаданс», издание Бажу начиналось с рубрики «Декадентская школа», в которой говорилось о том, что это «исторический итог литературного движения» эпохи; а «источник новой Школы... – эстетика декаданса»<sup>22</sup>. В одном из первых номеров журнала также была напечатана статья П. Праде «Декаданс», задачей которой было конкретизировать цель этого «литературного течения»: «У литературного Декаданса <...> только одна цель: заставить язык выразить все мысли, все чувства, все нюансы, какими бы тонкими они ни были; создать новые слова, способные сжать идею в ее самых беглых отражениях».

В журнале печатались такие авторы, как Поль Верлен, Артур Рембо, Морис Дюплесси и др., а первый номер за декабрь 1887 г. открывало стихотворение Верлена «Баллада для Декадентов», прославляющее их как писателей и поэтов. Этот текст – своеобразная манифестация оппозиции, в которую стала новая «школа» по отношению к общественному мнению. Верлен преследовал в «Балладе» идеологическую цель: утвердить позиции литераторов-декадентов. Каждая из четырех строк заканчивается в стихотворении незамысловатым рефреном «Мы хорошие писатели» («Nous sommes les bons écrivains»), а само стихотворение – «Посвящением», подчеркивающим утонченность вкуса авторов-декадентов: «Для нас ничто не грех, кроме дешевизны, / Принцы, мы правим, нежные и божественные...»<sup>23</sup>.

Однако спустя некоторое время, во втором номере журнала Верлен публикует письмо к Анатолию Бажу, в котором просит заменить название «Баллады для Декадентов» на «Балладу для нас и наших друзей», а также предлагает разделить (статья «Принципы декаданса») собственно Декаданс, Декадентов и Декадизм (le Décadisme). По его мнению, именно слово «декадизм» должно обозначить новую школу: «Декадентство это гениальное слово, занятая находка, которая останется в истории литературы; этот варваризм – чудесное знамя. Он короткий, удобный, “по руке”...»<sup>24</sup>.

Бажу соглашается с Верленом, однако чувствуя в отношении к себе враждебность, публикует собственную статью «Паразиты декадентства», нападая на «символизм и инструментализм», а также на тех, кто примыкает к направлению «декадентства» исключительно из-за престижа (конкретных имен Бажу не называет). Заканчивается статья словами: «Декаденты – это те, кто остается верным своим принципам, Поль Верлен, Морис Дюплесси и многие другие, кто никогда не пойдет на уступки ради успеха и кто оказывает содействие нашему изданию. Остальные всего лишь паразитируют на нашей идее»<sup>25</sup>.

Журнал Анатолия Бажу просуществовал всего несколько лет, поскольку, во-первых, редактор в попытке организовать школу подорвал свой авторитет, и, во-вторых, потому что внутри «декадентской» среды было много разногласий, каждый автор был индивидуален и не мог подчиняться общим правилам. В 1889 г. журнал и газета «Декадент» прекращают свое существование.



Однако же деятельность Бажу не ограничивалась только изданием «Декадента». В 1887 г. он выпустил брошюру со смелым названием «Декадентская школа». Как объясняет автор в одноименной, первой, главе, он был вынужден написать этот текст по той причине, что декадентство не признают самостоятельным направлением в литературе. По мнению Бажу, декаденты могут создать свою школу, поскольку у них есть глава (подразумевается Поль Верлен), за которым тянется «вся плеяда молодых писателей», «новая эстетика»<sup>26</sup> и даже издатель и читатели. Более того, у этого движения есть и предшественники (например, Шарль Бодлер), и зачинатели (Верлен и Малларме). Далее Бажу нападает на натурализм и непосредственно на Золя, называя эту литературу «продажной» (*littérature véniale*). По утверждению Бажу, литература отражает «душу» общества. И если натурализм – портрет общества республиканского и «беспородного», то «декадентская литература обобщает дух <...> интеллектуальной элиты современного общества»<sup>27</sup>.

Изложенные Бажу принципы декадентства как направления в искусстве во многом совпадают с идеями Рене Гиля: «Не описывать, а заставить чувствовать; дать сердцу ощущение вещей <...> Синтезировать материю, но анализировать сердце»<sup>28</sup>. Отметим имена тех, кого Бажу считал декадентами (некоторым из них он посвятил отдельные главы): Жюль Барбе д'Оревильи, Поль Верлен, Морис Дюплесси, Стефан Малларме, Жюль Лафорг, Жан Мореас, Рене Гиль и др. Примечательно, что названные в «Трактате о Речи» имена Стефана Малларме и Поля Верлена повторяются и в брошюре Бажу. Таким образом, мы видим, что декадентство становится, действительно, своего рода школой с более или менее единой концепцией, стилистическим регламентом и авторами, представляющими это направление.

Рассмотрение семантического развития слова «декаданс» во Франции показало, что, появившись в литературе в начале XVII в., оно постепенно расширяло рамки своего значения. В 1600-е гг. наблюдается переход от буквального значения (падение империи) к более метафорическому (упадок духовный); далее в течение ста лет все остается без изменений, а в первой половине XIX в. становится возможной игра прямого (падение, распад) и переносного (нравственный упадок, упадок в искусстве) смыслов слова «декаданс». С 1860-х гг. оно также применяется для обозначения стиля в искусстве, в конце этого десятилетия провозглашена первая «теория декаданса», и с этого момента начинается переломный этап для эволюции данного понятия: начинает меняться его коннотация, в связи с чем зарождаются первые споры о декадансе. Последняя треть 1870-х гг. характеризуется во Франции общей депрессией, однако в восприятии слова «декаданс» ничего не меняется. В 1880-е гг. происходит всплеск декадентской тематики, причем «декаданс» как настроение эпохи отделяется современниками от «декадентства» как направления в искусстве, появляется такое слово, как «декадент». В это же время помимо отрицательной коннотации «декаданс» приобретает и положительную, и это становится предметом споров современников эпохи. Возникают понятия «писатель-декадент», «стиль декаданса», «эстетика декаданса», «язык декаданса». При этом первоначальное значение слова отрицается некоторыми современниками в применении к их эпохе, а в устах некоторых из них оно соотносится с



названием «школы» и противопоставляется другим литературным течениям; происходит смешение, и одновременно намечается оппозиция понятий «символизм» и «декаданс» в литературе. Политика возникших в ту пору журналов «Декаданс» и «Декадент» была агрессивна по отношению и к натурализму, и к символизму, но если «Декаданс» не имел четкой программы утверждения декадентства как определенного направления, то «Декадент» активно боролся за провозглашение «Декадентской школы» («Ecole Décadente»). Таким образом, в конце 1880-х гг. декаданс утверждается не только как явление, процесс в развитии цивилизации, но входит в литературный быт и играет в нем значительную роль.

На протяжении XIX в. понятие «декаданс» претерпело заметные семантические изменения – от значения «разрушение объекта» и «деградации империи, нации» к обозначению упадка политического и упадка в искусстве – и до характеристики стиля в искусстве (теория Готье) и даже концепции, борющейся с «вульгаризацией» языка и литературы (реализмом, натурализмом).

Положительные коннотации слова «декаданс» были характерны не для всех участников литературного процесса второй половины XIX в., однако часть общества приблизительно с 1883 г. начала видеть в «декадансе» как в историческом явлении неизбежный и естественный процесс, который порождает свои «цветы» и предшествует более славной эпохе; тогда же «декаданс» перестает восприниматься многими отрицательно и как литературный феномен: в нем находят необычную эстетику, способную сохранить богатый французский язык и защитить его от профанации. В то же время «декаданс» обозначает и стиль жизни, отношение к которому далеко не всегда было негативным, в нем, как и в декадансе литературном, видится отныне удовольствие эстетического свойства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Livi F. J.-K. Huysmans. A rebours et l'esprit décadent. Paris, 1972. P. 19.

<sup>2</sup> Décadence // Larousse: dictionnaire étymologique et historique du français. Paris, 1996. P. 208.

<sup>3</sup> Dialogue de Mazarin avec ses amis. S.l., 1643. P. 4.

<sup>4</sup> Nisard D. Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence: en 2 vols. Vol. 1. Bruxelles, 1834.

<sup>5</sup> Du Camp M. Le Nil: Égypte et Nubie / ed. A. Bourdilliat. Paris, 1860. P. 289.

<sup>6</sup> Gautier T. Charles Baudelaire // Œuvres Complètes de Charles Baudelaire. Vol. 1. Paris, 1868. P. 18–19.

<sup>7</sup> Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal (1857) / ed. par Poulet-Malassis de Broise. Paris, 1857. P. 125–127.

<sup>8</sup> Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal (1857) / ed. par Poulet-Malassis de Broise. Paris, 1857. P. 44.

<sup>9</sup> Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal (1857) / ed. par Poulet-Malassis de Broise. Paris, 1857. P. 45.

<sup>10</sup> Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal (1857) / ed. par Poulet-Malassis de Broise. Paris, 1857. P. 47–48.

<sup>11</sup> Péladan J. Le vice suprême // Péladan J. La décadence latine. Ethiopée. Vol. 1.



Paris, 1886. P. 14

<sup>12</sup> *Péladan J. L'artochlocratique // Péladan J. La décadence esthétique. Vol. 1. Paris, 1888. P. 99.*

<sup>13</sup> *Pouey L.-M. Le mouvement décadent en France. Paris, 1986. P. 146.*

<sup>14</sup> *Pouey L.-M. Le mouvement décadent en France. Paris, 1986. P. 148.*

<sup>15</sup> *Pouey L.-M. Le mouvement décadent en France. Paris, 1986. P. 158.*

<sup>16</sup> *Pouey L.-M. Le mouvement décadent en France. Paris, 1986. P. 159.*

<sup>17</sup> *Moréas J. Le Symbolisme // Le Figaro. 1886. № 38. 18 septembre. P. 1–2.*

<sup>18</sup> *Moréas J. Le Symbolisme // Le Figaro. 1886. № 38. 18 septembre. P. 1–2.*

<sup>19</sup> *La Décadence: artistique et littéraire / dir. E.-G. Raymond. 1886. № 1. 1 octobre.*

P. 1.

<sup>20</sup> *Ghil R. Notre école // La Décadence: artistique et littéraire / dir. E.-G. Raymond. 1886. № 1. 1 octobre.*

<sup>21</sup> *Verlaine P. Ballade pour les décadents // Le Décadent. 1887. № 2. Décembre. P. 3–4.*

<sup>22</sup> *Baju A. L'école décadente. Paris, 1887.*

<sup>23</sup> *Verlaine P. Ballade pour les décadents // Le Décadent. 1887. № 2. Décembre. P. 3–4.*

<sup>24</sup> *Verlaine P. Lettre au «Décadent» // Le Décadent. 1888. № 2. 1–15 Janvier. P. 1–2.*

<sup>25</sup> *Baju A. Les parasites du Décadisme // Le Décadent. 1888. № 2. 1–15 Janvier. P. 5.*

<sup>26</sup> *Baju A. L'école décadente. Paris, 1887. P. 1.*

<sup>27</sup> *Baju A. L'école décadente. Paris, 1887. P. 9.*

<sup>28</sup> *Baju A. L'école décadente. Paris, 1887. P. 10.*

## References

### (Monographs)

1. Livi F. J.-K. *Huysmans. A rebours et l'esprit décadent*. Paris, 1972, p. 19. (In French).

2. Pouey L.-M. *Le mouvement décadent en France*. Paris, 1986, p. 146. (In French).

3. Pouey L.-M. *Le mouvement décadent en France*. Paris, 1986, p. 148. (In French).

4. Pouey L.-M. *Le mouvement décadent en France*. Paris, 1986, p. 158. (In French).

5. Pouey L.-M. *Le mouvement décadent en France*. Paris, 1986, p. 159. (In French).

**Марина Сергеевна Брагина** – аспирант Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: французская литература второй половины XIX в., понятие «декаданс» и эпоха декаданса, Жозефен Пеладан и его роль в литературном процессе 1880–1900-х гг.

E-mail: marina.braguina@gmail.com

**Marina Bragina** – graduate student of Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: French literature of the second half of the 19<sup>th</sup> century, the concept of “decadence” and the epoch of decadence, Joseph Peladan and his role in literature in 1880–1900s.



М.К. Великанова  
(Санкт-Петербург – Мец, Франция)

## СВЯТАЯ ЖЕНЕВЬЕВА ПАРИЖСКАЯ В ПОЭЗИИ ШАРЛЯ ПЕГИ: концепция святости

**Аннотация.** Тема святости играет большую роль в творчестве французского писателя, поэта, публициста и философа Шарля Пеги (1873–1914); особое место в его наследии занимают святые – покровители какой-нибудь местности, страны, в том числе святая Женевиьева, покровительница Парижа. В статье анализируются поэтические тексты Пеги, посвященные святой Женевиеве Парижской, с целью определить, в чем состоит новизна его восприятия святой, а также на примере отношения автора к святой Женевиеве в общем виде сформулировать его концепцию святости.

**Ключевые слова:** Шарль Пеги; Святая Женевиьева; святость; труд; наследие; «раса»; надежда; воплощение.

M. Velikanova  
(St. Petersburg – Metz, France)

## St. Geneviève of Paris in the Poetry of Charles Péguy: The Concept of Holiness

**Abstract.** The idea of holiness plays a significant role in the works of French writer, poet, publicist and thinker Charles Péguy (1873–1914). Saints as patrons of a certain territory or country, like St. Geneviève, a holy patron of Paris, hold a special place in his literary and philosophical heritage. The present article, including the analysis of Péguy's poetry on St. Geneviève, is aimed to show the novelty of his understanding of this saint as well as following his attitude towards St. Geneviève to describe in general terms his vision of holiness.

**Key words:** Charles Péguy; Saint Geneviève; Holiness; labour; heritage; “race”; hope; incarnation.

Французский поэт и философ Шарль Пеги (1873–1914) – фигура уникальная и противоречивая: известный защитник Дрейфуса, публицист социалистического толка и автор пьес о Жанне д'Арк, он погиб на фронте в 1914 г. Во времена Пеги быть одновременно дрейфусаром (а значит, наверняка, социалистом) и националистом (т.е., скорее всего, антидрейфусаром), было немислимо, и до сих пор его наследие делят между собой французские «правые» и «левые».

Теме святости посвящено почти все творчество Пеги; если рассматривать его поэзию как единую ткань, можно увидеть, как концепция святости пронизывает тексты, создавая «литературу мысли», как часто определяют творческое наследие Пеги.

Хотелось бы уточнить, что в рамках данной работы подразумевается



под *концепцией святости*. Святость – явление, изучаемое на стыке разных цивилизаций и дисциплин. Святые есть у разных народов и в разных религиях. Природу и сущность святости исследуют не только с точки зрения богословия, библеистики, агиологии, но также культурологии, философии, психологии и социологии, искусствоведения (образы святых) и др. Мы рассматриваем святость в контексте христианства, унаследовавшего иудейское понимание этого явления. Слово «святой» в переводе с библейского иврита означает – отделенный для Бога. Именно такое понимание святости как отделенности – ключ к филологическому рассмотрению интересующего нас понятия и анализу концепции святости у Шарля Пеги.

На страницах мировой литературы часто появлялись герои, тем или иным образом выделявшиеся из системы персонажей не линией сюжета, не законом построения произведения и даже не логикой своей литературной биографии, а особенностями личности и совершаемых выборов. Такова Корделия, таков Алонсо Кехано Добрый и его верный слуга Санчо Панса, таков Платон Каратаев, князь Мышкин, таковы праведники Лескова. В случае Толстого и Достоевского, и особенно Лескова, как и, много позже, Камю, Бернаноса и Турнье – святость оказывается осознанной темой рефлексии и, тем самым, может рассматриваться с литературоведческой точки зрения.

Святость – не просто положительные качества героя. У Диккенса много положительных героев, даже идеальных, но для английского писателя качества этих героев как раз не отделяют их от других людей; для него важно, что в каждом человеке живет доброта, ее просто нужно увидеть. Не все герои – святые так отделены от других, как, например, дон Кихот. Лесковские праведники часто вполне обычные люди. Их отделяет от других особая точка зрения на окружающий мир и остальных людей, а также особая точка зрения автора на них. Неслиянный с другими, звучащий отдельно, голос святого, тем не менее, вплетается в человеческий хор, создавая полифонию текста. Так образ святого организует литературное пространство. Как пишет один из самых известных специалистов по Пеги Жан Онимюс:

«Вот что такое для Пеги святость: для того, кто смотрит со стороны, она предполагает довольно противоречивое поведение вовлеченности и отделенности, противоположных чувств грусти и радости, жертвы и полноты. На самом деле нет ничего более простого и адекватного. Святому свойственно по благодати осуществлять единство в себе самом. Поэтому он, действительно жертвуя, обретает. Именно в полном обнажении святой больше всего получает даров и в глубоком горе обретает радость»<sup>1</sup>.

Отношение Пеги к святым во многом сохранило простонародную веру его бабушки, не знавшей грамоты. Помимо свв. Женевьевы и Жанны Пеги особенно любил и почитал святого Людовика, также святого покровителя



Франции, святого Дионисия (saint Denis), покровителя Парижа, которому святая Женевьева построила собор, и святого Эньяна (saint Aignan). Святость для Пеги оказывается глубоко связана с корнями. Святые французской земли постоянно населяют созданный им мир как земляки и друзья: в некотором смысле он так их и воспринимает, для него святость укореняется в земле.

При том, как много и с каким вниманием поэт читал слово Божие, он нигде не упоминает, например, апостолов или новозаветных персонажей; исключение он делает только для Богородицы. Изредка персонажи из Ветхого Завета появляются на страницах его книг, да и то, в основном, в связи с рассуждениями о судьбе еврейского народа или в комментарии к его любимому произведению Виктора Гюго – «Спящий Вооз».

Пеги не был крестьянином, но нередко называл себя так, чаще всего – дровосеком, поскольку благодаря маме – плетельнице стульев и неграмотной бабушке крестьянке ощущал свою принадлежность к крестьянскому роду. Поступление в лицей, тем более – в Эколь Нормаль было для Пеги, в некотором смысле, разрывом со своими корнями, однако вся его жизнь, все творчество – это процесс укоренения и осмысления укоренения человека, нации, общества в своей земле, культуре, истории. Он писал: «Моя кожа станет корой, я хотел бы писать так, как они подвязывали виноградные лозы»<sup>2</sup>. (Здесь и далее, если не указано иначе, пер. М.К. Великановой).

Пеги много писал о ритме сезонных работ, о монотонном, повторяющемся крестьянском труде, который делает время цельным, единым, и укореняет человека во времени. Таким образом, любимая святая Пеги, Жанна Д'Арк, оказывается почти что нашей современницей, она ведь тоже помогала родителям на сенокосе. А святой для Пеги – это и есть тот, кто наиболее ТОЧНО выполнял свой работу на земле, кто точным и послушным исполнением предназначенного укоренялся в этом мире<sup>3</sup>.

У Пеги земля обязательно переходит от родителей к детям, это – отечество, земля, принадлежащая народу, «расе». Заметим, что во время Пеги у слова «раса» не было привычных нам коннотаций. В то время под расой подразумевалась «мечта об энергии, приложимая к человеческим ресурсам группы»<sup>4</sup>, весьма далекая от ксенофобии и «расизма». Значение слова «раса» у Пеги соответствует определению французского толкового словаря Литтре: «Раса – это все те, кто принадлежал одному роду» и уточнение «Раса – это семья воспринимаемая во времени» (<http://www.littr.org>).

Т.е. речь идет об исторических корнях, о том, во что погружается память, о преемственности следующих друг за другом поколений, где каждый человек или группа людей наследует предшественникам. У Пеги раса – это люди, объединенные общей памятью, она создается в результате поступков, которые человек совершает в истории, при содействии божественной благодати. Землю и расу объединяет глубина, создаваемая повторением, в том числе – монотонным крестьянским трудом.

Раса для Пеги – наиболее полная форма наследия, передаваемого «по вертикали», приходящего изнутри, из глубины, идущего от корней:



«укорененность, укоренение вечного через расу в народе. Во времени»<sup>5</sup>. Пеги часто обыгрывает то, что по латыни слова «раса» и «корни» – однокоренные («radix» – корень, лат.).

Святая Женеви́ева, покровительница Парижа, известна тем, что защитила Париж от нашествия гуннов: в результате переговоров с ней Аттила не стал входить в город. Она была дочкой городского магистрата и, судя по ее первому, латинскому житию – сама была городским магистратом. Однако французская традиция, как народная, так и литературная, чаще всего изображает ее пастушкой. Шарль Пеги остается в рамках сложившейся традиции. Неизвестно, читал ли он текст жития, но он, безусловно, был знаком с народной легендой. Для того чтобы понять, как через образ святой Женеви́евы в его текстах формируется концепция святости, важно обратить внимание на одну малозаметную деталь в житии, а также на традицию изображения святой Женеви́евы. Это, во-первых, эпизод из «жития», когда святой Герман отдает святой Женеви́еве ключи от Парижского баптистерия. Тем самым он как бы вручает ей «ключи церкви», но не всей церкви, как святому Петру, а церкви города Парижа. Святая берет на себя ответственность за души парижан. Во-вторых – традиционное изображение святой Женеви́евы с посохом. Посох, конечно, может восприниматься лишь как пастушеский, но в сочетании с ключами он становится атрибутом «хранителя города».

Святость для Пеги, прежде всего, деятельна. В понимании Пеги, святой после смерти продолжает тот труд, которому посвящал себя прежде, просто остается работать там, где работал во время земной жизни. Святая «пастушка» Женеви́ева пасет стада, оберегая их от волков, затем хранит Париж и спасает его от нашествия гуннов, после смерти – Бог вверяет ей всю Францию, и после Второго Пришествия Христа – она поведет свой народ на Суд, к Престолу Божьему<sup>6</sup>.

Образ святой Женеви́евы в поэтическом творчестве Шарля Пеги странно статичен. Поэта не интересует сюжетная сторона жития святой, только суть – она сохранила Париж, защитила город от врагов, как внутренних, так и внешних, как физических, так и духовных. Образ Парижа и Франции не менее важен, чем сам образ святой. В посвященных св. Женеви́еве стихотворениях Пеги прослеживается тема Парижа, далеко ушедшего от христианства, заблудшего, но возвращающегося на истинный путь по первому зову «великой пастушки». «Временный, плотский, чувственный город служит ложем, локализует, обнимает город вечный, духовный»<sup>7</sup>. Святая Женеви́ева у Пеги – свидетельница перед лицом истории и Бога. Она, как храмовая статуя, вознесена над Парижем и неподвижно смотрит на страдающий город, молясь и заступаясь за него, воплощая собой саму историю, т.к. все время присутствует и все помнит, чтобы потом свидетельствовать у престола Божьего на страшном суде о том, что Париж шел за ней к Богу и остался верен.

Образ святой «хранительницы города» и его народа разворачивается во всех текстах, которые Пеги посвящает святой Женеви́еве. Их три: венок



сонетов «Гобелены святой Женеви́евы и Жанны д'Арк», «Святая Женеви́ева, покровительница Парижа» и последние строфы поэмы «Ева». Последние два текста написаны александрийским стихом, верлибр Пеги использовал только в драматургии. Выбор александрийского стиха, казалось бы, устаревшего в начале XX в. неслучаен, Пеги выбирает его не только из любви к классицизму. Жесткая поэтическая форма делает цельным такой текст, как поэма «Ева», у которой нет определенной литературной формы. В «Еве» Пеги описывает женщин, например, Еву, Марию и других, как тех, кто делает уборку, и благодаря этому ничего не потеряно, все сохраняется в единстве и сопричастности, потому что то, что убрано, то, что существует в некоем строе, форме, ритме, не теряется: «внимательная пастушка сочла овец и молодых ягнят»<sup>8</sup>. Сергей Аверинцев писал, что ритм обещанием повторения создает форму, которая, даже если в ней беспорядочное содержимое, может служить теодицеей<sup>9</sup>. Пеги любит приводить в пример дерево: «Жесткая шершавая кора, ветки, как нагромождение огромных рук (нагромождение, в котором есть порядок), и корни, погружающиеся в землю, хватающие ее, как нагромождение огромных рук (нагромождение, в котором есть порядок)»<sup>10</sup>. Ритм выражает надежду, потому что заставляет нас ждать следующей доли, он содержит в себе обетование<sup>11</sup>.

Католическая церковь празднует день святой Женеви́евы 3 января, в этот же день начинается новенна святой Женеви́еве. «Гобелен» – это фактически написанные Пеги «хвалы» на каждый день новенны. Цикл «Гобелен святой Женеви́евы и святой Жанны д'Арк» по форме представляет из себя венок сонетов, хотя последние стихотворения выходят за рамки сонетной формы; он состоит из девяти частей, что соответствует девяти дням новенны.

В сонете первого дня Новенны Пеги пишет, что так же, как святая Женеви́ева пасла овец в Нантерре, ведению ее пастушеского посоха теперь вручают Париж:

Comme elle avait gardé les moutons à Nanterre,  
On la mit a garder un bien autre troupeau,  
La plus énorme horde où le loup et l'agneau  
Aient jamais confondu leur commune misère<sup>12</sup>.

В этом сонете звучит важнейшая для понимания наследия Пеги мысль: он не допускал самой возможности существования вечных мук. Поэт настаивает на том, что в огромном «стаде» жителей Парижа волк и ягненок разделили одну судьбу и что в последний день святая Женеви́ева «твердой стопой и легкой рукой» («D'un pas ferme et d'une main légère») всех приведет по правую руку Отца – т.е. в вечную жизнь. Во втором сонете Пеги подчеркивает, что святой Женеви́еве поручили вести всех за собой в небесное Царство Париж потому, что она хорошо трудилась, поскольку любое дело – служение:

Comme elle avait gardé les moutons à Nanterre  
Et qu'on était content de son exactitude,  
On mit sous sa houlette et son inquiétude  
Le plus mouvant troupeau, mais le plus volontaire<sup>13</sup>.

Женевьева не просто добросовестно пасла стада, она делала это «точно». Не случайно Пеги употребляет здесь слово «exactitude»: точность создает пророческую связь между Богом и людьми. Пророк – не тот, кто прорицает будущее, а тот, кто слушает, слышит Бога и точно передает людям услышанное. Это может быть и пояснением прошлого, и толкованием настоящего, и вестью о будущем. Женевьева пасла стада с «точностью»: она слышала, что Господь хочет сказать стаду, и без искажений передавала это вверенным ей овцам. Очень важное для Пеги слово звучит в третьем стихе – «inquiétude» («беспокойство»). Катаржина Перейра в статье «Шарль Пеги и евреи: мистика дружбы» пишет: «Есть у Израиля еще одна пророческая черта: беспокойство, укорененное в богобоязненности. Пеги постоянно призывает к этому “еврейскому беспокойству”, которое через переход Ветхого Завета в Новый было завещано христианам»<sup>14</sup>. В контексте «Гобеленов» это «беспокойство» – за других, за стадо.

Третий сонет ближе всего к той версии жития св. Женевьевы, которая была известна Пеги; он переломный, поскольку в первой терцине нарратив сменяется прямой речью, обращением к святой: книга сонетов действительно становится новенной, поэтический цикл – молитвой. Поэт обращается к святой Женевьеве и молитвенно просит ее привести все стадо парижан и жителей окрестностей столицы в небесное Царство.

В четвертом сонете Пеги описывает святую Женевьеву как самую «старую родственницу» Жанны.

Comme la vieille aïeule au plus fort de son âge  
Se réjouit de voir le tendre nourrisson,  
L'enfant à la mamelle et le dernier besson  
Recommencer la vie ainsi qu'un héritage<sup>15</sup>.

Как старшая в роду радуется появлению младенца, так и святая Женевьева девятьсот двадцать лет ждала появления святой, которой тоже можно доверить стадо – уже не только жителей Парижа и его окрестностей – всю Францию. Бельгийский исследователь творчества Пеги Рене Авис в своей книге «Пеги, паломник надежды» пишет о том, что святому Бог дает знак надежды. Ева могла спокойно умереть потому, что знала от Бога о приходе девы Марии – «Новой Евы» и рождении Искупителя греха, совершенного Евой. А святая Женевьева могла спокойно умереть, ибо знала, что Бог пошлет Жанну спасти Францию<sup>16</sup>.

В этом стихотворении надежда святой Женевьевы «закладывает семя и возделывает землю», на которой вырастет святая Жанна. Второй катрен говорит о том, что святая Женевьева узнает в Жанне великую француз-

скую святую так же, как старейшая в роду, глядя на младенца, узнает в нем будущего лучшего деревенского певца. Это узнавание, род пророчества, ясновидения, полного надежды, – то, чему Бог учит своих святых. В понимании Пеги, подобное узнавание в надежде делает возможным превращение маленькой пастушки в деву-воительницу Жанну. Надежда – центральная тема творчества Пеги, для него это всегда активное действие, внешнее, или внутреннее. Женевьева смотрит, как Жанна «вновь начинает жизнь, как наследие» – «ainsi qu'un héritage». «Общее дело» святых – спасение грешников, общее дело Женевьевы и Жанны – спасение Франции, французов. Дева Мария искупила грех, совершенный Евой. Святая Женевьева унаследовала от Богородицы «Общее Дело» спасения душ, населяющих Францию; Жанна отважилась продолжить это дело, и вместе они укрепляют тех, кто, как Пеги, стремится к действию.

В следующих сонетах Пеги больше внимания уделяет Жанне, а не Женевьеве, для него роль святой Женевьевы во многом заключается в том, что ее заступническая молитва привела для спасения Франции Жанну. Работа святого – это ожидание, полное терпения, и непрестанная молитва о рождении на земле нового святого, ведь земля живет молитвами святых и каждый святой – предтеча. Святой трудится на земле и молится о земле, и то, и другое – работа земледельца, не только возделывающего землю, но и созидającego ее.

Стихотворение «Святая Женевьева, заступница Парижа» начато 17 июля 1912 г., опубликовано в «Le Figaro» 16 августа 1913 г. Оно также написано александрийским стихом; аналогичную поэтическую форму избирает для переложения литургических гимнов, посвященных святой Женевьеве, любимый поэт Шарля Пеги Пьер Корнель. И хотя буквальных текстуальных совпадений между текстами Пеги и Корнеля нет, есть все основания полагать, что Пеги не только читал это произведение Корнеля, но и опирался на него при создании стихотворения «Святая Женевьева, заступница Парижа». Между этими двумя произведениями, помимо формы, есть также тематическая связь: большая часть гимнов, переведенных с латыни и переложенных стихами на французский язык Пьером Корнелем, посвящена легенде о том, как по заступничеству святой Женевьевы в Париже прекратилась чума. Текст Пеги рассказывает о бедствиях Парижа, которым Женевьева была свидетельницей, сострадала, спасала, исцеляла. Стихотворение пронизано темой внимательного и сосредоточенного сострадательного взгляда святой Женевьевы на оберегаемый город. В этом стихотворении мало повествования о святой, ее характеристик, это описание города, который тем самым как бы передается в руки святой, как поэтическое *ex voto*. Святая присутствует в этом стихотворении, как святой в молитве, обращенной к нему. В такой молитве часто нет жизнеописания, есть только обращение по имени, а основной текст молитвы – просьба к святому.

Последнее законченное произведение Шарля Пеги, датированное 28 декабря 1913 г., поэма «Ева» состоит из почти двух тысяч катренов,



написанных все тем же любимым Пеги александрийским стихом. Это фактически богословский трактат, своеобразная сумма теологии. «Ева» – квинтэссенция поэтической манеры Пеги, бесконечных повторений, нанизываний, все новых витков бескрайней спирали. От катрена к катрену поэт иногда меняет только одно или два слова. Собственно говоря, он следует в своем принципе стихотворного развития мысли законам медитативного молитвенного чтения, принятого в католических созерцательных орденах: размышлять над неким образом, или текстом Библии, медленно погружаясь в него, задерживая внимание на одном слове, одной детали, очень медленно перенося внутренний взгляд на что-то новое, смакуя каждое слово, каждый оттенок слова или мысли. Поэма посвящена Еве, но охватывает всю Библию, все исторические эпохи и заканчивается сравнением двух смертей любимых святых Пеги, Женевиэвы и Жанны:

Et l'une est morte ainsi d'une mort solennelle  
 Sur ses quatre-vingt-dix ou quatre-vingt-douze ans  
 Et les durs villageois et les durs paysans,  
 La regardant vieillir l'avaient crue éternelle.

Et l'autre est morte ainsi d'une mort solennelle.  
 Elle n'avait pas passé ses humbles dix-neuf ans  
 Que de quatre ou cinq mois et sa cendre charnelle  
 Fut dispersée aux vents<sup>17</sup>.

Пеги называет конкретную дату, день, когда Католическая церковь вспоминает смерть святой Женевиэвы Парижской: «L'autre est morte un matin et un trente de mai». Неизвестно, соответствует ли это число исторической дате смерти святой, но для Пеги важно поместить жизнь и смерть святого в историю.

Пеги говорит о том, что история города или страны начинается со святого, поскольку святой – действует в истории. Очень важна строка: «L'amour de tout un peuple était son espérance». Не только молитва святой Женевиэвы о Париже хранит Париж и делает возможным появление вительницы Жанны, но и молитва жителей Парижа своей любимой святой возделывает почву для рождения новой святой, продолжательницы ее дела. Общение святых происходит и через живущих на земле верных, которые обращаются к ним в молитве.

Жанна и Женевиэва оказываются предтечами Второго Пришествия, теми двумя пастушками, что после смерти поведут Францию к Престолу Агнца, поэтому их смерти, хотя их разделяет несколько веков, оказываются последним рубежом истории.

Также святая Женевиэва связывает небо и землю, время и вечность тем, что подражает Христу и является сама примером для подражания. Здесь важно сказать, что для Пеги важна общность между святым и героем. Герой также совершает поступки – примеры для подражания. «Одна



лишь мысль о всеобщей солидарности допускает в мирском плане мысль о гении и о герое, в духовном плане – мысль о свидетеле и святом»<sup>18</sup>. О связи святости и героизма в творчестве Пеги много пишет исследователь его творчества Жан Деллапорт. В этом поэт близок своему любимому автору – Корнелию: герои Корнелия, не только святые, во многом близки к тому, как Пеги понимает святость. Их добродетели – это величие, мужество, чистота, цельность, глубинный, органический порядок и гармония, честь и долг. Герои Корнелия приближены к святым, а святым приданы героические черты – его Сид почти что брат мученика Полиевкта. «Герой – это сверхчеловек или полубог; святой, наоборот, становясь любимым Божиим сыном, от этого только крепче становится человеком; один высвобождается, другой укореняется. Если в воздухе не витает святость, герой оказывается в положении эквилибриста»<sup>19</sup>. Пеги видел в истории последовательность событий, в центре его философии истории – событие, в котором историк – пребывающий в со-бытии с существующей рядом с ним реальностью. Для Пеги герой – это в первую очередь тот, кто способен откликнуться на событие, в полной мере включиться в него, здесь и сейчас, и дать наиболее адекватный ответ. Святой также откликается на событие, но делает это благодаря божественной благодати, а не с помощью присущих герою качеств, отличающих его от других. Однако для Пеги божественная благодать воплощена, как говорят об этом знаменитые строки из «Евы»: «Car le surnaturel est lui-même charnel / et l'arbre de la grâce est raciné profond» («Сверхъестественное на самом деле – плотское, и дерево благодати глубоко укоренено») <sup>20</sup>. А значит именно укоренение и внимание к событию делает святого более открытым благодати, способным стать деятелем воплощения, тем, кто осуществляет диалог между земным и небесным.

Одна из центральных тем в наследии Пеги, важнейшая для понимания его концепции святости, – общение святых (communion sanctorum) – слова из Апостольского Символа веры, уточняющие догмат о Церкви: «Верую в святую вселенскую Церковь, в общение святых...». Известный филолог и поэт, посвятивший свою жизнь исследованию творчества Шарля Пеги, Жан Бастер в книге «Пеги восставший» пишет: «Согласно Пеги, человеческая сущность Иисуса проявляется в том, что тот хотел быть обычным святым, чья святость подтверждается не постоянным чудом, а людьми»<sup>21</sup>. Догмат об общении святых предполагает и возможность молитвенного общения с умершими, и единство живущих на земле христиан через таинство Евхаристии. Пеги же больше всего говорит об общении святых между собой, о преемственности между ними. Подобная преемственность позволяет говорить о свойственном Пеги восприятию общения как мистики дружбы. Общение – это некий совместный путь, полный сострадания, милосердия, совместного делания и ожидания в надежде.

Представление Шарля Пеги об истории и о времени также связано с мыслью об общении святых, создающем возможность для единения человечества. «От христиан зависит, чтобы вечное не осталось без временного, не прервалось, чтобы духовное не осталось без плотского, не рассеялось,





чтобы Иисус не остался без Церкви, Бог – без своего творения»<sup>22</sup>, – пишет один из немногих российских исследователей творчества Пеги священник Павел Карташев. «Время у Пеги разрывается там, где разрывается духовная связь поколений»<sup>23</sup>. Святой – тот, кто осуществляет эту связь.

Святой – часть этого мира, он ходил по этой земле, по определенной местности, знает ее рельеф, пастбища и водопои, знает, каким путем вести овец к Богу, знает каждую овцу по имени. Но при этом святой принадлежит вечности, вечной жизни. «Все святые, по образу Христа, укоренены в истории. История отделяет от вечности, но ведет в землю обетованную»<sup>24</sup>, – пишет литературовед Мари-Клэр Бланкар. Святой видит со стороны каждое событие, поэтому может стать свидетелем истории, но он также участник, созидающий связь времен: незримо пребывая в истории, он передает «эстафету надежды» тем, что ждет рождения нового святого и второго пришествия Христа.

Для Пеги самым главным догматом христианской веры было Воплощение. «В воплощении Бог освятил время, выбрал историю, чтобы явиться в ней»<sup>25</sup>, – отмечает Бенуа Шантр. Христос не просто посетил землю, он родился на ней, стал человеком из плоти и крови (из праха земного, как Адам), умер и воскрес. Как пишет замечательный специалист по творчеству Шарля Пеги Бернар Гийон, для Пеги человек – это память, материя: «Творение – это язык, на котором Бог Творец разговаривает с человеком, своим творением»<sup>26</sup>. Святой в художественном мире Пеги предстает как дерево, уходящее корнями в землю, но стремящееся ветвями в небо. Он, как видно на примере рассмотренных нами произведений, продолжает дело вечности, восстанавливает связь между временами. Как формулирует в статье «Образ Пеги» богослов Ганс Урс фон Балтасар, «духовное должно воплощаться, невидимое выявляться в видимой форме»<sup>27</sup>. Святая Женевьева стоит как страж на стене города. Она не только вечно хранит Париж. Она ждет пришествия Христа. Тем, что она человек и связана с землей, причем не с какой угодно, а укоренена в парижской земле, она соединяет разные исторические эпохи, хранит непрерывность времени, обращенного в вечность.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Onimus J.* La route de Charles Péguy. Paris, 1962. P. 168.

<sup>2</sup> *Péguy Ch.* Œuvres en prose complètes. Vol. 1. Paris, 1987. P. 671–673.

<sup>3</sup> *Великанова М.К.* Укоренение у Шарля Пеги и Симоны Вейль // Традиция и перевод. Киев, 2014. С. 325.

<sup>4</sup> *Citti P.* Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans la roman 1890–1914. Paris, 1987. P. 167.

<sup>5</sup> *Péguy Ch.* Œuvres en prose complètes. Vol. 3. Paris, 1992. P. 624.

<sup>6</sup> *Великанова М.К.* Образ святой Женевьевы у Георгия Федотова и Шарля Пеги // Россия и Франция: XVIII–XX вв.: Лотмановские чтения (Monumenta Humanitatis: Чтения ИВГИ–ИВКА–ЦТСФ. Вып. 1). М., 2013. С. 296.

<sup>7</sup> *Карташев П.Б.* Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве. М.,



2009. С. 41–42.

<sup>8</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques, Paris, 2014. P. 1203.

<sup>9</sup> *Аверинцев С.С.* Связь времен. Киев, 2005. С. 208–211.

<sup>10</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques. Paris, 2014. P. 781.

<sup>11</sup> *Великанова М.К.* Общение святых у Шарля Пеги // Общение-Communio-Koinonia: Истоки, пути осмысления и воплощения. Успенские чтения. Киев, 2015. С. 411.

<sup>12</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques, Paris, 2014. С. 1081.

<sup>13</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques, Paris, 2014. С. 1081.

<sup>14</sup> *Переюра К.* Шарль Пеги и еврей: мистика дружбы // Дружба: ее формы, испытания и дары. Успенские чтения. Киев, 2008. С. 274–283.

<sup>15</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques. Paris, 2014. P. 1083.

<sup>16</sup> *Avise R.* Péguy, pèlerin d'espérance. Bruges, 1952. P. 180–183.

<sup>17</sup> *Péguy, Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques. Paris, 2014. P. 1397.

<sup>18</sup> *Avise R.* Péguy, pèlerin d'espérance. Bruges, 1952. P. 17.

<sup>19</sup> *Delaporte J.* Connaissance de Péguy. Vol. 2. Paris, 1959. P. 211.

<sup>20</sup> *Péguy Ch.* Œuvres poétiques et dramatiques. Paris, 2014. P. 1275.

<sup>21</sup> *Bastaire J.* Péguy, l'insurgé. Paris, 1975. P. 164.

<sup>22</sup> *Карташев П.* Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве. М., 2009. С. 41.

<sup>23</sup> *Тайманова Т.С.* Шарль Пеги: философия истории и литература. СПб., 2006. С. 106.

<sup>24</sup> *Blancquart M-C.* Les écrivains et l'histoire d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy. Paris, 1966. P. 272.

<sup>25</sup> *Chantre B.* «L'âme charnelle» chez Péguy, noyau du temps, noyau du monde // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. 2002. № 20. P. 100.

<sup>26</sup> *Guyon V.* Péguy devant Dieu. Paris, 1974. P. 120.

<sup>27</sup> *Фон Балтасар Г.У.* Образ Пеги // Пеги Ш. Проза, мистерии, поэзия. М., 2006. С. 11.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Chantre B. “L'âme charnelle” chez Péguy, noyau du temps, noyau du monde. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2002, no. 20, p. 100. (In French).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Velikanova M.K. Ukorenenie u Sharlya Pegi i Simony Veyl' [The Rooting in the Work of Charles Péguy and Simone Weil]. *Traditsiya i perevod* [Tradition and Translation]. Kiev, 2014, p. 325. (In Russian).

3. Velikanova M.K. Obraz svyatoy Zhenev'evy u Georgiya Fedotova i Sharlya Pegi [The Image of Saint Geneviève in the Works of Georgy Fedotof and Charles Péguy]. *Rossiya i Frantsiya: XVIII–XX vv.: Lotmanovskie chteniya (Monumenta Humanitatis: Chteniya IVGI–IVKA–TsTSF. Вып. 1)* [Russia and France: 18–20 ss. (Monumenta Humanitatis: Readings of IVGI–IVKA–CTSf. Issue 1)]. Moscow, 2013, p. 296. (In Russian).

4. Velikanova M.K. Obshchenie svyatykh u Sharlya Pegi [The Communion of



Saints in the Work of Charles Péguy]. *Obshchenie-Communio-Koinonia: Istoki, puti osmysleniya i voploshcheniya. Uspenskie chteniya* [Communion-Communio-Koinonia: Sources, Ways of Understanding and Embodiment. Assumption Readings]. Kiev, 2015, p. 411. (In Russian).

5. Pereira K. *Sharl' Pegi i evrei: mistika druzhby* [Charles Péguy and the Jews: Mystic of Friendship]. *Druzhba: ee formy, ispytaniya i dary. Uspenskie chteniya* [Friendship and Its Forms, Ordeals and Gifts. Assumption Readings]. Kiev, 2008, pp. 274–283. (In Russian).

6. Fon Baltasar G.U. *Obraz Pegi* [The Image of Péguy]. *Péguy Ch. Proza, misterii, poeziya* [Prose, Mystery and Poetry]. Moscow, 2006, p. 11. (Transl. from French to Russian).

#### (Monographs)

7. Onimus J. *La route de Charles Péguy*. Paris, 1962, p. 168. (In French).

8. Citti P. *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans la roman 1890–1914*. Paris, 1987, p. 167. (In French).

9. Kartashev P.B. *Sharl' Pegi o literature, filosofii, khristianstve* [Charles Péguy about Literature, Philosophy, Christianity]. Moscow, 2009, pp. 41–42. (In Russian).

10. Averintsev S.S. *Svyaz' vremen* [Junction of Time]. Kiev, 2005, pp. 208–211. (In Russian)

11. Avice R. *Péguy, pèlerin d'espérance*. Bruges, 1952, pp. 180–183. (In French).

12. Avice R. *Péguy, pèlerin d'espérance*. Bruges, 1952, p. 17. (In French).

13. Delaporte J. *Connaissance de Péguy*. Vol. 2. Paris, 1959, p. 211. (In French).

14. Bastaire J. *Péguy, l'insurgé*. Paris, 1975, p. 164. (In French).

15. Kartashev P.B. *Sharl' Pegi o literature, filosofii, khristianstve* [Charles Péguy about Literature, Philosophy, Christianity]. Moscow, 2009, p. 41. (In Russian).

16. Taymanova T.S. *Sharl' Pegi: filosofiya istorii i literatura* [Charles Péguy: Philosophy of History and Literature]. St. Petersburg, 2006, p. 106. (In Russian).

17. Blancquart M-C. *Les écrivains et l'histoire d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*. Paris, 1966, p. 272. (In French).

18. Guyon B. *Péguy devant Dieu*. Paris, 1974, p. 120. (In French).

**Мария Кирилловна Великанова** – аспирант филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета; докторант университета Лотарингии, исследовательский центр «Ecritures» (Мец, Франция).

Научные интересы: французская литература рубежа XIX и XX вв., литература и религия, возрождение жанра мистерии в XX в, история идей.

E-mail: puhvelikanov@gmail.com

**Maria Velikanova** – PhD. Student of the philology department of Saint Petersburg State University; PhD. Student of the University of Lorraine, research centre “Ecritures” (Metz, France).

Research interests: French literature abroad 19 and 20 centuries, literature and religion, the revival of a genre of the mystery in the 20 century, the history of ideas.

E-mail: puhvelikanov@gmail.com

## Компаративистика Comparative Studies

Е.М. Бутенина (Владивосток)

### ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ ДОСТОЕВСКОГО И СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ МЕТАРОМАН О ПИСАТЕЛЕ

**Аннотация.** На примере трех современных метароманов о писателе в статье рассматриваются различные виды саморефлексивной рецепции исповедально-го наследия Достоевского: дистанцированная (биография вымышленного писателя у Джона Ирвинга), эгоцентричная (псевдоавтобиографическая исповедь у Филипа Рота) и «психоисторическая» (фикциональная биография Достоевского у Дж. М. Кутзее). Однако в ходе анализа автор приходит к выводу, что рассмотренные в статье романы «Мир глазами Гарпа» (*The World According to Garp*, 1976), «Операция Шейлок: Исповедь» (*Operation Shylock: A Confession*, 1993) и «Мастер Петербурга» (*The Master of Petersburg*, 1994) сближает осмысление через обращение к Достоевскому глобальных современных проблем, связанных с насилием: агрессивного феминизма (Ирвинг), антисемитизма (Рот), терроризма (Кутзее). Важная для этих авторов тема ответственности писателя за свое слово приобретает, таким образом, дополнительный гуманистический, философский и эстетический контекст.

**Ключевые слова:** Достоевский; исповедь; метароман; Джон Ирвинг; Филип Рот; Джон М. Кутзее.

E. Butenina (Vladivostok)

### Dostoevsky's Confessionality and Contemporary English Metanovel about a Writer

**Abstract.** Dostoevsky's heritage found its reinterpretations in English metanarratives. Focusing on John Irving's, Philip Roth's and John M. Coetzee's novels, the article discusses different forms of encoding Dostoevsky in text – a biography of a fictional writer (distant form), a fictional confession (egocentric form) and a fictional biography of the classic himself (“psychohistorical” form). However during the analysis the author concludes that novels “The World According to Garp” (1976), “Operation Shylock: A Confession” (1993) and “The Master of Petersburg” (1994) that discussed in the article bring understanding with reference to Dostoevsky global contemporary violence problems: the aggressive feminism (Irving), anti-semitism (Roth), terrorism (Coetzee). Important theme of the writer's responsible for his word becomes thus an additional humanistic, philosophical and aesthetic context.

**Key words:** Dostoevsky; confession; metanovel; John Irving; Philip Roth;



John M. Coetzee.

Исповедальность, пронизывающая романы Достоевского, во многом отражает стремление писателя познать собственную человеческую и творческую сущность. Исследователь исповедальной поэтики Достоевского А.Б. Криницын, цитируя воспоминания современников писателя, приходит к выводу, что «монолог исповедального типа был любимой формой общения самого Достоевского в жизни»<sup>1</sup>. При этом и героев, и их создателя мучили противоречивые порывы: высказаться, но утаить сокровенное. Об этом Достоевский сказал в «Дневнике писателя»: «...я слишком наивно думал, что это будет настоящий дневник. Настоящий дневник почти невозможен, а только показной, для публики»<sup>2</sup>. Через своих героев писателю легче сказать о себе, чем в претендующей на документальность форме дневника, поэтому «поиск Достоевским адресата творчества и поиск его героями адресата для своей исповеди суть вещи взаимосвязанные»<sup>3</sup>. Многочисленные исповеди героев Достоевского выполняют фабульную, нарративную, самоаналитическую, идейную функции, при этом последние две зачастую неразрывно связаны<sup>4</sup>. Отчасти поэтому некоторые романы Достоевского обладают металитературными чертами (например, сосуществование хроникера и всевидящего автора в «Бесах»), что находило отклик в зарубежном метаромане уже в начале XX в.<sup>5</sup> Форма метаромана, акцентирующего свою самоосознанность<sup>6</sup>, особенно естественна для повествования о писателе. В конце XX в. некоторые современные авторы включают в свои романы о природе творчества дискурс Достоевского. В данной статье этот аспект рассматривается на примере романов Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» (*The World According to Garp*, 1976), Филипа Рота «Операция Шейлок: Исповедь» (*Operation Shylock: A Confession*, 1993) и Джона М. Кутзее «Мастер Петербурга» (*The Master of Petersburg*, 1994). Выбранные тексты позволяют рассмотреть различные формы саморефлексивной рецепции наследия Достоевского: дистанцированную (биография вымышленного писателя у Ирвинга), эгоцентричную (псевдоавтобиографическая исповедь у Рота) и «психоисторическую» (фикциональная биография Достоевского у Кутзее).

Роман Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» представляет собой историю писателя Т.С. Гарпа, сына медсестры, прославившейся феминистской автобиографией «Сексуально подозреваемая», и посвящен зыбкости границ между правдой и вымыслом, серьезной и массовой литературой и статусу писателя в условиях такого пограничья<sup>7</sup>. Повествование предположительно ведется от лица биографа Гарпа, нередко берущего на себя функции всеведущего автора, что создает сложный эффект «двойных дискурсов»<sup>8</sup>.

Мать Гарпа, Дженни Филдз, и ее восемнадцатилетний сын начинают свои творческие опыты почти одновременно и, по законам жанра романа о художнике, пародируемого Ирвингом, отправляются для этого в Европу. Гарпа на создание его первого рассказа вдохновило посещение комнаты австрийского писателя Франца Грильпарцера в Вене. Решив, что раз об-



стоятельства свели его с этим прежде неизвестным автором, то стоит узнать о нем больше, Гарп находит известную новеллу «Бедный музыкант», читает ее сначала по-немецки, потом по-английски и в обоих случаях испытывает отвращение. Новелла кажется ему «нелепой мелодрамой, неумело рассказанной и откровенно сентиментальной». При этом у него возникает ощущение, что она отдаленно напоминает «русские истории XIX века, в которых главный герой – волынщик и неудачник во всех практических вопросах». В этот момент в романе Ирвинга впервые упоминается Достоевский как антипод Грильпарцера: Гарп заключает, что русский классик «заставлял интересоваться этим недотепой», тогда как его австрийский современник мог лишь «уморить слезливой банальностью»<sup>9</sup>. В то же время Гарп совершил обрадовавшее его «очевидное открытие», что разница между двумя писателями не в тематике, а в даре. Грильпарцера Гарп избрал в качестве более слабого «противника на ринге»<sup>10</sup> и свой первый, написанный в Вене, рассказ назвал «Пансион “Грильпарцер”», наполнив описание размеренной австрийской жизни нотой абсурда с иностранным, русско-венгерским колоритом.

Тональностью абсурда будет окрашен и второй, более непосредственный контакт Гарпа с текстом Достоевского, описанный в главе «Вечный муж». Книгу с этой повестью (Достоевский считал, что «Вечный муж» – рассказ, но в современном литературоведении это произведение принято считать повестью) швыряет в Гарпа миссис Ральф, мать друга его старшего сына, в пылу полемики о роли женщины в обществе. Ее эксцентричный поступок вызван неосторожным замечанием Гарпа о том, что повесть «замечательная» – «сложные характеры, двусмысленные ситуации», – тогда как миссис Ральф считает ее «тошнотворной», поскольку женщины у Достоевского «даже не объекты. Они даже формы никакой не имеют. Они просто идеи, о которых мужчины говорят и которыми играют»<sup>11</sup>.

Момент, когда повесть «Вечный муж» угодила Гарпу «прямо в грудь», ознаменовал перелом в его жизни. Пока он хвалил книгу в разговоре с миссис Ральф, про себя он припоминал ее как «полную извращений и противоречий человеческой природы», и эти качества роковым образом вышли за пределы повествования Достоевского и вторглись в жизнь Гарпа. Миссис Ральф пыталась спровоцировать его на супружескую измену, но он устоял (что происходило с ним далеко не всегда), однако легкомысленно принес книгу, «зараженную» ветреной женщиной, в свой дом и обсудил этот эпизод с женой, Хелен. Та удивилась феминистскому прочтению повести и стала ее перечитывать, что привело к трагическим последствиям в семье Гарпов.

Вскоре в жизни Хелен – хорошей жены, матери и преподавателя литературы в университете – начался роман с аспирантом. Испытывая муки совести и решив расстаться с любовником, Хелен назначила ему последнее свидание в его машине перед своим домом и поддалась на уговоры о прощальном любовном акте. Гарп, возвращаясь в этот момент с сыновьями из кино, не успел затормозить, поскольку не ожидал увидеть перед своим



домом препятствие. В результате столкновения погиб его младший сын и получили тяжелые травмы старший сын, жена и ее любовник. В этом кульминационном эпизоде присутствует переключки с повестью Достоевского на нескольких уровнях: во-первых, это острый предмет как роковая деталь, провоцирующая агрессию или несчастный случай. Жалкий и униженный «вечный муж» Трусоцкий видит у бывшего любовника своей жены Вельчанинова бритву, и это подталкивает его к попытке убийства. Гарп не починил острую ручку сломанного рычага передач в своей машине, и при аварии его старший сын лишился из-за нее глаза. Еще более значима тема взаимопереходимости типов «хищного» и «смирного»<sup>12</sup>, или мстителя и жертвы. Желая отомстить любовнику жены, Трусоцкий сознательно довел девочку, считавшую его отцом, до смертельной нервной болезни; Гарп невольно искалечил любовника жены и стал убийцей собственного сына. Непоправимым итогом неверности замужней женщины и для Достоевского, и для Ирвинга становится смерть ребенка. Роковая печать, отметившая семью Гарпов из-за супружеских измен, уже не отпустила их.

Однако писатель, помимо вины за общечеловеческие проступки, еще и несет ответственность за свои выпущенные в свет книги. Мать Гарпа, Дженни Филдз, своей автобиографией спровоцировала подъем радикального феминизма и была убита фанатиком-антифеминистом. На ее похоронах агрессивные мужененавистницы едва не растерзали переодетого женщиной Гарпа. Судьба Дженни Филдз служит примером радикальных последствий бездумного отношения с текстом.

Гарп всю жизнь жил в тени феноменального успеха документальной истории своей матери и, возможно, отчасти поэтому не стал большим писателем: силу воображения он смог включить лишь для создания первого рассказа, написанного одновременно с ее автобиографией. Попытка создать исторический роман, действие которого происходило в совершенно неизвестном автору контексте, предсказуемо окончилась провалом. Тогда Гарп решил полагаться на собственные жизненные впечатления и из-за подспудного тяготения к «извращениям и противоречиям человеческой природы», которые впечатлили его у Достоевского, спровоцировал ситуацию супружеского четырехугольника, которую и описал в своем следующем романе очень сомнительной литературной ценности. Когда же он приблизился к необходимому балансу между воспоминанием и творчеством в последнем, неоконченном, романе «Иллюзии моего отца», его настигла кара за книгу матери: женщина в форме медсестры, притворившаяся сторонницей движения в честь Дженни Филдз, застрелила его. В романе «Мир глазами Гарпа» текст Достоевского становится основой рефлексии писателя о природе творчества и нравственных жизненных основах.

Филип Рот в романе «Операция Шейлок» включает код Достоевского в еще более изощренный металитературный эксперимент. Как можно понять уже по заглавию романа, Рот использует аллюзию к шекспировскому образу еврея-ростовщика, чтобы осмыслить современные проблемы антисемитизма и этноцентризма. «Операцию Шейлок» – возвращение евреев



из Израиля в Восточную Европу – замыслил двойник рассказчика, повествующего под именем Филипа Рота. Двойник, пользуясь внешним сходством и доскональным знанием биографии писателя, под его именем давал интервью и проводил прочие акции для осуществления своей операции. Рассказчик называет своего двойника Мойша Пипик и поясняет, что узнал это имя «задолго до того, как прочел о докторе Джекиле и мистере Хайде или Голядкине Первом и Голядкине Втором»; это «оскорбительное, насмешливое, бессмысленное имя буквально переводится как Моисей Пуп» и олицетворяет фольклорного еврейского недотепа<sup>13</sup>. Мойша Пипик воплощает комическое этноцентристское ядро идентичности рассказчика, который считает, что этот смехотворный персонаж не достоин «деструктивного статуса знаменитого, настоящего и престижного архетипа» двойника<sup>14</sup>. «Настоящий» романский Филип Рот не может подобрать подходящего определения для самозванца и сожалеет, что слишком много читал Достоевского и мало смотрел сериал «Закон Лос-Анджелеса», чтобы справиться с такой ситуацией<sup>15</sup>.

В романе, где факт неотделим от вымысла, абсурдные приключения Мойши Пипика разворачиваются на фоне реального процесса над бывшим нацистом, а помимо Филипа Рота действуют другие персонажи под именами его современников, Достоевский выступает кодом для определения «своих» в фантазмагорическом мире. Так, о друге рассказчика, окончившем Гарвард египтянине Джордже Зияде, дважды сообщается, что он изучал Достоевского и Кьеркегора<sup>16</sup>. В свою очередь, Зияд, безуспешно пытавшийся завербовать романного Рота для службы Палестине, награждает рассказчика титулом «Достоевский дезинформации»<sup>17</sup>.

В одной из ключевых сцен романа, когда рассказчику предлагается чек на миллион долларов с предложением стать агентом Моссада, он вновь обращается к Достоевскому. Ситуация напомнила ему о «величайшей строке» классика, которой Рот называет реплику Свидригайлова в ответ на направленный на него Дуней револьвер: «Ну, это совершенно изменяет ход дела»<sup>18</sup>. Однако для Свидригайлова эта фраза означала решение удержаться от насилия, а для героя Рота – нечетко сформулированное намерение послужить разведке Израиля, что насилие не исключает. В эпилоге Рот сообщает, что удалил последнюю главу, в которой и описывалась «Операция Шейлок», из соображений безопасности<sup>19</sup>. Продолжая конструировать свою биографию как текст и за пределами романа, в одном из интервью писатель заявил, что удалил главу потому, что он «просто хороший Моссадник»<sup>20</sup>. Как заметил один из исследователей, в романе «Операция Шейлок» «субъект пишет автора настолько же, насколько автор пишет субъекта»<sup>21</sup>. Филип Рот – вероятно, наиболее эгоцентричный американский постмодернист, и для него игра с литературными двойниками, присутствующая почти во всех романах, проходит под знаком Достоевского, главным образом, для акцентирования собственной включенности в элитарную традицию мировой классики.

В отличие от Рота, Джон М. Кутзее избирает гораздо более завуали-



рованную форму для авторефлексии писательского творчества: в романе «Мастер Петербурга» он создает вымышленный эпизод жизни Достоевского. Роман был переведен на русский язык как «Осень в Петербурге»<sup>22</sup>, однако смещение акцента с героя на место действия в переводном заглавии меняет суть авторской идеи: роман посвящен именно Мастеру Петербурга, создавшему свой город и населившему его своими героями. Кутзее предлагает альтернативную версию некоторых фактов биографии Достоевского и истории создания романа «Бесы»: в 1869 г. Достоевский-герой романа приезжает из Дрездена в Петербург, чтобы похоронить своего пасынка Павла Исаева, который, как известно, надолго пережил писателя и умер только в 1900 г. Роман Павел погиб при загадочных обстоятельствах, но скорее всего его самоубийство было спровоцировано группой террориста Сергея Нечаева. Исторический Нечаев именно в 1869 г. создал «Общество народной расправы», имевшее отделение в Петербурге, и организовал показательное убийство студента Иванова, проявившего своеволие. Таким образом, фабула романа подчеркнута небиографична<sup>23</sup>, но исторична. Для Кутзее, безусловно, значима проблематика «Бесов»: он писал «Мастера Петербурга» в переломный для своей страны период, когда к власти пришел демократический лидер, но были основания ожидать агрессивного сопротивления новой политике и новой конституции со стороны противников расового равенства. Поэтому для южноафриканского писателя так важен художественный метод Достоевского, который в этом романе Кутзее видит в возможности изменения отдельных фактов для создания более «острой правды»<sup>24</sup>.

Американский критик Джонатан Ди назвал жанровую модификацию, в основу которой положен такой метод глубокого художественного переосмысления реальных событий и их значения для истории, *психоисторическим романом*, отметив «Мастера Петербурга» Кутзее в числе лучших образцов и признав его Достоевского «непостижимо убедительным». Размышляя о природе этого жанра, Ди приводит слова Эдгара Доктору, утверждавшего, что его видение Д.П. Моргана в романе «Рэгтайм» «ближе к душе» (*more accurate to the soul*), чем официальная биография магната<sup>25</sup>. Подобное видение, помимо творческого осмысления художественных и документальных претекстов, нередко предполагает элемент автобиографизма. Энтони Улманн называет такой метод фактографического моделирования *рефракцией* и обращает внимание на то, что для южноафриканского писателя трагической предпосылкой к созданию альтернативной биографии Достоевского послужило самоубийство его собственного двадцатитрехлетнего сына, сбросившегося с балкона<sup>26</sup>. Роман Павел Исаев погиб в возрасте двадцати двух лет от падения с дроблительной башни.

Помимо фактов биографии Кутзее, более глубокое понимание романа «Мастера Петербурга» возможно в контексте его эссе об исповедальности Достоевского и Толстого, вошедшего в сборник «Удваивая аргумент» (*Doubling the Point*, 1992). Этот сборник, по наблюдению О.Ю. Анцыфе-



ровой, можно прочесть как «конспект более поздних автобиографических произведений» Кутзее: «Детство» (*Boyhood*, 1997), «Юность» (*Youth*, 2002), «Летняя пора» (*Summertime*, 2009), «Дневник плохого года» (*Diary of a Bad Year*, 2007)<sup>27</sup>. В какой-то степени это наблюдение относится и к роману «Мастер Петербурга». В эссе «Исповедь и двоемыслие: Толстой, Руссо, Достоевский» (*Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, 1985) Кутзее, отдавая дань несомненной «философской мощи» русских классиков, подчеркивает их способность «доходить в своем самоанализе до крайних пределов (в анализе не самого себя как индивидуума, но в анализе души человеческой)», что превышало возможности таких нерелигиозных мыслителей, как Фрейд<sup>28</sup>. В качестве ярко выраженного исповедального текста Толстого Кутзее анализирует «Крейцерову сонату», а в разговоре о Достоевском, напомнив, что исповедальность у него «повсюду», отдельно останавливается на главе «У Тихона», исключенной, как известно, из прижизненного издания «Бесов». Размышляя о феномене исповедальности, Кутзее выделяет его двойническую природу: исповедь – это спор двух ипостасей человеческого я, цинизма и благодати (*grace*). Спор был «инсценирован Достоевским; собеседников звали Ставрогин и Тихон». Исповедальную историю второго я Кутзее называет «биографией другого» (*autrebiography*) и ее формой считает повествование в третьем лице<sup>29</sup>.

Роман «Мастер Петербурга» вступает в диалог с главой «У Тихона», повествуя о взаимодействии автобиографии и «биографии другого» и их преобразовании в художественный текст. Когда Достоевский просит квартирную хозяйку Павла рассказать ему о последних днях пасынка, она отвечает писателю, что это он мастер и именно он может вернуть умершего к жизни. Достоевский задумывается о природе слова «мастер»: «Он это слово ассоциирует с металлом – с закалкой мечей, литьем колоколов. Мастер-кузнец, литейный мастер. *Мастер жизни* – странное выражение. Но он готов обдумать его». Вслух он произносит: «Далеко мне до мастера. По мне прошла трещина. Что сделаешь с треснувшим колоколом? Треснувший колокол не починишь», однако про себя вспоминает, что треснувший колокол Троицкого собора в Сергиевой лавре «так и звонит над городом каждый день»<sup>30</sup>.

Мастер переплавляет свою жизнь и жизнь современников в текст, а расколотость придает его голосу особый надрывный звук. Темное я позволяет ему вживаться в самых страшных своих героев: на протяжении романа Достоевский словно своими глазами видит совращение дочери квартирной хозяйки, девочки-подростка Матрешки, Нечаевым и в последней главе, «Ставрогин», начинает писать об этом. Достоевский живет одновременно в реальном Петербурге и Петербурге своих романов. Кутзее вновь возвращается к размышлениям о «мастере Достоевском» в одном из последних своих автобиографических романов «Дневник плохого года» (2007). Роман заканчивается анализом впечатлений о монологе Ивана Карамазова и воображаемым возгласом собирательного читателя: «Слава,



Федор Михайлович! Да будет имя твое вечно звучать в галерее славы!»<sup>31</sup>.  
 На примере трех современных романов можно увидеть различные формы воплощения исповедального наследия Достоевского в метаповествовании о писателе. Джин Ирвинг и Филип Рот включают дискурс Достоевского почти пунктиром, который можно и не заметить в их объемных и сложно организованных текстах. Тем не менее он вносит ноту трагичности в романы, нередко балансирующие на грани фарса. Замысел Кутзее целиком посвящен Достоевскому, и тональность его романа лишена какой-либо комической составляющей. Современному южноафриканскому писателю особенно близка и понятна тревога автора «Бесов» из-за драматической истории его страны. Надрывная интонация признаний героев русского классика оказывается созвучной мироощущению Кутзее в период трагического события собственной жизни, которое он включает в свой роман о «Мастере Петербурга». Романы Ирвинга, Рота и Кутзее роднит осмысление через призму Достоевского глобальных современных проблем, связанных с насилием: у Ирвинга – это агрессивный феминизм, у Рота – антисемитизм, у Кутзее – терроризм. Тема ответственности писателя за свое слово, подразумевающая активную гражданскую позицию, важна для всех анализируемых авторов, и, решенная «под знаком» Достоевского, она приобретает дополнительный гуманистический, философский и эстетический контекст.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Криницин А.Б. Исповедь подпольного человека: к антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001. С. 213.
- <sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 29. Л., 1985. С. 78.
- <sup>3</sup> Ковалев О.А. Творчество как исповедь: ситуация исповеди в произведениях Ф.М. Достоевского // Известия Алтайского государственного университета. 2011. № 2. Т. 2. С. 150.
- <sup>4</sup> Криницин А.Б. Исповедь подпольного человека: к антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001. С. 156–177.
- <sup>5</sup> Зусева В.Б. Мотивы и сюжетные функции персонажей «Бесов» Ф.М. Достоевского в романе А. Жида «Фальшивомонетчики» // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 232–236.
- <sup>6</sup> Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London, 1984. P. 2.
- <sup>7</sup> Киреева Н.В. Репрезентация писательской карьеры в романе Дж. Ирвинга «Мир глазами Гарпа» // Известия Уральского федерального университета. 2008. Т. 59. № 16. С. 236–248. (Сер. 2. Гуманитарные науки).
- <sup>8</sup> McKay K. Double Discourses in John Irving's *The World According to Garp* // *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*. 1992. Vol. 38, Issue 4. P. 457–475.
- <sup>9</sup> Irving J. *The World According to Garp*. New York, 1976. P. 133.
- <sup>10</sup> Irving J. *The World According to Garp*. New York, 1976. P. 134.
- <sup>11</sup> Irving J. *The World According to Garp*. New York, 1976. P. 259–260.



- <sup>12</sup> Криницин А.Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 116–117.
- <sup>13</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 115–116.
- <sup>14</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 115.
- <sup>15</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 198.
- <sup>16</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 120, 392.
- <sup>17</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 283.
- <sup>18</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 112.
- <sup>19</sup> Roth P. *Operation Shylock: A Confession*. New York, 1993. P. 357.
- <sup>20</sup> Fein E.B. Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too // *The New York Times*. 1993. March 9. URL: <http://www.nytimes.com/1993/03/09/books/philip-roth-sees-double-and-maybe-triple-too.html?pagewanted=all> (дата обращения 10.03.2016).
- <sup>21</sup> Royal D.P. Texts, Lives, and Bellybuttons: Philip Roth's *Operation Shylock* and the Renegotiation of Subjectivity // *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. 2000. Issue 19.1. P. 55.
- <sup>22</sup> Кутзее Дж. Осень в Петербурге / пер. С. Ильина. СПб., 2004.
- <sup>23</sup> Волгин И.Л. Из России – с любовью? Русский след в западной литературе // *Иностранная литература*. 1999. № 1. С. 234.
- <sup>24</sup> Kannemeyer J.C. J.M. Coetzee: A Life in Writing. Cape Town, 2012. P. 463.
- <sup>25</sup> Dee J. The Master of Petersburg // *Harper's Magazine*. 1999. Issue 6. P. 76.
- <sup>26</sup> Uhlmann A. Excess as Ek-stasis: Coetzee's the Master of Petersburg and Giving Offense // *The Comparatist*. 2014. Issue 38. P. 54.
- <sup>27</sup> Анцыферова О.Ю. Влияние русской литературы на концепцию автобиографизма Дж. М. Кутзее // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2014. № 4 (28). С. 178.
- <sup>28</sup> Coetzee J.M. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. London, 1992. P. 243–244.
- <sup>29</sup> Coetzee J.M. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. London, 1992. P. 392–394.
- <sup>30</sup> Coetzee J.M. *The Master of Petersburg*. London, 2004. P. 140–141.
- <sup>31</sup> Coetzee J.M. *Diary of a Bad Year*. London, 2008. P. 226.

#### References

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Kovalyov O.A. Tvorchestvo kak ispoved' [Writing as Confession]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, no. 2, vol. 2, p. 150. (In Russian).
2. Zuseva V.B. Motivy i syuzhetnye funktsii personazhei "Besov" F.M. Dostoevskogo i "Falshivomonetchiki" A. Gida [Motives and Plot Functions of F.M. Dostoevsky's *The Possessed* and André Gide's *The Counterfeiters*]. *Novy philologicheskii vestnik*, 2006, no. 2 (3), pp. 232–236. (In Russian).
3. Kireeva N.V. Reprerzentatsiya pisatel'skoi kar'ery v romane J. Irvinga "Mir glazami Garpa" [Representation of Writer's Career in Novel by J. Irving "The World According to Garp"]. *Izvestiya Ural'skogo universiteta*, Series 2: Humanities, 2008, vol. 59, no. 16, pp. 236–248. (In Russian).
4. McKay K. Double Discourses in John Irving's *The World According to Garp*. *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 1992, vol. 38, issue 4, pp. 457–475. (In English).



5. Royal D.P. Texts, Lives, and Bellybuttons: Philip Roth's Operation Shylock and the Renegotiation of Subjectivity. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 2000, issue 19.1, p. 55. (In English).

6. Volgin I.L. Iz Rossii – s ljubov'yu? Russkiy sled v zapadnoi literature [From Russia – with Love? Russian Imprint in Western literature]. *Inostrannaya literatura*, 1999, no. 1, p. 234. (In Russian).

7. Uhlmann A. Excess as Ekstasis: Coetzee's The Master of Petersburg and Giving Offense. *The Comparatist*, 2014, issue 38, p. 54. (In English).

8. Antsyferova O. Yu. Vliyaniye russkoi literatury na conceptsiyu avtobiographizma Dzh.M. Kutzee [The Influence of Russian Literature on J.M. Coetzee's Concept of Autobiographism]. *Vestnik Permskogo universiteta. Russkaya i zarubezhnaya philologiya*, 2014, no. 4 (28), p. 178. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Krinitsyn A.B. Syuzhetno-motivnaya struktura povesti F.M. Dostoevskogo "Vechny muzh" [The Plot and Motive Structure of F.M. Dostoevsky's Novella "The Eternal Husband"]. *Dostoyevsky i mirovaya kultura* [Dostoevsky and World Culture]. Moscow, 2012, no. 28, pp. 116–117. (In Russian).

#### (Monographs)

10. Krinitsyn A.B. *Ispoved' podpol'nogo cheloveka: k antropologii F.M. Dostoevskogo* [The Underground Man's Confession: Towards F.M. Dostoevsky's Anthropology]. Moscow, 2001, p. 213. (In Russian).

11. Krinitsyn A.B. *Ispoved' podpol'nogo cheloveka: k antropologii F.M. Dostoevskogo* [The Underground Man's Confession: Towards F.M. Dostoevsky's Anthropology]. Moscow, 2001, pp. 156–177. (In Russian).

12. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, 1984, p. 2. (In English).

13. Kannemeyer J.C. *J.M. Coetzee: A Life in Writing*. Cape Town, 2012, p. 463. (In English).

**Евгения Михайловна Бутенина** – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета.

Автор монографии «Под знаком ветра и воды: проблемы гибридной идентичности в китайско-американской литературе». Научные интересы: мультикультурализм в литературе США, рецепция русской классики в современной англоязычной прозе.

E-mail: eve-butenina@yandex.ru

**Evgenia Butenina** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University.

The author of a monograph "Under the Sign of Wind and Water: Hybrid Identity in Chinese American Literature". Research areas: multiculturalism in the U.S. literature, reception of Russian classics in contemporary English fiction.

E-mail: eve-butenina@yandex.ru



## НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 26.04.2016

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nvestnik@yandex.ru