



*Новый
филологический
вестник*



№ 4(39)
2016

Москва 2016

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE FOR PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 4 (39) ' 2016

The New Philological Bulletin

№ 4 (39) ' 2016

Москва
2016

Moscow
2016

Новый филологический вестник
№ 4 (39) ' 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 теоретической и исторической поэтики 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).

Манн 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 Цичао – 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.

Редактор-переводчик: **Е.Ю. Сокрута** (кандидат филологических наук, докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН)

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

№4 (39) ' 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 Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Autukhovich Tatyana 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).

Editor-translator: **E.Yu. Sokruta** (Candidate of Philology, doctoral candidate of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

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

- А.Е. Махов (Москва)*
Между музыкальностью и визуальностью: теория лирики в западноевропейской поэтике XVIII в. и в трактате Г.Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде».....12
- А.В. Корчинский (Москва)*
Что знает повествователь в «Бесах»? (Заметки к теме).....21
- О.А. Гримова (Краснодар)*
Жанровая стратегия притчи в современном романе (М. Палей «Хор»).....29
- Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)*
Mise en abyme как репрезентация травмы («Белый отель» Д.М. Томаса).....37
- А.А. Холиков (Москва)*
Жанровый потенциал биографии литературоведа.....46
- С.И. Барышева (Москва)*
Проблема романа как «женского» жанра: бахтинский принцип диалогизма в свете феминистской литературной теории.....54

Русская литература

- Е.В. Глухова (Москва)*
Философия Владимира Соловьева как интертекстуальный источник «Повести о Светомире Царевиче» Вяч. Иванова.....61
- В.Б. Зусева-Озкан (Москва)*
Образ воительницы в поэме «Царь-Деввица»: к вопросу о характерологии М. Цветаевой. (Статья первая).....71
- С.С. Бойко (Москва)*
Сюжет и конфликт в современной прозе: роман протоиерея Алексия Мокиевского «Незавершенная литургия».....87
- А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)*
Столкновение жанров в пьесе Б. Акунина «Чайка».....96

Зарубежная литература

- М.Б. Смирнова (Москва)*
«На италийский лад»: опыт трансляции сонета в испанской поэзии XV в.....105
- А.В. Голубков (Москва)*
От «la preciosa» к «la pretieuse» (1613–1659): на пути к «Смешным жеманницам» Мольера.....118
- И.А. Авраменко (Пермь)*
Модус воспоминания в английском перволичном ретроспективном романе XX в.....126

Проблемы переводоведения

- М.В. Черкашина (Москва)*
Три сонета или один сонет? (из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа).....137
- А.А. Сабашникова (Москва)*
Творчество Артюра Рембо на страницах «Интернациональной литературы».....149
- Е.Е. Земскова (Москва)*
Переводчики с языков национальных республик в советской литературной критике середины 1930-х гг.....167

Обзоры и рецензии

- И.В. Ершова (Москва)*
Как живет и движется эпический герой?.....178



Contents

Theory of Literature

- A. Makhov (Moscow)*
Between Musicality and Visuality: Lyric Theory in the 18th Century European Poetics and G. Derzhavin's "Discourse on Lyric Poetry".....12
- A. Korchinsky (Moscow)*
What Does the Narrator Know in "Demons"? (Notes to the Theme).....21
- O. Grimova (Krasnodar)*
Genre Strategy of a Parable in the Modern Novel (M. Paley "Chorus").....29
- L. Muravieva (Nizhny Novgorod)*
Mise en abyme as a Representation of Trauma ("The White Hotel" by D.M. Thomas).....37
- A. Kholikov (Moscow)*
The Potential of the Genre of Biography of Literary Critics.....46
- S. Barysheva (Moscow)*
Novel as a Feminine Genre: Bakhtin's Dialogic in the Light of Feminist Literary Criticism.....54

Russian Literature

- E. Glukhova (Moscow)*
The Philosophy of Vladimir Soloviev as the Intertextual Source at Viacheslav Ivanov's "The Tale of Tsarevich Svetomir".....61
- V. Zuseva-Özkan (Moscow)*
The Image of the Warrior Maid in the Fairy-Tale Poem "The Tsar-Maiden": Toward the Characterology of Marina Tsvetaeva. Article 1....71
- S. Boyko (Moscow)*
The Plot and the Conflict in Modern Prose. The Novel "Unfinished Liturgy" by Archpriest Alexey Mokievsky.....87
- A. Molnár (Debrecen, Hungary)*
The Clash of Genres in Boris Akunin's Play "The Seagull".....96

Foreign Literature

- M. Smirnova (Moscow)*
"Al itálico modo": *Translatio* of the Sonnet in the 15th Century Spanish Poetry.....105
- A. Golubkov (Moscow)*
From "la preciosa" to "la pretieuse" (1613–1659): The Road to Moliere's "The Ridiculous Précieuses".....118
- I. Avramenko (Perm)*
Memory Mode in English First-Person Retrospective Novel of the Twentieth Century.....126

Issues of Translation Studies

- M. Cherkashina (Moscow)*
Three Sonnets or One? (Certain Details of Shakespeare Translation Tradition by Boris Pasternak and Yves Bonnefoy).....137
- A. Sabashnikova (Moscow)*
Arthur Rimbaud in "Internatsionalnaia Literatura".....149
- E. Zemskova (Moscow)*
Translators from the Languages of the National Republics in Soviet Literary Criticism in Early 1930s.....167

Surveys and Reviews

- I. Ershova (Moscow)*
How to Live and Moving Epic Hero?.....178

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Theory of Literature

А.Е. Махов (Москва)

МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНОСТЬЮ И ВИЗУАЛЬНОСТЬЮ: теория лирики в западноевропейской поэтике XVIII в. и в трактате Г.Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде»

Аннотация. Теория лирики в европейской поэтике XVIII в. развивается в значительной степени на основе музыкальных аналогий. Осмысленная как «пение души» (И.Г. Гердер), лирическая поэзия, подобно музыке, немиметична: она выражает, ничего не изображая и ничему не подражая. Иную линию в теории лирики представляет трактат Г.Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде». Заимствуя из современной европейской поэтики круг представлений, связанных с понятиями чувства, сердца и выражения, Державин отказывается видеть модель лирики в музыке, предпочитая связывать лирическую поэзию с визуальной образительностью и трактуя лирическое стихотворение как череду выразительных «картин». При этом Державин оказывается близок позднему Гердеру, который возвращает в теорию лирики визуальный элемент и даже определяет этот род как «вдохновенную живопись фантазии». При этом лирическая визуальность, как понимают ее Гердер и Державин, в столь же малой мере миметична, что и лирическая музыкальность: лирик не описывает видимое, но порождает картины в своей фантазии. Горацианский топос «ut pictura poesis» в применении к лирике оказывается радикально обновлен.

Ключевые слова: теория лирики; лирика и музыка; лирика и живопись; выражение и изображение; картина и образ; Г.Р. Державин; «Рассуждение о лирической поэзии»; Ш. Баттё; И.Г. Гердер.

A. Makhov (Moscow)

Between Musicality and Visuality: Lyric Theory in the 18th Century European Poetics and G. Derzhavin's “Discourse on Lyric Poetry”

Abstract. Lyric theory in the 18th century European poetics very often used musical analogies. Lyric poetry treated as a “singing of the soul” (J.G. Herder) was no longer understood as a mimetic art: it is an expression, but not depiction or imitation. G.R. Derzhavin’s “Discourse on lyric poetry” represented another trend in poetics. Derzhavin acquired modern notions of lyrical “feeling” and “expression”, but refused to regard music as a model for lyrical expression (as the majority of European theorists did). He preferred to associate lyrics with visuality and to treat lyrical poem as a chain of expressive “pictures”. Derzhavin turned out to be very close to the late Herder who had brought back the visual component to the lyric theory and even defined this genre as an “inspired painting of fantasy”. However, the lyrical visuality as understood by Derzhavin and Herder had as little in common with mimesis as the lyrical musicality: lyric poet

did not describe the reality, but created pictures in his own imagination. Thus, Horatian topos “ut pictura poesis” in reference to lyrics was completely renewed.

Key words: lyric theory; lyrics and music; lyrics and painting; expression and representation; picture and image; G.R. Derzhavin; “Discourse on lyric poetry”; Ch. Batteux; J.G. Herder.

Роль интермедийных аналогий в истории жанрово-родовых теорий остается до сих пор не вполне изученной. То, что подобные аналогии (каково, например, знаменитое сравнение эпоса и драмы соответственно с разомкнутым барельефом и самодостаточной, замкнутой в себе скульптурной группой у Августа Вильгельма Шлегеля¹) могли выполнять функцию весомого аргумента, показывает эволюция осмысления лирики, прослеженная в ряде работ по истории европейской поэтики². Лирика, которая лишь в середине XVIII в. стала осознаваться как особый литературный род, сопоставимый с эпосом и драмой, получила этот статус во многом благодаря применению к ней целого набора музыкальных аналогий.

Лирика – интериоризированная музыка, «песня души» («Gesang der Seele»), по выражению Иоганна Готфрида Гердера³. Теория лирики как «внутренней песни» подхватывает зародившуюся в эстетике идею немиметичности музыки: музыка выражает, ничего не изображая и ничему не подражая. Англичанин Джеймс Харрис находит «силу» музыки «не в подражании <...> но в вызывании чувств (raising affections)⁴. Цель музыки – вызывать или выражать чувства; но такова и лирика: подобно музыке, она выражает, не прибегая к изображению. Это означает, что лирика музыкальна, но никоим образом не живописна. Многие теоретики эпохи жестко противопоставляют данные принципы. Мы находим это уже у Шарля Баттё: «Разве поэзия [имеется в виду именно лирика – А.М.] не пение, вдохновенное радостью, восхищением, благодарностью? <...> Я совсем не вижу в ней картины, живописи. В ней все – огонь, чувство, опьянение»⁵. Иоганн Адольф Шлегель разделяет «поэзию живописи (Poesie der Malerey)» и «поэзию чувства (Poesie der Empfindung)»; первая отображает внешнее (она «говорит глазу»), вторая – внутреннее (она «говорит сердцу» – «redet ins Herz»)». Сходным образом рассуждает и Гердер: «Сущность песни – пение, а не картина (Gesang, nicht Gemälde)»; «песня должна быть услышана, а не увидана»⁷.

Это разделение закреплено эстетиками XIX в., в частности, в «Лекциях по эстетике» Фридриха Шлейермахера. Он находит в искусстве два основных принципа – музыкальное выражение и миметическое изображение; в соответствии с ними словесное искусство делится на музыкальное (или субъективное) и пластическое (или объективное): «Лирическое, в качестве музыкальной поэзии, полностью заполняет собой одну сторону этой двойственности; эпическое и драматическое, в качестве изображающих искусств, образуют другую сторону»⁸.

Итак, начиная по крайней мере с Баттё, связавшего лирику с музыкальным модусом выражения, теория лирики именно в музыке видит идеальную модель этого рода, отрицая значение для лирики внешней изо-

бразительности: по определению штурмера Вильгельма Хейнзе, стихотворение «должно иметь дело только с невидимым»⁹. Не случайно именно в этот период в поэтике возникает своеобразный «антипикториализм» (выражение Кэвина Берри¹⁰): живописи, осознанной как неповоротливое, статичное искусство, предпочитается музыка с ее гибкостью, изменчивостью и прочими качествами, свидетельствующими о ее способности передавать все оттенки душевной жизни.

Такова общая тенденция эпохи. Однако она имеет и исключения, к числу которых следует отнести русский трактат о лирике – «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» Г.Р. Державина, над которым он работал в последнее десятилетие жизни¹¹. Первое, что обращает на себя внимание в этом трактате, – консолидирующая стратегия автора, который стремится не противопоставлять и разделять (как это делали европейские теоретики лирики, подчеркивающие, что лирика – выражение, но никак не изображение; музыкальное, но никак не живописное, «сердце и чувство», но не мысль и т.п.), но, наоборот, соединять в своей теоретической конструкции идеи, восходящие к разным эпохам. Так, к античной риторике (а именно, к идее декорума) восходит мысль о «приличии» как соответствии мысли и «тона»; к Ренессансу – топос поэта-полигистора, который должен владеть разнообразными знаниями; к поэтике барокко – идея поэтического остроумия, вызывающего изумление, и т.п.

Слова «чувство», «чувствовать», постоянно применяемые в трактате к лирике, восходят уже к теориям XVIII в., трактующим лирику как «выражение чувства». «Чувство» упомянуто в самых важных местах трактата – например, в определении «единства» лирического произведения: «Единство страсти, или одно главное чувство, в лирической песни, как в эпосе и драме единство действия, господствовать долженствует...»¹².

Предполагая для лирики особое «единство чувства» (отличное от аристотелевского единства действия), Державин воспроизводит идею, высказанную Шарлем Баттё: «В оде должно быть единство чувства, как в эпосе и драме – единство действия»¹³. Ему вторят, с некоторыми вариациями, немецкие теоретики. Необходимое «требование» к оде, по Иоганну Эшенбургу, – «единство предмета оды и вызываемого им основного чувства (Hauptempfindung) в душе поэта»¹⁴. Любопытно, что эту мысль поддержат романтики, хотя и по-своему ее варьируя: по Новалису, «в настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души (die Einheit des Gemüts)»¹⁵; Фридрих Гёльдерлин определит лирическое стихотворение как «продленную метафору чувства (fortgehende Metapher eines Gefühls)»¹⁶.

Некоторые поэтологические топосы, традиционно соотносимые с поэзией в целом, Державин применяет именно к лирике. Это в первую очередь касается гораццианского топоса «ut pictura poesis», который, варьируясь, проходит через всю историю европейской поэтики, постоянно уподоблявшей поэзию – но не лирику как таковую! – живописи: так, ренессансный теоретик Лодовико Дольче определит «стихи и слова» как «кисть и краски поэта, которыми он наносит тени и цвета на полотно своего изобретения, чтобы создать столь удивительный портрет природы...»¹⁷;

Филип Сидни (в начале «Защиты поэзии») называет поэзию «говорящей картиной (a speaking picture)»; немецкий теоретик и поэт Иоганн Менке в латинской диссертации «О приятном» (1734) отмечает, что «поэт, как и художник, имитирует природу, и вполне уместно назвать, вместе с Флакком, поэзию картиной»¹⁸, и т.д.

Едва ли не самую знаменитую формулировку той же мысли дает римская «Риторика к Гереннию»: «Стихотворение должно быть говорящей картиной, картина – молчащим стихотворением (roema loquens pictura, pictura tacitum roema debet esse)» (IV, 39). Отголосок этой формулы находим у Державина: поэзия «по подражательной своей способности ничто иное есть, как говорящая живопись»¹⁹ [далее трактат Державина цитируется по указанному изданию].

Топос «ut pictura poesis» Державин последовательно – и вопреки большинству европейских теоретиков XVIII в. – применяет именно к лирике, которая, по его мнению, должна содержать «блестящие, живые картины» (549).

Если о связи поэзии и музыки у Державина говорится лишь в одном разделе, где обсуждается «сладкогласие или сладкозвучие» (по сути, всего лишь звукоподражание в поэзии), то мысль о живописности лирики, о ее способности изображать картины пронизывает весь трактат. Само слово «картина» проходит через него лейтмотивом, сопровождаясь постоянными комментариями автора, стремящегося пояснить, что такое, собственно, «картины» в лирике. Лирический поэт «старается выставить разные картины, одну после другой противоположные, как то: ужасные и приятные»; «картины <...> в лирической поэзии (не говоря о эпической) должны быть кратки, огненною кистью, или одною чертою величественно, ужасно, или приятно начертаны»; свойство дифирамба (как лирического жанра) состоит в том, чтобы в нем «картины, которые, кажется, никакого сношения между собою не имеют, толпами теснились, но не следовали друг за другом»; «лирическое высокое» состоит «в беспрестанном представлении множества картин и чувств блестящих» (541, 550, 580, 537).

Подчеркиваются, как видим, краткость «картин», быстрота их чередования и даже их «теснота» – качество, определяющее подлинную краткость, которая «не в том одном состоит, чтоб сочинение было недлинно, но в тесном совмещении мыслей...» (545). Пристрастие Державина к словам «теснота», «тесниться», из которых он делает позитивные поэтологические понятия (и мысли, и образы должны «тесниться»), невольно заставляют вспомнить тыняновскую «тесноту стихового ряда»: только у Тынянова «теснятся» слова, а у Державина – «картины».

Как это требование живописности, идущее вразрез с основной теоретической тенденцией эпохи, сосуществует с топикой чувства, вокруг которой в европейской поэтике того времени, напротив, царил практически полное теоретическое согласие?

Обратим внимание на одну странность трактата. Наряду с многократно повторяемым словом «чувство» в нем изредка появляются и слова «выражение», «выразительность»; но столь важная для европейской теории

лирики идея «выражения чувств» возникает лишь в относительно второстепенных контекстах (в сравнении песен разных народов и в определении пеана, 521, 578), и ни разу – в ключевых определениях лирики!

Лирика у Державина – не «выражение», но «изображение», а именно – «изображение» «всех чувств сердца человеческого» (517). Слова «изображать», «изображение» повторяются многократно и в самых ключевых определениях. Появляются и слова «представлять», «представление»: «Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение»²⁰; лирическая высокость «состоит в живом представлении вещей» (537).

Мы видели, что важной точкой схождения Державина с современной теории лирики было то, что мы назвали топикой чувства: в лирике господствует чувство, она – «разговор сердца» (571); в этом определении Державин оказывается близок Иоганну Георгу Зульцеру, описавшему лирику как «чувствительный разговор с самим собой (empfindungsvollen Selbstgesprächs)»²¹. Но дальше пути Державина и европейской теории (в ее основной, описанной нами тенденции) расходятся. Установку на музыкальную модель (выражение без изображения) Державин не принимает. Если многие европейские теоретики, в духе вышецитированного Хейнзе, полагали, что лирика должна иметь дело «только с невидимым», то Державин стремится удержать в ней живописный компонент, зримость. Другое дело, что у Державина этот живописный компонент ставится в связь с «чувством» поэта – позволяет это незримое чувство изобразить. Ведь задача лирики – представить невидимое через видимое; «неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый въявь...» (564).

Итак, лирика у Державина лишь в малой и ограниченной мере музыкальна, но зато всецело живописна: «картины» – ее главное выразительное средство; правда, картины интериоризированные, освоенные и присвоенные чувством. Место «картины» в системе лирической выразительности определено в следующей примечательной формулировке: «В превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение» (523). Слово и мысль должны стать «картиной» – лишь тогда, сделавшись зримыми, они могут стать чувством и выражением. Державин не говорит: «выражать чувство», но переворачивает это уже ставшую привычной европейскую формулу: «чувство» для него и есть «выражение». В самом деле: «чувство», по Державину, уже запечатлено в «картине», а потому выразительно.

Были ли у Державина единомышленники среди европейских теоретиков лирики? Упоминания о живописном начале в лирике действительно появляются у некоторых теоретиков, но спорадически – например, у И. Эшенбурга в рассуждении о «философской оде», которая, по его мнению, должна превращать «практические истины философии» в «страстные переживания», мысли поэта – в образы (Bilder), анализы (Zergliederungen) – в картины (Gemälde)²².

Подлинным же союзником Державина мне представляется, как ни странно, Гердер – тот самый Гердер, который так последовательно разра-

батывал теорию лирики именно на основе музыкальной модели, определяя лирическую поэзию как «музыку души».

Однако в некоторых поздних работах он стремится построить теорию лирики на основе идеи антропологической равнозначности двух базовых чувств – зрения и слуха: «Глаз и ухо, самые тонкие чувства нашей природы, органы всего приятного, привлекательного и прекрасного, являются, как мне кажется, в их счастливом соединении прародителями лирической поэзии»²³.

Называя метафоры, которыми в поэтиках передают сущность лирики, Гердер упоминает «поток» и «полет». Последний (Flug) представлен в образах, напоминающих державинское описание «полета» священной оды («Когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю; извиляется, чтобы скорее цели своей достигнуть; скрывается, чтобы ярче облистать...», 519): «Муза воспаряет и опускается, кажется, что заблудилась, но никогда не теряет путь, наконец, либо возвращается к месту, откуда она воспарила, либо исчезает в облаках – прекрасный образ для жанра (Gattung) оды, которая представляет собой вдохновенную живопись фантазии (enthusiastische Gemälde der Phantasie)». Тут же, двумя строками ниже, лирическая поэзия традиционно определена как «совершенное выражение чувства»; однако, как видим, это выражение воплощено живописными (Gemälde!), а не музыкальными средствами²⁴.

Итак, лирика – живопись, но живопись фантазии; образ, но внутренний. Новаторскую работу по интериоризации понятия «образ» Гердер проделал в статье «Об образе, поэзии и басне», где высказана мысль, что акт зрения уже сам по себе – творческий процесс: «мы не просто видим, но создаем для себя образы»; образ на сетчатке глаза – «произведение твоего внутреннего чувства, художественная картина, создаваемая способностью твоей души к наблюдению». «Дух сочиняет (der Geist dichtet), наблюдающее внутреннее чувство (bemerkende innere Sinn) творит образы. Оно творит новые образы даже и тогда, когда предметы уже тысячекратно были восприняты и воспеты; ибо оно видит их собственными глазами, и чем вернее внутреннее чувство останется самому себе, тем своеобразнее оно соединит и опишет эти предметы»²⁵.

Внешний предмет, образ, чувство в человеческом восприятии оказываются неразрывно переплетены – что приводит Гердера к формулировке, напоминающей державинское «уравнение» мысли, картины, чувства и выражения: «Предмет и образ, образ и мысль, мысль и выражение <...> имеют между собой столь мало общего, что лишь посредством нашего восприятия <...> они начинают граничить друг с другом»²⁶.

В этой же статье, когда заходит речь о лирике, возникает живописная метафора: лирическая поэзия, особенно ода – «прекраснейшая живопись человеческой речи (schönste Gemälde der menschlichen Sprache)»²⁷. С этим Державин не мог бы не согласиться.

Лирическая визуальность, как понимают ее Гердер и Державин, в столь же малой мере миметична, что и лирическая музыкальность: лирик не описывает видимое, но порождает «картины» в своей фантазии – по-

добно тому как романтический художник Каспар Давид Фридрих, изображенный за работой на полотне Георга Фридриха Керстинга (1811), пишет пейзаж не на пленере (в котором он не нуждается), а в собственной студии, сидя спиной к окну. Старый топос «ut pictura poesis» в применении к лирики радикально обновлен, ибо обозначает уже не идею подобия природе, но способность лирики передавать порождаемые душой представления. Гердер находит «душу песни» в «танце представлений»²⁸; у Державина лирик «видит вдруг тысячи мест» именно «в просторном кругу своего светлого воображения» (539) – почти в полном соответствии с предписанием, сформулированным французским романтиком Жозефом Жубером: «Закрой глаза – и ты увидишь»²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Schlegel A.W. Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. 2. Ausg. Bd. 1. Heidelberg, 1817. S. 126–127.

² Scherpe Kl. Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. Stuttgart, 1968; Cullhed A. The Language of Passion: The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806. Frankfurt am Main; New York, 2002; Махов А.Е. Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 84–110; Huss B., Mehlretter F., Regn G. Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance. Berlin; Boston, 2012.

³ Herder J.G. Oden (von Klopstock) // Allgemeine deutsche Bibliothek. Des neunzehnten Bandes erstes Stuck. Berlin; Stettin, 1773. S. 119.

⁴ Harris J. Three Treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The Third concerning Happiness. London, 1744. P. 99.

⁵ Batteux Ch. Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. Vol. 3. Francofort, 1755. P. 2.

⁶ Schlegel J.A. Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie // Hern Abt Batteux... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen. 2. Aufl. Leipzig, 1759. S. 364–365.

⁷ Herder J.G. Volkslieder, Zweiter Teil. Vorrede (1778–1779) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 96–97.

⁸ Schleiermacher F. Vorlesungen über die Aesthetik (1819) // Schleiermacher F. Sämtliche Werke. 3. Abth., Bd. 7. Berlin, 1842. S. 648.

⁹ Цит. по: Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 2. Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. Berlin, 1956. S. 638.

¹⁰ Barry K. Language, Music and the Sign. A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge. Cambridge, 1987. P. 43.

¹¹ Западов А.В. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Т. 15. Л., 1986. С. 232–233.

¹² Державин Г.Р. Сочинения: в 9 т. / с примеч. и предисл. Я.К. Грота. Т. 7. СПб., 1872. С. 540.

¹³ Batteux Ch. Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. Francofort, 1755. Т. 3. P. 20.

¹⁴ Eschenburg J.J. Die lyrische Poesie (1783) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 107.

¹⁵ Novalis. Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel: In 5 Bd. Stuttgart, 1960–1988. Bd 3. S. 683.

¹⁶ Hölderlin F. Über den Unterschied der Dichtarten (1798–1800) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 148.

¹⁷ Dolce L. Osservazioni nella volgar lingua (1550). Цит. по: Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance: in 2 vols. Vol. 1. Chicago, 1961. P. 127.

¹⁸ Цит. по: Lempicki S. von. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1920. S. 240.

¹⁹ Державин Г.Р. Сочинения: в 9 т. / с примеч. и предисл. Я.К. Грота. Т. 7. СПб., 1872. С. 564.

²⁰ Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Ч. 3 / публ. А.В. Западова // XVIII век. Т. 15. СПб., 1986. С. 248.

²¹ Sulzer J.G. Lyrisch (1771–1774) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 84.

²² Eschenburg J.J. Die lyrische Poesie (1783) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 110.

²³ Herder J.G. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–96) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 120.

²⁴ Herder J.G. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–96) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / hrsg. von L. Völker. Stuttgart, 1990. S. 127.

²⁵ Herder J.G. Über Bild, Dichtung und Fabel (1787) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / hrsg. von H.G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 319–320.

²⁶ Herder J.G. Über Bild, Dichtung und Fabel // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / hrsg. von H.G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 319.

²⁷ Herder J.G. Über Bild, Dichtung und Fabel // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / hrsg. von H.G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 323.

²⁸ Herder J.G. Briefwechsel mit Nicolai / hrsg. von O. Hoffmann. Berlin, 1887. S. 78.

²⁹ Joubert J. Carnets / textes recueillis par A. Beaunier. 2. éd. Vol. I. Paris, 1994. P. 404.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Makhov A.E. Formirovanie teorii liriki kak literaturnogo roda (k voprosu o roli muzykal'nykh analogiy v istorii poetiki) [Construction of a Theory of Lyric Genre. Concerning the Functions of Musical Analogies in the History of Poetics]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2008, no. 23, pp. 84–110. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Zapadov A.V. Rabota G.R. Derzhavina nad “Rassuzhdeniem o liricheskoy poezii” [Derzhavin’s Work on “Discourse on Lyric Poetry”]. *XVIII vek* [18th Century]. Vol. 15. Leningrad, 1986, pp. 232–233. (In Russian).

(Monographs)

3. Scherpe Kl. *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart, 1968. (In German).

4. Cullhed A. *The Language of Passion: The Order of Poetics and the Construction*

of a Lyric Genre 1746–1806. Frankfurt am Main; New York, 2002. (In English).

5. Markwardt B. *Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 2. Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*. Berlin, 1956, p. 638. (In German).

6. Barry K. *Language, Music and the Sign. A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge, 1987, p. 43. (In English).

7. Weinberg B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance: in 2 vols. Vol. 1*. Chicago, 1961, p. 127. (In English).

8. Lempicki S. von. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Göttingen, 1920, p. 240. (In German).

Александр Евгеньевич Махов – доктор филологических наук; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: история поэтики и литературоведения, литературная топика, интермедальность, эмблематика, средневековая демонология.

E-mail: makhov636@yandex.ru

Alexander Makhov – Doctor of Philology; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests are the history of poetics and literary criticism, literary topics, intermediality, emblematics, medieval demonology.

E-mail: makhov636@yandex.ru

А.В. Корчинский (Москва)

ЧТО ЗНАЕТ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В «БЕСАХ»? (Заметки к теме)

Аннотация. В статье вновь поднимается вопрос о кругозоре повествователя в романе «Бесы». Его познавательный горизонт и дискурсивные стратегии рассматриваются в связи с характеристиками художественной реальности романа, которая включает в себя фикциональные и фактуальные элементы и вступает в особые отношения с внетекстовой исторической действительностью. Повествователь оказывается не просто пограничной фигурой между двумя мирами, но, динамически сочетая в себе компетенции персонажа и автора, способствует их взаимопроникновению. Тем самым создается новая специфическая разновидность реалистического повествования.

Ключевые слова: повествователь; автор; знание; познавательный горизонт; вымысел; слухи; реальность; история.

A. Korchinsky (Moscow)

What Does the Narrator Know in “Demons”? (Notes to the Theme)

Abstract. The article discusses the question about the horizon of the narrator in the novel “Demons” again. His cognitive horizon and discursive strategies are considered in connection with the characteristics of the artistic reality of the novel, which includes fictional and factual elements and enter into a special relationship with the extra-textual historical reality. The narrator is not just a figure of the border between the two worlds, but dynamically combining the competence of the character and author, contributes to their interpenetration. This creates a new specific kind of realistic narrative.

Key words: narrator; author; knowledge; cognitive horizon; gossip; fiction; reality; history.

Сложность и противоречивость фигуры «хроникера» в «Бесах», о которой ученые размышляют уже без малого сто лет¹, представляет собой одну из важнейших проблем исследования романа². Ниже я коснусь некоторых характеристик этой фигуры, так или иначе связанных с эпистемологическим статусом художественной реальности произведения.

Считается, что введение Достоевским персонажа-повествователя с его включенностью в действие и известной типичностью сознания способствовало большей объективности изображаемого или, по крайней мере, созданию «эффекта реальности» (впрочем, не совсем в том смысле, который придавал этому термину Ролан Барт)³. О «натуральности» фигуры хроникера говорил еще С.С. Борщевский.

Если это так очевидно, то почему автор, наделив хроникера живым характером, способностью глубоко чувствовать и самостоятельно развиваться, оставил столько вопросов, касающихся его основной функции – знания о событиях и повествовательной достоверности? Некоторые ис-

следователи именно в соотношении осведомленности и неосведомленности хроникера видели художественную «ошибку»⁴ Достоевского.

И действительно, по какой причине в целом ряде сцен писатель «забывает» сообщить о позиции нарратора и источниках передаваемой им информации, и хроникер вдруг оказывается в несвойственной ему роли всезнающего безличного повествователя? Если эта неопределенность намеренна⁵, то каково ее значение в произведении? Если хроникер сочетает в себе партикулярную субъектность персонажа-свидетеля с ролью универсального резонера, способного судить обо всех проблемах, поднимаемых в романе, то каковы границы его познавательной компетенции и чем она отличается от авторской? Является ли событийный ряд общественной истории 1830–1860-х гг. внешним по отношению к основному сюжету романа или же сам изображаемый мир представляет собой мир исторический, а фикциональные элементы в нем соседствуют с фактами реальной действительности? Насколько герои автономны и независимы от нарратора как наблюдателя их внешней и внутренней жизни и как автора хроники? Эти и многие другие вопросы связаны с вопросом о познавательном горизонте повествователя, способах его работы с информацией и дискурсивных характеристиках его высказываний.

Современные исследователи приходят к тому, что хроникер поздних романов Достоевского не вписывается в традиционную типологию повествовательных инстанций и может быть определен как «динамичный гибридный нарратор»⁶. Он сочетает в себе черты персонажа и автора как сочинителя текста и находится в постоянном движении между этими полюсами. При этом он сохраняет внутреннюю целостность и единство с изображаемым миром.

Опираясь на эту гипотезу, еще раз охарактеризуем круг осведомленности хроникера и способы сбора и подачи информации, которые он практикует.

Повествователь в «Бесах» смотрит на происходящее как с позиции настоящего (история развивается в актуальном настоящем времени), так и с позиции будущего, когда история уже завершена. В каждый момент повествовательного времени он знает об исходе дела, но при этом настаивает на том, что перед нами «хроника» и поэтому читатель принужден узнавать о событиях по мере их развертывания. Например, при появлении Ставрогина в Скворешниках в «то самое воскресенье» в финале первой части хроникер говорит: «Он был весел и спокоен. Может, что-нибудь с ним случилось сейчас очень хорошее, еще нам неизвестное; но он, казалось, был даже чем-то особенно доволен»⁷ (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). В начале второй части встречаем совсем другое замечание: «Теперь, когда уже все прошло и я пишу хронику, мы уже знаем, в чем дело...» (X, 166). В первом случае точка зрения повествователя максимально приближена к кругозору персонажа, Антона Лаврентьевича Г-ва, очевидца событий, не осведомленного о том, что происходит в другом месте в то же время. Во втором случае перед нами автор текста в момент его написания, знающий все подробности произошедше-

го. Несмотря на полноту своего знания, он не спешит поделиться этим знанием с читателем. В первом случае рассказ стремится к хроникальному типу изложения, во втором случае – к ретроспективному конструированию сюжета и интриги.

Таким образом, развертывание повествования подчинено двойственной мотивировке: с одной стороны, хроникер будто бы печется о последовательности и документированности своего рассказа, с другой стороны, эта забота о том, чтобы читатель раньше времени не узнал о развязке, обусловлена стремлением сделать повествование занимательным. Это отмечал и сам Достоевский в письме С.А. Ивановой, характеризуя «Бесы»: «По крайней мере выйдет занимательно (а занимательность я, до того дошел, что ставлю выше художественности)» (XXIX, 143). Т.е. перед нами не просто нарратор, сочетающий роли свидетеля и автора, но писатель, в одно и то же время радеющий о достоверности и занятый эстетической обработкой материала.

Вьетнамский исследователь До Хай Фонг отмечает, что, сближаясь с миром персонажей, хроникер выступает то как очевидец, то как «медиум слухов», а становясь на позицию сочинителя, он может функционировать то как открытый, то как скрытый автор, т.е. выносить самостоятельные суждения о романских событиях и героях, не выходя за пределы рассказываемой истории, или даже домысливать и сочинять сцены и диалоги, при которых не мог физически присутствовать.

Но противоречия между псевдодокументальным и открыто фикциональным началом объясняются не только постоянно меняющимися локализацией и кругозором повествователя, но и самим характером материалов «хроники». Гипотетически можно допустить, что Г-в вел какие-то подготовительные записи, синхронные событиям, и оформил хронику после того, как все «разъяснилось». Однако какие-либо указания на это в романе отсутствуют. Поэтому приближение к событиям во времени и детальное хроникальное изложение – такой же беллетристический прием, как и интригующие упоминания о предвкушаемой развязке. Впрочем, как отмечал Бахтин, роль временной перспективы, возникающей между временем событий и временем создания «хроники», также не стоит преувеличивать⁸.

С другой стороны, в романе отсутствует и какая-либо авторская легенда о том, что «хроника» или ее элементы представляют собой художественный вымысел. Для повествователя это не «модель действительности, а сама действительность»⁹. Можно лишь предположить, что, заполняя лакуны в повествовании со ссылкой на слухи или на то, как «потом стало известно» (X, 418), хроникер поступает подобно мемуаристу, домысливающему необходимые диалоги и интимные сцены. Очевидно, что от такой диффузии между фактуальным и фикциональным типами наррации, свойственной хроникеру, первой страдает объективность, ради которой, как полагает большинство исследователей, эта фигура и была введена в роман. Однако ясно, что Достоевскому не в меньшей степени важно вызвать у читателя ощущение неполной достоверности и своеобразной не-

определенности рассказа, вернее – того, что реальная действительность не помещается без остатка ни в одно из самых подробных описаний. Поэтому в «Бесах» «некоторые события оказываются нерасказываемыми, т.е. не передаются с помощью собственно повествования»¹⁰.

При этом следует отметить, что «хроника» в романе не опосредуется какой-либо промежуточной фигурой (публикатора, как в «Записках из Мертвого дома» или самого автора, с самого начала заявляющего, что предлагаемые записки и тот, кто их написал, вымышлены, как это было в «Записках из подполья»). В этом смысле дистанция между автором и повествователем существенно сокращена.

В пользу «документальности» рассказа хроникера свидетельствует то, что он последовательно расставляет указания на источники или способы получения знания. В первой части романа он ведет себя почти как репортер, постоянно стремящийся попасть на место событий. Он практически берет «интервью» у Шатова и Кириллова, по заданию Лизы отправляется к Хромоножке, чтобы затем представить отчет о ней. Рассказывая о диких поступках юного Ставрогина с опорой на слухи, он упоминает, что впоследствии сам справлялся у Николая Всеволодовича о его тогдашнем душевном состоянии.

Любопытно отношение хроникера к слухам и сплетням. С одной стороны, для него это основной источник информации о случившемся. В то же время он не просто пассивно передает их читателю. Само упоминание о сплетнях вызывает сомнение в достоверности того, что сообщается. Кроме этого, Антон Лаврентьевич время от времени критически анализирует слухи, атрибутируя их, устанавливая заинтересованных лиц и их мотивы, отделяя факты от вымысла. Интересен, например, эпизод в начале второй части, где хроникер высказывает резонное предположение относительно происхождения слухов, появившихся в обществе после воскресных событий в доме Варвары Петровны. Он утверждает, что никто из участников сцены не был заинтересован в распространении информации, кроме, возможно, Лебядкина, который «мог бы что-нибудь разболтать, не столько по злобе, потому что вышел тогда в крайнем испуге... а единственно по невоздержанности» (X, 167).

Впрочем, хроникер ведет себя весьма непоследовательно, отбирая данные для описания сюжетных сцен. Зачастую он тщательно обосновывает, каким именно образом ему стало известно о том или ином событии или разговоре, т.е. оговаривает границы своей осведомленности, иногда же разрешает себе не давать никаких ссылок на источники.

Пространственно повествователь «привязан» к С.Т. Верховенскому как его конфидент, поэтому, за исключением ряда случаев, не присутствует в качестве наблюдателя в тех сценах, в которых не принимает участия Степан Трофимович. Первая часть романа посвящена преимущественно этому герою, поэтому там имеется множество оговорок о положении повествователя и статусе информации. В начале второй части резко меняется стратегия повествования, и хроникер уведомляет читателя об этом как о начале «новой истории»: «А теперь, описав наше загадочное положение

в продолжение этих восьми дней, когда мы еще ничего не знали, приступлю к описанию последующих событий моей хроники и уже, так сказать, с знанием дела, в том виде, как все открылось и объяснилось теперь» (X, 173). Эти слова, отсылающие к некоему окончательному выяснению обстоятельств действия, легитимируют почти полное отсутствие ссылок на источники сведений в ходе дальнейшего изложения, а также – вторжение повествователя в сферу камерных разговоров, тайных встреч и непубличных событий.

Отдельно следует сказать о доступе повествователя к мыслям и внутреннему миру героев. Тяготая к позиции автора, хроникер домысливает не только разговоры, которых никоим образом не мог слышать, но и «внутреннюю борьбу героев с самими собой»¹¹. С другой стороны, при почти полной свободе в реконструкции произнесенных слов, проникновение хроникера в невысказанные мысли героев сильно ограничено. В романе последовательно выдерживается внешняя фокализация. Кстати, это в значительной мере отличает хроникера «Бесов» от хроникера «Братьев Карамазовых». О внутренней борьбе героев Антон Лаврентьевич судит исключительно по их словам, иногда – по мимике, поведению и иным внешним проявлениям. Время от времени он позволяет себе выстраивать гипотезы о ходе мыслей персонажа, но это касается только вполне ясных размышлений, которые могут быть эксплицированы или явлены в поступках героев. Например, когда Варвара Петровна колеблется, как ей поступить с распространившимся слухом о связи Николая и Даши накануне затеянной ею женитьбы Степана Трофимовича, Г-в заявляет: «К утру у Варвары Петровны созрел проект... Что было в сердце ее, когда она создала его? – трудно решить, да и не возьмусь я растолковывать все противоречия, из которых он состоял. Как хроникер, я ограничусь лишь тем, что представлю события в точном виде... Но, однако, должен еще раз засвидетельствовать, что подозрений на Дашу у ней к утру никаких не осталось, а по правде никогда и не начиналось; слишком она была в ней уверена» (X, 55–56). Хроникер осуществляет интроспекцию, но – с внешней позиции, выдавая, впрочем, свою реконструкцию за «свидетельство».

Существует мнение, что кругозор хроникера в двух последних романах Достоевского не простирается далее рассказываемой истории и в этом смысле он ограничен авторским кругозором, а следовательно, обо всех общественно-политических оценках и историософских концепциях романа мы можем говорить только в связи с авторской позицией¹².

Однако и тут писатель наделяет хроникера очень большими полномочиями. В частности, тот выносит самостоятельные суждения о западниках и либералах-идеалистах, цитирует «Медвежью охоту» Некрасова, жестко критикует нигилистов начала 1860-х гг., сближаясь в этом с концепцией Степана Трофимовича (или усваивая ее из речей последнего), который цитирует статью Герцена 1868 г. «Еще раз Базаров». Более того, по сути, именно Г-ву принадлежит основная социально-историческая концепция романа – о том, что западники 1830–40-х гг. и даже отчасти декабристы ответственны за состояние умов и радикализм современной молодежи.

Но важнее тут даже не суждения повествователя о внешней роману реальности, а то, что он свободно оперирует внехудожественными (историческими) дискурсами. Например, в рассказе о петербургских нигилистах присутствуют переосмысленные цитаты из первой революционной прокламации начала 1860-х гг. «Молодая Россия», написанной Петром Заичневским. Он вплетает в свой рассказ сведения о Т.Н. Грановском, почерпнутые в биографии историка, написанной А.В. Станкевичем, и множество других текстов 1830–60-х гг. Таким образом, кругозор повествователя сближается с кругозором автора, понимается, с той существенной оговоркой, что хроникер не различает пласты вымысла и реальных событий.

Почти без преувеличения можно сказать, что весь принадлежащий Г-ву текст романа, касающийся как самого сюжета, так и его исторического фона, соткан из таких цитат и отсылок. И в связи с этим возникает вопрос: к какой реальности относятся суждения повествователя об исторических событиях, выходящих за границы сюжета и художественного мира в целом? Если к внешней, то должны четко различаться вымышленные и невымышленные лица и происшествия. Если к внутренней, то весь исторический мир, охваченный повествованием, оказывается внутри произведения. Но, думается, отношение между этими двумя мирами является более сложным. Отчасти оно является отношением подобия. Так, например, операция, проведенная «пятеркой» Верховенского, представляет собой художественную версию реального нечаевского дела, а потому в условном мире романа отождествляется с ним. Отчасти же это отношение смежности, при котором вымысел дублирует действительность в одном и том же романном универсуме. Та же «пятерка», организованная Верховенским-Нечаевым в губернском городе, не исключает существования реальной «пятерки» в Москве, о чем говорится в романе.

Хроникер как вымышленный персонаж не просто рассказывает вымышленную историю, которая встраивается в рамку исторической реальности. Его речь отсылает нас как к романному миру, так и к внешней ему действительности, которые с его точки зрения являются одним и тем же. Таким образом, текст хроникера, передвигающегося в диффузном пространстве между миром персонажей и миром автора, представляет собой своего рода ленту Мебиуса, соединяющую художественный универсум с «большой историей».

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-24-49004.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Борщевский С.С. Новое лицо в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре: сборник критических и философских статей. М., 1918. С. 21–46.

² До Хай Фонг. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф.М. Достоевского 1870-х гг. // Новый филологический вестник. 2012.

№ 1 (20). С. 11–20; Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2011.

³ Туниманов В.А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 87–162; Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007. С. 21; Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2011. С. 207–222.

⁴ Зунделович Я.О. Романы Достоевского. Ташкент, 1963. С. 113–115.

⁵ Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2011. С. 181.

⁶ До Хай Фонг. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф.М. Достоевского 1870-х гг. // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 19.

⁷ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. X. С. 155.

⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 263.

⁹ До Хай Фонг. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф.М. Достоевского 1870-х гг. // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 16.

¹⁰ Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2011. С. 213.

¹¹ До Хай Фонг. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф.М. Достоевского 1870-х гг. // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 16.

¹² Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007. С. 23–24.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Do Hai Phong. Khroniker kak khudozhestvennoe reshenie problemy sobornosti v romanakh F.M. Dostoevskogo 1870-kh gg. [Chronicler as an Artistic Decision of the Problem of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2012, no. 1 (20), pp. 11–20. (In Russian).

2. Do Hai Phong. Khroniker kak khudozhestvennoe reshenie problemy sobornosti v romanakh F.M. Dostoevskogo 1870-kh gg. [Chronicler as an Artistic Decision of the Problem of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2012, no. 1 (20), p. 19. (In Russian).

3. Do Hai Phong. Khroniker kak khudozhestvennoe reshenie problemy sobornosti v romanakh F.M. Dostoevskogo 1870-kh gg. [Chronicler as an Artistic Decision of the Problem of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2012, no. 1 (20), p. 16. (In Russian).

4. Do Hai Phong. Khroniker kak khudozhestvennoe reshenie problemy sobornosti v romanakh F.M. Dostoevskogo 1870-kh gg. [Chronicler as an Artistic Decision of the Problem of Sobornost' in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1870-s]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2012, no. 1 (20), p. 16. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Borshchevskiy S.S. Novoe litso v "Besakh" Dostoevskogo [New Face in Dostoevsky's "Demons"]. *Slovo o kul'ture: sbornik kriticheskikh i filosofskikh statey*

[Word about the Culture: A Collection of Critical and Philosophical Articles]. Moscow, 1918, pp. 21–46. (In Russian).

6. Tunimanov V.A. Rasskazchik v "Besakh" Dostoevskogo [The Narrator in Dostoevsky's "Demons"]. *Issledovaniya po poetike i stilistike* [Studies on Poetics and Stylistics]. Leningrad, 1972, pp. 87–162. (In Russian).

(Monographs)

7. Kovalev O.A. *Narrativnye strategii v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Narrative Strategies in Dostoevsky's Creative Works]. Barnaul, 2011. (In Russian).

8. Vetlovskaya V.E. *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy"* [F.M. Dostoevsky's Novel "The Brothers Karamazov"]. Saint-Petersburg, 2007, p. 21. (In Russian).

9. Kovalev O.A. *Narrativnye strategii v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Narrative Strategies in Dostoevsky's Creative Works]. Barnaul, 2011, pp. 207–222 (In Russian).

10. Zundelovich Ya.O. *Romany Dostoevskogo* [Dostoevsky's Novels]. Tashkent, 1963, pp. 113–115. (In Russian).

11. Kovalev O.A. *Narrativnye strategii v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Narrative Strategies in Dostoevsky's Creative Works]. Barnaul, 2011, p. 181. (In Russian).

12. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1979, p. 263. (In Russian).

13. Kovalev O.A. *Narrativnye strategii v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Narrative Strategies in Dostoevsky's Creative Works]. Barnaul, 2011, p. 213. (In Russian).

14. Vetlovskaya V.E. *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy"* [F.M. Dostoevsky's Novel "The Brothers Karamazov"]. Saint-Petersburg, 2007, pp. 23–24. (In Russian).

Анатолий Викторович Корчинский – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории Российского государственного университета; докторант Фрайбургского университета (Германия).

Область научных интересов: русская литература и интеллектуальная история XIX – XX вв., теория литературы, литературная эпистемология.

E-mail: korchinsky@mail.ru

Anatoly Korchinsky – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; postdoc at the University of Freiburg (Germany).

Research interests: Russian literature and intellectual history of 19 – 20th centuries, theory of literature, literary epistemology.

E-mail: korchinsky@mail.ru

О.А. Гримова (Краснодар)

ЖАНРОВАЯ СТРАТЕГИЯ ПРИТЧИ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ (М. Палей «Хор»)

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирующего влияния жанрового инварианта притчи на структуру современного романа. «Хор» М. Палей действительно содержит ряд притчевых черт: «учительная» позиция автора, схематичность обрисовки персонажей, значимость ситуации выбора и т.д. Однако наряду с этим в романе происходит «слом» притчевой парадигмы: героя, поступающего правильно, ожидает негативный финал. Система таких притяжений и отталкиваний рассматривается как средство передачи авторского убеждения, формирующего «назидательный» пафос романа-притчи: необходимо искать выход из тотальной замкнутости человеческого существования; один из путей поиска Другого – его постижение средствами творчества.

Ключевые слова: жанровая стратегия; притча; нарратор; повествовательная структура; рецепция художественного текста.

O. Grimova (Krasnodar)

Genre Strategy of a Parable in the Modern Novel (M. Paley "Chorus")

Abstract. Article is devoted to the issue of the forming influence of a genre invariant of a parable on the modern novel's structure. "Chorus" by M. Paley contains a number of parable's features: instructive position of the author, sketchiness of delineation of characters, the situation of the choice as the most significant point of a plot etc. However along with it there is "demolition" of a parable's paradigm in the novel: the hero doing right things faces the negative final. The system of such attractions and differences is considered as a transmission medium of the author's belief forming "instructive" paths of the parable novel: it is necessary to look for getting out of total isolation of human existence; possible way of searching of Other is comprehension by means of creativity.

Key words: genre strategy; parable; narrator; narrative structure; reception of an artistic text.

Исследования современного романа выявляют достаточно частотные обращения к жанровой стратегии притчи. Определяет она художественные координаты таких романов, как «Журавли и карлики» Л. Юзефовича, «Мысленный волк» А. Варламова. Многие романы М. Палей («Клеменс», «Дань Саламандре», «Ланч») построены по притчевым моделям. Рассмотрим, как реализуется это обращение в романе «Хор».

Романы М. Палей нередко снабжены авторскими жанровыми дефинициями, уточняющими традиционную – «роман» (например, «Ланч» – «роман-бунт», «Дань Саламандре» – «петербургский роман»), и уже в этом жесте ощущается желание направить читательское восприятие в определенное русло, желание, чтобы иллюкативное воздействие на воспринимающее сознание состоялось. Сопроводив «Хор» жанровой «ремаркой» «роман-притча», автор сообщает, что в его коммуникативные цели входит «учительство, назидание»¹. Каждая из четырех частей романа

обрамлена выдержками из книги Екклезиаста, заставляющими ожидать по-толстовски интенсивного дидактизма, и в целом текст эти ожидания оправдывает.

Изначально притча, как известно, представляла собой «словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера – нарративную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости, носившему по преимуществу сакральный характер»². Когда этот протоли-тературный нарратив начинает оказывать влияние на жанровую природу романа, последний приобретает сходную с описанной выше двуплановость. Воссоздаваемая реальность теряет самоценность, сюжет выстраивается не с целью постичь бытийную тайну, в ней скрытую, а становится скорее средством передачи авторского убеждения. Стремление сделать его услышанным приводит к тому, что коммуникативные задачи оказываются приоритетнее эстетических: схематизируются характеры, теряют многозначность конфликты, в целом минимизируется та неопределенность, без которой сложно представить себе подлинную художественность.

Автор романа «Хор» работает с достаточно условным сюжетом: если завязка сохраняет еще некое жизнеподобие, то в дальнейшем от него не остается и следа. Нидерландец Андерс ван Риддердейк, попав во время фашистской оккупации в плен, знакомится с прекрасной уроженкой белорусского Полесья, также пленной, влюбляется в нее вплоть до полного саморастворения. Освободившись, они поженились, родились дети, послевоенная жизнь стабильна. В достигшей пика буржуазного благополучия семье происходит раскол: жена Андерса начинает посещать русский хор, между супругами нарастает отчуждение, и эту ситуацию герой воспринимает столь обостренно, что, пережив три инфаркта, оканчивает жизнь самоубийством.

Не только уходящий от жизнеподобия сюжет, но и структура образного мира романа настраивает читателя на выявление того, что скрыто за текстовой эмпирикой. Несмотря на декларированную сюжетом привязку к конкретному времени и пространству (Европа середины XX в.) главные герои, супруги ван Риддердейк – еще и «парадигмальная пара», некие «абсолютные» муж и жена (неслучайно героиня в тексте безымянна, и «жена» – главная ее номинация, а изначальный вариант имени героя – «Андрей» – «мужчина», «муж»), мужчина и женщина, в целом – два человека, разделенные взаимным непониманием, и неважно, что конкретно лежит в основе отчуждения. Смехотворность выбранного романисткой «яблока раздора» – хора (что может быть безобиднее?) – еще более подчеркивает условность конкретного сюжетно-ситуативного контекста и необходимость его параболической трактовки: неважно, чем обусловлено отчуждение человека от человека, важно, что это отчуждение такая же неотъемлемая характеристика мира, где люди вынуждены (а это именно так у Палей) жить.

Возведенность эмпирического к архетипическому становится особенно очевидной в двух последних частях романа, где главный герой в поисках выхода из жизненного тупика обращается к тем, от кого ожидает помо-

щи. Структуру этой кумулятивной цепочки эпизодов составляют встречи с другом – братом – сестрой – врачом – учителем – священником – матерью. Каждый из тех, с кем встречается Андерс, проявляет себя не столько как носитель комбинации уникальных личностных качеств, складывающихся в характер, сколько как фигура, соответствующая определенному амплуа и реагирующая на услышанное в соответствии с некоей ролевой заданностью. Мир в целом глух к человеку, поэтому автор не стремится, например, к жизнеподобной детализации воспроизводимых диалогов. Ей важно сказать, что у страдающего человека (а других не бывает – не страдают у Палей лишь те, кто перестал быть человеком) нет шанса быть услышанным, и совсем не важна конкретно-ситуативная мотивировка этой неуслышанности. Например, вот как выглядит диалог братьев:

«У меня тут возникла одна проблема...», – сказал Андерс и отпил вина.

«О'кей» – сказал Пим и дунул на пену.

«Это касается моей жены...» – сказал некурящий Андерс и закурил.

«О'кей» – сказал Пим и глотнул пива.

...

«Как ты знаешь, она ходит в хор...» – сказал Андерс и выдохнул дым.

«О'кей!» – сказал Пим и отмахнулся от дыма.

«Я чувствую, что мы стали чужие...» – сказал Андерс и сделал глоток.

«О'кей» – сказал Пим и допил свою кружку.

«Тут дело – в стене...» – сказал Андерс и сделал затяжку.

«О'кей» – сказал Пим и вытер губы.

Способ разработки образов персонажей отчетливо напоминает тот, к которому обращалась классицистическая драматургия: нет многогранных непредсказуемых характеров, способных к развитию / раскрытию в сюжетной динамике, изображены носители некоей жизненной позиции, определенного типа мировоззрения, нарраторская оценка которого выражена однозначно и не меняется в процессе повествования. Так, родственники Андерса (семья – главный социальный контекст, в который входит герой; более широкие социальные контексты Палей не интересуют) – среднестатистические европейские обыватели, живущие рационалистично и скуповато. В первом эпизоде с их участием – эпизоде пасхального обеда в доме родителей – настойчиво подчеркивается маленький размер порций, посуды, вмещающей еду, бокалов и т.д., отмеренность, ограниченность чего бы то ни было, заключенность всех и всего в рамки. В этом укладе жизни фальшиво все: от деталей интерьера («Оно <пасхальное дерево в гостиной матери> состояло, по сути, из покрытых лаком и плотно приклеенных к искусственному стволу искусственных веточек»² (45; дальнейшие цитаты даются по тому же изданию) до коммуникации («Наступил предсказуемо-неприятный момент: за неимением темы для общего разговора все принялись сосредоточенно покашливать, поправлять одежду и как бы поудобней устраиваться. Некоторые даже стали смущенно чихать, вызывая шквал участия: им наперебой желали здоровья – и прилично хехекали»), (47).

Основная же характеристика «отрицательного мира» романа – крайняя

фиксированность составляющих его личностей на себе и, соответственно, крайняя глухота по отношению к другим, обеспечивающая ее обладателям стабильное и вполне безоблачное существование. Герои, на которых «делает ставку» автор (Андерс и его сестра Барбара), наделены прямо противоположными характеристиками, главная из которых – способность к контакту с чужим (именно сущностно чужим) «я», в результате чего и гибнут. Их инакость закреплена – снова вспомним классицизм – в именах: Андерс по-нидерландски «другой», этимология же имени «Барбара» общеизвестна.

От читателя требуется – в ситуации современной притчи – не «правильный» нравственный выбор (т.к. выбор «правильного», с авторской точки зрения, пути теперь не всегда коррелирует с «успешным» его разворачиванием и завершением), а готовность к выработке некоего ментального «стоицизма», необходимого для принятия того, что тебя и Другого в этом мире разделяет пропасть непонимания, происхождение которой может быть самым различным, суть же феномена при этом остается неизменной. В этой ситуации уязвимее тот, кто пытается принять Другого в себя (путь Андерса). Прагматически благополучнее те, кто ограничен рамками собственной раз и навсегда найденной «правды» (все остальные герои), но такое существование едва ли может быть названо «жизнью». Миром, организованным таким образом, правит некое «божество», у которого есть свой замысел о «гармонии», но она абсолютно непостижима для человека и не учитывает его интересы.

Нарративный интерес, поддерживаемый «назидательной интригой наставления», «сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи»³. После того, как герой осуществляет значимый в контексте любой притчи выбор (в данном случае это выбор, описанный выше: остаться изолированным от «чужого» или принять его; влюбившись в будущую жену, Андерс осуществляет второй сценарий), нарратор предрекает ему негативный финал: «с этого момента жизнь его на повышенной скорости устремилась к гибели» (26).

То обстоятельство, что о «финальной негативности», ожидающей героя, сообщается в начале первой части, не снижает уровня читательской заинтересованности, а, скорее, переакцентирует ее. Очевидно, что перед нами герой, выбор мировоззренческой, поведенческой, нравственной и т.д. позиции которого совпадает с позитивным сегментом авторской аксиологической шкалы. Об этом свидетельствует многое, но ярче всего – тот факт, что выбор нарраторской стратегии, происходящий в экстрадиетической реальности, оказывается изоморфным личностному выбору героя, совершенному в повествуемом мире – в целом, это также стратегия приятия чужого сознания, вникания в него и постепенного в нем растворения.

Для нарратора таким сознанием становится сознание Андерса. Все остальные персонажи – лишь объекты изображения, их видение нарратором подчеркнуто овнешнено, и лишь у внутреннего мира Андерса есть «голос» – неслучайно в структуру романа включены выдержки из его

дневников, его внутренние монологи, реконструировано даже послеоперационное «состояние измененного сознания», в котором герой принимает желаемое за действительное: ему видится, что жена не пошла в хор и сидит у его кровати. Сама стратегия изложения событий приведена в соответствие с рецептивными стратегиями главного героя: сюжет разворачивается не линейно, а концентрически, по логике движения от «эпицентра» к «эпицентру». Такое событие-«эпицентр», воспринимающееся героем как особо значимое, судьбоносное и даже роковое, образует композиционное ядро каждой части, остальные же события располагаются по принципу расходящихся в прошлое и будущее «кругов».

Выдержки из Екклесиаста, обрамляющие каждую часть, приведены не на «родном языке» романа, а на родном для Андерса нидерландском. Еще одним знаком углубления в мир героя становится появление в тексте по мере приближения к финалу лирических перформативных фрагментов, становящихся концентрированным выражением переживаний героя в той или иной точке сюжета. И совсем определенным авторское отношение становится в последней части, в главке, названной кинематографическим термином «сатео», обозначающим прием, когда в кадре появляется сам режиссер. На время изымая из «кадра» нарратора, автор берет повествовательную инициативу на себя, рассказывая, как через несколько десятилетий после самоубийства героя, в 2010 г., приехала на его родину, на место, где находился дом его детства, чтобы признаться Андерсу в любви.

Нам кажется, что столь последовательно проявленная авторская позиция в соотношении с конфигурацией нарративной интриги, разрешающейся для героя «финальной негативностью», призвана активизировать рецептивную активность адресата, его «способность извлекать из воспринятой истории выводы, ценностные ориентиры, моральные уроки»⁴. Читатель, предупрежденный «на входе» в художественный мир, что это мир «притчи», ожидает, что герой, делающий «правильный» <в рамках заданной текстом ценностной системы координат> выбор, вправе рассчитывать на благополучный финал. Когда в тексте осуществляется слом притчевой парадигмы («хорошо» поступающий герой «плохо» заканчивает), читательское сознание провоцирует искать ответы на самые разнообразные вопросы («если герой все сделал правильно, в чем причина такого финала?», «есть ли способы, не расставаясь со способностью вникать в другого, не превращаясь в человека массы, «едока картофеля», избежать финала, сходного с изображенным?» и т.д.), таким образом, обостряя внимание к сообщению, к которому индифферентно отсылает сюжет.

По мысли Палей, «финальная негативность» «правильного» героя связана отнюдь не с тем, что, делая решающий выбор, он «свернул не туда», а с тем, что предложенная человеку реальность имманентно порочна, возникновение «стен» между двумя, пусть даже настроенными друг на друга, сознаниями неизбежно. Именно образ этого препятствия соединяет первую и последнюю фразы текста. В начале романа повествуется о редком свойстве будущей жены Андерса: «...она с рождения была наделена этим баснословным свойством, воздвигавшим стену между ней – и не-

угодной ей волей» (4), а в конце эта стена материализуется за счет повторного 120 раз словосочетания «они поют».

Образ хора как преграды, разделяющей два сознания, периодически появляется в тексте, и читательское сознание, прослеживающее эту периодичность, убеждается, что данный знак последовательно связывается с семантикой чуждого, иногда враждебного, иногда сопряженного с небытием. Например, в конце так поют победители, расправившись с жертвами: «Их было много. Они были заняты. Чем? ... Они мародерствовали, насиловали, убивали. Но не только. Что-то еще... Мочились. Удовлетворяли голод. Рыгали. Сидели на корточках в ожидании очереди. Что-то еще... Хвастались трофеями. Отпускали шутки. Орала. Что-то жевали. Портили воздух. Что-то еще. ... Пели. Да, это. Пели. Они пели» (15).

Чтобы сделать репрезентируемую картину мира максимально понятной для воспринимающего, говорящий принимает «статус носителя и источника авторитетного убеждения (верования), организующего учительный, убеждающий (или переубеждающий) по своей коммуникативной цели дискурс»². Как отмечалось выше, для текста романа «Хор» характерна повышенная степень ориентированности на адресата. Ему как бы все время показывают, как должно двигаться его восприятие. Помимо жанрового указателя и выделения значимых лексем курсивом, роль таких маркеров выполняют «микропритчи», внедренные в ткань более глобальной романно-притчевой структуры. Часто, чтобы пояснить свою мысль, повествователь вводит развернутую метафору, содержащую «эмбрион» сюжета, где намечены действующие лица и т.д. Так, например, представлено восприятие героем смерти:

«Андерс почувствовал смерть не то чтобы “близко” – обыденно. Черным чудом одомашненная волчица, смерть оказалась удручающе бытовой, даже словно бы кухонной. Андерс почувствовал тошноту, наотмашь сраженный этим – может быть, главным человеческим унижением – ... чем-то похожим на то, каким потчует красавица-актриса, когда ждешь от нее “призывно мерцающих тайн” – и счастлив погибнуть за эти межгалактические загадки – а она, приведя вас к себе в чертоги – лучезарясь, *светло улыбаясь* – по-хозяйски расторопно несет вам неприятельные свои разгадки: пылесосы, кондомы, аборт, супы» (7).

Автор «проповедует», не только включая в большой сюжет параболические «микросюжеты», но и открыто обращаясь к наставительному дискурсу. «Учительная» риторика книги Екклезиаста, фрагменты которой обрамляют каждую часть романа («Во дни благоденствия пользуйся благом» и т.п.), находит продолжение в императивной риторике самого автора, выходящего на сцену в части «Самое»:

«...я, например, пишу музыку. ... И вот, в процессе, вымарываю, бывает, для одной мне ведомой гармонии, отдельные ноты, аккорды, десятки аккордов, сотни аккордов – да что там – вымарываю целые листы партитуры! Погибающие ноты вопят в ужасе: за что, за что?! Оставшиеся в живых вопят от животного страха: для чего?!»

А для того, драгоценные, что цели Композитора ни в коей мере не совпадают с целями отдельных нот. Вы, нотки, желаете жить, жить – жить и звучать, любой ценой. То есть, в том числе, ценой нарушенной Божественной гармонии. Жить, только бы жить, хотя бы в виде шума. Но Он, Композитор, сделать вам этого не позволит. А какова она, Его гармония? Уж всяко не такова, как у до-ре-ми. Не должно всяким там до-ре-ми воображать себя в Центре Мира и считать себя венцами творения. (Ну-ну). Не гоже. Особенно не гоже потому, что Композитор творит – постоянно – Свою Великую (Безбрежную) Космогоническую Симфонию.

Так что давайте договоримся, что Он нам – никакой не отец (тем паче – не Отец). Давайте считать Его – Создателем, а себя – нотами или буквенками. О’кей?» (74).

Автор современной притчи – создатель монологических речей, призванных активно воздействовать на воспринимающее сознание, не оставляя в нем пространства для предположения, что все может быть устроено как-то иначе, не в точности так, как артикулируется. Однако создаются не только действенные речи, но и программа поступков. Автор предлагает не только понять, как устроен мир, в который люди – по воле злого случая – поселены, но и какие у них есть варианты действий. Помимо уходов, которыми заканчиваются сюжетные пути практически всех основных героев Палей, есть стратегия, выбранная самой пищущей. Если контакт с Другим невозможен в пространстве реальности, а отказ от поисков этого контакта превращает человека в замкнутую на себя и свой быт бескрылую посредственность, обывателя, «едока картофеля», то нужно искать возможности для установления такого контакта в пространстве художественного творчества. Выстраивая роман «Хор» как опыт глубокого погружения в чужое сознание, автор предлагает читателю свой способ борьбы с плохо устроенным миром. Будучи помещенным в жанровые координаты притчи, рассказ об этом начинает звучать как руководство к действию. Ведь если преодоление островной обособленности личностного существования возможно хотя бы в творчестве (нарратору удастся контакт с сознанием Андерса), то значит, эта обособленность в принципе преодолима. Соответственно, задача каждого понимающего опасность уединенного сознания – искать свои способы преодоления. Как нам кажется, в этом суть наставительности современного романного текста, реализующего притчевую стратегию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров. М., 2012. С. 32.

² Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров. М., 2012. С. 33.

³ Палей М. Хор: роман. М., 2010.

⁴ Тюпа В.И. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. 2015. № 2. С. 15. (История. Филология. Культурология. Востоковедение).

⁵ Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров. М., 2012. С. 16.

⁶ Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литера-

References
(Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Etos narrativnoy intrigi [Ethos of a Narrative Intrigue]. *Vestnik RGGU*, 2015, Series: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie [History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], no. 2, p. 15 (In Russian).

(Monographs)

2. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2012, p. 32. (In Russian).

3. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2012, p. 33. (In Russian).

4. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2012, p. 16. (In Russian).

5. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2012, p. 35. (In Russian).

Ольга Александровна Гримова – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета (Краснодар).

Научные интересы: современный русский роман, теория литературы, нарратология.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

Olga Grimova – Candidate of Philology, lecturer at the Department of History of Russian Literature, Theory of Literature and criticism of Kuban State University, Krasnodar.

Research interests: modern Russian novel, theory of literature, narratology.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

MISE EN ABYME AS A REPRESENTATION OF TRAUMA
(“The White Hotel” by D.M. Thomas)

Abstract. The article refers to the problem of representing traumatic experience by means of *mise en abyme* narrative figure. A methodology for this study was formed at the intersection of rhetorical narratology, cognitive narratology, trauma studies and literary theory. *Mise en abyme*, specially known as a device creating the self-reflexivity in text, gets new functional impulse in the postmodernist fiction. In particular, authors resort to the *mise en abyme* in order to represent individual and collective trauma in narrative. For what purposes this figure is used in the postmodern literary discourse? In which way postmodern narrative practices involve and interpret the historical context of the 20th century? In this article, we develop the assumption that there exist several special models of *mise en abyme*, one of which aims to reflect the trauma in narrative. Some relevant characteristics of this model are described and illustrated on the example of “The White Hotel” by D.M. Thomas (1981), they are compositional structure; semantic relations; intermedial and modal realization of the *mise en abyme*.

Key words: *mise en abyme*; trauma studies; narrative; cognitive narratology; rhetorical narratology; “The White Hotel”.

Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)

Mise en abyme как репрезентация травмы
(«Белый отель» Д.М. Томаса)

Аннотация. В статье рассматривается проблема репрезентации травматического опыта в нарративе посредством фигуры *mise en abyme*. Методологический вектор исследования сформирован на пересечении риторической нарратологии, когнитивной нарратологии, *trauma studies* и теории литературы. *Mise en abyme*, традиционно известная как фигура, задающая авторефлексивное измерение в тексте, приобретает новый функциональный импульс в литературе постмодернизма. В частности, авторы прибегают к ней для воссоздания в нарративе индивидуальной или коллективной травмы. С какой именно целью фигура начинает использоваться в постмодернистском литературном дискурсе? Каким образом постмодернистские нарративные практики участвуют в культурном контексте осмысления и интерпретации истории XX в.? В статье разворачивается предположение о существовании нескольких особых моделей *mise en abyme*, одна из которых направлена на отражение травмы в нарративе. На материале «Белого отеля» Д.М. Томаса (1981) рассматриваются и описываются основные характеристики данной модели: композиционная структура, семантические отношения, средства индермедиального и модального воплощения *mise en abyme*.

Ключевые слова: *mise en abyme*; исследование травмы; нарратив; когнитивная нарратология; риторическая нарратология; «Белый отель».

* * *

In present day interdisciplinary researches devoted to trauma studies, a special attention is given to the forms of its reflecting in culture. The object of studying is no longer limited by clinically observed cases of traumatic and

posttraumatic neurosis but also includes representations of individual and social traumatic experience based on either real or fictional events and represented in language and discourse as well as in literature and art. The so-called problem of “the language of trauma” is closely connected with its representation in a narrative as in a special discourse form, which most vividly depicts the unity of memory and history.

The connection between trauma and narrative representation is tackled upon in basic works of specialists of various disciplines: from psychoanalysis and anthropology to historiography and literary criticism; from E. Santer¹ and D. LaCapra² to S. Felman³ and C. Caruth⁴. Despite all the differences in approaches, the scholars unanimously recognize the issue of measuring a narrative, which in trauma studies is regarded to be one of the most important tools for a traumatized conscience to build a new identity.

On the other hand, within the narratology itself there appear tendencies preconditions for interdisciplinary studies of trauma. After uniting different points of view on narrative’s functioning in social and cultural context, the postclassical paradigm is now searching for the grounds for analyzing and interpreting various forms of narrative interpretation of experience, including marginal and traumatic experience.

Generally speaking, in postclassical (cognitive) narratology (in works by M. Fludernic⁵, D. Herman⁶, M.-L. Ryan⁷, D. Shiffirin⁸ and others) narrative is understood as the representation of personal or somebody else’s living experience given by the protagonist or other participants of the storyworld. Another valuable approach, however, consists in the idea that any narrative is an anthropological fact that registers in discourse facts and events, which are turning into various narrative practice⁹. Therefore, on the one hand, a narrative text projects knowledge about the world and the subject into the culture, thus shaping and reconstructing life experience. On the other hand, a narrative functions as a certain filter of some events, which acquire historical or cultural context. That is why, along with evident and stable narrative models, ways of representing experience that deviate from norm also arise interest. Traditionally such models constitute the sphere of research of *rhetorical narratology*, which studies narrative figures, violating traditional narrative model. Here an interesting intercourse of *cognitive and rhetorical narratology* may be observed, as, breaking the bars of rhetorical paradigm, a narrative device is regarded to be not only a stylistic or rhetoric device but also a model of representation of a certain *border experience*. Nevertheless, this sphere does not yet abound in a lot of achievement as far as the diversification of a research field in postclassical narratology tends to broaden itself rather than to integrate heuristic models.

Frontiers of *mise en abyme*

In the range of rhetorical and narrative figures creating fiction, *mise en abyme* is one the most recurrent devices in modernism and postmodernism. Traditionally *mise en abyme* is studied as a narrative figure that stimulates a self-reflexive dimension in the text. Basically, this device may be defined as

a reduplicating structure or technique of splitting a narrative utterance into a number of similar structures with the aim of influencing the reader in a certain way. This implies that self-reflexive elements interact with each other either as embedded storyworlds or as fragments of diegesis interconnected by similarity. Therefore, the text recreates within itself the elements of its own structure, thus reflecting in some part the language, theme, function or process of its creation. *Mise en abyme* turns out to be efficient almost in every remarkable tendency of the 20 century: from a *Nouveau roman* to magic realism, a unique number of meanings, however, being revealed by European postmodernism starting with late 70es.

There’s no single meaning in interpreting the functional and semantic potential of *mise en abyme*. While in a French *Nouveau roman* – a chief ground for experiments with this structure – *mise en abyme* is used to state the impermeability and insularity of meanings as well as to make the text an infinite “play of sign-substitutions”¹⁰, the interpretation of the device becomes more complicated with the broadening of empirics. Taking into consideration that in present day scientific discourse *mise en abyme* is understood mainly with reference to the only existing typology offered by L. Dällenbach more than 40 years ago (his essay *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*¹¹ was published in the collection “Poétique” in 1977), the question of its relevance seems really acute nowadays. Particularly disputable appears the statement that *mise en abyme* is but an operator of ludic poetics and is narrowed to a mere process of creating a metafictional effect in a narrative.

The thing is, that the existence of such texts as *The White Hotel* by D.M. Thomas (1981) questions the established interpretation of *mise en abyme* in conventional scientific discourse. Why would D.M. Thomas turn to the logic of reduplicating structure in a novel devoted to the description of Jew genocide during WWII?

The analyses of the device in modernist and postmodernist text shows that *mise en abyme* implies differentiated semantic relations in the narration rather than simply presents the rigid structure. The types of *mise en abyme* in the text of the 20 century may be depicted by several schemes and models combined by the similarity of the functions performed and the configuration of attributes. The notion of “model” allows to broaden the empirics and to analyze various texts, which are built on the basis of narrative reduplication, in a single time perspective as well as to reveal a certain “formula” used by the authors for narrative text producing in the 20 century. The model may be based on the following principles:

- Composition structure;
- Intermedial and/or modal realization of *mise en abyme*;
- Semantic relations between the fragment *en abyme* and the text;
- Narrative representation of *mise en abyme* (reduplication at the level of *story* or at the level of *discourse*).

Studying modernist and postmodernist text by these principles allows to single out a number of models functioning in the fiction of the 20 century. One of them is model of representing a trauma.

The model of representation of trauma in narrative

A wide historiographical, psychoanalytical and anthropological material devoted to the study of social and individual trauma receives a kind of reasoning in the research of self-reflexive forms of narration. As a cultural model containing and representing living experience, narrative cannot but undergo a change under the influence of these or those traumatic factors, i.e. trauma necessarily defines a turning point in history, which affect the means of its verbal representation.

As stated by I. Kalinin, there may be two basic ways of absorbing painful events by the person, which constitute an unsolvable psychological dilemma: it is either that the trauma becomes isolated and ousted from conscience or it is absorbed by the person with the upcoming restructuring of their identity and accepting traumatic experience as a rejected part of their "Self"⁷¹². In this respect, even more significant is the search for special ways of representing traumatic events which appear either to be concealed and ousted from a person's discourse as painful experience or to become means of transformed perception.

In the first case there appears a "literature silence". It was for a good reason that N. Sarraute claimed that after the tragedies of the 20 century fiction became short of stories for "what story might compete with the narration about concentration camps or the Stalingrad battle?"⁷¹³ In the second case special ways of representing trauma in discourse are looked for, which are connected with reshaping a personality and a painful search for new links between present and past experience. One of these means is concealing a trauma, i.e. an attempt to present the events in a way that painful experience is not reveal up to the very end.

Representing painful events in discourse operates according to certain laws, such as in attempt to stay apart from severe reality a literature piece focuses on itself and turns to the self-reflexive dimension. That is why M. Lipovetskiy high lightens the "incredibly productive connection between trauma and esthetic reflection on the topic of terrible and unpredictable power of and over language appropriated by a postmodernist writer"⁷¹⁴. Self-reflexive poetics becomes a way of new self-identification, an attempt to analyze the experienced events and to speak about them.

Performing the function of concealing a trauma, the *mise en abyme* is based upon the representation in the secondary narrative such traces of trauma that establish the relations of similarity with the concealed event. The echoes of trauma appear in various modal and discourse projections and precede the direct representation of the traumatic event in the composition structure, thus postponing it shaping a certain receptive "horizon of expectation".

One of the most vivid examples of this model is *The White Hotel* by D.M. Thomas (1981). Built on the basis of reduplication, the structure of narration masterfully operates on contrasts including the private into the historical and the imaginative in the process of creating fiction as well as including a private trauma into a collective one. The magic fight of Eros and Thanatos is taking place in historical context, while the interpretation of a single clinical case is backed

by the appearance and development of psychoanalysis. An elaborate play with narrative labyrinths, and a narrative box, which seems to fit the postmodernism pattern, turns out to be a concealed representation of a historical and social trauma. D.M. Thomas builds his narration by such amazing concentric circles that each preceding circles turns out to be the reflection of the following, while each new circle serves to explain and decipher the previous one. In the end the pile clinical nonsense, love anguish and psychoanalytical comments brings the reader to a stunningly realistic story about mass extermination of Jews, to chaos and death in order to present a hope for salvation in the epilogue.

The central part of narrative is given to the fate of Lisa Erdman, Sigmund Freud's patient and an opera singer of Russian origin, who has become a victim of slaughter of Jews in Babiy Yar. The most part the story is devoted to the main character's anticipation of death, which is disguised as delirious ravings and is falsely explained by a psyche disorder. The course of treatment makes Lisa Erdman undergo a therapy in Gastein sanatorium in the mountains ("the white hotel") where she experiences hallucinations and describes them in prose and poetry. The Gastein journal become the main resource for *mise en abyme* as the white hotel becomes a symbol of delving into the recesses of her soul from the depth of which Lisa receives the signals of the coming catastrophe. The traces of trauma turn out to become a premonition but, though terrible events are disguised as hallucination and neurosis, the real reason for the delirium is the premonition of her own death. While Sigmund Freud (another participant of the storyworld), who is trying to cure her, is looking for the connection between his patient's disorder and a trauma from her past, the trauma actually belongs to the future, to the very end of Lisa Erdman's life. This is how D.M. Thomas endows his character with the gift of a foreseer, her delirious letter being the power to transcend time ("the unpredictable power over language" M. Lipovetskiy).

The trauma conceal principle is, first and foremost, expressed by the peculiarity of the narrative composition. The *mise en abyme* structure is created by the gradation of self-reflexive elements in the text, which disguise the magnetic epicenter of the Babiy Yar trauma by establishing a net of cross-reference. The novel consists of six independent parts. The first three parts reproduce Lisa's psychological experience, which she has received in Gastein hotel. Developing V. Shklovskiy's comparison to an inverted cone, it may be assumed that the narration resembles beaded heterogenic circles of reduplications that grow on a certain fictional scale, i.e. from a complete fictional illusion to a scientific explanation. The first and the second chapter are devoted to magical events, which have allegedly happened to Lisa Erdman in the sanatorium, the third chapter is comments to the previous ones and, actually, is an article on psychoanalysis written as if by Sigmund Freud. The forth and the fifth chapters constitute the main line of primary narration and are devoted to the description of life and death of Lisa Erdman, presented by a third person diegetic narrator. The sixth part of the novel, the epilogue, brings the narration to the magical sphere by describing life after death as the author's unique concept of "out-of-timeness"⁷¹⁵ (G. Yaropolskiy) and forgiveness.

The peculiarity of narrative composition is strengthened by medial means

of expressing reduplication: the description of events of the “white hotel” in the first three chapters is given in various discourse representations (the scientific discourse of Freud’s article is opposed to “schizophrenic” discourse of the patient, the genre of the article is opposed to the genre of a private diary etc.) and various modal representation (a dream, a delirium, a vision).

There are certain auto referent relations established within the primary narrative, i.e. between the Gastein diary and Sigmund Freud’s article. Thus, for example, the traumatic event of shooting Jews in Babiy Yar and throwing their bodies in a deep ditch (chapter five) is disguised in Lisa Erdman’s diary as a hallucination about men and women bodies falling from broken funicular (chapter one):

*the women fell more slowly, almost drifting,
because their petticoats and skirts were galing,
the men fell through them, my heart was breaking,
the women seemed to rise not fall, a dance
in which the men were lifting in light hands
light ballerinas high above their heads,
the men were first to come to ground, and then
the women fell into the lake or trees,
silently followed by a few bright skis¹⁶.*

Apart from establishing auto referent connections between various diegetic levels, the *mise en abyme* figure is supported by specific self-reflexive semiotic mechanism of connecting narrative elements into a syntagmatic chain. D.M. Thomas’s authorial poetics is characterized by a specific feature: each new image is created by a previous one, the semiotic mechanism of creating a sign being actualized on the basis of analogy with the neighboring sign. This mechanism works on the full scale in the “White Hotel”, thus, for example, the character dreams about bullets piercing her shoulder, while in the following episode a conductor shakes her by the shoulder. Another example would be a maple leaf drawn into the room of lovers by the wind, while in the following episode they watch the stars falling from the sky as fallen leaves:

He held his friend by the waist, and they watched the storm clouds part, revealing stars larger than they had ever seen. And every few moments a star would slide diagonally through the black sky, like a maple leaf drifting from the branch ...¹⁷

According to G. Yaropolskiy, the “White Hotel” translator, the author is interested in a mysterious way by which one image creates another connected with the original one but still an independent one¹⁸. The process of creating sense by analogy in a narrative sequence becomes another factor of concealing the traumatic outcome, i.e. instead of naming a direct resource of *mise en abyme*, self-reflexive elements create an allusion of cross reference to the fictional depths of narration.

Thus, the model of *mise en abyme* representing trauma is set by the following parameters:

- Gradation of reduplications in the composition and representation of the traumatic event, which is the epicenter of *mise en abyme*, at the end of the narrative structure;
- Building reduplication on the basis of elements of story;
- Distortion and modification of traumatic events by means of its representation in various discourse and modal planes;
- Establishing semantic relations between reduplication and primary narrative by means of concealing the meaning.

* * *

When speaking about *The White Hotel*, it is important to mention that it is a highly ambiguous novel (the ambiguity being mainly caused by the contradiction of constructing the strategies of interpreting the novel, rather than by difficulties in reception, open dislike of criticism, an uneasy integration into the literary contexts of the 80s or difficulties in screening etc.). This ambiguity comes from a special kind of combination of literary, historical and intellectual means, which, apart from other ways, are represented in narrative configurations of the text. It is evident, for instance, that the “hotel in the mountains” topos as well as time and death connotations connected with it, remind of well-known 20 century texts, while including into the novel the factual event of Babiy Yar massacre implicitly actualizes certain ideological models, connected with the historical memory of European culture of the 20 century. However, as opposed to the traditional postmodernist poetics of play, the rhetoric of the “White Hotel” is not limited to the recombination and reconstruction of ready-made storylines. The novel turns to an active “hyper coding of topic”¹⁹ (as suggested by U. Eco) with the aim of uniting the contradictory phenomena, which belong to different planes, as well as to evaluate the events, which are impossible to realize. With this aim being taken into consideration, the literary context is interwoven with the historical one, the historical context is interwoven with the intellectual one. At the same time social trauma is represented via the prism of a private story, the narrative becoming a means of creating new identity.

It may be imagined that the convergence of the narrative theory with the theory of trauma should become the point of further development of contemporary humanitarian research. Admitting the fact that there is no narrative language of trauma as well as there is complex method of analyzing traumatic experience, we may assume that studying it by applying the notion of a narrative figure seems promising, especially with the search for new integral conceptions coinciding with the general contemporary humanitarian pursuit of meta analysis.

NOTES

¹ Santner E. History beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma // Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution / ed. by S. Friedländer. Cambridge, Mass., 1992. P. 143–154.

² LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001.

³ Felman S. *Writing and Madness: Literature / Philosophy / Psychoanalysis*. Stanford, California, 2003.

⁴ Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, 1996.

⁵ Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. New York, 2009.

⁶ Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, 2002.

⁷ Ryan M.-L. *Toward a Definition of Narrative* // *The Cambridge Companion to Narrative* / ed. by D. Herman. Cambridge, UK, 2007. P. 22–35.

⁸ Schiffrin D. *In Other Words: Variation in Reference and Narrative*. Cambridge, UK, 2006.

⁹ Schaeffer J.-M. *Le traitement cognitive de la narration // Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit / J. Pier et F. Berthelot (dir.). Paris, 2010. P. 215–231.*

¹⁰ Derrida J. *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines // Derrida J. L'écriture et la différance. Paris, 1967. P. 409–429.*

¹¹ Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977.*

¹² Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // *Новое литературное обозрение*. 2013. № 6. С. 18–34.

¹³ Sarraute N. *L'Ère du soupçon, essais sur le roman. Paris, 1956. P. 82.*

¹⁴ Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 73.

¹⁵ Яропольский Г. Постояльцы отеля «Вечность» (Заметки на полях перевода) // Томас Д.М. Белый отель. СПб., 2014. С. 305–317.

¹⁶ Thomas D.M. *The White Hotel* [a novel]. [7th impr.]. London, 1981. P. 28–29.

¹⁷ Thomas D.M. *The White Hotel* [a novel]. [7th impr.]. London, 1981. P. 43.

¹⁸ Яропольский Г. Постояльцы отеля «Вечность» (Заметки на полях перевода) // Томас Д.М. Белый отель. СПб., 2014. С. 306.

¹⁹ Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kalinin I. *Istorichnost' travmaticheskogo opyta: rutina, revolyuciya, reprezentaciya* [The Historicity of the Traumatic Experience: Routine, Revolution, Representation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2013, no. 6, pp. 18–34. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Santner E. *History beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma*. *Friedländer S. (ed.) Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass., 1992, p. 143–154. (In English).

3. Ryan M.-L. *Toward a Definition of Narrative*. *Herman D. (ed.) The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, 2007, pp. 22–35. (In English).

4. Schaeffer J.-M. *Le traitement cognitive de la narration*. *Pier J., Berthelot F. (eds.) Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris, 2010, pp. 215–231. (In French).

5. Derrida J. *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. *Derrida J. L'écriture et la différance*. Paris, 1967, pp. 409–429. (In French).

6. Yaropolskiy G. *Postoyal'tsy otelya "Vechnost"* (Zametki na polyah perevoda) [Roomers of "Eternity" Hotel: Translation Marginallias]. *Tomas D.M. Bely otel'* [The White Hotel]. Saint-Petersburg, 2014, pp. 305–317. (In Russian).

7. Yaropolskiy G. *Postoyal'tsy otelya "Vechnost"* (Zametki na polyah perevoda) [Roomers of "Eternity" Hotel: Translation Marginallias]. *Tomas D.M. Bely otel'* [The White Hotel]. Saint-Petersburg, 2014, p. 306. (In Russian).

(Monographs)

8. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001. (In English).

9. Felman S. *Writing and Madness: Literature / Philosophy / Psychoanalysis*. Stanford, California, 2003. (In English).

10. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, 1996. (In English).

11. Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. New York, 2009. (In English).

12. Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, 2002. (In English).

13. Schiffrin D. *In Other Words: Variation in Reference and Narrative*. Cambridge, UK, 2006. (In English).

14. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, 1977. (In French).

15. Sarraute N. *L'Ère du soupçon, essais sur le roman*. Paris, 1956, p. 82. (In French).

16. Lipoveckiy M.N. *Paralogii: transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogs: Transformations of (Post)modernist Discourse in the Russian Culture of 1920–2000]. Moscow, 2008, p. 73. (In Russian).

17. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979. (In English).

Larissa Muravieva – lecturer at the Department of Literature and Intercultural Communication of National Research University – Higher School of Economics, Nizhny Novgorod.

Research interests: narratology, literary semiotics, Romance languages, theory of literature, French theory and critics of 20th century.

E-mail: lemuravieva@hse.ru

Лариса Евгеньевна Муравьева – преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Сфера научных интересов: нарратология, семиотика, романские языки, теория литературы, французская теория и критика XX в.

E-mail: lemuravieva@hse.ru

А.А. Холиков (Москва)

ЖАНРОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ БИОГРАФИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

Аннотация. В статье предпринята попытка определить специфику биографии литературоведа как речевого жанра, типологические черты которого выявляются в сопоставлении с писательскими биографиями. На конкретных примерах прокомментированы особенности жизнеописаний деятелей науки о литературе с точки зрения структуры повествования, задач, реализуемых в тексте, а также биографических источников. Автор приходит к выводу о том, что биографии литературоведов являют собой непосредственную форму гуманитарного самосознания.

Ключевые слова: биография; антибиография; история литературоведения; М.М. Бахтин; А.П. Скафтымов; В.Б. Шкловский.

A. Kholikov (Moscow)

The Potential of the Genre of Biography of Literary Critics

Abstract. The article attempts to define the specifics of the biography of literary critics as a speech genre, typological features of which are identified in relation to the writers' biographies. With the help of specific examples the author comments on the biography of literary critics in terms of narrative structure, the tasks to be implemented in the text, as well as biographical sources. The author concludes that the biographies of literary critics are a direct form of humanitarian consciousness.

Key words: biography; antibiography; the history of literary criticism; M.M. Bakhtin; A.P. Skafytmov; V.B. Shklovsky.

Еще С.С. Аверинцев блестяще продемонстрировал, что со времен Плутарха биография является «слабо конституированным» жанром и попытка отыскать его непреложные законы и четкие границы «обречена на неудачу»¹. Некоторое время назад, разбирая одно из жизнеописаний Д.С. Мережковского, автор этой статьи вышел из объективно трудного положения с помощью игры слов в названии публикации: «Писательская биография: жанр без правил»². Сегодня, когда речь идет о биографии ученого, ситуация, кажется, иная. Но это лишь на первый взгляд, поскольку даже поверхностным сравнением подтверждается близость двух форм: жизнеописаний литератора и литературоведа, личностная (а не только интеллектуальная) активность которого по отношению к предмету своего изучения самоочевидна. «Настоящему, призванному филологу, – пишет С.Г. Бочаров, – надлежит быть тоже писателем, литературоведение – это тоже литература»³. Другими словами, «филологическое дело – занятие личное, как писательство»⁴. Однако сходство этим не ограничивается.

Истоки жанра биографии ученого, как и писателя, восходят к древности. «По существу, – полагает В.Я. Френкель, – диалоги Платона являются не чем иным, как научной биографией Сократа»⁵. Конечно, с научностью диалогов Платона можно поспорить. Но интерес к биографии ученого (а применительно к Античности точнее сказать – философа) действительно

имеет давнее происхождение. Кроме того, первые отечественные биографические словари, во многом способствовавшие появлению научных жизнеописаний, были посвящены сразу как писателям, так и ученым. Об этом красноречиво свидетельствуют не только содержание, но и заглавие некоторых из них: «Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях...» (Г.Н. Геннади), «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней)» (С.А. Венгеров), «Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губернии с половины XVIII века. С портретами» (И.Ф. Павловский), «Саратовцы – писатели и ученые (материалы для библиографического словаря)» (С.Д. Соколов).

Авторы биографий ученого и писателя имеют дело с однотипными источниками (эпистолярный, дневники, автобиографии, документы эпохи), которые требуют поиска, отбора, т.е. профессиональной критики и проверки на прочность, обработки. Сталкиваясь с нехваткой достоверных материалов при реконструкции «белых пятен», биограф вынужден обращаться за помощью к интуиции, выбирая между научным домыслом (на уровне гипотез) и художественным вымыслом. «В биографической реконструкции, – утверждает М.Г. Ярошевский, – в особенности касающейся психологического мира героя, зачастую закрытого не только для других, но и для него самого, биограф вынужден вращаться в сфере домысла, который, однако, не следует отождествлять с художественным вымыслом»⁶.

Рассуждая о биографии писателя, Г.О. Винокур обратил внимание на то, что «словесная экспрессия служит поводом для возникновения биографических интересов, поскольку она является симптомом или признаком личных авторских переживаний и поведения»⁷. Несмотря на широко декларируемую унифицированность языка науки, высказанная мысль может быть применима и к биографиям крупных литературоведов, труды которых, «безусловно, несут отпечаток стиливой индивидуальности»⁸. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить научный стиль работ С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Н.Я. Берковского и многих других. Приведу только один пример. Статьи А.П. Скафтымова, стоявшего у истоков отечественной традиции литературоведческого анализа⁹, отличает очень яркий и живой язык. В работе о тематической композиции романа Ф.М. Достоевского «Идиот» читаем: «Любовь, как последнее счастье и радость жизни, это начальная и конечная точка духовного света Мышкина. Жизнь радостна любовью. Радоваться жизни – это значит любить жизнь. Все живет для счастья и радости, потому что все любовью живет и для любви живет. Любовь – последняя полнота блаженства жизни»¹⁰.

Чтобы полнее представить духовное содержание личности ученого, необходимо, помимо лингвистического исследования его трудов, несущих в себе отпечаток стиливой индивидуальности, обратиться к изучению его эстетических (не только научных) пристрастий. Как правило, этому вопросу не уделяется должного внимания. Удачным примером может служить биографическая статья В.Е. Хализева о том же Скафтымове, которому, несмотря на горестные события (арест жены, смерть от туберкулеза един-

ственного сына) «было присуще жизнелюбие поистине неистощимое. Из письма 1960 г.: “Играю (на рояле. – В.Х.), читаю, пишу [все-таки], жизнь вижу и чувствую, в мыслях уношусь, – чего же более?” Из другого письма (1959): “Музыканю и от музыки оторваться не могу... Без таких “психозов”, наверное, и жить было бы не так интересно”. Говорится и о месяцах отдыха, проводимых среди южной природы: “Ничего нет лучше моря”»¹¹.

Еще одно связующее звено двух сравниваемых жанров – мифы, которыми обрастают как писатели, так и литературоведы. И хотя рассуждениям об их природе можно посвятить самостоятельное исследование, в истоках мифологизации отдельных ученых и научных сообществ по законам интеллектуальной моды, которая бытует в последние десятилетия и за пределами России, важно неторопливо разбираться¹². При этом мифы не следует смешивать с легендами, стоящими в одном ряду с историческими анекдотами и имеющими безусловную биографическую ценность.

Как видно, деятельность литературоведа может быть не менее индивидуализирована, чем художественное творчество. Типические черты выступают в ней не столь отчетливо, как в трудах представителей точных наук. Например, мы не сомневаемся в возможности дублирования результатов работы двух незнакомых друг с другом математиков, но с трудом представляем два абсолютно идентичных разбора стихотворения (если это не эпигонство или плагиат).

Научный интерес к биографиям литературоведов в нашей стране чрезвычайно низок по сравнению с жизнеописаниями негуманитариев. Такова тенденция. Еще в советское время (для примера возьмем период с 1961 до 1974 г.) в серии «Научно-биографическая литература» Академии наук СССР «жизни и деятельности ученых-энциклопедистов посвящено 7 книг, математиков – 15, физиков – 18, астрономов – 8, химиков – 30, биологов – 47, геологов – 10, географов – 16, медиков – 2, техников – 45»¹³. В большинстве случаев – завидные для филологов цифры.

Между тем формы воплощения биографий ученых весьма разнообразны (от словарных статей до монографий). От уровня разработки конкретных принципов и методов исследования личности и деятельности ученого зависит успех любой из них. Но поскольку количество биографий литературоведов невелико, то и методология их создания не разрабатывается на должном уровне. Не претендуя на выявление жанрового инварианта, прокомментирую некоторые особенности жизнеописаний литературоведов с точки зрения структуры повествования, задач, реализуемых в тексте, а также источников жизнеописания.

Начну со структуры. В свое время Л.Я. Гинзбург убедительно показала, что документальная литература не пересаживает готовый характер, а, как всякая литература, она его строит¹⁴. Биограф, с одной стороны, имеет объективный материал, а с другой – волен распорядиться им по собственному усмотрению. Ядро типичного жизнеописания деятеля науки слагает-

ся из ряда обязательных элементов, к которым относятся: характеристика основных этапов жизненного пути и научной деятельности, повествование об эпохе и ближайшем окружении как факторах влияния на творческую личность.

Хотя традиционным для биографий можно считать линейный принцип повествования (образцовой в этом отношении служит известная книга Б.Ф. Егорова о жизни и творчестве Ю.М. Лотмана), встречаются показательные отступления от принятого формата. Имею в виду монографию Н.А. Панькова «Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина» (М., 2009)¹⁵, которая внешне напоминает, скорее, сборник материалов, но не биографический труд. Между тем это ложное впечатление рассеивается при медленном погружении в текст. Несмотря на то, что книга Панькова представляет собой не исчерпывающе полный вариант жизнеописания Бахтина, все традиционные части биографического повествования в ней присутствуют, однако представлены они далеко не в хронологической последовательности (от рождения к смерти). Начало книги отнесено к осени 1937 г., когда Бахтин, которому после кустанайской ссылки запрещалось жить в обеих столицах, вынужден был уехать в Савелово. О дате смерти ученого (1975) мы узнаем задолго до окончания исследования, во втором разделе. Там же, только значительно позже, приводится краткий текст автобиографии Бахтина, из которого становится известным его год рождения (1895) вместе с информацией о жизни до 1945 г. Кое-какие биографические сведения Паньков сообщает лишь в примечаниях.

Для того чтобы жизненный путь Бахтина предстал линейно, читателю приходится выстраивать его в голове самостоятельно. Паньков, по собственному признанию, задумал «открытую» и «свободную» структуру, исходя при этом не из стремления охватить все периоды биографии Бахтина и все его тексты, а из специфики найденных архивных материалов и собственных тематических пристрастий. Если автор традиционного жизнеописания вынужденно упрощает предмет исследования, привносит в жизненный процесс упорядоченность, логичность¹⁶, то Паньков стремится не столько к трансформации личности ученого, сколько к ее условному воспроизведению. В этом – и оригинальность данной работы, и ее преемственность по отношению к установкам Бахтина. Биограф воспринимает своего героя «не как готовый, твердый, устойчивый образ, а как текучий, живой процесс самосознания, незавершенную и незавершимую личность, самостоятельный голос, “особую точку зрения на мир и на себя самого”»¹⁷.

Дабы избежать появления скучного сборника материалов, Паньков попытался «соединить все линии “сюжета” какой-то общей последовательностью и логикой, а также оживить повествование с помощью самых различных приемов»¹⁸. Одним из них является выстраивание биографических сюжетов по аналогии с художественными произведениями. Диспут о «Рабле» представлен как «высокая драма» и «научная комедия» с экспозицией, развитием, кульминацией, действующими лицами и даже «замечаниями для господ актеров»¹⁹. А третий раздел книги («Бахтин и другие») – не что иное, как «эпистолярный роман» с авантюрно-приклю-

ченческими мотивами.

Структура повествования обнаруживает задачи, стоящие перед биографом и помогающие ему достигнуть главной цели – понять и объяснить героя жизнеописания. По мнению исследователей, «деятельность и индивидуальность ученого могут быть адекватно объяснены лишь в системе трех “координат”: предметно-логической, социально-исторической, личностно-психологической»²⁰. Жанрообразующим здесь является вопрос о том, в какой мере в биографии литературоведа может сочетаться крупный и общий планы изображения. И хороший биограф, будучи в известном смысле художником, с одной стороны, должен владеть приемом «репрезентативного портрета», окружая своего героя предметами и атрибутами, помогающими раскрыть его образ. А с другой стороны, биография – это еще и коллективный портрет. Не будет преувеличением сказать, что жизнеописания таких исследователей, как А.П. Скафтымов, В.Б. Шкловский, Ю.Г. Оксман, М.М. Бахтин, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров – это в свернутом виде история отечественной науки о литературе XX в.

Освещение деятельности ученого в связи с социально-историческими обстоятельствами и движением науки не отменяет проблему изучения его индивидуального своеобразия. Вот почему одной из главных задач в биографии исследовательского типа остается характеристика «творческой лаборатории» ученого. Биографу, для кого бы он ни писал, необходимо охарактеризовать не только ее социальные механизмы, но и хотя бы частично отразить внутренний мир ученого (его мировоззренческие установки), проникнуть в индивидуальную психологию научной деятельности, а в идеале – изучить мотивацию тех или иных личных поступков.

Так, известно, что релятивизм Шкловского порой переходил в литературно-идеологическое приспособленчество (хотя не исключено, что причиной мог быть элементарный страх) в 1930–1940-е гг.: «Его мышление как бы распалось на две несоединимые (у него) сферы – одну “формальную”, другую – нет»²¹. И эта раздвоенность, по словам А.П. Чудакова, стала привычкой. Компромиссы в целях самосохранения могли заходить достаточно далеко: в 1944 г. Шкловский отрекся от М.М. Зощенко, а в 1958-м присоединился к травле Б.Л. Пастернака. Примечательна позиция К. Деппетто на этот счет: «Мы, разумеется, не собираемся ни утверждать, что Шкловский вообще никогда не шел на компромиссы, ни оправдывать его самые шокирующие высказывания (например, те, какие были сделаны по поводу “дела Пастернака”). Но с сугубо моралистических позиций невозможно оценить роль, которую на самом деле сыграл Шкловский в русской интеллектуальной жизни»²². Интересно, а роль В.В. Ермилова, Р.М. Самарина, Я.Е. Эльсберга и ряда других исследователей, исполнявших «черные обязанности» (слова В.Я. Кирпотина о деяниях А.А. Фадеева в период борьбы с космополитизмом²³), но не лишенных профессионального дарования и участвовавших в интеллектуальной жизни, тоже невозможно оценить?! Вот вопрос, который нуждается в самом серьезном обсуждении историками науки и биографами, – вопрос о моральном облике литерату-

роведов и правомочности давать ему оценку. В зависимости от полученного ответа мы будем иметь (разумеется, в крайних пределах) либо мифологизированную биографию, канонизированное жизнеописание ученого, либо антибиографию, биографию-памфлет.

К какому бы из двух жанровых полюсов ни тяготел биограф, ему не обойтись без привлечения переписки, дневников и мемуаров литературоведов. Вот почему последнее, на чем следует кратко остановиться, – проблема источников, приобретающая значимость для разграничения достоверного и невероятного в биографии ученого. В контексте истории литературоведения всего XX в. вопрос о составлении библиографического перечня эгодокументов (не только писем, но и дневниковых записей, а главное – мемуаров) стоит особенно остро и заслуживает самостоятельного обсуждения. В большинстве случаев ушедшие из жизни исследователи (будь то преподаватели или кабинетные ученые) не представимы для потомков как личности. Их мировоззренческие установки, человеческие поступки и качества быстро стираются из коллективной памяти.

Таковы самые общие проблемы, которые возникают при определении жанрового потенциала биографии литературоведа. Репродуцируя заданную структуру (как в статейном формате готовящегося словаря «Русские литературоведы XX века»²⁴), либо порождая новые вариации (как в монографических жизнеописаниях), биография деятеля науки о литературе являет собой непосредственную форму гуманитарного самосознания. В этом, прежде всего, – ее историко-научная ценность и теоретико-методологическая значимость.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография // Аверинцев С.С. Образ античности. СПб., 2004. С. 240–241.

² *Холиков А.А.* Писательская биография: жанр без правил // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 41–62.

³ *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 610.

⁴ *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 629.

⁵ *Френкель В.Я.* О жанре биографий ученых // Человек науки / под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1974. С. 109.

⁶ *Ярошевский М.Г.* Биография ученого как науковедческая проблема // Человек науки / под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1974. С. 24.

⁷ *Винокур Г.О.* Биография и культура // Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С. 13.

⁸ *Кирсанов В.С.* О критериях подхода к биографии творческой личности // Человек науки / под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1974. С. 93.

⁹ *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста в отечественном литературоведении XX века // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции / под общ. ред. О.А. Клинка и А.А. Холикова. М.; СПб., 2012. С. 50–56.

¹⁰ *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 171.

¹¹ *Хализев В.Е.* Скафтымов Александр Павлович // Русские литературоведы XX века: проспект словаря / [авт.-сост.] О.А. Клинка, А.А. Холиков. М., 2010. С. 57.

¹² *Хализев В.Е., Холиков А.А., Никандрова О.В.* Русское академическое лите-

ратуроведение: история и методология (1900–1960-е годы): учебное пособие. М.; СПб., 2015. С. 156–159.

¹³ Соколовская З.К. Научно-биографическая серия Академии наук СССР // Человек науки / под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1974. С. 385.

¹⁴ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 191.

¹⁵ Холиков А.А. Плод занимательной науки. Из размышлений над жанром биографии литературоведа // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 341–354.

¹⁶ Холиков А.А. Биография писателя как жанр: учебное пособие. М., 2010. С. 84–85.

¹⁷ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2009. С. 4.

¹⁸ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2009. С. 5.

¹⁹ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2009. С. 116.

²⁰ Ярошевский М.Г. Биография ученого как науковедческая проблема // Человек науки / под ред. М.Г. Ярошевского. М., 1974. С. 29.

²¹ Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 212.

²² Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст. М., 2015. С. 255.

²³ Курпатов В.Я. Ровесник железного века. М., 2006. С. 641.

²⁴ Холиков А.А. Теоретические принципы разработки словаря русских литературоведов XX века // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции / под общ. ред. О.А. Клинка и А.А. Холикова. М.; СПб., 2012. С. 310–318.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kholikov A.A. Pisatel'skaya biografiya: zhanr bez pravil [Literary Biography: Genre Without Rules]. *Voprosy literatury*, 2008, no. 6, pp. 41–62. (In Russian).

2. Kholikov A.A. Plod zanimatel'noy nauki. Iz razmyshleniy nad zhanrom biografii literaturoveda [Fruit of Entertaining Science. From the Reflection on the Genre of Literary Biography]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 1, pp. 341–354. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Averintsev S.S. Plutarkh i antichnaya biografiya [Plutarch and Ancient Biography]. *Averintsev S.S. Obraz antichnosti* [The Image of Antiquity]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 240–241. (In Russian).

2. Frenkel' V.Ya. O zhanre biografii uchenykh [On the Genre of Biographies of Scientists]. *Yaroshevskiy M.G. (ed.) Chelovek nauki* [Man of Science]. Moscow, 1974, p. 109. (In Russian).

3. Yaroshevskiy M.G. Biografiya uchenogo kak naukovedcheskaya problema [Biography of the Scientist as a Scientific Problem]. *Yaroshevskiy M.G. (ed.) Chelovek nauki* [Man of Science]. Moscow, 1974, p. 24. (In Russian).

4. Vinokur G.O. Biografiya i kul'tura [Biography and Culture]. *Vinokur G.O. Biografiya i kul'tura. Russkoe stsenicheskoe proiznoshenie* [Biography and culture. Russian Stage Pronunciation]. Moscow, 1997, p. 13. (In Russian).

5. Kirsanov V.S. O kriteriyakh podkhoda k biografii tvorcheskoy lichnosti [On the Criteria of Approach to the Creative Person's Biography]. *Yaroshevskiy M.G. (ed.) Chelovek nauki* [Man of Science]. Moscow, 1974, p. 93. (In Russian).

6. Tyupa V.I. Analiz khudozhestvennogo teksta v otechestvennom literaturovedenii XX veka [An Analysis of a Literary Text in the Domestic Literary Twentieth Century]. *Kling O.A., Kholikov A.A. (eds.) Russkoe literaturovedenie XX veka: imena, shkoly, kontseptsii* [Russian Literary Critic of the Twentieth Century: the Names, Schools, Concepts]. Moscow; Saint-Petersburg, 2012, pp. 50–56. (In Russian).

7. Skaftymov A.P. Tematicheskaya kompozitsiya romana "Idiot" [The Thematic Composition of the Novel "The Idiot"]. *Skaftymov A.P. Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Poetics of a Work of Art]. Moscow, 2007, p. 171. (In Russian).

8. Khalizev V.E. Skaftymov Aleksandr Pavlovich [Skaftymov Alexander Pavlovich]. *Kling O.A., Kholikov A.A. (eds.) Russkie literaturovedy XX veka: prospekt slovary* [Russian Literary Critics of the Twentieth Century: The Prospect of Dictionary]. Moscow, 2010, p. 57. (In Russian).

9. Sokolovskaya Z.K. Nauchno-biograficheskaya seriya Akademii nauk SSSR [Scientific-Biographical Series of the USSR Academy of Sciences]. *Yaroshevskiy M.G. (ed.) Chelovek nauki* [Man of Science]. Moscow, 1974, p. 385. (In Russian).

10. Kholikov A.A. Teoreticheskie printsipy razrabotki slovarya russkikh literaturovedov XX veka [The Theoretical Principles of Development of the Dictionary of Russian Literary Critics of the Twentieth Century]. *Kling O.A., Kholikov A.A. (eds.) Russkoe literaturovedenie XX veka: imena, shkoly, kontseptsii* [Russian Literary Critic of the Twentieth Century: the Names, Schools, Concepts]. Moscow; Saint-Petersburg, 2012, pp. 310–318. (In Russian).

(Monographs)

1. Bocharov S.G. *Syuzhety russkoy literatury* [Topics of Russian Literature]. Moscow, 1999, p. 610. (In Russian).

2. Bocharov S.G. *Filologicheskie syuzhety* [Philological Subjects]. Moscow, 2007, p. 629. (In Russian).

3. Ginzburg L. *O psikhologicheskoy proze* [About the Psychological Prose]. Leningrad, 1977, p. 191. (In Russian).

4. Pan'kov N.A. *Voprosy biografii i nauchnogo tvorchestva M.M. Bakhtina* [Questions about the Biography and Scientific Creativity of M.M. Bakhtin]. Moscow, 2009, pp. 4, 5, 116. (In Russian).

5. Chudakov A.P. *Slovo – veshch' – mir. Ot Pushkina do Tolstogo. Ocherki poetiki russkikh klassikov* [Word – Thing – World. From Pushkin to Tolstoy. Essays on Poetics of Russian Classics]. Moscow, 1992, p. 212. (In Russian).

6. Depretto C. *Formalizm v Rossii: predshestvenniki, istoriya, kontekst* [Formalism in Russia: Predecessors, the History, the Context]. Moscow, 2015, p. 255. (In Russian).

Алексей Александрович Холиков – доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научные интересы: история русской литературы конца XIX – начала XX в., теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

Alexey Kholikov – Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

С.И. Барышева (Москва)

**ПРОБЛЕМА РОМАНА КАК «ЖЕНСКОГО» ЖАНРА:
бахтинский принцип диалогизма в свете
феминистской литературной теории**

Аннотация. В своей работе автор представил небольшой обзор и анализ современного гендерного подхода к бахтинским теориям романа и диалога. Отправной точкой данного исследования является сходство диалогизма с идеей женского языка, описанного в работах Л. Иригарэ и Э. Сиксу. Подробно освещено изучение возникшего в феминистской литературоведческой среде 1960–1980-х гг. вопроса о том, является ли роман «женским» жанром, представлены точки зрения различных исследователей. Показано, что многие ключевые идеи, которые Бахтин разрабатывал в своей концепции романа, оказались актуальными с точки зрения феминистской литературной теории.

Ключевые слова: Бахтин; женское письмо; феминистская литературная теория; роман; жанр; Сиксу; Иригарэ.

S. Barysheva (Moscow)

**Novel as a Feminine Genre: Bakhtin's Dialogic in
the Light of Feminist Literary Criticism**

Abstract. In the article, the author presented a small survey and analysis of the current gender approach to theories of Bakhtin on the novel and dialogic. The starting point of this study is the similarity of dialogism with the idea of a feminine language, described in the works of Luce Irigaray and Helene Cixous. This research is highlighting the issue that was raised in feminist literary critics in 1960–1980-ies whether the novel is a “feminine” genre, and the points of view of various researchers are given. It is shown that many of the key ideas that Bakhtin developed in his theory of the novel were relevant in terms of feminist literary theory.

Key words: Bakhtin; woman's writing; feminist literary criticism; novel; genre; Cixous; Irigarey.

Феминистское литературоведение появилось в 1960-х гг. как часть общественно-политического движения, выступавшего за права женщин – как в США, так и в Европе. Борьба за репрезентацию женщин в политике и в прочих общественных сферах обратила внимание активисток на тот факт, что в литературе, как и в других видах искусства, женщины либо мало представлены (в качестве писательниц), либо представлены специфическим образом (лишь в качестве героинь и персонажей). Сформулированная Кейт Миллет¹ теория патриархата стала одной из отправных точек для анализа литературы с политической позиции, но именно для литературоведческих исследований этого оказалось недостаточно: исходя из данной теории можно лишь оценить текст как более или менее патриархатный, выделить те или иные представления патриархата о женщинах, но на этом, в общем, ее возможности исчерпываются. Кроме того, этот метод фокусируется на мужчинах и их мировоззрении, в то время как женщины

снова остаются в основном за кадром.

Новые идеи для собственно литературоведческого анализа феминистская критика почерпнула в работах М.М. Бахтина, развитие интереса к которым прошло в Европе и США несколько стадий. Впервые на Западе Бахтин был открыт для франкоязычного мира благодаря усилиям Юлии Кристевой и Цветана Тодорова в 1960–1970-х гг., когда они связали его теории с концептом интертекстуальности. Но для англоязычного мира Бахтин по большей части оставался неизвестным до начала 1980-х гг., когда Кэрил Эмерсон и Майкл Холквист перевели его труд «Вопросы литературы и эстетики» под названием «The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin»².

В 1970-х гг. в феминистском литературоведении – а именно, в работах Элен Сиксу «Смех Медузы»³ и Люс Иригарэ «Пол, который не единичен»⁴ – была сформулирована концепция женского языка как отличного от мужского языка и даже противостоящего ему. Перевод этих работ на английский примерно совпал по времени с переводом «Вопросов литературы и эстетики» – и очевидные пересечения в используемых терминах и опорных концептуальных моментах привели к тому, что теория Бахтина стала одной из базовых для современного феминистского литературоведения.

Бахтин противопоставляет эпике и лирической поэзии с их монологическим словом роман, слово которого по сути своей диалогично («Слово в романе»⁵). Кроме того, Бахтин развивает в своих работах идею отображения в романе социального разноречия, отмечая, что у каждой социальной группы есть свой язык⁶. Это также позволило феминистским исследовательницам и исследователям опереться на Бахтина. Если мужчины и женщины – разные социальные группы (а это уже было показано и доказано Кейт Миллет), то и язык у них должен быть разным. Дальнейшие исследования, посвященные этой проблеме, опирались именно на данное предположение.

Кроме того, и другие ключевые оппозиции, которые Бахтин разрабатывал в своей теории романа, оказались очень актуальными с точки зрения феминистской литературной теории. Феминистские критики интерпретировали в гендерном ключе представление о наличии в языке центростремительных и центробежных сил – стремления к единству и стремления к разноречию; по их мнению, мужской язык должен стремиться к единству, а женский – к разноречию⁷. Была подхвачена и идея высказывания как единицы диалога, которое существует в определенном социальном (а с точки зрения феминизма – в гендерно-социальном) контексте.

Феминистские критики усвоили бахтинскую оппозицию диалогичности и монологичности как ключевую для понимания того факта, что роман является неканоническим жанром. И опять-таки эта оппозиция была, применительно к роману, истолкована в гендерном плане, дав почву для гипотезы о женской сущности романа как жанра. Если монолог – это мужской язык, а диалог – женский, то не является ли роман женским жанром по своей природе?

Своеобразно интерпретированные бахтинские идеи вошли, таким образом, в контекст собственной феминистской идеологии, теоретики которой, прежде всего Сиксу и Иригарэ, поддерживали теории Бахтина. Идеи множественности, разноречия, диалогичности не просто связывались с гендерной проблематикой, но как бы заново выводились из постулата о специфичности женской природы. Иригарэ в своем эссе «Пол, который не единичен» пишет: «Так что, у женщины нет сексуального органа? Как минимум их два, да только их не идентифицируют как таковые. Ее сексуальность <...> множественна. Не таким ли образом культура стремится охарактеризовать себя сегодня? Не таким ли образом тексты пишутся / пишут себя сегодня?»⁸. Исследовательница характеризует женский текст как «противоречивые слова, для рассудка почти безумные, невнятные для того, кто воспринимает их через жесткие, готовые паттерны, применяя отработанные закосневшие коды»⁹.

Множественность и диалогичность по ходу мысли Иригарэ связываются и с женской сексуальностью, и с особым женским языком, в рассуждении о котором она отчасти наследует Лакану.

Сиксу, которая тоже пишет о «множественности женского желания и женского языка» и о том, что «практически вся история литературы базируется на традиции разума» (т.е. монологического дискурса), находит диалогичность, как ни странно, не в прозе, а в поэзии. Для нее именно лирика черпает силы из бессознательного; романистов же Сиксу называет «пособниками представительности». Именно там, в бессознательном, находится «страна, в которой ухитряются выживать гонимые, то есть женщины»¹⁰.

Женское письмо должно отринуть автоматизм и уйти на периферию, где нет никакой власти. В этом снова можно проследить определенную смысловую переключку с Бахтиным и его идеей диалога как оппозиции власти монологизма.

Романное слово Бахтина и «женский язык», о котором говорили и писали феминистские теоретики, в интерпретации феминистской критики могут показаться очень похожими, несмотря на то, что язык романа, каким его описывал Бахтин, не имеет ничего общего с женщинами и женственностью, а «женский язык» совсем не обязательно связан с романом как жанром. Тем не менее, бахтинская теория диалога и «женское письмо» в феминистской теории как будто совпадают по смыслу.

Собственно, тут для самого феминизма возникает вопрос: описывал ли Бахтин «женское письмо» или это «женский язык» сформирован диалогическим словом романа? Против первого предположения говорит тот факт, что Бахтин в «Вопросах литературы и эстетики», прослеживая всю историю романа как жанра с самого начала и вплоть до конца викторианского периода, не пишет даже о «двух с половиной женщинах»¹¹ (по выражению Терри Иглотона), которые входили к моменту Первой мировой войны в канон английской литературы. В этой работе Бахтин из женщин-романисток упоминает, и то лишь косвенно, Энн Рэдклифф, мадам де Лафайетт и мадам де Скюдери. Он не принимает во внимание ни Джейн Остин, ни сестер Бронте, ни Джордж Элиот и Жорж Санд, хотя говорит о Филдинге,

Стерне, Диккенсе, Теккерее, Бальзаке, Флобере и даже Тобиасе Смоллете. Подобное игнорирование женского романа, по мнению феминистской критики, с трудом можно приписать случайности.

Почему так произошло? Либо Бахтин, при всей революционности его идей, в этой области оставался даже более строгим ревнителем канона, чем во всех остальных, и не считал, что женщины способны писать романы, тем более романы, достойные изучения; либо произведения женщин-романисток вписывались в его теорию романного слова настолько хорошо, что не было смысла о них особо упоминать.

Как мы уже отмечали, бахтинские идеи в феминистской концепции вошли в тесное соприкосновение с особыми представлениями о социальных функциях женщины и о способах определения ее сущности. По Бахтину, язык имеет социальную природу, связан с социальным расслоением общества. Теоретики феминизма считают женщин «самым первым» угнетенным классом в обществе. Женщины исключены из доминантного сообщества – причем на базовом уровне и систематически. Вследствие этого исключения и было сформировано особое «женское» искусство. Однако прежде чем говорить о «женском» искусстве, следует вспомнить, что нужно как-то определить, что такое «женщина».

Если не использовать узкое физиологическое определение, которое низводит женщин до их биологии, то в нашем случае лучше принять другую, пост-сосюрговскую терминологию, которая представляет женщину через ряд исключений (как это сделано у Ш. Фелман в «Woman and Madness: The Critical Phallacy»¹²) и показывает состояние «женственности в парадигме западного теоретического дискурса». Этот дискурс работает через оппозиции, репрезентируя женщину как «абсолютного другого» для мужчины, в качестве инаковости как таковой.

В системе этих оппозиций женщина занимает место, аналогичное молчанию в системе речи (речь/молчание; но также присутствие/отсутствие, логика/сумасшествие). Таким образом, либо речь женщин может быть заимствованной мужской речью, либо речь используется каким-то иным способом.

Женский язык должен быть внелогичным, деперсонализированным и обладать многоголосием в противовес мужскому дискурсу. Этот голос исходит из места, которого, по мужскому определению, не существует, избегая иерархичности логического дискурса

Женское письмо постоянно в процессе становления, оно меняется и включает в себя множество голосов, оно всегда находится «где-то еще».

Именно поэтому, с точки зрения феминистской критики, зарождение романа как жанра тесно связано с женщинами. Как отмечал Йен Уотт в «The rise of the Novel», существует связь между увеличением популярности романов и увеличением количества женщин-читательниц¹³. Он утверждает, что в XVIII в. литература была «в основном женским занятием». У женщин как у группы освободилось время, которое они тратили на чтение, и в первую очередь – романов, а также и на писательство. Другая исследовательница, Джозефин Доннован, в своей работе «Silence

is Broken»¹⁴ пишет, что роман привлек женщин-авторов потому, что они могли создавать художественные произведения, невзирая на недостаток у себя образования, а также потому, что еще не было правил и канонов, которые диктовали бы им, как писать романы. Уотт предполагает, что «женская чувствительность была в каком-то смысле лучше приспособлена для того, чтобы понять и описать сложности человеческих взаимоотношений и, таким образом, давала преимущество в области романистики»¹⁵.

Эта связь женщины и романа как жанра проявлялась также и в соответствии между социальной маргинальностью женщины и маргинальностью самого романа, долго сохранявшейся в истории литературы. Хотя роман достиг вершин популярности в начале XVIII в., он, по мнению многих историков английской литературы (включая того же Иглтона), долгое время не воспринимался критиками всерьез, и в том же XVIII в. всерьез обсуждался вопрос, считать ли роман вообще литературой. Однако к началу XIX в. роман нашел свое признание как литературный жанр, а к XX в. он, как и вся английская литература в целом, «дорос» до статуса предмета, который мужчины стали всерьез изучать. Тем не менее, поэзия все еще обладала более высоким статусом, а если ученые и обращали внимание на роман, то зачастую только для того, чтобы указать на его «подлинное» происхождение. Таким образом, роман в литературной науке долгое время оставался маргинальным жанром, заняв при этом доминирующее положение в литературе.

Является ли роман, в самом деле, женским по своей сути жанром – или же сближение теорий Бахтина о романе и диалоге и теорий «женского языка» обусловлено, в первую очередь, вспыхнувшим интересом к обоим подходам среди феминистских литературоведов? На основе имеющихся данных сложно однозначно ответить на этот вопрос. Тем не менее, сама его постановка позволяет по-новому взглянуть на теории романа и открывает интересные перспективы для дальнейшего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Millett K. *Sexual Politics*. Chicago, 1970.

² Bakhtin M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M. Bakhtin / M. Holquist (eds.). Austin, 1982.

³ Cixous H. *The Laugh of the Medusa* // *Signs*. 1976. Vol. 1. № 4. P. 875–893.

⁴ Irigaray L. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, 1985.

⁵ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 72–233.

⁶ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 76.

⁷ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 84.

⁸ Irigaray L. *This Sex Which Is Not One* // *This Sex Which Is Not One*. New York, 1985. P. 24.

⁹ Irigaray L. *This Sex Which Is Not One* // *This Sex Which Is Not One*. New York, 1985. P. 29.

¹⁰ Cixous H. *The Laugh of the Medusa* // *Signs*. 1976. Vol. 1. № 4. P. 880.

¹¹ Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, 1996. P. 28.

¹² Felman S. *Woman and Madness: The Critical Phallacy* // *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. 2nd revised ed. / R.R. Warhol, D.P. Herndl (eds.). New Brunswick, 1997. P. 7.

¹³ Watt I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles, 2001. P. 49.

¹⁴ Donovan J. *The Silence is Broken* // *Woman and Language in Literature and Society* / S. McConnell-Ginet, R. Borker, N. Furman (eds.). New York, 1980. P. 205–218.

¹⁵ Watt I. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding* / I. Watt. Los Angeles: University of California Press. 2001. P. 298.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Cixous H. *The Laugh of the Medusa*. *Signs*, 1976, vol. 1, no. 4, pp. 875–893. (Transl. from French to English).
2. Cixous H. *The Laugh of the Medusa*. *Signs*, 1976, vol. 1, no. 4, p. 880. (Transl. from French to English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. *Slovo v romane* [Word in Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 72–233. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. *Slovo v romane* [Word in Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, p. 76. (In Russian)
5. Bakhtin M.M. *Slovo v romane* [Word in Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, p. 84. (In Russian).
6. Felman S. *Woman and Madness: The Critical Phallacy*. *Warhol R.R., Herndl D.P. (eds.) Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. 2nd revised ed. New Brunswick, 1997, p. 7. (In English).
7. Donovan J. *The Silence is Broken*. *McConnell-Ginet S., Borker R., Furman N. (eds.) Woman and Language in Literature and Society*. New York, 1980, pp. 205–218. (In English).

(Monographs)

8. Millett K. *Sexual Politics*. Chicago, 1970. (In English).
9. Bakhtin M.M. (author), Holquist M. (ed.) *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin, 1982. (Transl. from Russian to English).
10. Irigaray L. *This Sex Which Is Not One*. New York, 1985, p. 24. (In English).
11. Irigaray L. *This Sex Which Is Not One*. New York, 1985, p. 29. (In English).
12. Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, 1996, p. 28. (In English).
13. Watt I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles, 2001, p. 49. (In English).

14. Watt I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles, 2001, p. 298. (In English).

Софья Игоревна Барышева – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: феминистская литературная теория, общая теория литературы, феминистская литература.

E-mail: souris.rousse@gmail.com

Sofia Barysheva – postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: feminist literary criticism, general literature theory, feminist literature.

E-mail: souris.rousse@gmail.com

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Russian Literature

E. Glukhova (Moscow)

THE PHILOSOPHY OF VLADIMIR SOLOVIEV AS THE INTERTEXTUAL SOURCE AT VIACHESLAV IVANOV'S "THE TALE OF TSAREVICH SVETOMIR"

Abstract. The article considered the various aspects influence of Vladimir Soloviev philosophy on Ivanov's novel "The Tale of Svetomir Tsarevich". There is not only the conception of the Theocratic utopia and All-Unity, but also Soloviev's metaphysical idea of gnostic Sophia. It is assumed that the Gnostic level the Ivanov's "Tale of Svetomir" goes back to the articles of Soloviev devoted to the history of Gnosticism. We considered that gnostic ideas of Soloviev are present in the "Tale" in a form of transformed plot about Simon Magus/Semeon Hors and Zoe/Helen. Gnostic and biblical binary light/darkness which is characteristic of main personages (Svetomir, Otrada, Gorislava) is detected. Androgyny is a feature peculiar to Gnostic Sophia, and is found in unrealized conception of the end of the story, according to which Svetomir will transform and become the androgynous Tsar-Devitsa – the ruler of the White Kingdom and personage from Slavic folklore and myth. The method of relevant contexts applied to study Ivanov's novel.

Key words: Viacheslav Ivanov; Vl. Soloviev; Gnosticism; Sophia; sophianic mifologema; androgyny; method of relevant contexts; binary opposition; Epistle of Prester John; Tsar-Devitsa.

Е.В. Глухова (Москва)

Философия Владимира Соловьева как интертекстуальный источник «Повести о Светомире Царевиче» Вяч. Иванова

Аннотация. В статье рассматриваются различные аспекты влияния философии Владимира Соловьева на «Повесть о Светомире Царевича» Вячеслава Иванова. Среди этих аспектов – не только концепция теократической утопии и всеединства, но прежде всего метафизика гностической Софии. Очевидно, что гностический слой повести Иванова восходит к статьям Соловьева, посвященным истории гностицизма. Предполагается, что следы гностических идей присутствуют в повести в форме трансформированного сюжета о Симеоне Маге/Симоне Хорсе и Зое/Елене. В характеристике главных персонажей (Светомир, Отрада, Горислава, Симон Хорс) обнаруживается бинарная оппозиция свет/тьма, присущая гностическим и библейским текстам. Андрогинность, свойственная гностической Софии, проявляется в неосуществленном замысле окончания повести, согласно которому Светомир претерпевает трансформацию и превращается в правителя Белого Царства, андрогинную Царь-Девичу, персонажа славянской фольклорной мифологии. Методом исследования повести Иванова служит метод релевантных контекстов.

Ключевые слова: Вяч. Иванов; Вл. Соловьев; гностицизм; София; софийная мифологема; андрогинность; метод релевантных контекстов; бинарная оппози-

ция; Послание Пресвитера Иоанна; Царь-Девица.

Vyacheslav Ivanov, the famous poet of Russian symbolism, had been working on his “Tale of Tsarevich Svetomir” (further as “Tale”), his spiritual testament, for the last twenty years of his life; it is possible that he dwelled on some themes and motifs of the novel even longer, beginning his work already in the last years of the 19th century. The “Tale” – is a confession of the writer, which reflects his mystical experience in understanding of the supernatural world through visions and dreams, this book also reflects his personal biographical experience. The text is quite unique in its genre and design, and can be regarded as historiosophical meditation on Russia’s mission. As noted by Sergei Markovsky, Ivanov’s contemporary: “the ancient Russian life here is only a vague, artistically-inspired background <...> The symbolism of the story appeals to all mankind and has also eschatological meaning...”¹.

The building of the text continued during Ivanov’s work at the *Collegium Russicum* and the *Pontifical Oriental Institute*. He was writing the “Tale” until his death, but did not have time to fulfill his plan. Father Philippe de Regis, rector of the Collegium Russicum, emphasized in his letter to Pope Pius XI from 20 January 1938, that the Ivanov’s novel connected with the book of Vladimir Soloviev *Russia and the Universal Church* and would have great impact on Russian thought². In his response letter to the Pope from February 19, 1938, Ivanov thanks for the financial support that allowed him to continue working “on a vast book, conceived as the spiritual testament of a poet and Christian thinker with the intention to appeal to the turbid and devastated soul of the Russian people, which *ingemiscit et parturit usque adhuc*, asking it to gain clear look of its true position, gain understanding of the fate of Christ’s Church”³.

In this paper we cannot touch the important question of possible crucial influence of Soloviev’s book on Ivanov’s decision to convert to Catholicism, we only remind that during the corresponding ritual he used Soloviev’s creed. This question was discussed in detail in articles by such researchers as Andrey Shishkin and Alexei Yudin⁴.

The “Tale” is a mythological narrative about a certain Slavic state; it is a story about destiny of its princely dynasty. Much of the narrative is devoted to the history about parents of Seraphim-Svetomir – Vladar and Otrada, and also the relationship between his grandmother Gorislava and former hypostases of Vladar named Lazarus. The main narrative should have been devoted to the history of Seraphim-Svetomir. Ivanov had written only 5 parts, while 4 or 5 more chapters were to be added. Unfortunately, it is not possible to reconstruct the entire plot of the “Tale”. The surviving and completely finished parts present with a fictional story of some fantastic kingdom bearing the features of ancient Russian states. The story is rich not only with Slavic folklore themes and motifs, but also with Biblical imagery, it is filled with quotations from the Four Gospels, especially the Gospel of John and the Apocalypse. As Prof. Andrej Toporkov demonstrated in his fundamental study⁵ on the poetics of the “Tale”, the intertextual links of Ivanov’s text are extremely suggestive. His detailed scholarly commentary indicates such sources of Ivanov’s novel: St. Augustine’s

“Confessions”, the “Epistle of the Prester John”, Francis of Assisi’s “Flowers”, Dante’s “Divine Comedy”, “Monarchy”, and the “New Life”. There are also Nietzsche, Novalis, Russian literary tradition – Pushkin, Dostoevsky, Alexander Blok. Besides, as professor Toporkov reasonably pointed out, there are references to at least three major texts by Russian philosopher Vladimir Soloviev: these are “*Russia and the Universal Church*”, “*Three Conversations*” and a poem “*Three Meetings*”, while Soloviev’s poetry becomes for Ivanov the important source of hidden quotations.

We presume that for the further understanding of the complex of the symbolic imagery of “The Tale” we should turn to numerous Soloviev’s articles on a variety of themes, including his dictionary entries dedicated to Gnostic sects of the first centuries of Christianity. Soloviev’s articles can be considered as the most important intertextual source for revealing entire complex of the Gnostic ideas that feed on Russian symbolism as an intellectual and literary trend in the phenomenon of the culture of the Silver Age⁶.

We believe that the *method of detection of relevant contexts* can be applied to study of texts of the symbolist poet and classical scholar Viacheslav Ivanov. This method has been formulated by Valery Petroff: intertextuality involves recontextualization, that is relocation and transformation of meaning from one to another discourse, “the text is intentionally bivalent and in many cases consciously constructed by its author as referring simultaneously to the two different traditions”⁷. This observation is more than true when we apply it to Ivanov’s heritage. Indeed, the source of particular images usually has the character of a “fan-vector”. This means that the intertextuality involves a plurality of axiological equivalent (Eq in the author’s system of meanings) sources that cannot be reduced, for example, only to the Gospel text as the original source, but go back to the Neo-Platonism and the Gnostics, and to the following interpretation of this tradition in a philosophy of a new time.

Ivanov did not finish, as he had originally planned, one of the main story lines of his book, the line inspired by the ideas of Soloviev concerning to Universal Church. It is known that the Brussels edition of Ivanov’s collected works contains a continuation of the “Tale” written by his close friend and secretary Olga Shor, who recorded the outline of the story from the words of Ivanov himself⁸. However, this sequel of the story is not authentic and is not sanctioned by the author. That is why it was not included in the critical edition of the complete novel about Svetomir Tsarevich, published in the academic series “The Monuments of Literature”⁹.

The pages of Ivanov’s novel contain no open exposition of Soloviev’s ideas; there are no direct references to his writings, which are obvious: the “Tale” has no political agenda, it’s the piece of artistry that lives by its own laws. Soloviev layer of “Tale” is manifested through the number of implicit motives. The main core of Soloviev’s theocratic ideas concerning the coming City of God, the New Kingdom and the universal Church, which will reunite the Eastern and Western branches of Christianity, can be read out in the outline of the unrealized plot¹⁰. As Andrej Toporkov pointed out, one of the central ideas of the Tale is the problem of the balance between the secular and divine power, formulated in a

paraphrase of the famous Gospel words of Christ: "Render to Caesar the things that are Caesar's; and to God the things that are God's" (Mat 22:21). In his conversation with Simeon Hors the prince Vladar says: "Pagan nations worshipped Caesar as God. But the faithful were told to render Caesar the things that are Caesar's, and and to God the things that are God's". Simon Magus replies to this: "This was told when Caesar was prince of this world, and the whole world lied in wickedness, being an image of King of darkness. Light-bearing Caesar is to come, and will come: and all that is Caesar's are God's, and all that is God's are Caesar's"¹¹. That is: the Ruler of Light is coming, who will bring different laws: that which belonged to Caesar, will belong to God, and that which belonged to God will belong to Caesar. This interpretation goes back to Vl. Soloviev's book *"Russia and the Universal Church"*: "Some Gospel texts were so many times interpreted that a passage could mean almost anything... The commandment "Render to Caesar the things that are Caesar's; and to God the things that are God's" had been restlessly repeated to consecrate the order of things according to which Caesar received everything, and God – nothing"¹².

The final part of Ivanov's "Tale" is crucial, which describes the kingdom of Prester John¹³. The "Epistle of Prester John" is written with sophisticated grammatical forms of the Old Slavonic language, unfamiliar to the modern reader, and thus deliberately obscures the narrative and intentionally hides numerous evangelical allusions. This part of the Tale is imitating the well-known medieval story of an Indian kingdom, a kind of a Theocratic utopia. At the same time, the "Epistle of Prester John", written by Ivanov, is a hermetic text, almost totally closed, requiring special interpretation and allowing absolute understanding only to the reader equal in his spiritual experience and intellectual background.

The "Epistle" repeats the legendary story about ever alive John the Theologian, who is the true ruler of Prester John's Kingdom. It can be assumed that, at least in this part of the Tale the plot contains obvious and clear references to the "Three Conversations", another Soloviev's book, which tells the story of the three representatives of Western and Eastern Christianity – John the Elder, Pope Peter, and a Protestant Professor Paul. John the Elder, who unmasked the Antichrist previously acting as a representative of the secular power, was killed by the lightning, but then came alive, and followed with the others the heavenly sign of the "Woman clothed with the sun, with the moon under her feet, and a crown of twelve stars upon her head" (ibid, 759; see also Rev. 12:1). Besides, according to Ivanov, the legend describing John who came alive had its parallels in the story of the resurrection of Lazarus, that established the basis of the tale about Vladar, the ruler of the Slavic Kingdom.

Sergei Makovsky, a literary critic and Ivanov's contemporary, in his memoirs renders Ivanov's plans which he learned from Olga Shor. According to Makovsky, there had to be the story about Svetomir's spiritual transformation into the being of another world and the ruler of transformed Kingdom.

Indeed, if we take that kind of suggested continuation of the "Tale", in which the protagonist would be Svetomir Tsarevitch, his further fate will be closely linked to his transformation – both spiritual and corporal. The two crucial twists of the fabula will correspond to the death of the hero, who at least

twice dies and comes alive.

In the first part of the continuation of the story it was planned that Svetomir would falsely die and be saved from the tomb by the elder and monk Parthenius, who then sent him to be educated and trained by the wisest Prester John in distant India. In the next part he dies for real, having passed symbolically the magic arrow of St. George, the fabulous attribute of powerful hero, to the Queen of Heaven. However, the story does not end there, because Svetomir comes alive in transfigured form of a righteous ruler, Tsar-Devitsa, who is a heroine of folklore and myth. She derived her wisdom from the other world and now rules on earth cleansed of all evil.

This plan was originally implied in the name of the protagonist, Svetomir. The personal name *Svetomir* is combined from two stems: *svet-* (light) and *-mir* (the world)¹⁴. It is necessary to draw particular attention to the fact that the opposition light / darkness take a special place in the linguistic paradigm not just in the Gospel vocabulary, but also in the preserved Gnostic texts¹⁵. It should be noted, that the semantics of "Light" is extremely significant for Ivanov's poetic morphology; his last book of poems was entitled "The evening Light". Besides, the "light" is a frequent lexeme in his poetry during the 1900s and 1910s; this feature was pointed out by Andrei Bely in his 1917 study of verse and meter, dedicated to Ivanov¹⁶.

In his report from 1909 "The Evangelical meaning of the word the Earth" Ivanov examined in detail the Gospel passages in which Christ was called the holder of light and the world: "Christ is in the world as the Light in the darkness, and "the darkness did not comprehend Him". <...> The light is the Sun that is to shine on at midnight, the Bridegroom approaching at midnight. For the light symbolizes the Bridegroom". Indeed, philological erudition of Ivanov encourages researchers of his creative heritage to finding more and more sources for themes, motives and plot lines of the "Tale". As a philologist, Ivanov offers his reader a new type of fabula based on archaic folklore and myth; the crucial role here is given to his emphasis on extreme polysemantics of symbol.

The semantics of the struggle between the forces of light and darkness in the "Tale" presents an aspect of spiritual transformation that personages are experienced. In particular, the semantics of the "darkness" includes a specific paradigm of symbolism "she-serpent / he-serpent". The legend about the origin of the ancestors of Vladar-Lazarus goes back to two founders – *Egor / Gregory* and *Serpent Dragon*; this duality is incorporated into the nature of the main characters, which experience the constant dialectical struggle between good and evil forces. A sharp negative connotation of the "serpent" quality is associated with witchcraft, and is especially evident in Gorislava's tendency to sorcery and witchcraft. At the same time, one of Gorislava's characteristics is *light*, especially when she is manifested after her death in Lazarus' visions. Her daughter Otrada is also the bearer of Light, which suggests that female characters of the "Tale" possess ambivalent features pertaining rather to the dual nature of gnostic Sophia – as the embodiment of Prunikos or Achamoth and the illustrious Virgin.

One of the female characters, the bearers of the sophianic principle in the

“Tale” is Queen Zoe, who enters together with the magician named Simeon Hors. She is also called Helen. It can be shown that Ivanov uses the entries written by Vladimir Soloviev for the *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. It is obvious that the pair *Simeon Hors* and *Zoe/Helen* corresponds to the gnostic legend of Simon Magus accompanied by a woman Helen, a former prostitute, whom he bought out and who followed him everywhere he went. Simon Magus witnessed that this was his Soul and the World Soul, and he himself was the Holy Spirit that came to the world to free her. This story is narrated in details in Soloviev’s entry dedicated to *Simon Magus*. On the other hand, the double name of the Queen, *Zoe-Helen*, refers in “The Tale” to a version of Valentinian gnostic interpretation of the myth of the Primal Creation, which is based on the idea of the absolute fullness of God’s Being God, Pleroma, consisting of a pair of Eons. One pair is *Reason* (Λογος) and *Life* (Ζωη), they, in turn produces another pair – *Man* and *Church*. Exactly this interpretation occurs in Soloviev’s entry “*Valentin and the Valentinians*”.

The entrance of the magician Simon Hors in the “Tale” is crucial for the understanding of the formation of the inner journey of Lazarus-Vladar, Svetomir’s father. In the scene of Vladar’s visiting the witch tent of Hors, the latter tells him the meaning of the symbolic image of the illustrious Virgin, explaining him the meaning of the Gnostic myth of Sophia, the Light. The illustrious Virgin is probably *Tsar-Devitsa* herself, the person who should be introduced at the end of the story.

So, according to author’s intention, the young Svetomir, who is metaphorically the Bearer of Light, was to be transformed into a Bearer and Keeper of the Arrow which belonged to St. Egory (George), and then into folklore character *Tsar Devitsa*. It should be noted that the name “*Tsar Devitsa*” is ambivalent and has two-gender formula, combining male (*tsar*) and female (*devitsa*) parts united in one person. This name seems to render the idea of androgynous nature of gnostic Sophia, who was usually portrayed as a Fiery Angel in the iconography of Orthodox Church, and whose iconography had common features with the images of Christ and the Virgin Mary, but was never identical with them. At the same time, it is possible to point out the frequent juxtaposition of the images of St. Egory (George) and Sophia in the folklore tradition.

Vladimir Soloviev was behind the idea of Russian sophiology in the beginning of the 20th century. And we know well, that Soloviev’s life-long religious quest was not confined to the Christian dogma. He relied on the mystical experience of the Gnostic and Neo-Platonic philosophy of the first centuries of Christianity. The ancient tradition of both Eastern and Western Christian mysticism were continued in Soloviev’s doctrine of Sophia. In his article “Auguste Comte’s idea of Humanity” Soloviev stated that the ancient cult of the Eternal Feminine principle found its manifestation in the Russian iconography and church architecture, with the image of the “Wisdom of God that becomes close either to the image of Christ or to that of the Virgin Mary, thus preventing complete identity with them both...”. Soloviev pointed out, that the according to ancient Russian views, Sophia is the “true, pure and complete humanity, the supreme and comprehensive form and the living soul of nature and the universe,

eternally united and ever getting united within the temporal order with the Divine and it connecting everything that is”¹⁷.

Mythopoetics of Russian symbolism includes the pragmatics of Sophian universal myth (ibid. “Sophian gnosis”), which was formed under the strong influence of Soloviev’s philosophical sophiology¹⁸. At the same time, this universality presupposes the reception of universal mythopoetic tradition by Russian modernism. That is why we can speak not only about the traits of Gnostic philosophy or Biblical tradition, but of a certain sophiological paradigm in literary images and characters like Dante’s *Beatrice*, Goethe’s *Das Ewigch Weiblich*, and the *Blue Flower* of Novalis.

“Sophian myth” of Russian symbolism is refracted in a special way in Vyacheslav Ivanov’s work. In particular, this perspective defines the final unfinished fabula twist of the “Tale of Svetomir”, where Svetomir comes alive in the form of *Tsar-Devitsa*. As it was already shown in Toporkov’s book, this folklore image correlated with that of Sophia in Vladimir Soloviev’s critical article devoted to the poetry of Yakov Polonsky. Soloviev considered Polonsky’s poem “*Tsar Devitsa*” to belong to world poetic tradition of representation of Sophia. Soloviev believed that Polonsky “...demonstrated with clarity the superhuman, transcendental and at the same time completely valid, and even personal source of pure poetry”¹⁹.

The transformation of the protagonist of the “Tale” had to be considered in line with Ivanov’s main idea, which can be comprehended through the prism of his poem “The Man”. Without a doubt, the author planned the story of a man who is overcomes his sinful human heredity (“serpent’s seed”) through the transformation of the flesh and spirit, and is reborn after annihilating of his former “Self”. It can be stated that the idea of transfiguration of the flesh through the transformation of the Spirit was quite popular among Russian intelligentsia. The brightest parallel to this presents Andrej Bely, who developed the same idea in his numerous articles and in his novel “The Notes of an Eccentric” written after the Revolution of 1917 under the strong influence of anthroposophy.

Finely we may see, that the “Tale” was strongly influenced by transformed Soloviev’s philosophy of the Theocratic utopia and All-Unity; besides we can identify, that Soloviev’s metaphysical idea of gnostic Sophia is present in the “Tale” not only in a form of transformed plot about Simon Magus, but also as an androgynous being *Tsar-Devitsa*, a personage from Slavic folklore and myth. Unfortunately, this plan was not fulfilled by Vyacheslav Ivanov, but it seems remarkable, that until his last days Ivanov was preoccupied with the idea of the Universal Church and the Universal Man.

The article is based on materials of the report made at the conference: “Convegno in onore del 150° anniversario della nascita di Vjačeslav Ivanov 4–6 maggio 2016, Roma”.

This study in IWL RAS was supported by Grant from the RSF (project no. 14-18-02709).

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского на-

учного фонда (проект № 4-18-02709).

NOTES

- ¹ *Маковский С.К.* Вячеслав Иванов // Маковский С.К. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 301.
- ² *Юдин А.* Вячеслав Иванов и Филипп де Режис // Символ. 2008. № 53–54. С. 742.
- ³ *Поджи В.* Иванов в Риме // Символ. 2008. № 53–54. С. 695.
- ⁴ *Шишкин А.Б.* «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Томск; М., 2003. С. 159–178; *Юдин А.* Вячеслав Иванов и Филипп де Режис // Символ. 2008. № 53–54. С. 742.
- ⁵ *Топорков А.Л.* Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012.
- ⁶ *Соловьев В.С.* Валентин и валентиниане; Вардесан; Василид; Гностицизм; Карпократ; Офиты; Симон Волхв // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-на-Дону, 1997. С. 3–8; 10–11; 13–15; 89–94; 200–201; 347; 460–463.
- ⁷ *Петров В.В.* Ареопагитский корпус как интертекстуальный проект // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 2. С. 56–75.
- ⁸ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. I. Брюссель, 1979. С. 371–512.
- ⁹ *Иванов Вяч.* Повесть о Светомире Царевиче / изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М., 2015. (Литературные памятники).
- ¹⁰ *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская церковь / пер. с франц. Г.А. Рачинского. М., 1911.
- ¹¹ *Иванов Вяч.* Повесть о Светомире Царевиче / изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М., 2015. С. 77. (Литературные памятники).
- ¹² *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская церковь / пер. с франц. Г.А. Рачинского. М., 1911. С. 10–11.
- ¹³ *Иванов Вяч.* Повесть о Светомире Царевиче / изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М., 2015. С. 121–142. (Литературные памятники).
- ¹⁴ *Топорков А.Л.* Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012. С. 189–200.
- ¹⁵ *Берестнев Г.И.* К проблеме языка ментальных пространств: образ света с когнитивной точки зрения // Горизонты современной лингвистики: традиции и новаторство. М., 2009. С. 143–161.
- ¹⁶ *Андрей Белый.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890–1910. Т. III. Кн. 8 / под ред. С.А. Венгерова. М., 1918. С. 114–149.
- ¹⁷ *Соловьев Вл.* Идея человечества у Августа Конта // Соловьев Вл. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 577.
- ¹⁸ *Рычков А.Л.* «Софийный гнозис» Серебряного века: источники и влияния // *Va, pensiero, sull'ali dorate...* (Взлети, мысль златокрылая...): из истории мысли и культуры Востока и Запада. М., 2010. С. 344–363; *Рычков А.Л.* Александрийская мифология у русских символистов // Пути Гермеса. М., 2009. С. 151–159; *Козырев А.П.* Гностицистские искания Вл. Соловьева и культура Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005. С. 226–240; *Громов М.Н.* Софийные мотивы в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба / под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 25–30; *Carlson M.* Gnostic Elements in the Cosmogony of Vladimir Soloviev // Russian Religious Thought / ed. J.D. Kornblatt and R.F. Gustafson. Madison, 1996.

P. 49–67; *Cioran S.D.* Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia. Waterloo, 1977.

¹⁹ *Соловьев В.С.* Поэзия Я.П. Полонского // Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 319.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Yudin A. Vyacheslav Ivanov i Filipp de Rezhis [Vyacheslav Ivanov and Philippe de Regis]. *Simvol*, 2008, no. 53–54, p. 742. (In Russian).
2. Poggi V. Ivanov v Rime [Ivanov in Rome]. *Simvol*, 2008, no. 53–54, p. 695. (In Russian).
3. Yudin A. Vyacheslav Ivanov i Filipp de Rezhis [Vyacheslav Ivanov and Philippe de Regis]. *Simvol*, 2008, no. 53–54, p. 742. (In Russian).
4. Petrov V.V. Areopagitskiy korpus kak intertekstual'nyy proekt [Corpus Areopagiticum as a Project of Intertextuality]. *Filosofskiy zhurnal*, 2015, vol. 8, no. 2, pp. 56–75. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Shishkin A.B. “Rossiya” i “Vselenskaya tserkov” v formule Vl. Solov'eva i Vyach. Ivanova [“Russia” and the “Universal Church” in Works of Vladimir Soloviev and Vyacheslav Ivanov]. *Vyacheslav Ivanov – Peterburg – mirovaya kul'tura* [Vyacheslav Ivanov – Petersburg – World Culture]. Tomsk; Moscow, 2003, pp. 159–178. (In Russian).
6. Berestnev G.I. K probleme yazyka mental'nykh prostranstv: obraz sveta s kognitivnoy tochki zreniya [On the Problem of the Language of Mental Spaces: An Image of Light from a Cognitive Point of View]. *Gorizonty sovremennoy lingvistiki: traditsii i novatorstvo* [Horizons of Modern Linguistics: Traditions and Innovation]. Moscow, 2009, pp. 143–161. (In Russian).
7. Andrey Belyy. Vyacheslav Ivanov [Andrei Bely. Vyacheslav Ivanov]. *Vengerov S.A. (ed.) Russkaya literatura XX veka. 1890–1910* [Russian Literature of the 20th Century. 1890–1910s]. Vol. 3, book 8. Moscow, 1918, p. 577. (In Russian).
8. Rychkov A.L. “Sofinyy gnozis” Serebryanogo veka: istochniki i vliyaniya [“The Sophian Gnosis” of the Silver Age: The Sources and Influences]. *Va, pensiero, sull'ali dorate...* (*Vzleti, mysl' zlatokrylaya...*): iz istorii mysli i kul'tury Vostoka i Zapada [Rise up Golden-Winged Thought: From the History of Thought and Culture of East and West]. Moscow, 2010, pp. 344–363. (In Russian).
9. Rychkov A.L. Aleksandriyskaya mifologema u russkikh simvolistov [The Alexandrian Mythologema among Russian Symbolists]. *Puti Germesa* [Germes Paths]. Moscow, 2009, pp. 151–159. (In Russian).
10. Kozyrev A.P. Gnosticheskie iskaniya Vl. Solov'eva i kul'tura Serebryanogo veka [Gnostic Searchings of Vladimir Solovyov and the Culture of the Silver Age]. *Vladimir Solov'ev i kul'tura Serebryanogo veka* [Vladimir Soloviev and the Culture of the Silver Age]. Moscow, 2005, pp. 226–240. (In Russian).
11. Gromov M.N. Sofinye motivy v tvorchestve Vyacheslava Ivanova [Sophianic Motives in the Works of Vyacheslav Ivanov]. *Takho-Godi A.A., Takho-Godi E.A. (eds.) Vyacheslav Ivanov – tvorchestvo i sud'ba* [Vyacheslav Ivanov – Creativity and Destiny]. Moscow, 2002, pp. 25–30. (In Russian).
12. Carlson M. Gnostic Elements in the Cosmogony of Vladimir Soloviev. *Korn-*

blatt J.D., Gustafson R.F. (eds.) *Russian Religious Thought*. Madison, 1996, pp. 49–67. (In English).

(Monographs)

13. Toporkov A.L. *Istochniki "Povesti o Svetomire tsareviche" Vyach. Ivanova: drevnyaya i srednevekovaya knizhnost' i fol'klor* [Sources of "The Tale of Svetomir Tsarevich" of Vyacheslav Ivanov: Ancient and Medieval Literature and Folklore]. Moscow, 2012. (In Russian).

14. Toporkov A.L. *Istochniki "Povesti o Svetomire tsareviche" Vyach. Ivanova: drevnyaya i srednevekovaya knizhnost' i fol'klor* [Sources of "The Tale of Svetomir Tsarevich" of Vyacheslav Ivanov: Ancient and Medieval Literature and Folklore]. Moscow, 2012, pp. 189–200. (In Russian).

15. Cioran S.D. *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia*. Waterloo, 1977. (In English).

Elena Glukhova – Candidate of Philology, Senior Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian literature and culture turn of the 19–20 centuries; heritage and biographies of Silver Age writers such as Andrei Bely, Alexander Blok, Vyacheslav Ivanov; mythopoetics of Russian Symbolism; ego-document studies; prosody.

E-mail: elenagluhova@mail.ru

Елена Валерьевна Глухова – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: русская литература и культура рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография писателей Серебряного века: Андрея Белого, Александра Блока, Вячеслава Иванова; мифопоэтика русского символизма; стиховедение; поэтика эго-документа.

E-mail: elenagluhova@mail.ru

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

**ОБРАЗ ВОИТЕЛЬНИЦЫ В ПОЭМЕ «ЦАРЬ-ДЕВИЦА»:
к вопросу о характерологии М. Цветаевой
(Статья первая)**

Аннотация. Статья посвящена анализу поэмы-сказки «Царь-Девница» в аспекте характерологии М. Цветаевой. В фокусе исследования находится крайне значимый для цветаевского творчества образ девы-воительницы (присутствующий у нее в разных вариациях и под разными именами – амазонка, Пенфезиля, Брунгильда, Царь-Девница, Марья Моревна, Жанна д'Арк, Ипполита, Антиопа). Показано, что центральный образ поэмы объединяет две трактовки Царь-Девницы в лирике Цветаевой (дева-стихия и святая воительница, отрекающаяся от всего земного) и существенно отходит от сказочного прототипа. Устанавливается, каким образом и в какой мере это происходит, а также к каким источникам, помимо очевидного сказочного, этот образ отсылает, как он вписывается в общий поэтический мир Цветаевой.

Ключевые слова: Царь-Девница; дева-воительница; андрогин; символистский миф; Я. Полонский; Вл. Соловьев; сказка.

V. Zuseva-Özkan (Moscow)

**The Image of the Warrior Maid in the Fairy-Tale Poem
"The Tsar-Maiden": Toward the Characterology of Marina Tsvetaeva
Article 1**

Abstract. The paper analyzes the fairy-tale poem "The Tsar-Maiden" in the aspect of Marina Tsvetaeva's characterology. It focuses on the crucial character of Tsvetaeva's poetical system, female warrior, which appears with various names in her many works (an Amazon, Penthesilea, Brunhild, Tsar-Maiden, Marya Morevna, Jeanne d'Arc, Hippolyte, Antiope). It is shown that the main character of the poem combines two depictions of female warrior existing in her lyrics, i.e. daughter of the elements and a saint renouncing all earthly values, and largely departs from its folkloric prototype. How and to what extent it happens, what other folkloric and literary sources this image alludes to, how it fits into poetical system of Tsvetaeva – that is the range of questions explored in this paper.

Key words: Tsar-Maiden; warrior maid; female (woman) warrior; androgyny; Symbolist myth; Ya. Polonsky; Vl. Solovyov; fairy tale.

Образ девы-воительницы крайне существен в поэтической системе Марины Цветаевой: в разных вариациях и под разными именами он присутствует в ее текстах на всем протяжении ее творческого пути, примеряется Цветаевой на себя лично в ее биографическом мифе. Это и безымянные амазонки, и их царицы Пенфезиля и Антиопа, и Брунгильда, и Жанна д'Арк, и Марья Моревна, и – главное (и по количеству упоминаний, и по их значимости) – Царь-Девница. Сначала она появляется в цветаевской лирике, где, с одной стороны, связывается с мотивами силы, стихии, разбойного своеволия и беззаконности («Коли милым назову – не соскучишь-

ся!...»), а с другой – чаще при инвертированной, «омужественной», номинации «Дева-Царь» – ассоциируется с мотивами мученичества и высокого, святого предназначения, ради которого лирическая героиня отказывается от всего земного («Был мне подан с высоких небес...», «Не по нраву я тебе – и тебе...», «Бог! – Я живу! – Бог! – Значит ты не умер!...»). Но наиболее выпукло и последовательно образ Царь-Девы разработан Цветаевой в одноименной поэме-сказке (написана в июле-сентябре 1920 г., впервые опубликована в 1922 г. отдельной книгой сразу двумя изданиями – в Москве и в Берлине). Как мы постараемся показать, центральный образ поэмы объединяет обе трактовки Царь-Девы в лирике Цветаевой и существенно отходит от своего фольклорного прототипа. Каким образом и в какой мере это происходит, а также к каким источникам, помимо очевидного сказочного, этот образ отсылает, как он вписывается в общий поэтический мир Цветаевой – вот основные вопросы, которые мы перед собой ставим.

Главный источник поэмы легко выявляется даже без подсказки самой Цветаевой, которая в письме Ю. Иваску от 4 апреля 1933 г. писала: «... материалы Царь-Девы и Молодца – соответствующие сказки у Афанасьева» (7, 381; здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, тексты М. Цветаевой приводятся по семитомному собранию сочинений, с указанием тома и страниц после цитат¹). А из очерка «Нездешний вечер» (1936 г.), описывающего события января 1916 г., узнаем, что собрание «Народных русских сказок» А.Н. Афанасьева подарили Цветаевой С.И. Чацкина, издательница журнала «Северные записки», и ее муж (4, 288).

Сюжет обеих сказок «Царь-девица» из этого сборника (в дореволюционных изданиях №№ 128а и б, ныне №№ 232 и 233) строится по типичной циклической схеме «потеря – поиск – обретение». Герой из-за действий вредителей (терминология В.Я. Проппа) – мачехи и дядьки – теряет суженую, царь-девицу, поскольку при встречах с ней неизменно засыпает, когда дядька вкалывает ему в одежду волшебную булавку; отправляется на поиски суженой и с помощью волшебных помощников преодолевает препятствия; обретает чудесную невесту и царство. Состав действующих лиц в обеих сказках весьма схож – за исключением волшебных помощников и дарителей, которые варьируются.

Герой, основной субъект действия, в более краткой сказке № 232 – Иван купеческий сын, в более развернутой № 233 – Василий-царевич; в связи с этим в первой он в финале воцаряется в царстве невесты, а во второй – в собственном. Второй важнейший персонаж – собственно царь-девица, в сказке № 233 просватанная ему родителями 12 лет назад, тогда как в сказке № 232 обручение происходит при первой встрече, когда герой «отправился на плотике по морю охотничать с дядькою»², причем здесь у нее есть свита из 30 девиц – названных сестриц. Затем вредители, обеспечивающие потерю: дядька и мачеха, при этом в сказке № 232 отец героя жив, а в сказке № 233 умер. Мотивировки вредительства разные: в первой сказке мачехой руководит ревность к царь-девице, а дядька выступает слепым орудием в ее руках, тогда как во второй мачеха «связалась с дядькою»³ и хочет избавиться от Василия-царевича как от наследника цар-

ства. Волшебные помощники и дарители варьируются в гораздо большей степени: в сказке № 232 помощники – две бабы-яги, а невольный даритель (снабдатель) – третья баба-яга, у которой Иван купеческий сын выпрашивает три трубы; с их помощью он вызывает жар-птицу, помогающую ему преодолеть часть отделяющего его от царь-девицы пространства; еще один помощник – «старая старуха», чья дочь живет у царь-девицы. Через нее герой узнает, где запрятано яичко с любовью царь-девицы («На той стороне океана-моря стоит дуб, на дубу сундук, в сундуке заяц, в зайце утка, в утке яйцо, а в яйце любовь царь-девицы!»⁴), добывает его, старуха же, пригласив царь-девицу на свои именины, дает ей съесть это яйцо. В сказке № 233 волшебных помощников герой обретает еще до развития основного сюжета; здесь используется частый сказочный мотив благодарных животных: герой освобождает из плена в городской башне льва, змея и ворона, и они помогают ему избежать смерти от колдовских лепешек, испеченных для него мачехой. Даритель – пастух Ивашка, разжалованный покойным царем из воевод; он помогает герою обрести богатырское вооружение и богатырского же коня – еще одного помощника, который переносит героя из царства в царство (освобожденных им льва, змея, ворона и, наконец, царь-девицы). В сказке № 233 имеется еще одно действующее лицо – Иван русский богатырь, вредитель, который тоже хочет жениться на царь-девице и которого Василий-царевич побеждает в бою.

Сюжет двух сказок, как показывает уже и состав действующих лиц, одновременно и весьма схож, и имеет существенные различия в своем мотивном развертывании, которые позволяют говорить о том, что Цветаева, контаминировав обе сказки (и оборвав сюжет после первого звена), больше опиралась на № 233. В первую очередь об этом свидетельствует *мотив чудесных гуслей*, который получит большое значение в цветаевской поэме: с их помощью Василий-царевич в первом сюжетном звене вызывает царь-девицу из-за моря, а в третьем, уже в ее царстве, – в ее любимый сад, где совершается узнавание. Во-вторых, именно в сказке № 233 царь-девица предстает *не только как морская царевна, но и воительница* («подымала шесть полков, поспешала на свои корабли легкие и пускалась в путь»⁵), хотя сюжетной роли это не играет. Заметим также, что в сказке № 233 у нее отсутствует родня, зато в конце появляются нянюшки-мамушки (в поэме у Царь-Девы тоже есть только нянька – стихии ей родня, а не люди). В-третьих, в сказке № 233, как и в поэме, попытки царь-девицы разбудить царевича даются как *безуспешные ласки* в первом туре («Вот наехала царь-девица, спустила с своего корабля сходни на корабль Василья-царевича, сошла к нему, стала его будить-целовать, на полотнах качать, нежные речи приговаривать; нет, не могла добудиться»⁶) и как своего рода *«морское крещение»* во втором («Принялась на него брызгать, обливать холодной водою: авось проснется! Нет, ничего не помогает»⁷). В-четвертых, в сказке № 233 присутствуют *сны героя*, в которых ему кажется, будто вокруг него увивается «пичужечка», причем дядька развеивает иллюзию героя (как и в поэме). Вообще в этом варианте сказки птицы появляются как поэтический мотив, связанный с героиней, а не только в качестве персонажей-по-

мощников или вредителей: «Понеслись ее корабли по морю, словно птицы быстролетные; за три версты увидел Василий-царевич паруса белые»⁸ (ср.: «Коню на спину с размаху / Белой птицею махнула» (3, 202) – о Царь-Девике).

В-пятых, в сказке № 233 отчетливо проявлена *ведьмовская природа мачехи*: она стремится не просто разлучить героя с царь-девицей, но погубить его, ради чего печет лепешки на змеином сале, которые превращаются в земных гадюк; эта связь мачехи с *образом змеи* у Цветаевой будет очень отчетливо выраженной. А первоначальная интенция овдовевшего царя, отца героя, который не уверен, «не то сына женить, не то самому жениться»⁹, напоминает ложную, ведьмовскую свадьбу Царевича и мачехи в поэме, когда царь предлагает свою жену сыну. В-шестых, важное значение имеет *локус городской стены*: в сказке по ней гуляют Василий-царевич с дядькой, и герой слышит просьбу зверей об освобождении из плена; ночью он спасает их из башни. В поэме на башне городской стены мачеха встречается с Царевичем, дядькой и Ветром, причем Царевич спасает ее от самоубийственного падения. Наконец, в сказке № 232 отсутствует такой важный для сказки № 233 персонаж, как вещий *конь*; в поэме же коню Царь-Девике, хоть он и не исполняет сказочную функцию главного волшебного помощника, уделяется много внимания, причем он предстает как часть или ипостась самой героини.

Таким образом, можно констатировать в сказке № 233 целый ряд элементов, которые окажутся так или иначе востребованными в поэме Цветаевой, хотя и получают в ней новое освещение: формульность волшебной сказки с ее несклонностью к мотивировкам и обилием действия уступает у нее место так называемому внутреннему действию, протекающему больше в душах персонажей, чем в виде внешних событий. Многие же из последних (те, что составляют второе и третье звенья сказочного сюжета) оказываются исключенными из поэмы, чем создается совершенно новый финал, отвечающий эстетическим установкам Цветаевой, которая в эссе «Мой Пушкин» (1937 г.) писала: «Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда *целовались*, всегда – когда *расставались*» (5, 71).

Уже первые строки поэмы, контаминируя завязки сказок № 232 и № 233 из сборника Афанасьева, включают принципиально новые моменты: пасынок получает черты, которые ни в одной из сказок не прописаны. Во-первых, подчеркивается *отсутствие* в нем какого-либо молодчества, *богатырства*, физической удалости; во-вторых, намекается на его увлечение *игрой на гусях* (тогда как в сказке № 233 герой играет на гусях лишь для того, чтобы приманить суженую, и они выступают в роли чудесного средства). Мотив глубокой преданности Царевича музыке возникает в поэме не раз. Собственно, герой и определяет себя прежде всего как гусяря, и его мучит своя неадекватность положению царского сына (в этой саморефлексии героя – наследника царства, как и в его равнодушии к женщинам, нам видится отсылка к Гамлету, каким его представляла Цветаева через уста Офелии – 2, 167):

Не естся яблочко румяно,
Не пьются женские уста,
Все в пурпуровые туманы
Уводит синяя верста.

Каким правителем вам буду,
Каким героем-силачом –
Я, гусяришка узкогрудый,
Не понимающий ни в чем! (3, 196)

Как ни странно, именно гусярство Царевича притягивает к нему Царь-Девицу, что лишь внешне соответствует сказочному сюжету. Это уже не действие волшебства, а – на поверхностном уровне – уверенность героини, что такой жених ее не «осилит», «за прялку не засодит», т.е. не изменит ее сущности, тогда как на глубинном уровне герои предстают как *две стороны одного целого*: «Баб не любишь? Драк не любишь? / Ну, тебя-то мне и надо! / Как, к примеру, Дева-Царь я, / Так, выходит, – Царь-ты-Дева!» (3, 201). Об их сужденности друг другу знает дядька-колдун, который на советания Царевича относительно своей не-мужской, слабой и вялой природы, и на его вопрос «отчего?» отвечает: «– Оттого, что за морями / Царь-Девика живет!» (3, 197). Подразумевается, что встреча с ней должна исцелить его.

Вообще Царевич воспринимает любовные отношения как «подлость» (3, 206). В совокупности с любовью к Царевичу мачехи тут, очевидно, разыгрывается тема Ипполита и Федры – догадка, подкрепляемая свидетельством самой Цветаевой в наброске письма А. Бахраху (июль 1923 г.): «Прочтите Ц<арь>-Девицу – настаиваю. Где суть? Да в ней, да в нем, да в мачехе, да в трагедии разминовений: ведь все любви – мимо: “Ein Jüngling liebt ein Mädchen”. Да мой Jüngling никого не любит, я только таких и люблю, он любит гусли, он брат молодому Давиду и еще больше – Ипполиту»¹⁰. Царевич отвергает как подлость то, что он видит как типично женское (покорность, навязчивость, слабость, плотскость, склонность к обману и соблазну и пр.). Но Царь-Девика как раз отличается мужественностью – даже во внешности, так что повествователь, описывая первую (не)встречу героев, недоумевает: «– Гляжу, гляжу, и невдомек: / Девика – где, и где дружок? <...> Тóт юноша? – лицом кругла, / Тóт юноша? – рука мала» (3, 210) и т.д.

Когда Царь-Девика целует Царевича в лоб, «звякнули – выпав из ручек – гусли» (3, 213). Видимо, это свидетельствует о том, что сужденная героям и долженствующая возникнуть при их встрече любовь заставит Царевича обратиться от музыки к «земным плодам», как Царь-Девика отказалась ради них от своих небесных полков. В действительности, однако, встречи не происходит, как не происходит и освобождения героев от *двойственности*, внутренних противоречий, обусловленных самой их *сущностью*: как Царевич до конца остается не ведающим любви «гусяром», так Царь-Девика – девой-воином, стихией, которая и хочет быть побеждена

другой стихией, другой силой, но не может. [Е. Фарыно пронизательно видит в невозможности встречи героев «уязвимую смертью телесность», вообще – невозможность совершенства в земном мире: «Истинная “встреча” возможна только вне телесности, на уровне свободного духа, но для этого надо преодолеть телесность, победить смерть, принимая смерть физическую»¹¹.] Не случайно она, которая вроде бы избирает Царевича как раз за его слабость, говорит, обрызгивая его морской водой:

– Морским своим крещением –
Младенчика крещу!

Чтоб цельный полк поклат перстом,
Чтоб первый гром пред ним ползком,
Чтоб Деву-Царь согнул кольцом –
Младенчика крещу! (3, 211–212)

[Ср. высказывания Цветаевой о себе. Из записей на полях «Тезея»: «Я всегда хотела слушаться, другой только *никогда* не хотел властвовать (мало хотел, слабо хотел), чужая слабость поддавалась моей силе, когда моя сила хотела поддаться – чужой»¹². Из записной книжки, октябрь-ноябрь 1923 г.: «...неудачные встречи, слабые люди. Я всегда хотела *служить*, всегда испуленно мечтала слушаться, ввериться, быть вне своей воли (своеволия)...»¹³. Из черновой тетради за июль 1924 г.: «Итак, Господи, пошли мне высшего и, по возможности, сильнейшего. А потом уж – суди»¹⁴. Из письма С. Андрониковой от 22 марта 1927 г.: «Вас всегда будут любить слабые, по естественному закону тяготения сильных – к слабым и слабым – к сильным. Последнее *notre cas* [фр. наш случай. – В. З.-О.], в нас ищут и будут искать *опоры*. Сила – к силе – редчайшее чудо, на него рассчитывать нельзя» (7, 105) и др.]

Мотив гуслей появляется еще раз в сцене чуть ли не шабаша, в котором Царевича заставляют принять участие отец и мачеха. В песне, исполняемой Царевичем для развлечения призвавшего его царя, преданность гуслим опять противопоставляется как любви к женщинам, так и мирским удовольствиям вообще; возникают *сравнение с ангелом* и мотив близости царю не земному, а небесному:

Часто я слышал сквозь дрему
Бабий шепот-шепотаж:
– Плохой сын Царю земному, –
Знать, Небесному хорош!
<...>

Хошь плохой я был наследник –
Гусярок зато лихой!
Паренек-то из последних –
Может, ангел не плохой... (3, 239)

Безумный от хмеля царь сначала не узнает в Царевиче своего сына, а потом едва не умирает от удара, но игра сына на гусях оживляет его. Вызывает он для своего развлечения и жену, пляска которой схожа с танцем семи покрывал, исполненным Саломеей перед царем Иродом (деталь, очевидно, отсылающая не столько к Евангелию, сколько к пьесе О. Уайльда), – тем более, что царь награждает ее желанным ей Царевичем, как Ирод наградил Саломею головой Иоанна Крестителя. Царь предлагает сыну собственную супругу в жены: «То не девица в когтях у черной немочи – / То Царевича у женских уст застеночек» (3, 246). Если в целом история Царевича и мачехи спроецирована на типологически близкие истории Иосифа Прекрасного/жены Потифара и Ипполита/Федры, то эта сцена третьей ночи отсылает не только к образу Иоанна Крестителя перед Иродом, но и Давида перед царем Саулом – тот так же играл на гусях перед царем, от которого отступился Бог, чтобы разогнать его тоску (Первая книга Царств 16:14-23).

Таким образом, гусярство Царевича свидетельствует о его близости к Богу, ангельской сути, защищает его от темных сил, но, с другой, он сам осудит себя в песне перед третьей встречей с Царь-Девницей за надменность к «земным плодам», земной любви:

На перине, на соломе,
Середь моря без весла, –
Ничего не чтит, кроме
Струнного рукомесла.

Ну, а этим уж именем
Пуще хлеба дорожил...
Кто к земным плодам надменен –
Тот земли не заслужил! (3, 256–257)

Двойственность образа Царевича объясняет и двойственность в описовке мачехи, несвойственную обоим сказкам – источникам поэмы. У Цветаевой акценты смещены: главным злодеем является дядька – колдун и оборотень, тогда как образ мачехи по ходу развития действия меняется. Поначалу, пока она спроецирована на Федру, а Царевич – на жестокого женоненавистника Ипполита, она обрисована даже с некоторым сочувствием. Она жертва страсти, где страсть – страдание:

Обдери меня на лыко,
Псам на ужин изжарь!
Хошь, диковинный с музыкой
Заведу – кубарь?

Гляжу в зеркальце, дивлюся:
Али грудь плоска?
Хочешь, два тебе – на бусы –
Подарю глазка? (3, 191)

Но по мере того, как растут ее ревность и злоба, а безответная любовь к Царевичу фактически оборачивается насилием над ним, мачеха все больше превращается в ведьму. В конце поэмы она перевоплощается в змею, хотя этот образ сопутствовал ей изначально: «Как у молодой змеи – да старый уж, / Как у молодой жены – да старый муж...» (3, 190); «Как змеи, свищут косы» (3, 224); «С змеищей вперегиб / Не стой в ночи! / Шелками шит, змеей зашит / Твой вороток!» (3, 251) и др.

Этому движению к отрицательному полюсу соответствует убывание любовно-материнского элемента в отношении мачехи к Царевичу, сперва роднившего ее с Царь-Девницей, и возрастание просто страстного. Изначально обе отчасти видят Царевича как свое дитя. Мачеха сетует первой ночью: «Отчего тебе не мать родная / Я, а мачеха? / На кроваточке одной / Сынок с матушкой родной» (3, 190–191). [Е. Фарыно, проанализировавший «Царь-Девницу» с точки зрения мифологической семантики и полагающий, что действие поэмы происходит в подземном мире, видит в мачехе одновременно и мать Царевича: «Вся эта сцена (угроза самоубийства мачехи на башне – В. З.-О.), думается, раскрывается так: Мачеха в беспамятстве повторяет прежнее свое самоубийство <...>. Не исключено, что здесь переигрывается сцена гибели Матери Царевича и что этой Матерью была некогда сама Мачеха <...>, которая, попав в подземное царство, забыла как свое прошлое, так и о сыне, и потеряла способность узнавания...»¹⁵. Эту гипотезу можно было бы косвенно подтвердить и органичностью для сказочного материала злокозненности матери. Так, в сказке из сборника А.А. Эрленвейна «Димитрий Михайлович и Удал-Добрый-Молодец» (№ 12) на тот же сюжет о царь-девице, что и в разбираемых выше афанасьевских сказках, козни герою строит именно его мать¹⁶.]

Царь-Девница тоже умиляется Царевичу, как дитяте: «Уж такого из тебя детину вынянчу, / Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка!» (3, 209); «Аукала, агукала, / На жар-груди баюкала» (3, 215); «Над орленком своим – орлица, / Над Царевичем – Царь-Девница» (3, 259); «Ребенок, здесь спящий, / Мой – в море и в чаше» (3, 259) и т.д. Отметим, что в кругозоре Цветаевой это сочетание двух оттенков любви гарантирует ее высочайшую пробу, способность к самопожертвованию (ср. с ее высказываниями о себе: «Моя любовь – это страстное материнство, не имеющее никакого отношения к детям» (4, 581); «...мужчины не умели меня любить – да может быть и я – их: я любила ангелов и демонов, которыми они не были – и своих сыновей – которыми они были» – 7, 510). Но если мачеха эту способность теряет, то Царь-Девница до конца сохраняет материнский оттенок в отношении к Царевичу: перед тем, как вырвать себе сердце, она осеняет его крестом «любви бескорыстной, / Которым нас матери крестят: – Живи!» (3, 263).

Царевич же, хоть и до конца остается скорее объектом любви, чем ее субъектом, персонажем довольно инфантильным, пассивным и страдательным, все же испытывает бодрящее влияние Царь-Девницы. Так, после первой встречи с ней он останавливает мачеху, которая грозит сброситься

с башни. Утром перед второй встречей с Царь-Девницей герой встает необычайно бодрым («Хоть не спал, а выспался! / Хоть враз под венец!», 3, 227), выказывает совершенно не характерный для него гнев по отношению к дядьке. Перед третьей встречей Царевич прямо бунтует и против себя прежнего, и против мачехи с дядькой, причем появляется явно рудиментарный здесь мотив поединка:

– Выходи – сам хан татарский –
Поравняюсь силою!
Возводи меня на царство,
Рать ширококрылая! (3, 257)

Он весьма показателен, поскольку в наиболее частотной вариации сюжета о деве-воительнице поединок разыгрывается между нею и героем, и только в результате своего поражения она может сдаться любви. В «Царь-Девнице», однако, герой так и не вступает ни в какое единоборство: его вновь осиливает колдовство мачехи. Но, когда дядька раскрывает ему случившееся, он убивает его и совершает другой решительный поступок – бросается в море. В сочетании с гуслирством Царевича можно усмотреть здесь некоторые отголоски былины о Садко (и, возможно, оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова, где заглавный герой влюблен в морскую царевну Волхову – чего в былинах нет; кстати, в опере она поет над сонным героем колыбельную, прежде чем превратиться в реку и навеки разлучиться с ним). Былину эту Цветаева знала, как свидетельствуют посвящение к поэме «Молодец»: «...за игру за твою великую, / за утехи твои за нежные...» (3, 280) – и письмо к Б. Пастернаку от 26 мая 1925 г.: «А ты знаешь, откуда посвящение к “Молодцу”? Из русской былины “Морской царь и Садко”» (6, 246). Прыжок Царевича в море может быть объяснен не только самоубийственной интенцией, но в большей степени попыткой удержать Царь-Девницу. Тем более – птицы и само море обещали герою силу и власть над морской стихией:

Все море в грудь твою взойдет, –
И будешь ты
Не Царский сын:
Морской король (3, 251).

Так что, хотя герой не превращается в традиционного сказочного богатыря, выручающего царевну, и до самого финала остается для Царь-Девницы «ребенком», он в каком-то смысле является ей *ровней, парой* – пусть это пара и «разрозненная», по выражению Цветаевой.

Об этом положении вещей достаточно отчетливо свидетельствует символический ряд поэмы, в котором героям соответствуют парные значения. Так, оба они имеют царское достоинство; более того, выступают как символические *брат и сестра*, что крайне показательно для Цветаевой, у которой этот (псевдо)инцестуальный мотив неизменно связывается с моти-

вом равенства (ср., например, стихотворения «Сестра», «Брат», «Клинок» 1923 г.). В песне перед второй встречей Царевич поет: «Сжалилась над братом тощим / Мощная моя сестра» (3, 231); Царь-Девушка спрашивает Ветра: «Есть ли где, касатик, / Меж царей мне братец, / Меж девиц – сестра?» (3, 253).

«Царственность» центральных героев имеет и символически-зооморфный аспект. Царь-Девушка неоднократно называется «орлицей»: «Брови сильные стянув, / Взор свой – как орлица клюв – / В спящего вонзает» (3, 233); «Над орленком своим – орлица, / Над Царевичем – Царь-Девушка» (3, 259) и др. А Царевич – «лебедь» или «лебединым царем»: «Лежит Царевич мой бессонный, / Как лебедь крылья разбросал» (3, 195); «Не Царевич к челну – / Лебедь к лебедю льнет» (3, 231). Т.е. мы имеем *отношения силы – слабости*, но при этом *глубинного родства*. Менее выражена парность *львиных* ассоциаций Царь-Девушки («Как не я тебя, а львица / Львиным молоком вскормила!» (3, 199); «Девичий-свой-львиный / Покажи захват!» – 3, 262) и *ягнечьих* – Царевича («Хочет встать, а сон-то клонит, / Как ягненок на травку» (3, 207); «Сын ли с батюшкой, аль с львом красным – лань?» – 3, 239), но и она имеет место, что опять же устанавливает между героями – при всей разности сил – отношения родства, общей принадлежности к иному, сакральному, миру.

Морская природа Царь-Девушки неоднократно подчеркивается Цветаевой. Живет она «за морями» (3, 197); когда мы ее видим впервые, она чистит саблю «у окна сваво, над взморьем» (3, 199); как и в обеих сказках афанасьевского сборника, встречи с Царевичем происходят в море. В первую встречу она крестит спящего Царевича «морским своим крещением» (3, 211). После второй встречи прямо сказано, что Царь-Девушка отправляется «в дом свой морской – домой» (3, 235). Сцена ее гнева при третьей встрече сопровождается бурей на море. А когда она вырывает себе сердце, то бросает его в морскую хлябь, совершая символический жест возвращения в родную стихию и отказа от человеческих, земных чувств, причем Царевич, проснувшись, спрашивает: «Что за сноп / Из воды, за лучи-застрелы? / Середь моря, что ль, солнце село?» (3, 262): образ Царь-Девушки подчеркнута солярный, да и в мифологических представлениях широко распространено поверье, что солнце живет за морем.

Подчеркивая морскую природу Царь-Девушки, Цветаева следует за традицией. Связь этого образа с морем проявлена в фольклоре: «Живет Царь-девушка в очень отдаленных полуденных краях, “за тридеветь земель, за тридеветь морей” <...>, “за огненным морем” <...>, в Подсолнечном, или Девичьем, царстве»¹⁷. То же самое находим в литературной традиции. У П. Ершова в «Коньке-Горбунке» (1834 г.):

Тут сказал конек Ивану:
«Вот дорога к окояну,
И на нем-то круглый год
Та красавица живет;
Два раза она лишь сходит

С окояна и приводит
Долгий день на землю к нам.
Вот увидишь завтра сам»¹⁸.

У В.Ф. Одоевского в трагедии для театра марионеток «Царь-Девушка» (1837 г.): «Театр представляет богатые покои Царь-Девушки; из окошек видно море...»; «На море появляется пароход с солдатами Царь-Девушки»¹⁹ и пр. У М.Ю. Лермонтова в стихотворении «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» (1841 г.):

У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;
На ветвях зеленых качаются райские птицы;
Поют они песни про славу морской царь-девушки²⁰.

Интересно, что птицы и само море, соблазняя Царевича перед третьей встречей с Царь-Девушкой броситься в пучину, сулят ему *морское владычество*: «Клади себе взамен подушки / Мою широкую зарю! / Тебе в игрушки-погремушки / Я само солнце подарю! / Не будет вольным володеньям / Твоим ни краю, ни конца...» (3, 251).

Но наиболее очевидное проявление парности Царь-Девушки и Царевича – это *солярная и лунная символика* соответственно, многократно отмечавшаяся исследователями. Царь-Девушка представлена как солярная героиня: «Просияла Царь-Девушка: / Терем враз озолотила» (3, 201); «Одним своим лучом единым / Мы светел-месяц полоним» (3, 202) – о любовном «завоевании» Царевича; «С подсолнечником равен лик» (3, 202); «То не солнце по золатым ступеням – / Сходит Дева-Царь по красным сходям» (3, 207); «Ногой легкою – скок / Домой, в красный чертог» (3, 214) и др.

Встречам Царь-Девушки и Царевича неизменно сопутствует *мотив солнечного ожога*. Ее поцелуй при первой встрече оставляет огненную печать на лбу Царевича, при второй – на его губах. Солярная символика присутствует и в мотиве золотых волос Царь-Девушки, которые она дарит спящему Царевичу на струны для гуслей. Слабые руки Царевича роняют их в морскую пучину, что предсказывает его неспособность удержать ее, неизбежную разлуку: «Меж Солнцем и Месяцем / Верста пролегла» (3, 214). Ведь если *Царь-Девушка олицетворяет солнце*, то *Царевич – месяц*: «Дó любви нелакомый, / Себе немил – / Видно, месяц, плакамши, / Слезой обронил» (3, 198); «– Ох, бел ты мой месяц, / Меловой пирожок!» (3, 215); «Мать рожала – не тужила: / Не дитя, – дымочек-дым! / Словно кто мне налил жилы / Светом месячным сквозным» (3, 230) и др.

Вообще солярная символика чаще сопутствует мужскому персонажу, лунная – женскому, у Цветаевой же происходит *мена ролями*, как это видно и по другим критериям парности Царь-Девушки и Царевича (орлица – лебедь, львица – ягненок). Отчасти это напоминает вегетативный вариант циклического сюжета, сформулированный О.М. Фрейденберг (но без фазы обретения, когда вегетативное, пассивное божество спасается активным

героем или героиней), особенно учитывая мертвый сон Царевича – мотив временной смерти – и сопутствующие герою «растительные» сравнения: «Не говоря уже обо “льне” и “маковочке” <...>, Царевич то и дело именуется “тросточкой” <...>, “стеблем”, “стерженьком” <...>, “былинкой” <...>, “травиночкой” <...>, “сосенкой” <...>, “одуванчиком” и “цветиком”»²¹. В этом «мифологическом» свете стяжение фазы поиска до прыжка Царевича в море и отсутствие фазы обретения получают катастрофический отсвет и выявляют общее состояние мира в поэме, близящегося к своему концу (ведь Царевич оказывается так и не спасенным страдающим богом).

Можно говорить и о сходстве с так называемым «дополнительным» символистским мифом: если по «основному» мифу русского символизма, имеющему корни в гностицизме²², герой спасает пленную Душу Мира, персонифицируемую в образе девы, то, согласно «дополнительному» мифу, напротив, героиня «софийного» типа спасает заплутавшего, потерявшегося, изменившего, «сонного» героя. Собственно, ситуация поэмы парадоксально близка той, что складывается в стихотворении Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...» (1875–1876 гг.):

...И бросает она свой алмазный венец,
Оставляет чертог золотой
И к неверному другу, – нежданный пришлец,
Благодатной стучится рукой.

И над мрачной зимой молодая весна –
Вся сияя, склонилась над ним
И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим.

<...>
«Знаю, воля твоя волн морских не верней:
Ты мне верность клялся сохранить,
Клятве ты изменил, – но изменой своей
Мог ли сердце мое изменить?»²³

Напомним, что Соловьев был автором критического очерка «Поэзия Я.П. Полонского» (1896 г.), в котором он специально останавливается на его стихотворении «Царь-девица» (1876 г.). Довольно отчетливо прочитывается, что в героине этого стихотворения философ видит одно из явлений Софии, которую Полонский, по его мнению, предчувствовал, сам того не осознавая: «Счастлив поэт, который не потерял веры в женственную Тень Божества, не изменил вечно юной Царь-девице: и она ему не изменит и сохранит юность сердца и в ранние, и в поздние годы»²⁴. Таким образом, Полонский предстает как бы предшественником Соловьева. Между тем, в изображении Полонского Царь-девица, отнюдь не будучи воительницей, делит с Царь-Девницей Цветаевой следующую особенность: она тоже дважды дарит герою поцелуи-ожоги – в лоб и в уста.

...Но едва-едва успел я
Блеск лица ее поймать,
Ускользая, гостя ко лбу
Мне прижгла свою печать.

С той поры ее печати
Мне ничем уже не смыть,
Вечно юной царь-девице
Я не в силах изменить...

Жду, – вторичным поцелуем
Заградив мои уста, –
Красота в свой тайный терем
Мне отворит ворота...²⁵

Цветаева, несомненно, знала поэзию Полонского (например, в статье «Поэт и время» она цитирует его стихотворение «В альбом К. Ш.»), как и Соловьева, так что вряд ли стоит говорить о совпадении – скорее о заимствовании мотива (причем если «Царь-девица» Полонского аллегорически изображает захваченность искусством и красотой творчества, то и в «Царь-Девнице» Цветаевой эта тема тоже очень важна, хоть и решается не аллегорически: поэт, певец в данном случае – Царевич, и Царь-Девница влюбляется в него и видит его ровней себе именно благодаря его гусларству, но преданность музыке, как явлению небесному, оказывается несовместимой с земной любовью). Из сказанного можно заключить, что символистское прочтение ситуации слабого героя и спасающей его могущественной героини, притом имеющей божественную сущность, Цветаевой, видимо, было знакомо. Принципиально, однако, что в «Царь-Девнице» эта ситуация не разрешается ожидаемым событием: героине вовремя «разбудить» Царевича не удастся – напротив, его *слабость трагически побеждает ее силу*:

Вихрь-жар-град-гром была, –
За все наказана!
Войска в полон брала, –
Былинкой связана! (3, 235)

У Цветаевой создается очень сложный и противоречивый мотивно-образный комплекс. Царь-Девница предстает не столько «софийной» девой, сколько стихийной героиней. При определенной оптике ее можно отчасти увидеть как Софию в падении, в затмении – какова, например, Фаина у А. Блока, – но такая героиня сама подлежит спасению героем; точнее будет сказать, что в «Царь-Девнице» герои предназначены взаимно спасти друг друга – отсюда, возможно, и их гендерная проблематичность, создающая взаимоналожение основного и дополнительного символистских мифов.

Такой тип героини – лихая, разбойная амазонка – характерен для

творчества Цветаевой начиная уже с раннего стихотворения «Молитва» (1909 г.). Вообще идеальный женский образ Цветаевой – дева-воин, соединяющая в себе черты обоих полов; с ней неизменно связываются мотивы силы, свободы, стихии, разбойного своеволия и беззаконности. Таковы, например, героини стихотворений «Дикая воля» (ок. 1909–1910 гг.), «Коли милым назову – не соскучишься!» (1916–1921 гг.), «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» (1916 г.), «Бог, вземли рабе послушной!...» (1920 г.) и др. Одновременно с этой «языческой» трактовкой дева-воин – отчасти в силу как раз своей «двуполости», андрогинности²⁶, непринадлежности вполне ни к одному из двух полов и, в конечном счете, преодолению пола («Пол, это то, что должно быть переборото, плоть, это то, что я *отрываю*»; «Если пол, – то что же ангелы?» – б, 530) – получает у Цветаевой черты ангельские, христианские («Был мне подан с высоких небес...», 1918 г.; «Любовь! Любовь! Куда ушла ты...», 1918 г.; «Доблесть и девственность! – Сей союз...», 1918 г.; «Свинцовый полдень деревенский...», 1918 г.; «Бог! – Я живу! – Бог! – Значит ты не умер!...», 1919 г.; и др.). Часто эти две трактовки контаминируются (как, например, в стихотворении 1918 г. «Серафим – на орла! Вот бой!...» или в поэме «На красном коне» 1921 г.), и героиня-воительница сочетает языческие и христианские, демонические и ангельские черты. В «Царь-Девнице», на первый взгляд, доминирует первая из названных тенденций, но чем дальше, тем более отчетливо вырисовывается и вторая; их взаимодействие влияет и на постановку действующих лиц, и на развитие сюжета.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1994–1997.

² Царь-девица: [Сказка] № 232 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 182.

³ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 185.

⁴ Царь-девица: [Сказка] № 232 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 185.

⁵ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 186.

⁶ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 186.

⁷ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 187.

⁸ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 187.

⁹ Царь-девица: [Сказка] № 233 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 2. С. 185.

¹⁰ Цветаева М. Неизданное. М., 1997. С. 184.

¹¹ Faryno J. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» – «Царь-

Девца» – «Переулочки»). Wien, 1985. С. 231.

¹² Цветаева М. Неизданное. М., 1997. С. 254.

¹³ Цветаева М. Неизданное. М., 1997. С. 259.

¹⁴ Цветаева М. Неизданное. М., 1997. С. 318.

¹⁵ Faryno J. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» – «Царь-Девца» – «Переулочки»). Wien, 1985. С. 156.

¹⁶ Народные сказки, собранные сельскими учителями / издание А.А. Эрленвейна. М., 1863. С. 50–72.

¹⁷ Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 71.

¹⁸ Ершов П.П. Конек-Горбунок. М., 1969. С. 74.

¹⁹ Одоевский В.Ф. Царь-Девца // Игра: Не периодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Петербург, 1920. № 3. С. 124, 129.

²⁰ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1957. Т. 1. С. 77.

²¹ Faryno J. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» – «Царь-Девца» – «Переулочки»). Wien, 1985. С. 203.

²² Магомедова Д.М. Блок и гностики // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М., 1997. С. 70–83.

²³ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 62.

²⁴ Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 157.

²⁵ Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений. СПб., 1896. Т. 2. С. 201–203.

²⁶ Kroth A.M. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision // *Slavic Review*. 1979. Vol. 38. № 4. P. 563–582; Dinega A.W. A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva. Madison, 2001; Gove A. The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva // *Slavic Review*. 1977. Vol. 36. № 2. P. 231–255; Шелвенко И. Литературный путь Цветаевой. М., 2015. С. 71, 134–137, 168, 181, 259; Полякова С.В. К вопросу об источниках поэмы Цветаевой «Царь-Девца» // *Russica-81: литературный сборник*. New York, 1982. С. 222–228; Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990. С. 102, 332.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kroth A.M. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision. *Slavic Review*, 1979, vol. 38, no. 4, pp. 563–582. (In English).

2. Gove A. The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva. *Slavic Review*, 1977, vol. 36, no. 2, pp. 231–255. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Polyakova S.V. K voprosu ob istochnikakh poemy Tsvetaevoy "Tsar'-Devitsa" [Toward the Question of the Sources of Tsvetaeva's Poem "The Tsar-Maiden"]. *Russica-81: literaturnyy sbornik* [Russica-81: Literary Collection]. New York, 1982, pp. 222–228. (In Russian).

4. Faryno J. *Mifologizm i teologizm Tsvetaevoy* ("Magdalena" – "Tsar'-Devitsa" – "Pereulochki") [Tsvetaeva's Mythologism and Theologism ("Magdalene" – "The Tsar-Maiden" – "Byways")]. Wien, 1985, p. 231. (In Russian).
5. Novikov N.V. *Obrazy vostochnoslavyanskoy volshebnoy skazki* [Images of the East Slavic Fairy Tale]. Leningrad, 1974, p. 71. (In Russian).
6. Faryno J. *Mifologizm i teologizm Tsvetaevoy* ("Magdalena" – "Tsar'-Devitsa" – "Pereulochki") [Tsvetaeva's Mythologism and Theologism ("Magdalene" – "The Tsar-Maiden" – "Byways")]. Wien, 1985, p. 203. (In Russian).
7. Magomedova D.M. Blok i gnostiki [Blok and Gnosticism]. *Magomedova D.M. Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve Aleksandra Bloka* [The Autobiographical Myth in the Work of Alexander Blok]. Moscow, 1997, pp. 70–83. (In Russian).
8. Dinega A.W. *A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Madison, 2001. (In English).
9. Shevelenko I. *Literaturnyy put' Tsvetaevoy* [Tsvetaeva's Literary Path]. Moscow, 2015, pp. 71, 134–137, 168, 181, 259. (In Russian).
10. El'nitskaya S. *Poeticheskiy mir Tsvetaevoy: konflikt liricheskogo geroya i deystvitel'nosti* [Poetic World of Tsvetaeva: Conflict of Lyrical Hero and Reality]. Wien, 1990, pp. 102, 332. (In Russian).

Вероника Борисовна Зусева-Озкан – доктор филологических наук, шеф-редактор издательства «Просвещение».

Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автоматарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

Veronika Zuseva-Özkan – Doctor of Philology, editor in chief of the "Prosveshchenie publishers".

Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

СЮЖЕТ И КОНФЛИКТ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ: роман протоиерея Алексия Мокиевского «Незавершенная литургия»

Аннотация. Статья посвящена типологии православной книги, сложившейся в русле русской литературы XX в. Субстанциональный сюжетный конфликт добра и зла характерен для «мира глубинной упорядоченности» подобной книги. В многолинейном сюжете «Незавершенной литургии» присутствует также временное нарушение и восстановление гармонии; коллизии обусловлены ходом исторических событий XX в. Соединение конфликтов разного типа предопределяет новизну жанра. Как в житиях святых первых веков христианства и в патериковой новелле, в телесных страданиях возвышается дух героя XX в. Праведник становится исповедником веры. Добро и зло предстают в Евангельском свете. Композиция и развитие сюжета связаны с содержанием богослужения, описанного в романе. Внелитературная функция схожа с установками средневековой книги – нести духовное просветление, формировать навык выбора между грехом и добродетелью.

Ключевые слова: протоиерей Алексий Мокиевский; сюжет; конфликт; подзаголовок «православный роман».

S. Boyko (Moscow)

The Plot and the Conflict in Modern Prose. The Novel "Unfinished Liturgy" by Archpriest Alexey Mokievsky

Abstract. The article is devoted to the typology of orthodox book that established in line with Russian literature of 20th century. The substantial scene conflict between good and evil is typical for "the world of deep orderliness" of this kind book. In the multiline plot of "unfinished liturgy" the temporary disruption and harmony restore are also presented; all conflicts caused by the historical events of the 20th century. The connection of different conflicts types determines originality of the genre. Just as in hagiographies of the first centuries Christianity, so as patericon novel, the hero's spirit rises in bodily sufferings in 20th century. Righteous becomes confessor of the faith. Good and evil appear in the light of the Gospel. The composition and development of the plot related to the content of the service as described in the novel. Extraliterary function is similar to the medieval settings of the book, it's to bring spiritual enlightenment and to build skills to choose between sin and virtue.

Key words: archpriest Alexei Mokievsky; plot; conflict; "Orthodox novel" as a subhead.

В XX в. в значительном количестве русских книг проявляются черты, которые были присущи произведениям средневековой литературы. Развитие книги такого рода связано с типом литературной эволюции, который был распространен в Древней Руси и ранее: «Литература развивалась не потому, что что-то "устаревало" в ней для читателя, "автоматизировалось", искало "остранения", "обнажения приема" и пр., а потому что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требова-

ли введения новых тем, создания новых произведений»¹.

В интересующей нас части литературного поля XX в. наиболее ранними, по нашим наблюдениям, примерами становятся произведения русского зарубежья: «Богомолье» И. Шмелева, написанное в 1930–1931 гг., рассказы В. Никифорова-Волгина, относящиеся к 1925–1940 гг., «Неугасимая лампада» (1954) Б. Ширяева. Позднее подобная книга является в самиздате, где, например, уже в 1970-х имел хождение знаменитый «Отец Арсений». В наши дни тенденция представлена десятками имен², сотнями произведений, многократными переизданиями вышеназванных и вновь созданных книг.

В науке и критике современная литература этого типа отражена сравнительно слабо. Ряд ее свойств не отвечает бытующим представлениям о «литературности». Например, считается, что познавательность или назидательность допустимы в детской книге, а «взрослую» они будто бы делают «не-литературой». Можно полагать, что с подобными представлениями связано бурное развитие «нон-фикшн», где автор свободен напрямую говорить с читателем. «Реальность XX века оказалась такова, что сказать правду о ней стало сверхзадачей писателя, решить ее привычными художественными средствами дано на поверку немногим, большинству же на помощь приходит именно документ»³.

В интересующей нас книге невозбранно присутствует установка на внелитературную функцию, типологически схожая с установками средневековой книжности: «Польза “четьих книг” заключалась в том, чтобы принести духовное просветление, укрепить верующего для борьбы со злом, сформировать у него навык самостоятельного принятия решений в ситуации выбора между грехом и добродетелью»⁴.

«Реальность XX века» действительно преподнесла ряд характерных ситуаций, которые легли в основу сюжета произведений разных жанров. Остановимся на сюжетных ситуациях, типичных для современной книги.

Предметом описания становятся террор, раскулачивание, репрессии, гонения, кощунства – события, окрасившие советскую действительность с первых дней. В Зарубежье они освещаются писателями, которые знали о бесчинствах Советов не понаслышке, писали о них с пафосом справедливой инвективы (например, «Окаянные дни» И. Бунина).

Но тогда же в прозе был найден иной подход к трагедии современности. Например, в рецензии для парижского «Возрождения» А. Амфитеатров писал о героях Василия Никифорова-Волгина: «Что могут встретить эти попки-странники <...> на своем страдном пути в недра толщи народной? Всего хватит: и насмешек, и поругания <...> а возможно, удостоятся и мученическую кончину приять. Но зато и ждет их великая мзда, не только посмертная, на небесах, но и попутно здесь, на земле: встречать русских людей, покаянно пробуждающихся от бесовского кошмара»⁵. Гонения XX в. поднимают образ праведника на высоту исповедничества. Добро и зло предстают в Евангельском свете. Конфликт не всегда находит разрешение в коллизиях сюжета.

Герой, обращенный к добру, находит опору в Боге, от Которого исхо-

дит глубинная упорядоченность мироздания. Поэтому сюжет произведения часто связан с богослужением – его содержание и ход передает для героев смысл бытия. Для читателя И. Шмелева и Б. Зайцева, В. Никифорова-Волгина и Б. Ширяева отсылки к тексту Библии или богослужений были понятными. Читатель более позднего времени нуждается в комментариях, и авторы – наши современники – включают в свои книги всевозможные разъяснения как естественную часть разговора.

Сюжет о гонениях на новомучеников и сюжет, опирающийся на ход богослужения, присутствуют в романе протоиерея Алексия Мокиевского «Незавершенная литургия» (2006). На сегодня разошлось 2-е его издание (2013 г.) тиражом 15 тысяч экземпляров.

Рецензенты Интернета отметили в романе «прикосновение к тайне, умение тонко обрисовать хрупкий мир, который именуется чудом и так сложен в описании тяжеловесными земными словами»⁶.

В послесловии «Об авторе» указано на «потребность в понимании логики жизни, ее мистических начал, в представлении о силах, организующих ее сюжет»⁷ (далее текст приводится по указанному изданию).

В предисловии автор говорит, что его побудила взяться за труд печаль о судьбах брошенных церковью: они были оплотом духа, а «теперь стали памятниками нашего безумия» (7). Вторая причина часто указывается в беллетристических работах священников: это бесценный опыт общения с людьми, который просится на бумагу.

Имеют место «и автобиографические эпизоды, приведенные с той лишь целью, чтобы дать понять, как удивительно строятся судьбы людей Церкви <...> как они приходят к Богу, зачастую не благодаря каким-то своим качествам и заслугам, а вопреки всему» (8). Среди таких эпизодов – Литургия, прерванная смертью старого пастыря и завершенная молодым, который примчался для этого за двести километров: «Со слезами скорби и утешения принимали тогда хромтауские прихожане Святые Дары. Никто из них не покинул храма, доколе не дождался приезда священника» (265).

Сюжет о гонениях на исповедников веры дан в романе через образ отца Георгия. Он принадлежит к поколению верующих, которые по советским обстоятельствам уже не имели возможности получить духовное образование: «...когда юноша созрел для посвящения в сан, мир вокруг него пошатнулся <...> Он не смог закончить духовную семинарию и всему обучался самостоятельно <...> Его наставниками стали отцы прославленной Пустыни, единственного не закрытого еще монастыря» (36). Монахи один за другим восходят на свою Голгофу.

Последний игумен благословляет Георгия к старцу-епископу. В первой половине 1920-х гг. Церковь оставляют люди, принадлежавшие к ней формально, но не готовые исповедовать веру в эпоху жестоких гонений. После очередного ареста собрата другие священники «ссылаясь на болезни и слабости, отказывались возглавить приход»; так и случилось, что «выбор пал на молодого келейника владыки» (37).

Судьба прихода типична для эпохи. «На всю округу, некогда прослав-

ленную за святость этих мест» (51), остается только Покровский храм, расположенный в труднодоступном месте. Его пытались задушить налогами, однако «люди отдавали последнее, но выплачивали необходимое. Два священника, попавшие в годину “красного террора” в заложники, были расстреляны в тюрьме, еще один настоятель был арестован и сослан на Соловки» (51).

Даже содержание Литургии представляло опасность: на ней священник возносит имя патриарха Тихона (события относятся к 1924 г.). «Эти слова могли стоить ему жизни <...> Имя патриарха произносилось так, как раненный в битве воин поднимал знамя своего полка» (44).

Описание последней Литургии в Покровской церкви перемежается диалогами тех, кто едет в это время арестовывать отца Георгия. У них нет имен и лиц – только голоса. Они выражают готовность стрелять, «если миряне начнут гоношиться» (23). Убить можно любого: «А мне все один черт, что поп, что буржуй, что сволочь белогвардейская. У меня к ним, к контрам, нет пощады. Было их время, а теперь моя власть» (31).

Главный голос очерчивает для соратников образ врага. Духовенство «сеет религиозный дурман». «Попы все политические <...> Пусть предстанет перед судом и расскажет, контра, как он советской власти вредил» (26). Попы все одинаковые. Бездельники и обжоры: «Разъелся, паразит, брюхатый, поди, как баба на сносях...» (31). Попы лжецы и лицемеры: «Видел я одного попа, который во время поста курочку жареную трескал» (34).

Смысл событий комиссары видят в борьбе за светлое будущее: «Вот когда всех вражин раскулачим, порядок наведем, тогда и заживем богато и красиво» (29), «для блага трудового народа мы всю эту нечисть выкорчевываем» (34).

В диалогах звучат сомнения и слабые контраргументы: «Меня поп читать учил...» (26), «И все-таки. Ты смог бы попа пристрелить?» (31). Однако опыт арестов уже выработал у комиссаров необходимые навыки. Они культивируют в себе отвращение к жертвам: «А это чучело бородатое на стуле сидит <...> И отовсюду глазенки попят его <...> мамка их комедию ломает. Так и вижу лицо ее перекошенное и платок на боку... Только меня этим не проймешь» (38).

Подобные сцены известны читателю по обширной литературе, запечатлевшей террор, коллективизацию, репрессии. Но автор глубже раскрыл их смысл, перемежая с параллельными во времени сценами последней литургии. Так, после слов «Было их время, а теперь моя власть» (31) идет эпизод, когда священник читает над исповедником разрешительную молитву: «... властью Его, мне данную, прощаю и разрешаю ти, чадо, вся грехи твоя...» (32). Власть убивать и грабить противопоставлена власти прощать и разрешать человека от грехов.

Многозначность слова «раб» обыгрывается в популярном лозунге и в словах комиссара о священниках: «Они нас в рабы с детства записали! Раб Божий, поди, говорит, к доске... А мы не рабы... Рабы не мы» (26).

Слово «царство» понимается по-разному. Зная об этом, «конвоир в кожанке» спрашивает арестованного батюшку: «Какими словами вы начина-

ете службу?» Услышав ответ, что литургия начинается с возгласа «Благословенно Царство...», он торжествует: «Вы слышали, товарищи? Это же прямая агитация за царский режим!» (59)

Разное понимание слов «власть», «раб», «царство» показывает, что граждане говорят на разных языках и понимание затруднено.

Арест отца Георгия происходит до завершения Литургии, в тот момент, когда он должен начать причащение паствы. Священнику физически препятствуют исполнить его долг – а для него это означает невозможность спасения. Кошунство комиссаров в алтаре оборачивается большим злом, чем они полагают.

Итак, сюжетный конфликт связан не просто с противостоянием комиссаров и их жертв, он не локален. «Конфликт вырисовывается как всеобщий и при этом напряженно, остро переживаемый героем <...> В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя <...> в результате оказывается, что даже исполненный глубочайших противоречий мир упорядочен...»⁸.

Арестом начинается тюремно-лагерная эпопея, о которой мы узнаем из рассказа отца Георгия молодому священнику в предпоследней главе. Пять лет тюрьмы в Коми, с туберкулезом. К освобождению пастыря «во всей нашей некогда славной округе не было ни одной действующей церкви» (209). Три года священнического служения в другой области – и еще десять лет в КАРЛАГе, где герой лишается руки (ему подстроили «несчастный случай»).

В годы гонений жизнь о. Георгия ведет его к спасению. Перед нами биография житийного типа, когда в телесных страданиях героя возвышается его дух. В лагере о. Георгий молится «истово, при всяком удобном случае» (210); о подобной же молитве свидетельствуют многие побывавшие в лагерях. После является возможность, наконец, оставшись в Караганде, жить под водительством старца. А затем приходское служение «в каких-нибудь тридцати километрах» (173) от полустанка. Однорукий батюшка ремонтирует комнату, изготавливает утварь, пишет иконы, разводит пчел для воска и виноград для вина – созидает Церковь морально и физически. Как старец, отец Георгий духовник епархии. Он окормляет паломников – и нового героя, отца Василия, который промыслительно призван завершить незавершенную Литургию.

В то же время для российских земляков этих батюшек совершенное некогда комиссарами злодеяние отнюдь не исчерпало себя. В прологе описан случай мародерства, относящийся к 1970-м гг., когда распространилась «добыча» икон и древней утвари и подпольная торговля артефактами. Пять человек приплывают на лодке и плотике и, войдя в Покровский храм, обретают там «пещеру Али-Бабы» (17).

Не они первые: поживиться пытались разные люди. Проводник рассказывает: «Золото искали, серебро, вещи старопрежние. Да она будто заговоренная, никому не давалась. Ее ведь даже взрывать намерялись <...> А здесь ведь кладбище кругом, кресты кованые <...> Ну, кто наткнется, лодку пробьет да потонет. Один с колокольни пал на решетку на вострий.

Двоих кирпичами завалило, подкапывались под стену» (11).

Кладоискатели руководствуются своим «экзистенциальным кодом». Для них алтарь – это Клондайк (19), кладбищенские кресты – водное препятствие.

Мародеров объединяет с былыми комиссарами отсутствие имен – превалирует речевая характеристика: «культурно» говорит «молодой в очках», грязно ругается «здоровяк».

Небезразлична связь жизни героев и их родителей: отец седого проводника «эту церкву и закрывал» (12).

Когда плотик наполнен артефактами, с него падает икона в серебряной ризе, замыкая цепь трухлявых проводов, и срабатывает давно недовынутая толовая шашка. На физическом уровне – по стечению условий происходит взрыв. На духовном – мародеры, подобно предшественникам, погибают, став участниками кошунства.

Сюжет богослужения противопоставлен сценарию ареста. «Незавершенная литургия» принадлежит к большому числу произведений, вовлекающих в художественную ткань внутренний смысл церковных молитв и службы. Необходимые пояснения авторов дают возможность любому читателю понять смысл происходящего.

Лейтмотив описания службы – любовь к Богу и ближнему: «Отец Георгий вынимал частицы, за здравие и за упокой <...> Перед его мысленным взором проносились лица дорогих сердцу людей. Их имена слетали с шепчущих губ, теплая молитва за них пред Господом делала их, живых и усопших, сопричастными сегодняшнему торжеству» (28)

Прихожане испытывают радость и проявляют любовь. Перед началом службы молодой парень читает неграмотным «приготовление к причастию» (22); средних лет муж с женой «трепетно, почти не дыша <...> внимали тихому чтению входных молитв, ощущая себя более на Небе, чем в храме» (22); среди входящих «царили оживление и праздничная веселость» (27). Жизнь Церкви общая: после службы «надобно будет помогать – переносить все», поскольку переходят в зимний храм (27).

В романе раскрыто вселенское значение происходящего: «Божественная Литургия, которую в народе попросту называют обедней, – великое служение, свершаемое с привычной обыденностью <...> И здесь, в этом таинстве Евхаристии, как бы ни велика была роль священника, главным совершителем чуда является Бог» (32–33).

В сюжет вплетены воспоминания отца Георгия: его детские впечатления от богослужений (35), путь к Храму в юности (47). Сознает он свое недостойнство: «Мало он подвизался, мало побыл возле грамотных отцов», – и смысл нынешнего служения: «Памятуя о том, что за недостойных священников литургию совершают ангелы, отец Георгий чувствовал сопричастие ангельское...» (50).

Черты образа смиренного пастыря указывают на будущие события. В опустелой церкви, согласно преданию, остается на молитве ангел – хранитель храма. Ангел будет сослужить уже отцу Василию на завершении прерванной Литургии (257).

Для общего смысла важно убранство церкви: «В такие минуты алтарь не только олицетворяет рай, но и является таковым <...> Гармонию дополняет стройное пение, ароматы фимиама и золотое убранство иконных окладов. Сердце переполняет тихое ликование и любовь» (48).

Поэтому интерьер церкви описывается в романе многократно. Это Покровский храм, особый, «светлый, высокий, пелось в нем легко, своды словно пели вместе с тобой» (208). Это Рождественский храм Ферапонтова монастыря, где отец Василий «не чуял под собой земли <...> старался еще на какое-то время сохранить в себе это чудо Дионисиевых росписей» (201).

Это тесные комнатки, чиненные батюшками и приспособленные для богослужений. Маленькие храмики, выстроенные вопреки общественному мнению, которое «раздраженно кивает в сторону золоченых куполов, настолько отдалив себя от Бога, что золото церковных главок <...> мнит словно у себя украденное» (205).

Тема служения и жизненной миссии развивается далее в историях двух героев. Отец Василий недоучившимся студентом обратился к Богу и стал, как некогда отец Георгий, келейником опытного старца. В начале 1990-х гг. уезжает в тот же Казахстан, там становится священнослужителем. К отцу Георгию он приезжает на исповедь и узнает о своей особой миссии, содержание которой должно выясниться на месте, в России.

Мальчик Саша, живущий поблизости от Покровской церкви, интересуется ее историей, встречает ангела. Ангел просит привести священника.

В финале все линии сходятся. Отец Василий выполняет просьбу Саши, понимая, что это и есть предвиденная отцом Георгием миссия. Он завершает прерванную на много десятилетий Литургию в сослужении Саши и ангела. Остановленное в Храме время возобновляет свой ход.

В Эпilogue сказано, что рухнувшее здание разобрали и построили часовню в честь Покрова Богородицы. Там находит себе место икона, благословленная отцом Георгием. В деревне строится новый храм: «Свои мужики рубили, как в старину, без единого гвоздя» (281).

Саша создает убранство часовни и подолгу молится, беседуя порою с ангелом, «отчего юноша наш не по возрасту вразумлен в духовной мудрости» (282). Его отец становится ктиторм Ильянского храма, мать – регентом. Вадим, «Божьим промыслом водим», который не послушался старца, приходит к отцу Василию на исповедь.

Плотик с иконами отплыл из Пролога в Эпilogue. Его поймал тогда на воде мудрый дед Аверьян и «прибрал до поры» так, что никто не знал (283). Древняя утварь украсила Ильинский храм, а икона в серебряной ризе, чудом обретенная на острове, дает ему название.

Каждый из сюжетов своим путем раскрывает смысл богообщения, и «Незавершенная литургия» по праву получает подзаголовок: «Православный роман».

Общая сюжетная схема, как видим, выстраивается по классическому образцу. Завязка событий – арест отца Георгия в алтаре. Коллизии связаны с лагерями и ссылкой исповедника веры, с жизнью Саши, его родителей и

деда, судьбой отца Василия, его семьи и духовника. Развязка наступает с завершением прерванной Литургии, созданием нового храма, приходом к Богу тех, кто стремился жить по совести.

Этот тип сюжета не всегда присущ православной книге, поскольку она посвящена не локальным конфликтам, напротив, как и в житиях, в ней «конфликт деспота и мученика всегда разрешается на небесах»⁹.

В «Незавершенной Литургии» движение от бедствий к счастливому концу определяется ходом исторических событий XX в. С гонениями началась «долгая и темная ночь» (слово Патриарха Тихона) советского периода, а в конце века происходит церковное возрождение, люди обращаются к опыту подвижников, оставшихся в живых. Новизна, как и в средневековой книге, определяется тем, что, говоря словами Д. Лихачева, «сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи» ложатся в основу сюжета.

Внелитературная роль также соответствует средневековой модели. Заявленное в предисловии стремление привлечь внимание к судьбе заброшенных храмов и к поучительным жизненным историям можно, думается, рассматривать как традиционную фигуру скромности. Душеполезное значение книги связано, помимо заявленного автором, с сюжетом житийного типа и со смыслом богослужения, который роман доносит до читателя.

Сюжетные линии Саши и отца Василия содержат множество событий, загадочных обстоятельств, невероятных совпадений и поворотов. Присоединение их к агиобиографии, обогащенной темами богослужения, создает новую жанровую разновидность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 95.

² Бойко С.С. «Непознанный мир веры»: формирование литературы нового типа // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 23–28; Бойко С.С. Для бессмертных: инструкции. Православная книга сегодня // Вопросы литературы. 2014. № 5. С. 61–88.

³ Местергази Е. Литература non-fikshn/non-fiction: экспериментальная энциклопедия. М., 2007. С. 33.

⁴ Каравашкин А.В. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2011. С. 26.

⁵ Амфитеатров А. Тоска по Богу // Никифоров-Волгин В. Заутреня святителей. М., 2003. С. 490.

⁶ Незавершенная Литургия. Православный роман. Протоиерей Алексей Мокиевский // Psalom.ru. URL: <http://www.psalom.ru/nezavershennaya-liturgiia.html> (дата обращения 05.08.2016).

⁷ Без автора. Об авторе // Мокиевский А., протоиерей. Незавершенная Литургия: православный роман. М., 2013. С. 286–287.

⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 224.

⁹ Каравашкин А.В. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2011. С. 121.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Boyko S.S. “Nepoznanny mir very”: formirovanie literatury novogo tipa [“Unknown World of Faith”: The Formation of a New Type of Literature]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2014, no. 3 (30), pp. 23–28. (In Russian).

2. Boyko S.S. Dlya bessmertnykh: instruktsii. Pravoslavnaya kniga segodnya [For the Immortal: Manual. Orthodox Book Now]. *Voprosy literatury*, 2014, no. 5, pp. 61–88. (In Russian).

(Monographs)

3. Mestergazi E. *Literatura non-fikshn/non-fiction: eksperimental'naya entsiklopediya* [Literature Non-fiction: Experimental Encyclopedia]. Moscow, 2007, p. 33. (In Russian).

4. Karavashkin A.V. *Literaturnyy obychay Drevney Rusi (XI–XVI vv.)* [Literary Customs of Ancient Rus': 11th – 16th Centuries]. Moscow, 2011, p. 26. (In Russian).

5. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 1999, p. 224. (In Russian).

6. Karavashkin A.V. *Literaturnyy obychay Drevney Rusi (XI–XVI vv.)* [Literary Customs of Ancient Rus': 11th – 16th Centuries]. Moscow, 2011, p. 121. (In Russian).

Светлана Сергеевна Бойко – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

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

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Svetlana Boyko – Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

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

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

СТОЛКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ В ПЬЕСЕ Б. АКУНИНА «ЧАЙКА»

Аннотация. В нашем сообщении рассматривается жанровый аспект пьесы «Чайка» Б. Акунина. Благодаря элементам, воспринимаемым читателем как аномалия, происходит внутренняя трансформация смыслов текста, вступающих во взаимодействие, в игру. Этим объясняется и новый жанр произведения: детективная комедия. Структуру драматического текста пронизывают элементы криминального романа, которые подвергаются анализу. Проблематизируются вопросы столкновения разных жанров в пределах одного произведения. Это заставляет автора статьи обратиться к исследованию соотношения литературы и канона. Результаты мотивного анализа показывают, что в процессе жанрообразования большую роль играет также и метапоэтический уровень пьесы.

Ключевые слова: жанр; комедия; детектив; Акунин; метапоэтический уровень.

A. Molnár (Debrecen, Hungary)

The Clash of Genres in Boris Akunin's Play "The Seagull"

Abstract. This short study examines the genre aspect of Akunin's play "Seagull". Due to the elements meet by the reader as an anomaly, there is an internal transformation of the meanings of the text, entering in to interaction, game. This explains and new genre: detective comedy. The structure of dramatic text is sprinkled throughout the elements of criminal story that are exposed to our analysis. The questions of different genres' clashes within one literary work are problemized. This leads to the research of coverage the ratio of literature and canon. The results of motif analysis show that the metapoetic level plays an important role in the process of constructing genres.

Key words: genre; comedy; detective novel; Akunin; metapoetics.

В нашей статье предпринимается попытка определения жанровой структуры «Чайки» Бориса Акунина с обращением к вопросам теории жанра. Дело в том, что современный автор обозначил свою пьесу как комедию, а термин «комедия» в применении к драмам А.П. Чехова сразу после их выхода в свет вызвал бурное обсуждение. Мы позволим себе не останавливаться здесь на этих вопросах и приступить прямо к рассмотрению акунинского определения, которое он перенял у классика, сократив действие пьесы с четырех до двух актов. Возможно, что с этой далекой во временном плане точки зрения и раскроется комедийный потенциал, вложенный Чеховым в свою пьесу и в данное понятие.

Жанровое определение комедии осложняется тем, что в центре произведения стоит криминальное «дело», расследуемое самозванным сыщиком. По этой причине мы условно назовем жанр пьесы «детективной комедией». В ходе разбора произведения предстоит прояснить, по каким признакам и с какой семантикой смешиваются в нем разные жанры, принадлежащие к различным родам литературы. В этой связи следует учесть и современную проблематизацию категорий жанров и литературных родов.

На наш взгляд, можно говорить также о самостоятельности смешанных жанров («детективная комедия»), т.к. весьма значимы попытки использовать особенности драмы для построения произведений с другой родовой природой. Это верно и в обратном порядке.

Ясно, что деление литературных родов как типов художественного целого на основе дискурса, воспроизводящего события, т.е. типа текста (Ж. Женетт), зачастую ненадежно. Определение может не работать и в других случаях, как утверждал Н.Д. Тмарченко¹. Б.В. Томашевский считал, что признаками жанра являются приемы, организующие композицию произведения, которые он называл «доминантами»². Выделим труды М.М. Бахтина, в которых изучались свойства конкретных жанров как в синхроническом, так и диахроническом аспекте³. Последние пути изучения жанров кажутся нам более надежными, чем т.н. современное «подозрение» – «сомнение» в возможности категоризации жанров, в том числе и драмы.

Для решения этого вопроса небезынтересно отметить, что Бахтин не проводит четкую границу между драматической формой и романскими диалогами. Возможно, это вытекает из его теории «речевых жанров», идеологического общения сознаний – автора, героя и читателя. Современные романы открыты для влияния драмы и образуют совершенно новые текстовые формы, в которых повествовательное действие представлено уже как результат рефлексии. Таким образом, сюжетное событие и событие рассказывания переопределяются по особому драматическому принципу. Бахтин исходит из первенства романа, в котором герой не совпадает со своей сюжетной ролью, и именно такое «внутреннее действие» усматривается ученым и в жанре драмы. Подобную трансформацию традиционных жанров Бахтин обозначил термином «романизация»⁴.

Отметим, что на основе теории драмы в качестве важнейшего при изучении других жанров стало использоваться понятие *катарсиса*, а позже и *новеллистического пуанта*, связанного с новым, неожиданным событием. Как нам кажется, наглядным примером для такой «встречи» жанров может служить инсценировка, а затем экранизация романа И.А. Гончарова «Обыкновенная история». Этот роман со своей диалогической структурой словно напрашивается стать основой для театральной постановки. Подобный процесс отражается и в «Чайке» Акунина: драматическая форма претерпевает изменения в силу интеракции с эпическим жанром. На самом деле, неудивительно, что сочетаются именно эти жанры, т.к. развязка и анализ фактов в кругу всех подозреваемых в детективных романах довольно сценична.

Согласно Ю.Н. Тынянову, в произведении актуализируются именно те признаки, которые связаны с литературной системой данной эпохи в целом⁵. В этом плане заявленный жанр акунинского произведения предстает в неразрывной связи с актуальной ситуацией постмодернизма с ее направленностью на пародирование. Вспомним также идею «памяти жанра», выдвинутую Бахтиным в другом ракурсе: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном

произведении этого жанра»⁶. Акунин сохраняет, но в то же время переосмысливает некоторые жанровые признаки комедии. На основе положений Бахтина это можно сформулировать следующим образом: столкновение детективной и драматической формы превращает текст в поле для столкновения разных языков и голосов, а воспроизведение жанровой традиции обеспечивает открытость жанра. Таким образом, Акунин одновременно завершает жанр произведения Чехова (делает его типичной комедией) и открывает его (соединяет с другим жанром). Особые жанровые формы у Акунина – детектив и комедия / драма. Первый жанр – статический, имеющий постоянные признаки, готовую форму, а второй – неканонический, и совершенный Чеховым переворот в его определении вызывает изменения в самой форме. Комедия высмеивает в том числе традицию детектива.

Обратимся теперь к традиции жанра детективного романа / новеллы, определяемой зачастую по типу сюжета. Проведенный В.Б. Шкловским анализ «новеллы тайн» может быть применен и в отношении постмодернистских детективных романов Акунина⁷. Чеховская схема драмы легко поддается трансформации в презентацию детективного расследования: ее четвертое действие становится подготовкой для акта убийства и осмотра места преступления в комедии Акунина. Результатом осмотра является введение новых деталей, которые подтверждают акт убийства вместо самоубийства. Замкнутое место действия чеховской комедии тоже удобно для сбора действующих лиц с целью разгадки тайны.

Действие новой «Чайки» целиком направлено на выяснение причин и обстоятельств преступления, временная перестановка заключается только в пропуске детализации акта убийства. События разворачиваются по логике расследования, которое ведет врач Дорн, являющийся по тексту потомком литературного сыщика в произведениях Акунина, Фандорина. Случайное совпадение имен тоже играет на руку современному автору, прибегающему к автоцитации. В восьми дублях поочередно подвергнуты пародированию традиционные приемы расследования преступлений в детективах. Отсутствуют особые перипетии или приемы затруднения, замедления, торможения, способствующие созданию тайны, однако используются разные способы поиска совпадающих признаков. Такие предметы или личные мотивы предупреждают разгадку. Нет потребности в приеме ложных разгадок, ибо само поведение преступников вызывает подозрения у читателя, а все улики сразу представляются Дорном. Он подробно излагает все свои предположения, ход мыслей и доказательства. Каждое дело заканчивается эффектным сведением всех данных воедино. Подозреваемому ничего не остается, кроме признания и разъяснения причин своего поступка. Акунин драматически сгущает и сводит все к этому главному и основному знаменателю детективного жанра.

В пьесе Акунина ровно столько же разгадок, сколько действующих лиц. Этот прием напоминает известные романы Агаты Кристи: «Убийство в Восточном экспрессе», в котором также все участники являются убийцами, или «Десять негрятят», где смерть заслуженно настигает всех подозреваемых. При последовательных, но в то же время параллельных линиях

действия пьесы Акунина вариативно раскрываются возможные причины, мотивы преступления. Первая развязка новой «Чайки» еще кажется неожиданной, однако последующие более-менее предсказуемы, хотя под конец комедии они становятся все более абсурдными и вызывающими. Итак, в пьесе больше интереса вызывает сам анализ мотивировок и, следовательно, раскрытие и новое осмысление психологии чеховских фигур. Диалогичность, характерная для жанра комедии, у Акунина обретает следующую форму: акт убийства совершается за сценой, затем разные версии его совершения пересказываются действующими лицами в качестве «хора» под управлением «солиста» – следователя.

Рассмотрим теперь вкратце разные подходы к жанрам комедии и трагедии. Общеизвестно, что Чехов изменил привычные формы драматической диалогизации, используя приемы «подводного течения» или «подтекста», т.к. диалог в его пьесах образуется там, где одно действующее лицо разговаривает со скрытым «я» другого. По мнению венгерского театроведа Тамаша Бечи, диалог всегда устанавливает взаимоотношения между участниками диалога или указывает на них. Эти драматические отношения постоянно меняются в режиме настоящего времени. Изменения и создают ситуацию, которая в драмах Чехова отсутствует⁸. Петер Сонди обратил внимание на то, что в драмах Чехова люди отказываются от коммуникации, т.е. фактически от активного настоящего, живут в воспоминаниях и утопиях. Наряду с двумя наиболее важными формальными категориями драмы, настроение выступает в качестве центральной категории. Произведение на самом деле состоит из монологов-самоанализов, произнесенных публично, но благодаря такой лиричности драматическая форма (диалог) и не распадается, и не приближается к эпике⁹. Откликаясь на положения Миклоша Алмаши, венгерский исследователь назвал Чехова родоначальником современной драмы, в которой нет единого мировоззрения и представлены только личности без центрального стержня. Действующие лица существуют только тогда, когда объявят об этом другим. Они изначально замкнуты внутри себя и отчуждены от людей. Они страдают, не имея цели в жизни. Но именно из такой ситуации вырастает настоящая драма. Осмысленны те действия в настоящем, которые ведут из богатого прошлого в обозримое и позитивное будущее, однако здесь действительность разрушена, будущее является неопределенным, и поэтому завершение драмы проблематично¹⁰.

В известной категоризации трех жанровых вариантов драматического рода доминирует сюжетный аспект: в трагедии исходная ситуация в итоге «разрушается», в комедии происходит «исправление» начальной ситуации, а в драме ход действия направлен к «прояснению» неизменной исходной ситуации¹¹. Если попытаться определить жанровую принадлежность произведения Акунина по этой классификации, то получается следующее. Поразительно, что единства действия, времени и места в современной пьесе соблюдаются. Традиционное построение драм реализуется так, что акунинская пьеса состоит из двух актов: в первом действии совершается убийство и начинается расследование («пролог» и «экспликация»), а

во втором следуют один за другим дубли, представляющие разных убийц. Кульминационным моментом можно назвать мотивировку убийства, высказанную Дорном в конце пьесы. Убийство Треплева не приводит к очищению (katharsis¹²), как в трагедиях.

Пьеса Акунина, однако, не является и комедией ни в античном, ни в новом ее варианте. При этом в ней наблюдаются исконно комедийные и сатирические элементы в изображении ситуаций, вызывающих смех. Как древняя комедия часто имела актуальную тему, так и акунинская пьеса содержит вполне современные мотивы убийства. Она притягивает зрителей ярким эффектом именно от этих мотивов. В отличие от новой комедии, «Чайка» не строится на живом действии, заканчивающемся счастливо (зачастую это история пары влюбленных). Индивидуализируются характеры, несмотря на то, что они широко не развернуты. В толковании современного автора действующие лица пьесы Чехова предстают одновременно и трагическими, и комическими. Эти приемы направлены на выявление скрытой смешной стороны чеховского претекста путем сочетания жанровых форм. Отметим, что оформление диалогии чеховской и акунинской «Чайки» в черно-белой книге 2003 г. наглядно демонстрирует как двойственность текстов, так и трагедийно-комедийное построение пьес при помощи этих цветов¹³.

Вернемся к теоретической мысли о специфике драмы. Драма определялась, в том числе, особенностями драматического слова (С.Д. Балухатый¹⁴). К этим положениям относятся и определение свойств поэтического языка (стилистика). По мнению Бахтина, анализ лингвистических описаний, словесных тропов, стилистических особенностей, рассмотрение направлений и риторических влияний производится исключительно через описание индивидуального языка автора и общего литературного языка, современных стилей, а не при помощи специфически жанрового определения. Эту особенность ученый обнаруживает в языке романа. Он понимал стилистику романа как живой организм, взаимное воздействие, ожившее в диалогах языковых образов и типов миропонимания. Следовательно, стоит сосредоточиться, прежде всего, на особенностях языка произведения, чтобы найти в нем общие признаки родовой или, скорее, жанровой категории.

Исходя из этого, мы обратимся к жанру драмы не как к «действию в диалогах» или речевым поступкам действующих лиц, но как к авторскому поступку, превращающему события в поэтическое слово. Драматическая форма произведения не препятствует его поэтическому анализу, а диктует необходимость поиска именно этого, т.н. «авторского голоса» в ремарках, поступках и высказываниях действующих лиц.

Произведение Акунина впитывает в себя элементы языка, жанровых и прочих особенностей претекста, то дистанцируется от них, то открывает их, формируя таким образом собственный прозаический язык и текст. Основной образ пьесы – чайка: продуктивная метафора, которая распространяется на диалогический контекст в целом, в результате чего каждый компонент текста приобретает значение¹⁵. Отмечается переход от убийства

как поступка к его знаку, слову-произведению – чучелу чайки. В ходе этого процесса перекодируются различные знаковые средства пьесы: со звука (чу – ча) на слово (чучело – чайка), со слова на речь (крик: «я – чайка»), с речи на текст (пьеса «Чайка»). Чайка является также отображением жанра произведения. Чеховская чайка на самом деле трагический образ, а чучело – его комедийное снижение. Действующие лица акунинской «Чайки» скорее «чучела», плохие актеры, чем живые служители искусства («чайки»). Они, даже изначально трагическая фигура Треплева, воплощают в себе комедийный потенциал, скрытый в пьесе Чехова.

Гроза является метафорой убийства, в ходе которого умерщвляется писатель Треплев, разрушающий своим «грозным» характером и тираническим поведением жизнь других людей. Это становится для жертв / убийц единственной возможностью освободиться от страданий и вызывает одновременно как жалость, так и смех. Способ убийства, выстрел в голову, реализует это соотношение. Убийство Треплева с уровня трагического события снижается до фарса, высмеивания, причем обнажается жанровая структура мелодрамы.

Хотя пьесу Акунина нельзя назвать и типичной драмой, она открыто отсылает к известному корпусу драматической литературы. Каждый дубль параллелен другому на всех уровнях текста и воспроизводит в критической форме некие жанровые образцы.

В первом дубле – и не только здесь – в параллели Нины / Офелии наиболее сильно подвергнута двойному пародическому преломлению трагедия Шекспира «Гамлет», которая уже у Чехова стала предметом парафраза. Вводится мотив актерской игры в связи с поступками Нины, скатывающейся до птичьего клекота («вскрикивания»), что выявляет, таким образом, метапоэтическое значение бездарности.

При убийстве Треплева Ниной ревнующая к другой актрисе Аркадина допускает метафорическое сближение «невиноватой» преступницы с чайкой. Сходство между двумя актрисами можно проследить и в том, как Аркадина становится убийцей. Образ эгоистичной актрисы разворачивается и сквозь призму жанровых определений: Тригорин льет слезы, Аркадина, наоборот, относится к убитому сыну жестко, холодно. Она метапоэтически представляет собой власть жанра, опутывающую, уничтожающую жизнь писателя. Тригорин же дает ей определения, которые являются коннотацией известных образов античных трагедий («Самка», «Мессалина»).

Тригорин отмечает сходство Треплева, застрелившего птицу, с античным греческим героем, эфебом, красота которого затмевает красоту Нины. Разумеется, в контексте гомосексуального порыва Тригорина нивелируется конфликт высокой трагедии, в которой исключительная личность, стремящаяся к возвышенной цели, сталкивается с силами, приводящими ее к катастрофе. Кроме того, образ девушки при помощи одного и того же признака деградирует от «чайки» к «глупой птице» (ср. определение Маши, «клювом» убивающей Треплева). Медведенко также ведет себя не только как комическая фигура театрального фарса, – интертекстуальная связь с образом Мармеладова делает его одновременно трагическим.

Наблюдающий за другими писатель Тригорин называет театр жизнью, которую он желает воспроизвести в задуманном им же произведении («в духе Шарля Барбара»). Как известно, этот второстепенный французский автор криминальных повестей ориентировался на творчество Э.А. По и Ф.М. Достоевского. Ссылка на него свидетельствует о шаблонности письма Тригорина. Образ Тригорина нужен не как мотивировка ложной разгадки, т.е. «постоянного дурака» (ср. роль Ватсона по Шкловскому), который неправильно понимает значение улики и этим дает возможность Дорну поправить его. Его роль состоит в том, что он как бы служит вторым сыщиком, однако выступает также в качестве писателя. Тригорин определяет свой профессиональный интерес к убийству при помощи обращения к средствам, помогающим достичь полного реализма. Акт письма требует убийства, этим сближается семантика двух поступков. Согласно фразе Чехова, если в произведении на стене висит ружье, то оно непременно должно выстрелить. Из револьвера Треплева будет произведен выстрел в него самого. Так реализуется еще одна метапоэтическая аллюзия. Более того, в этой функции фигура Тригорина является также «оператором достоверности».

Дорн в роли чеховского врача требует подавления страха смерти, у Акунина он становится исцелителем этого подвластного смерти мира, унижающим декадентское искусство («чучело»). От имени искусства Жизни («чайки») он мстит Треплеву, которого считает бездарным, требуя нового, животворящего слова. В заключительной ремарке оживление чучела чайки предупреждает о необходимости противостоять жанровому омертвлению неразгаданного произведения Чехова. Метафоризация в тексте Акунина способствует переосмыслению как метапоэтического акта письма, так и жанра.

Комедия у Чехова заключается как раз в том, что обнажается устаревший канон традиционных комедий. Акунин же восстанавливает прежнюю модель, преломляя и деконструируя через нее чеховский жанр комедии. Однако он выполняет это с целью построения нового комедийного текста. В то время как образы действующих лиц выявляют комедийный потенциал, скрытый в пьесе Чехова, посредством как акта убийства Треплева, так и преобразования фигуры врача в следователя, вводятся элементы криминальных жанров. Сочетание жанров служит обновлению окаменевших, мертвых значений и жанровых форм. В детективной комедии нет ничего, кроме преступления и следствия, но поэтический процесс превращения чайки в ожившее чучело служит возвышению криминального чтения до эстетического факта постмодернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001. С. 207.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 454.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 276.

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

⁷ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 125–142.

⁸ Bécsy T. *Mi a dráma?* Budapest, 1987.

⁹ Szondi P. *A modern dráma elmélete.* Budapest, 1979.

¹⁰ Bécsy T. *Mi a dráma?* Budapest, 1987.

¹¹ Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: в 3 т. Т. 2. М., 1964. С. 238–362.

¹² Sierotwiński S. *Słownik terminów literackich.* Wrocław, 1970. S. 285–286.

¹³ Чехов А.П. Чайка; Акунин Б. Чайка. СПб.; М., 2003.

¹⁴ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л., 1927.

¹⁵ Kovács Á. *Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről // Filológiai Közölny.* 2011. № 4. Bahtyin és Lukács. P. 338–355.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kovács Á. *Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről [Metaphysics or Metalinguistics? On Bakhtin and Lukács Theory of Novel].* *Filológiai Közölny*, 2011, no. 4, Bahtyin és Lukács [Bakhtin and Lukács], pp. 338–355. (In Hungarian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kurginyan M.S. *Drama [Drama].* *Teoriya literatury [Theory of Literature]: in 3 vols. Vol. 2.* Moscow, 1964, pp. 238–362. (In Russian).

(Monographs)

3. Tamarchenko N.D. *Teoriya literaturnykh rodov i zhanrov. Epika [Theory of Literary Species and Genres. Epic].* Tver, 2001. (In Russian).

4. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika [Theory of Literature. Poetics].* Moscow, 2001, p. 207. (In Russian).

5. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednyevkov'ya i Rennanssa [François Rabelais' Work and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance].* Moscow, 1990. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki [Questions of Literature and Aesthetics].* Moscow, 1975, p. 454. (In Russian).

7. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy [On the Theory of Prose].* Moscow, 1929, pp. 125–142. (In Russian).

8. Bécsy T. *Mi a dráma? [What is Drama?].* Budapest, 1987. (In Hungarian).

9. Szondi P. *A modern dráma elmélete [The Theory of Modern Drama].* Budapest, 1979. (In Hungarian).

10. Bécsy T. *Mi a dráma? [What is Drama?].* Budapest, 1987. (In Hungarian).

11. Sierotwiński S. *Słownik terminów literackich [Vocabulary of Literary Terms].* Wrocław, 1970, pp. 285–286. (In Polish).

12. Balukhaty S.D. *Problemy dramaturgicheskogo analiza [Problems of Dramatics Analysis].* Leningrad, 1927. (In Russian).

Ангелика Молнар – хабилитированный доктор филологии, доцент Института славистики Дебреценского университета (Дебрецен, Венгрия).

Научные интересы: русская литература XIX в., творчество И.А. Гончарова.

E-mail: manja@t-online.hu

Angelika Molnár – Dr. habil., Associate Professor at the Institute of Slavistics, University of Debrecen (Debrecen, Hungary).

Research area: Russian literature of the 19th century, I.A. Goncharov's creative work.

E-mail: manja@t-online.hu

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Foreign Literature

М.Б. Смирнова (Москва)

«НА ИТАЛИЙСКИЙ ЛАД»: ОПЫТ ТРАНСЛЯЦИИ СОНЕТА В ИСПАНСКОЙ ПОЭЗИИ XV В.

Аннотация. Статья посвящена первому опыту введения в испанскую поэзию жанра сонета, принадлежащему Иньиго Лопесу де Мендосе, маркизу де Сантьяна. Сонеты исследуются в контексте кастильской куртуазно-песенной традиции (поэзия кансьонеро), в нашем случае представленной одним из ее базовых жанров «десир». Фоном для сравнения служат десеры самого Сантьяны. Анализ сходных топосов («далекая любовь», «хвала даме»), устойчивых мотивов, поэтического языка позволяют сделать вывод, что сонеты Сантьяны демонстрируют рождение особого жанрового сознания не за счет заимствования или введения новых поэтических моделей (петрарковских или стильновистских, которые представлены лишь эпизодически), а за счет преломления через новую авторскую интроспективную оптику традиционных куртуазных топосов.

Ключевые слова: сонет; песня; десир; кансьонеро; маркиз де Сантьяна; Петрарка; куртуазные топосы.

M. Smirnova (Moscow)

“Al itálico modo”:

Translatio of the Sonnet in the 15th Century Spanish Poetry

Abstract. The article deals with the sonnets by Íñigo López de Mendoza, Marquis de Santillana, who was the first to introduce this genre in Spanish poetry. The sonnets are analyzed within the context of the Castilian courtly love tradition (*cancionero* poetry), in this special case represented by one of its basic genres – *decir*. *Decires* written by Santillana himself give us the most representative background. Analysis of the similar topoi (“love from afar”, “glorification of the lady”), as well as of fixed motives and patterns of the poetic language reveals that Santillana's sonnets demonstrate the birth of specific genre mind not due to borrowing or introducing of the new poetic models (Petrarchan or those of the “sweet new style” which show themselves quite sporadically) but to the new introspective optic that filtrates traditional courtly love topoi.

Key words: sonnet; *canción* (song); *decir*; *cancionero*; Marquis de Santillana; Petrarch; courtly love topoi.

Общеизвестен факт, что первую попытку сочинять сонеты в Испании предпринял маркиз де Сантьяна, и менее известен – что в самой испанской культуре его ценят не только и даже не столько за это.

Иньиго Лопес де Мендоса, таково родовое имя маркиза де Сантьяна, для испанской культуры прежде всего блистательный государственный муж, придворный и воин, просветитель и меценат, поэт, который опро-

бывал свое перо во многих областях литературы – от народных (традиционных) до ученых жанров. Уже современники считали его идеальным воплощением союза *armas y letras* – соединения воинской доблести и учености, меча и пера. Например, Хуан де Мена в своей поэме «Коронация» (ок. 1438) прижизненно венчал Сантьягу на горе Парнас, причем сразу двумя венцами – лавровым, который маркиз получал от муз как поэт, и из дубовых ветвей и листьев, который на него как на величайшего воина возлагали четыре добродетели.

Между тем, самой новаторской, если не сказать дерзкой, частью его литературного наследия стали так называемые стихи «на итальянский лад». На протяжении последних двух десятков лет своей жизни, очевидно с 1434 г., Сантьяга упорно пишет сонеты, периодически надолго (один раз уж точно на десять лет) забрасывая это занятие, и к концу своих дней приходит к довольно скромному результату – всего 42 сонета.

Такой неровный рабочий пульс и скудный итог свидетельствуют по меньшей мере о двух обстоятельствах: во-первых, работа движется непросто, «чужеземное искусство» с трудом прививается на испанской почве; во-вторых, Сантьяга считает свой эксперимент важным и, несмотря на сопротивление материала, все же не бросает его. Последний факт можно объяснять и тем, что в Испании, находящейся на подступах к Ренессансу, буквально витает задача догнать и перегнать Италию в области учености и словесности, и личным азартом сонетиста неопита.

Однако можно также предположить, что Сантьяга догадывается о той авторской свободе, которую предоставляет сонет, по крайней мере, в двух отношениях: 1) за сонетом не закреплен жесткий тематический репертуар (даже при явном тяготении к любовной топике); 2) он свободен от вековых куртуазных конвенций¹.

По иронии судьбы именно эта, самая новаторская, часть наследия Сантьяги в дальнейшем получила весьма неоднозначную, если не сказать критическую, оценку.

Так, уже поэт следующего века, основатель севильской поэтической школы и ценитель петраркизма Фернандо де Эррера в своих комментариях к Гарсиласо де ла Вега говорит о том, что Сантьяга «бросился в доселе неизведанное море» и вернулся на родину с отдельными трофеями (букв.: «обломками» – *despojos*) чужестранных богатств, доказательством чему служат «некоторые его сонеты, достойные почитания»².

Суждения более поздних критиков столь же неоднозначны. Даже исследователи XX в. подчеркивают разрыв между величию замысла и несовершенством его воплощения. Автор единственной монографии, посвященной литературному творчеству Сантьяги, Рафаэль Лапеса предложил формулу, которая обобщает все эти экивоки: «между “все еще не” и “уже”, между незрелостью и успехом»³ и определяет место Сантьяги, такого талантливого неудачника, между двумя вершинами – Петраркой итальянским и «Петраркой испанским», каковым считают Гарсиласо де ла Вега.

Впрочем, за последние десятилетия споры о пресловутом провале ис-

панского первопроходца отошли на периферию, наметилась тенденция уходить от оценочной позиции и судить о Сантьяге с учетом исторического контекста, который не может не накладывать определенные ограничения даже на самый смелый эксперимент. Например, Хавьер Гутьеррес Кароу указывает, что критика сонетов Иньиго Лопеса по сути своей анахронична, поскольку берет за отправную точку культурную и лингвистическую ситуацию, сложившуюся веком позже, когда усилиями Боскана и Гарсиласо стало возможным органично привить итальянский опыт на испанскую почву⁴. А каков контекст, в котором живет, воюет, делит имущество, меняет политических покровителей и сочиняет маркиз де Сантьяга?

Во-первых, лирическая поэзия XV в. – это исключительно так называемая песенная поэзия (поэзия кансьонеро), которая только что выбралась из галисийско-португальских пеленок и заговорила на кастильском языке (ранее куртуазная лирика на Пиренеях, за исключением Каталонии, где сильны провансальские традиции, – галисийско-португальская).

Во-вторых, она носит массовый и «любительский» характер: известны сотни авторов (некоторые одним стихотворением), а имена многих и вовсе неизвестны. Большинство «поэтов» – это рыцари, которые сочиняют стихи на досуге, в качестве изящного упражнения.

Отсюда следует третье – поэзия кансьонеро обладает весьма невысоким статусом: это одна из благородных рыцарских наук (наряду, например, с соколиной охотой и игрой в шахматы), и всякий рыцарь или придворный должен уметь сочинять, притворяясь, что влюблен в какую-нибудь даму. Хотя, конечно, и над этим столетием возвышаются несколько фигур, которых можно назвать поэтами: Хуан де Мена, Хорхе Манкрике и старший из них – маркиз де Сантьяга, чей реформаторский дух как раз и устремлен на то, чтобы изменить маргинальное положение поэзии.

Так, он безусловно намечает прорыв в переоценке роли и назначения поэзии, предпринимая попытки вывести ее за пределы ритуально-игрового или «досужного» предназначения (схожие усилия мы наблюдаем в Италии со стороны Петрарки и Боккаччо), о чем свидетельствуют хрестоматийные слова из «Пролога и письма к дону Педро Португальскому», в которых хорошо слышен отзвук Боккаччиевой «Генеалогией языческих богов»:

«А что такое поэзия, которую мы на нашем языке зовем «веселой наукой», если не изобретение (букв.: «притворство». – М.С.) полезных вещей, сокрытых или завуалированных прекрасной завесой, вещей изящных, благородных, рассчитанных под определенный счет, ударение и размер? <...> Заблуждаются те, кто склонны думать и говорить, что предмет ее тяготеет к праздности да распутству; ибо, подобно плодоносным садам, что приносят обильные, сообразные всякому времени года плоды, люди благородные и ученые, кому сии науки дарованы свыше, соответственно своему возрасту ими пользуются и в них упражняются. И если, по счастью, науки желанны, как утверждает Туллий, то какая же из них всех наиболее превосходна, благородна и достойна человека, какая в наибольшей мере охватывает все стороны человеческой природы? Им [наукам] свойственны темнота и покровы – кто их прояснит, кто их совлечет, кто предьявит свету и от-

кроет их смысл, как не сладостное красноречие и изящная речь, будь то стихи или проза?»⁵.

Сантьяго словно каким-то предгуманистическим чутьем угадывает, что возрождение учености – это командная работа, и собирает вокруг себя поэтов, юристов, эрудитов, которым заказывает переводы не только «древних» (Гомера, Вергилия, Овидия, Сенеки, Цицерона, Платона), но и «новых» (Бенвенуто да Имолла, Дж. Боккаччо, Джанотто Манетти).

Наконец, берясь за сочинение сонетов, он совершает нечто в буквальном смысле беспрецедентное – прежде всего потому, что в системе кастильских песенных жанров сонету словно нет места.

Основные лирические жанры, в число которых Сантьяго намеревается ввести сонет – *cançión* (песня) и *desir*, что можно перевести как «слово» (далее будем употреблять термин «десир»), на протяжении уже почти века закрывают весь тематический и стилистический репертуар кансьонеро. Первый жанр ориентирован на пение под музыкальный аккомпанемент, второй – на чтение. Первый культивирует краткость и емкость, второй тяготеет к тщательной проработке темы и позволяет строить пространственные образные ряды (часто перетекает в нарратив), первый эмоционален и наивен, второй интеллектуален, не чужд, как сказали бы позже, культивизма, учености. Сонет оказывается словно между ними: ориентируясь, как и десир, на чтение и интеллектуальный декорум, он вместе с тем должен, подобно песне, сконцентрироваться вокруг главного мотива и эмоции.

Сантьяго прекрасно осознает свою роль начинателя. В письме к донье Виоланте он упоминает, что помимо «Маленькой комедии о Понце» и «Пословиц» посылает «несколько сонетов которые впервые начал сочинять на италийский лад (*algunos otros Sonetos que agora nuevamente he comenzado a fazer al itálico modo.* – Курсив мой. – М.С.)». И далее выстраивает свою историю сонета: «Это искусство (*esta arte*) впервые изобрел (*hallo*) в Италии Гвидо Кавальканти, а затем его использовали [Чекко д'Асколи] и Данте, но более всех увенчанный лаврами поэт Франсиско Петрарка»⁶.

Как видно, этот самый «италийский лад» выглядит довольно недифференцированно. Сантьяго невнятно знает истоки сонета (пишет о Гвидо Кавальканти как родоначальнике, но не упоминает о сицилийской школе), не делает между упомянутыми поэтами качественной разницы (каким ветром занесло в данный перечень Чекко д'Асколи?) и не различает стильновистов и Петрарку, выделяя последнего лишь в качестве поэта-лауреата. Под «искусством» (*arte*) во вполне средневековом духе понимается техническая сторона вопроса – умение создавать сонетную форму.

А как обстоит дело на практике? Происходит ли заимствование только внешней структуры сонета или вместе с ней транслируется некое новое жанровое сознание? Понимает ли испанский первопроходец внутреннюю логику и архитектуру сонета или заимствует отдельные темы, мотивы, тропы (скажем, стильновистские или петраркистские), и, наконец, влекут

ли эти заимствования за собой некое новое качество или они так и остаются чужеродными элементами, своего рода интеллектуальным декором, который функционирует в рамках все той же традиционной песенно-куртуазной системы?

Если говорить о формальной стороне заимствования, то стратегия Сантьяго не так проста, как может показаться, и уж точно не описывается термином «фиаско».

На первый взгляд, он будто бы не справляется с итальянской моделью и периодически соскальзывает к привычному для испанской поэзии «арте майор» – стиху свыше 8 слогов (наиболее близкому к сонетному одиннадцатисложнику), с преобладающим ударением на 4-м и 7-м слогах и выраженной цезурой, не говоря уже о мужской, преимущественно глагольной рифме. К техническим неудачам можно отнести и пренебрежение закрытой рифмовкой внутри катренов, использование чередующихся рифм, невнимание к сонетному синтаксису, злоупотребление анжамбеманами и проч.⁷ Единственным незыблемым элементом сонетной формы у Иньиго Лопеса остается строфическая организация – 14 строк, разбитые на два катрена и два терцета. Как афористически отметил Дерек Карр, «его сонеты написаны на италийский лад, только потому, что они сонеты»⁸.

Между тем, столь свободное обращение с сонетными конвенциями не обязательно должно объясняться неумением или неспособностью Сантьяго полностью освоить итальянскую модель. Напомним, что его цель – ввести нечто новое, что тем не менее не воспринималось бы как разрушение поэзии как таковой, т.е. соблудности эффект новизны и узнаваемости одновременно. А поэтический слух его современников, воспитанных на доминирующем «арте майор», воспринимал итальянский одиннадцатисложник с обилием гласных и с женской рифмой не как стихи, а скорее как прозу. Именно поэтому Сантьяго (согласимся с Гутьерресом Кароу) идет скорее по пути **адаптации** жанра, нежели его точного **перевода**⁹. Таким образом, он редуцирует сонетность к собственно строфической организации стиха, жертвуя остальными аспектами ради поэтического благозвучия, как оно понимается современниками.

Другой вопрос, предполагает ли эта, пусть и редуцированная, «внешняя» форма какое-либо особое жанровое сознание, и, соответственно, внятна ли испанскому автору «внутренняя» форма сонета или привычные песенные топосы механически транслируются в сонет, не приобретая иных акцентов и лишь прирастая новыми «италийскими» поэтическими фигурами?

Рассмотрим два примера, в каждом из которых сравним сонет и десир, где явно разрабатывается схожая топика и даже имеются дословные совпадения. К этому сравнению спорадически привлечем также сонеты Петрарки, впрочем, не ставя специальной задачи исследовать петрарковский интертекст. (Следы знакомства Сантьяго с поэзией Петрарки не вызывают сомнений. Можно говорить о некотором подобии лирического сюжета, сходного с «Книгой песен» (первая встреча и любовное ранение, течение любви, разлуки, появление седин, взгляд назад и, наконец, новая

встреча с той, которая покорила в молодости – сонеты 1, 3, 14, 19, 20, 24, 27, 40), о риторических клише, отдельных мотивах и поэтических фигурах, восходящих к текстам Петрарки¹⁰.) Первый пример – сонет № 1 и десир «Хвала Донье Хуане де Урхель», которые объединены топосом хвалы даме, второй – сонет № 18 (по нумерации М.П. Керкхова¹¹ – 19) и десир «Cuando la fortuna quiso, señora, que vos amase», сосредоточенные вокруг топоса – «далекой любви».

Первое, что отличает два жанра – сама коммуникативная ситуация. Десир представляет собой прямо выраженную жалобу или хвалу, а чаще всего смесь и того и другого, обращенную к даме. В приведенных примерах присутствие адресата эксплицитировано не только через грамматически оформленные обращения (не подумайте, посмотрите, простите, если убить меня хотите, смотрите: умирая, я живу и т.д.), но и воспроизведением самой ситуации исполнения песни/слова, что зафиксировано в концовках. В первом случае поэт просит извинить его неуклюжее красноречие:

Segunt vuestra loçanía
bien vale la conseqüencia:
perdonat por cortesía
la torpe e ruda eloqüencia.
(Вашему высочордству / пристало сообразное поведение: / простите ради вежества / мое неумелое и безыскусное красноречие),

во втором, – не забыть песню даже после ее окончания:

Pues non vos sea en olvido
esta canción por finida¹².
(Так не предайте забвению / эту песню, когда она закончится. – Далее, за исключением особо оговоренных случаев, стихи Сантильяны цитируются по тому же изданию, в скобках указан номер тома и страница).

Лирический субъект (исполнитель-певец) ищет разрешения ситуации (снятие любовной фрустрации) не только и не столько внутри, сколько во вне литературного текста: услышавшая его дама является источником своеобразного утоления мук.

Иная ситуация в сонетах. В первом случае адресат вовсе отсутствует, запечатленный зрением облик дамы, несмотря на употребление характерных слов-маркеров песенной поэзии (loog, loag – ‘хвала’, ‘хвалить’), является всего лишь толчком, чтобы немедленно уже в 3–4 строках второго катрена обратиться к самому себе и к собственному переживанию (оппозиция глаголов veo – torno (вижу – поворачиваюсь) фиксирует коммуникативный поворот от внешнего адресата к внутреннему переживанию):

Cuando yo veo la gentil criatura
Que el cielo, acorde con naturalezaç

Formaron, loo mi buena ventura,
El punto é ora que tanta belleça

Me desmostraron, la su fermosura,
Ca solo de loar es la pureça;
Mas luego torno con igual tristura
É plango é quéxome de su crueça.
(Когда я вижу благородное создание, / Которое небеса в согласии с природой сотворили, славлю счастливый случай, / место и час, которые такую красоту / Явили мне, и ее совершенство (красоту), / Ведь чистота достойна только восхваленья; / но затем я возвращаюсь к столь же великой печали, / и плачу, и сетую (стенаю) на ее жестокость. – I, 305).

Во втором сонете обращение к даме сохраняется лишь формально: местоимение «vos» появляется в первой строке, чтобы затем навсегда исчезнуть и уступить место интроспекции:

Lexos de vos é cerca de cuidado,
Pobre de goço é rico de tristeça,
Fallido de reposo é abastado
De mortal pena, congoxa é graveça.
(Далеко от вас – близко к тоске, / беден радостью – богат печалью, / лишен покоя – одарен / смертельной тоской, страданием и мукой. – II, 318. Последнее слово «graveça» вместо «braveça» дано в ред. М.-П. Керкхофа¹³).

В самом конце (строки 13–14), как раз в той позиции, где в десир осуществляется прямая коммуникация с дамой (обращение с просьбой облегчить страдания влюбленного или не предать их забвению), появляется некая материализованная внеположенная влюбленному стихия – река Гвадалквивир, на берегах которой очевидно находится источник любовных страданий:

Sólo Guadalquivir tiene poder
de me sacar, e sólo aquel deseo.
(Лишь Гвадалквивиру под силу / Освободить меня, и лишь на то уповаю. – II, 318).

Река в данном случае явным образом отождествляется с дамой одновременно по принципу метонимии (там находится возлюбленная) и по принципу метафоры (дама – вода, которая может утолить «жгучую жажду» / «set ardiente»). Но обретение утешения связывается не с установлением внетекстовой коммуникации с дамой (которая услышала песню), а с упованием на возможную, хотя и маловероятную встречу, которая мыслится как осуществление намеченной тремя строками выше метафоры любовной жажды. Таким образом, в сонете на онтологический план коммуникации с дамой (потенциальная встреча на берегах Гвадалквивира)

накладывается второй – чисто метафорический (возможность припасть к даме-воде). Конечно, Сантильяна еще очень далек, например, от локуса «полноводного Тахо», столь любимого петраркистами следующего века, и еще дальше от концептистской перспективы, которую, разрабатывая ту же метафору любовной жажды, развернет в своем знаменитом сонете Франсиско де Кеvedо («En crespas tempestad del oro undoso / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura»¹⁴ – «В кудрявой буре волнующегося золота / по водам пылающего и чистого света / плывет мое сердце, жаждущее красоты»). Но путь явно намечен, и на этот путь поэта направляет метафорическая и интроспективная природа сонета.

Второй сдвиг заметен в самой разработке топоса. Очевидно, что десир, будучи не ограничен числом приращиваемых строф, ориентирован на тщательную детализацию, риторическое расширение. Сонет, напротив, вынужден экономить, делать выбор, жертвовать тем, что считает второстепенным, концентрировать поэтические фигуры на малом пространстве, а в результате – переорганизовывать смыслы.

Так, хвала даме и в сонете № 1 и в десире начинается с почти дословно совпадающего тезиса о «согласии Небес и Природы при сотворении возлюбленной» (схожий зачин в сонете № 159 Петрарки), что, конечно же, воспроизводит вполне традиционную куртуазную идею о духовном и физическом совершенстве дамы, усвоенную также и петраркистской лирикой.

Cuando yo veo la gentil criatura
Que el cielo, acorde con naturaleza
Formaron, loo mi buena ventura,
El punto é ora que **tanta belleça**

No punto **se discordaron**
el **cielo e naturaleza**,
señora, quando **criaron**
vuestra **plaziente belleza**:

Me **desmostraron**, la su fermosura,
Ca solo de loar es la pureça...

quisieron e **demonstraron**
su magnífica largueza... (I, 89)

Далее, в десире (который может позволить себе изрядную долю тавтологичности) мы видим развернутую риторическую схему: хвала движется от красоты, как физической («сладостная красота» – «plaziente belleza»), так и духовной («скорее божественная, чем человеческая красота» – «más divina que umana»), к благородству, понимаемому и в духовном («величайшая чистота» – «gallarda continencia»), и в социальном плане (вежество, высокородство – «gentileza», «generosa fidalguía»), а затем – к моральному совершенству (добродетель и благоразумие – «honestat e policia vos aguardan, e prudencia»).

В сонете все эти достоинства фактически редуцируются к одной паре «красота – чистота» («belleça – pureça»), на разработку видов и подвидов красоты и чистоты слишком мало места, чтобы сонет превратился в полноценную хвалу. Зато сэкономленное место важно оставить для описания невероятно динамичной внутренней коллизии: а именно, резкого перехода от благословения «случая, места и часа, явившим такую красоту» (ср. сонет № 13 Петрарки: «l' benedico il loco e 'l tempo et l'ora / che si alto

miraron gli occhi mei»¹⁵ – «Благославляю место, и время, и час, / когда мои глаза узрели такую высоту»; № 61, 1–4), к сетованию на жестокость дамы и описанию этой жестокости (занимает 8 строк из 14), чтобы завершить последний терцет фиксацией собственного состояния уставшего путника («me fallo cansado e peregrino». – I, 306). Это своего рода неразрешимое многоточие становится негативным итогом «хвалы» и окончательно переводит внимание с объекта на лирический субъект.

Таким образом, главное новшество сантильяновского сонета следует искать не в новой разработке традиционных топосов (она как раз не оригинальна, да и десир дает для этого куда больше простора), а в самой их организации – в этом специфическом переносе акцента с внешнего на внутреннее, с апологетического или ламентационного слова на слово рефлексивное, обращенное к собственному «я». Если же учесть, что в секстете, как правило, именно последние строки находятся в наиболее сильной смысловой позиции (в английском сонете это привело к обособлению финального двустушия), то окажется, что Сантильяна вполне умело этим пользуется. Последние две строки вступают в переключку с первой, они объединены глаголом «видеть» (1-я – «veo la gentil criatura», 13–14-я – «veo é me fallo cansado é peregrino»), только в первой строке взгляд устремлен на даму, а в последних – на самого себя. Если же дословно перевести возвратный глагол «me fallo», он будет значить «нахожу себя»: фигурально говоря, в этом обнаружении самого себя и кроется квинтэссенция сонетного мышления.

Однако в случае Сантильяны не стоит преувеличивать степень овладения внутренней формой сонета. С одной стороны, он выбирает довольно распространенную сонетную схему: контрастное развитие темы с поворотом на 180 градусов (своего рода пуантом), сменой плюса минусом, радостного созерцания совершенства возлюбленной – сетованием на ее жестокость. Если вернуться к напрашивающемуся сравнению с Петраркой (№ 13), то итальянский автор строит свой сонет вокруг одного состояния, которое последовательно достигает высшей экзальтации. Парадоксальность же финала у него состоит в том, что уже и присутствие самой дамы становится ненужным, чтобы устремиться ввысь («ch'al ciel ti scorge per destro sentero»¹⁶), ибо довольно одной надежды, некогда вселенной ее созерцанием. Сантильяна заимствует зачин, но не следует дальнейшей логике Петрарки и предпочитает другую, контрастную, композиционную схему, в чем можно усмотреть своего рода компромисс с песенно-куртуазной традицией, никогда не забывающей о том, что радость непременно должна смениться мучением. А во-вторых, альтернативная схема сонета тоже оказывается нарушена: испанский автор располагает смысловой поворот в финале второго катрена, ослабляя таким образом и единство второго катрена и единство октавы в целом.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что он все-таки чувствует структурную обособленность октавы и секстета, отводя последнему иллюстрирующую роль и сосредотачивая именно там сравнения, развивающие мотив жестокости дамы:

Ca no fué tanta la del mal Thereo,
 Nin fiço la de Achila é de Potino,
 Falsos ministros de tí, Tholomeo.
 (Не были столь жестоки ни злодей Терей, / ни Ахилла и
 Потин, / лживые слуги твои, Птолемей. – I, 305–306)

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем и в сонете № 18, который сосредоточен на топосе «далекой любви» и преимущественной разработке дуалистической природы любовного чувства (блистательная параллель – знаменитый петрарковский сонет № 134: «Мне мира нет, – и брани не подъемлю». – *Пер. Вяч. Иванова*). В соответствующем ему песенном варианте (десир «*Cuando la fortuna quiso, señora, que vos amase*») перечисление весьма традиционных куртуазных противоположностей, сошедшихся в несчастном влюбленном, не только развернуто (желание – нежелание, мучение – наслаждение, отвага – робость, тюрьма – свобода, слабость – бодрость, болезнь – исцеление, жизнь – смерть), но напрямую драматизировано (он призывает даму убить себя, пеняет на звериную жестокость, хочет через вздохи рассказать ей о своей муке). Драматизация чувства происходит в том числе и за счет вторгающейся в десир наррации: в повествовательном введении поэт подобно Нарциссу оказывается посреди долины – на своего рода сцене, где обречен разговаривать с безответной Эхо.

В сонете № 18 Сантьяго снимает всякую сюжетность, зато явно увлечен метафоризацией своего мучительного разлада. Это метафоры и одежд («надежда раздела», «печаль одеда» – «*Desnudo d'esperança é abrigado / D'innensa cuyta*». – I, 318), и богатства – бедности, и, наконец, занимающая почти оба трехстишья метафора трех рек (Тахо, Гвадиана бессильны утолить любовную жажду, и только Гвадалквивиру это под силу), метафора, еще слишком топографически конкретная, но, как показано выше, все же ведущая от простых именованных чувств и состояний (преобладающих в десир) к построению более опосредованного, двупланового образного ряда.

Тенденция – наделять терцеты (первый и иногда начало второго) иллюстрирующей функцией, резервировать их под спрессованные сравнения – составляет еще одну особенность сонетной архитектуры Сантьяго. Это словно рецидив десира, где античные сравнения, однако, равномерно распределялись по четырехстишьям: в первом – с «печальным Нарциссом», в шестом – с храмом Венеры, в одиннадцатом – с Юноной, в пятнадцатом – с Дидоной. В сонете № 1 весь первый терцет представляет собой развернутую классическую аналогию, посредством которой иллюстрируется чрезвычайная жестокость дамы (см. цит. на с. 00). Используются два античных источника: миф о Терее (фракийском царе, коварно овладевшем сестрой своей жены Прокны) и сюжет из поэмы Лукана «Фарсалия», откуда взяты злоумышлявшие против Цезаря Ахилла и Потин. Такие, и даже более гетерогенные, сравнения мы найдем у Сантьяго не единожды. Так, в сонете № 14 донна сравнивается с Фаворским светом, и нам уже

мерещится чуть ли не стильновистское влияние, но возникающее в следующем катрене «языческое» сравнение – с дочерью Дианы опровергает первоначальное подозрение. За такие якобы неуместные интерполяции Сантьяго немало досталось от его критиков, включая упомянутого Рафаэля Лапесу.

Произвольный, немотивированный, механистический характер этих сравнений (вернее, их соседства) и впрямь может вызвать недоумение. Так, Терей повинен в чрезвычайной жестокости по отношению к соблазненной им Филомеле, а коварство Ахилла и Потина, так сказать, политическое. И то и другое равно далеко как друг от друга, так и от жестокосердия неумолимой дамы, однако Сантьяго легко объединяет два сюжета на основании аналогии самого общего свойства: и там и там вычленяется мотив жестокости и убийства. Пространность десира позволила бы ему развести эти сравнения по разным строфам, создать вокруг них более мотивированный контекст, но краткость сонета (который, как и десир, ориентирован на «ученые», «культуристские» аналогии) вынуждает ставить их рядом. В результате именно из этого, с точки зрения Лопесы, неумелого объединения чужеродного материала рождается особая насыщенность сонетного слова – прообраз грядущих концептуалистских экспериментов.

Живи Сантьяго во времена Гонгоры, можно было бы предположить, что в мифе о Терее поэту важен сопутствующий коварству мотив немоты (Терей отрезал Филомеле язык, чтобы она не рассказала о злодеянии своей сестре), а в истории Потина – покушение на жизнь Цезаря. Тогда оживут имплицитные коннотации, связанные с куртуазной любовью: немота поэта, не отваживающегося на признание, и любовное страдание как смерть, принимаемая от жестокой дамы. Но на дворе XV в., и мысль Сантьяго не заходит так далеко – в область барочных изысков.

Несомненно одно: сонет для Сантьяго – поле более свободного эксперимента, нежели куртуазные жанры, и, как ребенок, получивший в руки конструктор, испанский поэт строит из старых и новых деталей, лишь нащупывая, каким образом их следует подгонять друг к другу. Адаптируя внешнюю форму и осознавая в качестве неизменного конституирующего признака сонета единственный элемент – строфическую организацию, Сантьяго довольно свободно экспериментирует и с формой внутренней, позволяя себе смещать логические повороты (пуанты) с терцетов на катрены. Однако он всегда чувствует специализацию восьмистишия и шестистишия, что подтверждается и статистически: при всем обилии анжамбеманов, эти две части сонета всегда разделены пунктуационным знаком, причем в 36 случаях из 42 это точка или вопросительный знак.

В жанровом отношении сонеты Сантьяго явно намечают путь, отличный от традиционной куртуазной поэзии кансьонеро. Причем эта дифференциация осуществляется не столько за счет введения новых мотивов, сколько за счет преломления через новую авторскую интроспективную оптику традиционных куртуазных топосов. Вместе с тем заимствование отдельных мотивов у Петрарки не является системообразующим, петрарковский сонет не становится образцом для подражания в более позднем,

собственно петраркистском смысле слова. Место этого образца занимает довольно аморфное представление об «италийском ладе», скорее трактуемом в традициях средневековой поэтики как овладение сонетной формой (arte). Сантильяна безусловно не выдерживает сравнения с Петраркой и в качественном отношении. Однако сравнение Сантильяны-сонетиста с тем Сантильяной, что сочиняет песни и десеры, весьма красноречиво демонстрирует ростки иного жанрового сознания. Происходит встречное движение: с одной стороны, Сантильяна отчасти подчиняет себе сонет, с другой – сонет подчиняет себе Сантильяну, возможно, иногда и помимо его воли.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Oppenheimer P. The Origin of the Sonnet // *Comparative Literature*. 1982. Vol. 34. № 4. P. 289–304.
- ² Herrera F. de. Anotaciones a la poesía de Garcilaso. Madrid, 2001. P. 278.
- ³ Lapesa R. La obra literaria del Marqués de Santillana. Madrid, 1967. P. 185.
- ⁴ Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana // *Revista de literatura medieval*. 1992. № 4. P. 124–125.
- ⁵ López de Mendoza I. Proemio y carta. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (accessed 1.03.2016).
- ⁶ López de Mendoza I. Obras completas / ed. G. Moreno, M.P.A.M. Kerkhof. Barcelona, 1988. P. 437.
- ⁷ Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana // *Revista de literatura medieval*. 1992. № 4. P. 125–137.
- ⁸ Carr D.C. Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets // *Hispanic Review*. 1978. № 46. P. 53.
- ⁹ Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana // *Revista de literatura medieval*. 1992. № 4. P. 138.
- ¹⁰ Farinelli A. Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento // *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. 1904. Vol. 44. P. 47–51; Lapesa R. La obra literaria del Marqués de Santillana. Madrid, 1967. P. 182–193; López Bascuñana M.I. Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana // *Cuadernos hispanoamericanos*. 1978. № 331. P. 19–39; Whetnall J. Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar // *Cancionero general*. 2006. № 4. P. 81–108.
- ¹¹ López de Mendoza I. Comedieta de Ponça. Sonetos / ed. Maxim. P.A.M. Kerkhof. Madrid, 1986.
- ¹² *Santillana, Marques de*. Poesías Completas: en 2 vols. / ed. Manuel Durán. Madrid, 1980. Vol. 1. P. 90, 95.
- ¹³ López de Mendoza I. Comedieta de Ponça. Sonetos. / ed. Maxim. P.A.M. Kerkhof. Madrid, 1986. P. 145.
- ¹⁴ Quevedo F. de. Poesía original compñeta / ed. José Manuel Bleuca. Barcelona, 1981. P. 495–496
- ¹⁵ *Petrarca F. Canzoniere / A cura di Raffaele Manica*. Roma, 1997. P. 41.
- ¹⁶ *Petrarca F. Canzoniere / A cura di Raffaele Manica*. Roma, 1997. P. 42.

References

(Articles from the Scientific Journals)

1. Oppenheimer P. The Origin of the Sonnet. *Comparative Literature*, 1982, vol. 34, no. 4, pp. 289–304. (In English).
2. Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana. *Revista de literatura medieval*, 1992, no. 4, pp. 124–125. (In Spanish).
3. Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana. *Revista de literatura medieval*, 1992, no. 4, pp. 125–137. (In Spanish).
4. Carr D.C. Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets. *Hispanic Review*, 1978, no. 46, p. 53. (In English).
5. Gutiérrez Carou J. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana. *Revista de literatura medieval*, 1992, no. 4, p. 138. (In Spanish).
6. Farinelli A. Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1904, vol. 44, pp. 47–51. (In Italian).
7. López Bascuñana M.I. Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1978, no. 331. pp. 19–39. (In Spanish).
8. Whetnall J. Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar. *Cancionero general*, 2006, no. 4. pp. 81–108. (In Spanish).

(Monographs)

9. Lapesa R. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, 1967, p. 185. (In Spanish).
10. Lapesa R. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, 1967, pp. 182–193. (In Spanish).

Маргарита Борисовна Смирнова – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного университета.

Область научных интересов: литература Возрождения и барокко, испанская поэзия, перевод, история литературной теории, компаративистика.

E-mail: smirnovamb7@gmail.com

Margarita Smirnova – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: Renaissance and Baroque literature, Spanish poetry, translation studies, history of criticism and poetics, comparative studies.

E-mail: smirnovamb7@gmail.com

А.В. Голубков (Москва)

ОТ «LA PRECIOSA» К «LA PRETIEUSE» (1613–1659): на пути к «Смешным жеманницам» Мольера

Аннотация. В статье рассматривается эволюция представлений о прециознице во французской литературе и культуре 1610–1650-х гг. Как обозначение особого типа женщин, отмеченных нравственной и физической чистотой, слово «прециозница» начинает употребляться на волне популярности во Франции новеллы М. Сервантеса «Цыганочка». Несмотря на то, что в 1630–1640-е гг. данное слово активно популяризируется в парижских салонах, свидетельством чему оказывается светская поэзия и проза, с середины 1650-х гг. заметно нарастание негативного отношения к данному социальному феномену, воплотившееся в пьесе Мольера «Смешные жеманницы» (1659).

Ключевые слова: прециозность; галантность; французская салонная литература; Мольер; М. де Сервантес.

A. Golubkov (Moscow)

From “la preciosa” to “la pretieuse” (1613–1659): The Road to Moliere’s “The Ridiculous Précieuses”

Abstract. The article deals with development of ideas about “précieuses” in French literature and culture of 1610–1650s. The word combination “precious woman” as symbol of moral and corporal purity begins to be used in France accord a thank to popular exemplary novel of M. Cervantes “The little Gipsy Girl”. In spite of the fact that in the 1630–1640s this word is actively popularized in the Parisian salons, in the Salons poetry and prose. From the middle of the 1650s the increase of negative attitude to this social phenomenon realized in Molière’s play “Les Précieuses ridicules” (1659) is noticeable.

Key words: preciosity; elegance/gallantries; French Salon literature; Molière; M. Cervantes.

В своей знаменитой одноактной комедии «Смешные жеманницы» (вернее – «Смешные прециозницы», 1659) Мольер в сатирическом ключе представил особый французский женский тип, уже сложившийся к моменту создания пьесы и получивший у современников наименование «прециозница». Героини пьесы Мадлон и Като (их имена совпадают с именами Мадлены де Скюдери и Екатерины де Рамбуйе – хозяйки двух самых ярких парижских салонов середины XVII в.) отказываются от предложений брака, полученных от двух аристократов, и сразу же становятся «жертвами» кавалеров подложных, коими выступили слуги отвергнутых воздыхателей Маскариль и Жодле. Примечательно, что девицы отвергают вполне приземленные радости семейной жизни, избирая салонную болтовню и флирт, который в принципе не может закончиться любовным актом (фальшивые кавалеры подчеркивают, что были ранены, а Маскариль даже готов продемонстрировать последствия мнимого ранения в пах).

После представления этой весьма едкой пьесы Мольера, закончившейся сатирическим высмеиванием девиц, французские дамы категорически отказывались именоваться прециозницами; этот термин практически всегда употребляется после 1659 г. преимущественно мужским сообществом. Знаменитый литератор Шарль Сорель в своем трактате 1671 г. «О познании добрых книг» признавался: «О прециозницах говорят так, как если бы это был какой-то новый вид дам и девиц, которые по сравнению с прочими отличались бы большими способностями в манерах складывать свои речи. Мы же не видели ни одной, которая бы этим отличалась <...> Они сейчас вынуждены скрываться из-за войны, которую им объявили»¹. Безусловно, эффект пьесы Мольера был вполне ощутим еще в 1670-х гг., ибо «война», о которой говорит Сорель, – это то осмеяние, которому представительницы салонной культуры подвергались во время постановки пьесы и в течение нескольких десятилетий после представления.

В этой связи вполне логичным оказывается вопрос о том, как отнеслись к прециозницам до Мольера и до постановки пьесы «Смешные [прециозницы]», случившейся 18 ноября 1659 г. Так, Ж. Таллеман де Рео в одной из своих «занимательных историй», созданной на рубеже 1650-х–1660-х гг. (т.е. именно во время создания Мольером своей пьесы), сообщает о том, что в конце 1640-х гг. в Париже популярностью пользовались представления актерской труппы, главной звездой которой была цыганка Лианс, прославившаяся светским образом жизни и необыкновенным целомудрием в поведении: «Лианс – французская *Пресьоса*: после прекрасной Цыганочки Сервантеса я не думаю, чтобы кто-нибудь видел кого-нибудь более достойного любви. Она родом из Фонтенэ-ле-Конт, что в Нижнем Пуату; это высокая особа, которая ни слишком толста, ни слишком худа, у нее лицо прекрасно, а разум живой; она есть само совершенство. Если бы она совсем не пачкала себе лицо, то она была бы светло-смуглой»². Известно, что Лианс перебралась в Париж в 1645 г., и спустя 15 лет Таллеман при ее характеристике все еще использует отсылку к героине сервантесовской новеллы «Цыганочка», созданной в 1613 г., при этом оставляя испанское написание слова, дабы читатели не перепутали его со словом «прециозница», уже активно использовавшимся в Париже (возможно, данная *historiette* была написана сразу после представления мольеровой пьесы). Примечательно, что еще в конце 1650-х гг. Таллеман де Рео помнит о сервантесовской героине и может сравнивать реального человека с испанским литературным героем. Александр Чиоранеску считает, что популярность французского слова «прециозный» как раз и начинается после прочтения во Франции новеллы Сервантеса и того колоссального интереса к цыганской теме, который за этим последовал³.

Напомним, что в центре рассказа, входящего в цикл «Назидательных новелл», стоит история девушки, которую старуха-цыганка воспитала под видом своей внучки и дала ей прозвище *Пресьоса*, следуя цыганской традиции присваивать девочкам в качестве имени название драгоценного камня. В случае с Пресьосой мы наблюдаем присвоение ей имени «Драгоценная». Пресьоса у Сервантеса от рождения необыкновенно красива, не

слишком смугла и очень умна; вся интрига завязывается из-за ее абсолютного бескомпромиссного целомудрия, не так часто присущего обычным танцовщицам-цыганкам. Успех сервантесовской новеллы во Франции был поистине огромен, и он лишь усилился после выхода перевода на французский язык, выполненного Франсуа де Россе и изданного под названием «Прекрасная египтянка» (египтянами традиционно именовали цыган во Франции) уже в 1615 г., впоследствии неоднократно переиздававшегося. По мотивам этой новеллы известный драматург Александр Арди в 1626 г. поставил одноименную трагикомедию, текст которой был издан в 1628 г. Примечательно, но уже в 1630 г. появилось еще одно переложение сервантесовского сюжета по названию «Невинная египтянка», сделанное известным новеллистом Жаном-Пьером Камю, в сборнике «Кровавый амфитеатр»; правда, в этой истории имя главной героини (Пресьоса) не упоминается. В 1642 г. появилась новая трагикомедия на данный сюжет – «Прекрасная египтянка» Сальбре. Два года спустя в 1644 г. при дворе был поставлен балет «Книжник с Нового моста, или Романы», который получил значительный светский успех; особенной популярностью, согласно замечаниям в светской прессе, имел выход под названием «Прекрасная египтянка», сопровождавшийся следующей партией:

Une conduite glorieuse,
Malgré cent obstacles divers,
Me fait voir à tout l'univers
D'effect et de nom précieuse:
On me vola subtilement,
Mais depuis ce fâcheux moment,
En l'art de m'en venger je suis si bien sçavante,
Que nul homme ne se presente,
À qui par un charme vainqueur
Je ne vole le cœur.

«Славным поведением в пучине различных препятствий, а также своим драгоценным [прециозным] именем – вот чем я произвожу впечатление на все мироздание. Я пала жертвой изящного похищения [сердца], и с того злосчастного момента в искусстве отмщения я столь изощрена, что нет такого мужчины, которого с помощью своего очарования я не победила, похитив его сердце»⁴.

Исаак Бенсерад, знаменитый салонный поэт, сочинил «Королевский ночной балет», который был представлен 23 февраля 1653 г. Согласно сценарию, юный король (Людовику XIV еще не исполнилось 15 лет) в костюме предводителя бродяг выступил с «цыганским танцем». Есть предположения, что именно Жюли д'Анженн (или м-ль де Рамбуйе, дочь маркизы де Рамбуйе) в конце 1630-х гг. на волне популярности сервантесовской цыганочки стала обращаться к некоторым посетительницам салона своей матери «та précieuse» (т.е. «моя драгоценная» или «моя пресьоза»). Поэт Венсан Вуатюр в своем послании к Жюли д'Анженн от 29 ноября 1638 г. (за 20 лет до «Забавных прециозниц» Мольера) называет м-ль де Рамбуйе

именно этим эпитетом; слово, заметим, еще не субстантивировано, но сам факт его употребления в письме, вполне возможно, уже свидетельствует о распространенности среди завсегдатаев салона: «Я признаю, что Вы самая драгоценная часть этого мира, и я с опытом убеждаюсь, что все услады на земле этой горьки и неприятны без Вас»⁵. Другой салонный поэт Франсуа де Буаробер употребляет слово в середине 1640-х гг. в своем «Диалоге между г-жой графиней Энгийенской и м-ль де Бутвиль, представленных под именами Дафна и Драгоценная (Précieuse)»:

Quel charme se peut comparer
Aux doux attraits de Précieuse?
Chacun se plaît à l'adorer
Moi-même, j'en suis amoureuse,
Précieuse n'a point de prix.

«Какое очарование может себя сравнить, С нежными чарами Прециозницы? Каждый находит удовольствие в том, чтобы ее обожать. Я сама, я сама в нее влюблена, Прециозница бесценна»⁶.

Мы замечаем один из первых случаев субстантивирования прилагательного: Буаробер представляет госпожу де Бутвиль-Монморанси под прозвищем Прециозница, наряду с другими дамскими прозвищами, которые фигурируют в тексте (Дафна, Клорис и Филис): контекст, соотносящийся с цыганской темой, отсутствует, однако сохраняется связанный с сервантесовской новеллой мотив целомудрия. В письме Поля Скаррона к маркизе де Севинье, написанном в декабре 1651 г., наличествует такая характеристика шестнадцатилетней м-ль де Лавернь: «Нижайше целую руки Монсеньору Севинье, м-ль де Лавернь, такой светящейся, такой драгоценной (toute lumineuse, toute précieuse), всей такой, такой <...>, а также Вам, Госпожа, от Вашего смиренного и преданного слуги»⁷. Известный теоретик галантности Антуан Гомбо (шевалье де Мере) в 1654 г. в своих письмах к м-ль де Скюдери использовал данное слово и как прилагательное, и, очевидно, уже как субстантив. Так, в письме от 7 февраля 1654 г. он пишет, употребляя прилагательное в ряду эпитетов, имеющих отношение к драгоценным камням: «Взирая на жемчужины, изумруды и золото моих апельсиновых деревьев, я шлю Вам пожелание иметь натуру не такую хрупкую, как им присущую; я погружаюсь в раздумья о богатствах Вашего разума, что стоят много больше всех драгоценных камней (les pierres précieuses). Они настолько изобильны, что Вы не должны быть скупы и обделять меня. Пишите же мне почаще, моя драгоценная Сапфо»⁸.

Тот же Годо в письме м-ль де Скюдери от 19 апреля представил ее сидящей близ фонтана в обществе коленопреклоненного поэта В. Вуатюра и г-жи де Рамбуйе – «этой драгоценной (précieuse) маркизы, которая сейчас живет в уединении»⁹. В новом балете Бенсерада «Брак Пелея и Фетиды», сыгранном при дворе 14 апреля 1654 г., принимали участие придворные дамы и фрейлины; в последнем выходе, озаглавленном «Свободные искус-

ства», Кристина д'Эстре исполняла аллегорическую партию Астрологии:

*Pour Mlle d'Estrées, représentant l'Astrologie,
Je n'ai pas mon esprit tellement dans les nues
Que les choses d'en-bas ne me soient bien connues
Nature fit d'heureux efforts,
En travaillant après mon corps,
Et me fit l'âme ingénieuse
Et de ses passions maîtresse impérieuse,
Mais toujours un peu curieuse,
Et le ciel répandit tout ce qu'il a de mieux,
Et ses dons les plus précieux,
Sur une délicate et fine précieuse.*

*М-ль д'Эстре, воплощающей Астрологию,
– Мой разум не настолько в облаках, дабы не замечать земных вещей. // Природа успешно потрудились, обтачивая мое тело, // И вложила мне замечательную, всегда стремящуюся к знаниям, душу – властную хозяйку своих страстей, // И Небо было так расточительно, // что [наделило] всеми своими драгоценными (précieux) дарами // деликатную и утонченную прециозницу¹⁰.*

Необходимо отметить, что за 11 дней до этого представления слово «прециозница» было использовано в письме Рене-Рено де Севинье (ему, как мы помним, передавал привет Скаррон в цитированном выше письме 1651 г.) савойской герцогине Кристине Французской. Рене-Рено рассказывает об аресте кардинала де Реца и скором приезде в Париж королевы Кристины Шведской, мимоходом сообщая о новой породе парижских дам: «Есть такая порода (nature) девиц и дам в Париже, коих именуют прециозницами, у них свой собственный жаргон и свои повадки, отличающиеся какой-то прелестной надрывностью (qui ont un jargon et des mines avec un démanchement merveilleux); кто-то смастерил им карту для того, чтобы передвигаться в их стране. Мне бы хотелось, чтобы она на какое-то время отвлекла Ваше Королевское Величество от всех горестей, которые доставляет *il nostro briguello*» (имеется в виду кардинал Мазарини)¹¹.

Безусловно, именно с апреля 1654 г. мы уже можем говорить о том, что слово «прециозница», во-первых, не является именем собственным; во-вторых, не апеллирует к цыганкам или драгоценным камням, в-третьих, обозначает сложившийся женский этос. Об особенностях этого этоса свидетельствуют и Бенсерад, и Рене-Рено де Севинье: прециозница отличается умом, холодностью и странными повадками, прежде всего – культивированием особого жаргона, который мольеровский герой Горжибюс, отец Мадлон, назовет через 4 с половиной года назовет «дьявольским». Поль Скаррон в адресованном г-же де Монпансье посвящении к пьесе «Саламанский школяр, или Щедрые враги» в самом конце 1654 г. писал о существовании особого дамского алькова, претендующего на экспертное

мнение:

«Мою комедию возненавидели прежде, чем с ней ознакомились. Прекрасные дамы, которым принадлежит возможность определять судьбу бедных людей, захотели сделать несчастной судьбу моей бедной комедии. Они собирались в алькове, чтобы задушить ее с самого ее рождения. Некоторые из них, наиболее пристрастные, разносили по домам пасквили, как это делают, затеяв процесс, и с несравненной изящностью сравнивали ее с горчицей, смешанной со сливками. Благородные и величественные сравнения вовсе не запрещены, и хотя с помощью множества суждений они опорочили репутацию моей комедии, аплодисменты, что были ею вызваны при дворе и в городе, значили больше, нежели чем заговор прециозниц¹².

Заметим значимое изменение в тональности Скаррона: если в письме 1651 г. г-жа де Лавернь (т.е. будущая г-жа де Лафайет) была названа в позитивном и даже льстивом ключе, то уже через 3 года тот же Скаррон говорит о «заговоре прециозниц». Если в 1651 г. он употребляет данное слово исключительно как эпитет, то в 1654 г. речь идет о некоей организации, кружке, который выступает с уже конкретными эстетическими задачами. В течение 1655 и 1656 гг. слово «прециозница» широко употребляется в положительном оценочном ключе на страницах рукописных газет «Историческая муза», «Королевская Муза» и «Галантная газета», в выпусках которой от 11 и 16 июня 1657 г. м-ль де Сюдери была названа Принцессой прециозниц и Государыней прециозниц. Автор и издатель газеты «Исторической музыки» Жан Лоре неоднократно награждает таким эпитетом м-ль де Монпансье (Великую Мадмуазель). Весьма интересна и характеристика, данная голландцами братьями Вильер в их известном дневнике, созданном во время пребывания в Париже в 1657–1658 гг. Запись относится к событиям 4 января 1658 г.:

«Во второй половине дня 4-го числа, мы поехали к маркизе де Лафайет, которая проживала по соседству у господина де Сен-Пон, ее дядюшки. Она только что прибыла из провинции и еще не устроилась у себя. Это женщина большого ума и великой репутации, у нее с самого утра назначают встречи множество учтивых и красноречивых людей этого города. Она была очень уважаема, когда еще девушкой звалась Мадмуазель де Лавернь, и она таковой остается в не меньшей степени и теперь, будучи замужем. Наконец, она одна из прециозниц самого высокого ранга и самого высокого полета¹³.

Характеристика, данная г-же де Лафайет менее чем за 2 года до «Смешных прециозниц» Мольера, оказывается еще сугубо положительной, хотя Вильеры и фиксируют несколько «рангов» прециозности. Мы оказываемся свидетелями нарастания негативного отношения к прециозницам уже в том же 1658 г., доказательством чему становятся ремарки аббата де Пюра, роман которого «Прециозница, или Тайна алькова» печатался с начала 1656 г. (королевская привилегия на издание первого тома была получена 14 декабря 1655 г., второй том появился на свет 30 декабря 1656 г.; третий



References
(Monographs)

и четвертый вышли к маю 1658 г. – заметим, за полтора года до «Смешных прециозниц» Мольера). В посвящении к аббату Клермон-Тоннеру, предваряющем 4-й том, де Пюр уже указывает на две прециозности – истинную и ложную: «Мне слишком хорошо известна связь между ложными прециозницами и истинным прециозным [духом], между оригиналом и ее копией»¹⁴.

Есть веские основания полагать, что именно весной 1658 г., за полтора года до мольеровской пьесы, произошло значительное изменение общественного отношения к прециозницам, и это, как нам думается, можно соотнести с взлетом популярности салона («суббот») м-ль де Скюдери, во время которых начинает культивироваться особый, нарочито искусственный язык. Как замечал парижский историк и антиквар XVII в. Анри Соваль, именно м-ль де Скюдери «распространяла его благодаря своему “Великому Киру” и “Клелии” и продвигала его в салонах начиная с ноября 1653 г. и в особенности во время зимы 1657–1658 гг., когда “бланки”, то есть лотереи, наделали столько шума в Париже»¹⁵.

Пьеса Мольера оказывается, таким образом, воплощением уже сложившегося направления и семантической метаморфозой слова «прециозница»: будучи изначально обозначением утонченной и изысканной девственницы, заимствованным из испанской культуры, оно все больше становилось обидным прозвищем манерной и аффектированной светской дамы, говорящей на «дьявольском жаргоне» и игнорирующей радости обычной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Sorel Ch.* De la connaissance des bons livres. Genève, 1979. P. 370.

² *Tallemant des Réaux G.* Historiettes. Vol. 2. Paris, 1961. P. 623.

³ *Cioranescu A.* Le Masque et le visage. Genève, 1983. P. 37.

⁴ Ballets et mascarades de cour: 1868–1870. Vol. VI. Genève, 1968. P. 70.

⁵ *Voiture V.* Œuvres. Vol. 1. Paris, 1855. P. 316–317.

⁶ Epistres du sieur de Bois-Robert-Metel. Paris, 1647. P. 25.

⁷ *Scarron P.* Œuvres. Vol. 1. Paris, 1786. P. 175.

⁸ *Rathery E.G., Boutron L.* Mlle de Scudéry, sa vie et sa correspondance. Paris, 1873. P. 250.

⁹ *Niderst A.* Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde. Paris, 1976. P. 267.

¹⁰ *Benserade I.* Œuvres. Vol. 1. Paris, 1698. P. 86.

¹¹ *Sévigné R.-R. de.* Correspondance du Chevalier de Sévigné et de Christine de France. Paris, 1909. P. 246.

¹² *Duchêne R.* Les Précieuses, où comment l'esprit vint aux femmes. Paris, 2001. P. 268.

¹³ *Frères Villers,* Journal d'un voyage à Paris en 1657–1658. Paris, 1862. P. 372–373.

¹⁴ *De Pure M.* La Précieuse, ou le mystère de la ruelle. Paris, 2010. P. 549.

¹⁵ *Sauval H.* Histoires et recherches des Antiquités de la ville de Paris. Vol. 3. Paris, 1724. P. 83.

1. Cioranescu A. *Le Masque et le visage.* Genève, 1983, p. 37. (In French).
2. Rathery E.G., Boutron L. *Mlle de Scudéry, sa vie et sa correspondance.* Paris, 1873, p. 250. (In French).
3. Niderst A. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde.* Paris, 1976, p. 267. (In French).

Андрей Васильевич Голубков – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: французская литература эпохи Возрождения, XVII в. и Просвещения, французская «галантная» традиция.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Andrey Golubkov – Candidate of Philology, Senior Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: French literature from the ages of the Renaissance, the 17th century and the Enlightenment; the French cultural tradition of the “elegance/gallantries”.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

И.А. Авраменко (Пермь)

МОДУС ВОСПОМИНАНИЯ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРВОЛИЧНОМ РЕТРОСПЕКТИВНОМ РОМАНЕ XX В.

Аннотация. Исследован ряд английских романов XX в., написанных от первого лица и имеющих выраженный ретроспективный компонент. Некоторые еще не стали предметом специального изучения в отечественном литературоведении, некоторые не переведены на русский язык. На основе анализа этих романов строятся две модели, в которых важное место занимает нарративизация прошлого посредством художественного освоения воспоминания как мысленного модуса. В первой модели воспоминание – спонтанно возникающий в настоящем автокоммуникативный процесс, приводящий к хронологическому восстановлению прошедших событий и завершающийся возвращением в настоящее. Нарратор отделен от себя самого как персонажа композиционной рамкой. Во второй модели границы между настоящим и прошлым проницаемы, временные планы сложно перемежаются, нарративные инстанции нарратора и персонажа четко не отделены друг от друга, повествующее «я» часто складывается из нескольких нарраторов и пытается выйти за собственные границы в поиске адресата своего воспоминания.

Ключевые слова: прошлое; воспоминание; мысленный модус; английский роман XX века; перволичный роман; нарратор; повествовательное время.

I. Avramenko (Perm)

Memory Mode in English First-Person Retrospective Novel of the Twentieth Century

Abstract. The article deals with a number of English novels of the 20th century that are retrospective and narrated in the first person. Some of these works have not been translated into Russian and thoroughly studied. There are two models are suggested for such novels on the base of its study, where the narration of the past occupies an important place through memories of artistic development as a mental modus. In the first model memory is a spontaneous autocommunicative process. The narrator in the present reaches out to himself as a character in the past and restores the chronological sequence of events up to the present moment. The second model blends the present with the past, the narrator with the character, uses multiple narrative techniques and, to a larger extent, is communicatively oriented towards the reader.

Key words: the past; memory; mental mode; English 20th century novel; first-person novel; narrator; narrative time.

Данная статья посвящена особенностям нарративизации прошлого в английском романе XX в. Мы обращаемся лишь к романам, написанным от первого лица. Прошлое понимается специфически, применительно к персонажу-нарратору, т.е. когда имеется «зазор» между настоящим моментом повествования и повествуемым прошлым. Исследование форм, организации и моделей воспоминания в перволичных ретроспективных нарративах английского романа XX в. основывается на следующих произведениях: «Глотнуть воздуха» (1939) Дж. Оруэлла, «Возвращение в Брайд-

схед» (1945) И. Во, «Танец под музыку времени» (1951–1975) Э. Поуэрлла, «Свободное падение» (1959) У. Голдинга, «Море, море» (1978) А. Мердок, «Водоземье» (1983) и «Последние распоряжения» (1996) Г. Свифта, «Остаток дня» (1989) К. Исигуро, «Любовный эксперимент» (1995) Х. Мантел, «Любовь и так далее» (2000) Дж. Барнса.

Приведенный список никоим образом не является исчерпывающим, но, как мы надеемся, показательным. В силу сознательно принятого формального ограничения, упомянутого выше, нам пришлось оставить за рамками обсуждения такие замечательные примеры ретроспективного романа, как «Водопад» (1969) Маргарет Дрэбл, «Дэниел Мартин» (1977) Джона Фаулза, «Лунный тигр» (1987) Пенелопы Лайвли и др., где повествование поочередно ведется то от первого, то от третьего лица.

В данной статье мы фокусируемся на поэтике романов и не ставим задачи подробно описать соответствующий историко-литературный контекст. Однако нельзя не отметить, что перволичный ретроспективный роман особенно активно развивается в двух периодах, 1940–1950-е и 1980–1990-е гг. В первом случае очевидны последствия Второй мировой войны: чувство наступления новой эпохи, ощущение потери «старой доброй Англии», ностальгия и, не в последнюю очередь, начало распада Британской империи. Вторая мировая становится рубежным событием для английского романа, она описывается в «Глотнуть воздуха» (как пророчество), «Возвращении в Брайдсхед», «Танце под музыку времени» («осенний цикл»), «Свободном падении», «Водоземье», «Остатке дня». Уильям Мэй также связывает «the wave of postwar nostalgia that swept Britain in the early 1950s / волну послевоенной ностальгии, которая захлестнула Англию в начале 1950-х»¹, со сменой монарха: восшествие на престол Елизаветы II ассоциировалось с прежним величием страны во времена правления Елизаветы I.

Что касается последних двух десятилетий XX в., важными факторами, стимулировавшими обращение к прошлому, стали новые общемировые веяния в гуманитарной сфере, в частности, переход к постмодернистской парадигме и развитие метаисторического романа, завершение процессов деколонизации, а также смена социально-политической парадигмы Великобритании в связи с эпохой тэтчеризма. Для многих выдающихся английских романистов конца XX – начала XXI в. – Грэма Свифта, Джулиана Барнса, Кадзуо Исигуро, Пенелопы Лайвли, Хилари Мантел, Питера Акройда и др.² – прошлое, его различные формы и их осознание становятся центральными темами творчества. Будь это частная биография или автобиография, события узкого круга семьи или близких друзей, национальная или даже мировая историческая хроника или все это вместе, произведения названных авторов объединяет понимание того, что прошлое не может пройти, не может остаться «сзади», но является частью настоящего. Только помня все это, можно понять себя, семью, страну, историю. Память, согласно глубокому определению Августина Аврелия, – это «настоящее прошлого»³.

С конца XVII в., когда в Англии начинает складываться жанр романа, и по XIX в. перволичное повествование о прошлом велось преимуще-

ственно в форме дневника, мемуаров или писем (С. Ричардсон, Д. Дефо, Дж. Свифт, У. Годвин), реже – в форме имитации устного сообщения («Оруноко» А. Бен, «Морской волчонок» Т. Рида, «Машина времени» Дж.Г. Уэллса).

Здесь мы имеем дело с тем, что в лингвистике дискурса получило название «модус», т.е. различие сообщений по каналу передачи⁴. У. Чейф⁵ предложил две пары характеристик, по которым устный модус противопоставляется письменному. Первое противопоставление связано со скоростью производства и восприятия дискурса. Более медленный письменный модус способствует интеграции (integration) дискурса, тогда как устный быстрее и более фрагментирован (fragmentation). Следствием становится бо́льшая, прежде всего, синтаксическая сложность письменных дискурсов. Второе противопоставление связано с наличием или отсутствием контакта между производителем и получателем дискурса. Письменный модус характеризуется отстраненностью (detachment), а устный – вовлеченностью (involvement). С другой стороны, лингвисты демонстрируют, как признаки модусов смешиваются в художественном нарративе⁶. Так, мы можем наблюдать смешение письма и устного рассказа в «Тристраме Шенди» Л. Стерна, а затем во «Франкенштейне» М. Шелли, «Грозовом перевале» Э. Бронте. Естественно, в случае художественной литературы речь идет о моделировании модусов средствами письменного языка. Подчеркнем также, что модусы рассматриваются нами в рамках всего произведения как коммуникация между автором и читателем, а не только в отношении речи персонажей или нарратора по отдельности.

Уже в «Дэвиде Копперфилде» (1850) Диккенса прошлое зачастую подается не через материальный (звучащий или графический) модус, а «из головы» персонажа, как процесс воспоминания, регистрируемого самим автобиографическим персонажем-нарратором⁷. Начиная со второй главы «Я наблюдаю», мысленный модус задан через использование настоящего времени и дейксиса. Главы «Взгляд в прошлое», «Еще один взгляд в прошлое» наполнены повтором слова «вижу», которое погружает читателя в воспоминания нарратора. Однако лишь в XX в. для английской литературы становится очевидным, что прошлое может быть представлено не только как письменный текст или устный рассказ, но и через нарративизацию предшествующей им психологической деятельности воспоминания. В классификации А.А. Кибрика эта форма представления прошлого соответствует «мысленному модусу». Ученый опирается в его характеристике на разработанное Л.С. Выготским понятие «внутренняя речь».

Существеннейшая черта мысленного модуса в целом и воспоминания в частности – *автокоммуникативность*: «...человек создает внутренний дискурс, непосредственно недоступный никому другому. Тем самым, человек пользуется языком, не оставляя при этом никаких перцептивно доступных следов языковой деятельности. В этом случае язык также используется коммуникативно, но одно и то же лицо является и говорящим, и адресатом»⁸. Вспомнить значит быть и производителем (автором) и получателем (адресатом) воспоминания. Автокоммуникацию можно рассма-

тривать как доведенную до предела тенденцию отстраненности от внешнего адресата, характерную, как мы отметили, для письменного модуса. Впоследствии мы увидим, как модус воспоминания вступает в симбиотические отношения с дневниковой формой.

Кроме того, мысленный модус характеризуется *фрагментарностью*⁹. Как показала практика модернистской литературы, в основе изображения фрагментарной внутреннеречевой деятельности художественными средствами (т.е. потока сознания) лежат принципы *ассоциативности и ахронности* (см. анализ последнего принципа Ж. Женеттом у Пруста¹⁰).

Наконец, стоит отметить высокую долю *спонтанности* в появлении и развитии воспоминания. Memoire involontaire, невольное воспоминание, как повествовательный принцип появляется только с Прустом¹¹, хотя английская литература XIX в. уже знала разницу между сознательным (recollection) и спонтанным воспоминанием (remembrance)¹². Однако художественно это различие было представлено только на уровне персонажей, тогда как нарраторы викторианского романа воссоставляли прошлое целенаправленно и сознательно. Они выстраивали связное хронологически-последовательное повествование о прошлом. Кроме того, они обладали поистине удивительной памятью: повествуя о прошедших событиях, нарраторы-викторианцы дословно передавали диалоги, воспроизводили любые внешние детали, любые нюансы психологических состояний. Память нарраторов XX в., напротив, постоянно дает сбой, и они этого нисколько не скрывают. В качестве небольшого отступления отметим, что в мировой литературе конца XX – начала XXI в. формируется уже не столько роман-воспоминание, сколько роман-забывание («Улица темных лавок» (1978) П. Киньяр, «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004) У. Эко, «Я исповедуюсь» (2011) Жауме Кабре). Яркий пример в английской литературе – романы К. Исигуро от «Безутешных» (1995) до «Похороненного гиганта» (2015). Тема забывания требует своего отдельного изучения.

Рассмотрим, как три перечисленные характеристики – автокоммуникация, фрагментарность и спонтанность – реализуются и трансформируются в диахронии английского перволичного ретроспективного романа.

Воспоминание как автокоммуникативный процесс сохраняется на протяжении всего века: у Во, Пуэлла, Мердок, в «Последних распоряжениях» Свифта. У первых двух момент воспоминания в настоящем представляет собой композиционную рамку (пролог и эпилог у Во, начало первого и конец двенадцатого тома у Пуэлла), тогда как основное содержание произведения занято событиями вспоминаемого прошлого. Важно, что статус событий как воспоминаний поддерживается не только маркерами ретроспекции, но и возникающими в повествовании проспекциями, напоминающими нам, что нарратор уже знает исход событий, глядя на них из настоящего: «It was not until years later that the course matters took in this direction became more or less explicable to me / Лишь годы спустя направление, в котором стали развиваться события, стало мне более или менее понятно» (перевод наш)¹³.

В «Море, море» модус воспоминания сочетается с письменным мо-

дусом мемуаров и дневника, по определению предрасположенных к автокоммуникации, однако более свободных в чередовании повествующего настоящего и повествуемого прошлого. Настолько же свободно сочетаются отражение настоящих событий, припоминание прошлого и рассуждения на общие темы во внутренних монологах перволичных нарраторов у Свифта. Здесь маркером воспоминания является монтажный переход от глав в настоящем (озаглавленных названиями населенных пунктов) к главам-воспоминаниям (озаглавленных именем вспоминающего персонажа). Смена главы (и, чаще всего, субъекта речи) выполняет функцию формулы «и тогда он подумал/вспомнил».

Выход за рамки мысленного модуса приводит к снижению автокоммуникативности. Как и у Мердок, воспоминание сочетается с письменным модусом у Голдинга и Мантел: Сэмюэл Маунтджой и Кармел Макбейн создают письменные свидетельства своей жизни. Но в «Свободном падении» и «Любовном эксперименте» еще чаще, чем в «Море, море» встречаются прямые обращения к читателю: «Now, I would not want you to think that this is a story about anorexia. There have been too many of those, whole novels about moony girls, spoilt girls, girls who dwindle away to wraiths and then blow up like party balloons. No: and yet partly it is a story about flesh, about the bodies that contained our minds / Так вот, я бы не хотела, чтобы вы считали, что это история про анорексию. Таких уже было слишком много, целые романы про апатичных девушек, испорченных девушек, девушек, которые тают на глазах, а затем раздуваются как праздничные шары. Нет; и все же это отчасти история о плоти, о телах, в которых заключено наше сознание» (перевод наш)¹⁴. Это связано с интенцией и тональностью исповеди, в меньшей степени характерных для эгоцентричного Чарльза Эрруби.

Устный модус инкорпорирован в воспоминания нарраторов у Оруэлла и Барнса, с заметным преобладанием устного модуса над мысленным у последнего. У Оруэлла воспоминание практически сразу же овнешняется в диалогизированном устно ориентированном повествовании. Джордж Булинг постоянно ведет диалог с читателем. Однако рамочная композиция в «Глотнуть воздуха» способствует тому, что мир прошлого, описанный во второй части романа, становится более герметичным, а диалогические элементы приобретают автокоммуникативный характер¹⁵. Роман «Любовь и так далее» совмещает формальные признаки романа и пьесы. Все, что мы знаем, дано нам через голоса сменяющихся персонажей-нарраторов. Но, в отличие от «Последних распоряжений», они не только напрямую обращаются к читателю, но и моделируют ситуацию физического с ним взаимодействия (предложения взять сигарету или посмотреть фотографию).

Наконец, в «Водоземье» и «Остатке дня» мы имеем ситуацию смешения всех трех модусов, чьи границы по-постмодернистски неопределены. Как следствие, адресат воспоминания неустойчив и неоднозначен. Постоянные обращения учителя истории Тома Крика к своим ученикам предполагают ситуацию непосредственного устного общения на занятии, скорее всего, на заключительной лекции перед увольнением. Но продол-

жительность дискурса противоречит версии об одной лекции. Текст романа можно трактовать как речь, куда вплетены невербализованные воспоминания (которые могут быстро промелькнуть и, соответственно, не занимают много времени). Или весь роман может быть воспоминанием о последней лекции, дополненным воспоминаниями из предыдущей жизни. Автор также играет с типографским оформлением романа, не давая читателю забыть, что это письменный текст. Например, при переходе от второй главы к третьей: «And since a fairy-tale must have a setting, a setting which, like the settings of all good fairy-tales, must be both palpable and unreal, let me tell you About the Fens which are a low-lying region of eastern England, over 1,200 square miles in area, bounded to the west by the limestone hills of the Midlands / А раз уж сказка, по законам жанра, начинается с зачина, каковые во всех лучших сказках должны быть разом весьма достоверны и совершенно нереальны, позвольте рассказать вам О ФЕНАХ каковые суть низинная область на востоке Англии, площадью более 1200 квадратных миль; с запада их замыкают мидлендские известняковые холмы»¹⁶. Перед словами «About the Fens / О Фенах» поставлена цифра 3, и они оформлены как название главы. Устная сказка сменяется энциклопедической справкой.

Критики расходятся в отношении того, в каком модусе существует текст романа Исигуро: дневника, рассказа или внутреннего монолога. Чаще всего они отдают приоритет первой форме: «Set in the summer of 1956 and cast in the form of a travel log, the novel is both comic and poignant / Действие этого одновременно комичного и трогательного романа, написанного в форме травелога, разворачивается летом 1956 года»¹⁷; «Stevens keeps a kind of journal of his trip down to Little Compton where Miss Kenton now lives, and intercuts this account with reflections on his past and the historical place of Darlington Hall / Стивенс ведет своего рода дневник по пути в Литтл Комптон, где сейчас живет мисс Кентон, его отчет прерывают размышления о его прошлом и об историческом значении Дарлингтон-холла»¹⁸. Действительно, подзаголовки романа, в которых отмечены время дня и текущий пункт на маршруте следования Стивенса, указывают на дневниковую форму. Однако текст не может быть записками, в частности, потому что он заканчивается в Present Continuous описанием действий Стивенса, исключая всякую возможность одновременно их записывать. Фред Д'Агюяр в своей рецензии так описывает нарратора: «an English butler in 1950s Britain who reminisces on a career spanning the years between the First and Second World Wars / английский дворецкий в Британии 1950-х гг. вспоминает свою карьеру, период между Первой и Второй мировыми войнами»¹⁹. Однако прочитать текст романа как воспоминание мешают периодические обращения Стивенса к некоему «you», хотя адресат более никак не эксплицирован. Внутреннему монологу никак не соответствует и выверенный стиль, которым так знаменит этот роман, с его развернутыми предложениями, этикетными формулами и оборотами, правильным (подчас даже чересчур) синтаксисом. Как нам кажется, знаменитая ненадежность нарратора в этом романе²⁰ имеет своей основой ненадежность

имплицитного автора. Как и «Водоземье», «Остаток дня» является ненадежной онтологической конструкцией, диалектически соединяющей в себе признаки письменной речи, устной речи и мысли/сознания.

В тех романах, которые прибегают к автокоммуникативной стратегии, воспоминание возникает спонтанно. Стимулами, внезапно «запускающими» работу памяти, становятся: у Оруэлла – афиша и запах (графический и ольфакторный стимул), у Во – звук названия поместья (аудиальный стимул), у Поуэлла – сценка на улице, напоминающая картину Пуссена (визуальный стимул и культурный интертекст), у Мантел – фотография в газете (визуальный стимул).

Любопытно, что при спонтанном возникновении воспоминания оно чаще всего развивается вполне последовательно, хронологически. Воспоминания у Оруэлла, Во и Поуэлла – это, собственно, рассказ в рассказе, где вставной рассказ о прошлом – сокращенный вариант романа воспитания. Хотя характерное для XIX в. подробное повествование о семье и рождении героя опускается, история начинается с детства или юности героя и продолжается до его зрелого возраста.

Исключением является роман Мантел. Автор усложняет описанную конструкцию тем, что вводит три плана повествования: недатированное настоящее взрослой замужней Кармел; события 1970 г., когда она была студенткой; ее детство. В первом плане Кармел – вспоминающий субъект и нарратор, во втором – и объект, и субъект более ранних воспоминаний, в третьем – только объект воспоминания, персонаж. Первый план остается рамкой всего романа, второй и третий перемежаются, при этом события третьего представлены не хронологически, а возникают в зависимости от ассоциаций вспоминающей их героини.

В романах второй половины века деятельность воспоминания оказывается характерна не только для нарратора в настоящем, но и для персонажа в прошлом. По мере развертывания сюжета в 12-томной эпопее Поуэлла Николас Дженкинс-нарратор все больше отходит на задний план, а вот накапливающий жизненный опыт Дженкинс-персонаж вспоминает все чаще. В романах «осеннего цикла» (тт. 7–9) введение новых персонажей уже не столько продвигает действие вперед, сколько возвращает его назад, потому что Дженкинс либо находит биографические связи нового знакомого с прежними, либо отмечает в первых портретные, поведенческие, характерологические и т.п. параллели с людьми из своего прошлого.

Еще больше стирается граница между нарратором и персонажем в романах, где они не отделены композиционной рамкой. В «Море, море» промежуток времени между событием и его письменной фиксацией иногда так невелик, что действующий персонаж практически сливается со вспоминающим повествователем. Эрроуби достаточно много размышляет о жанре своих записок, характеризуя их как дневник, мемуары или роман-автобиографию. Запутываясь в метакомментариях, он разыгрывает процесс описания своей жизни как спектакль, уже сам окончательно не понимая, кто он – режиссер или актер.

В большинстве романов второй половины века случайное воспомина-

ние уступает сознательному желанию восстановить свое прошлое, более того, «to blend the present with the far past / слить настоящее с прошлым»²¹. При этом не исключаются внешние факторы, подталкивающие нарратора к деятельности воспоминания. Часто герой оказывается в пограничной ситуации: удалившийся на покой режиссер («Море, море»), бывший пленник концентрационного лагеря в экзистенциальных поисках того момента, когда он потерял свободу («Свободное падение»), четверо престарелых мужчин, едущие в Маргейт развеять прах своего друга («Последние распоряжения»), уволенный учитель истории, чья учебная дисциплина попала под сокращение, в ситуации фукуямовского «конца истории» («Водоземье»), стареющий дворецкий древнего английского поместья, купленного американцем («Остаток дня»).

Во всех этих романах планы настоящего и прошлого перемежаются, а фрагменты прошлого даны не хронологически. «For time is not to be laid out endlessly like a row of bricks. That straight line from the first hiccup to the last gasp is a dead thing / Время не выстроишь в ряд, как штабель кирпичей. Прямая, проведенная от первого крика до последнего вздоха, – абстракция»²², – заявляет нарратор Голдинга Сэмюэл Маунтджой. Особенно «мозаична» композиция «Водоземья» и «Последних распоряжений». В первом из них сознание Тома Крика перескакивает от конца XX в. к Французской революции, от Второй мировой к многовековой истории Фенов. У Свифта первоначальные нарративы нескольких персонажей дополняют друг друга, как вступая в противоречие, так и заполняя лакуны в истории другого нарратора. При этом сознания нарраторов непроницаемы друг для друга и диалогичность возникает только как результат монтажных склеек: «But not before I saw Ray – looking small beside her, almost like her kid. His little coconut-shy head, and that way of scratching his neck, I'd recognize that gesture anywhere, the fingers reaching right into his collar as if a whole mouse had dived in there / Но сначала я все-таки заметил Рэя – рядом с ней он казался маленьким, почти как ее сын. Его маленькую робкую головенку, похожую на кокосовый орех, и то, как он чешет шею, запустив руку за шиворот, точно целую мышь хочет выловить, – по одному этому жесту я бы признал его где угодно» (нарратор – Вик); «I scoop and scoop like some animal scratching out its burrow, and I know in the end I'm going to have to hold up the jar and bang it / Я черпаю и черпаю, моя рука как зверек, который роется в норке, и знаю, что под конец надо будет перевернуть банку и постучать по дну» (нарратор – сам Рэй)²³.

Повествовательная структура, образуемая несколькими первоначальными нарраторами, как средство отражения фрагментарности воспоминания используется и Барнсом. Но, в отличие от Свифта, сознание нарратора овнешняется в голос, который беседует с читателем, а в начале романа «Любовь и так далее» персонажи-нарраторы могут слышать даже друг друга:

«Gillian Look, stop it, you two. Just stop it. This isn't working. What sort of impression do you think you're giving?

Oliver What did I tell you? The train is coming into the station, puff puff,

huff huff . . .

Gillian If we're getting into this again, we have to play by the rules. No talking amongst ourselves. Anyway, who's going to take Sophie to music?

ДЖИЛИАН: Послушайте, перестаньте. Вы, оба. Хватит уже. Так ничего не получится. Какое, вы думаете, вы производите впечатление?

ОЛИВЕР: Что я вам говорил? Поезд подходит к станции, чух-чух, пых-пых. . .

ДЖИЛИАН: Если мы снова все это затеяли, то давайте играть по правилам. Никаких разговоров между собой. Тем более, мне пора. Кто поведет Софи на музыку?»²⁴.

Однако скоро они теряют эту способность и, таким образом, уступают во всеведении читателю, который получает возможность сопоставлять разные версии событий.

В целом, в движении английского романа из первой половины XX в. во вторую можно наблюдать тенденцию смены двух моделей. В первой воспоминание представлено как спонтанно возникающий в настоящем автокоммуникативный процесс, приводящий к хронологическому восстановлению прошедших событий и завершающийся возвращением в настоящее. Нарратор ощущает не только временную и пространственную, но и психологическую, мировоззренческую дистанцию между собой настоящим и прошлым. Во второй модели границы между настоящим и прошлым проницаемы, нарративные инстанции нарратора и персонажа четко не отделены друг от друга, повествуемое «я» часто складывается из нескольких нарраторов. Такое «я» отражает фрагменты прошлого и настоящего не хронологически, а также пытается выйти за собственные границы в поиске адресата своего воспоминания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ May W. Postwar Literature 1950 to 1990. London, 2010. P. 171.

² The Contemporary British Novel Since 1980 / ed. by J. Acheson and S.C.E. Ross. Edinburgh, 2005.

³ Августин Аврелий. Исповедь. М., 1991. С. 297.

⁴ Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2. Март-апрель. С. 3–21.

⁵ Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature // Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy / ed. by D. Tannen. Norwood, 1982. P. 35–54.

⁶ Tannen D. Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives // Language. 1982. Vol. 58, № 1. Mar. P. 1–21; Short M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. London; New York, 1996. P. 83–91.

⁷ Mundhenk R. David Copperfield and “The Oppression of Remembrance” // Texas Studies in Literature and Language. 1987. Vol. 29. № 3. Fall. Nineteenth-Century Fiction. P. 323–341.

⁸ Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2. Март-апрель. С. 5.

⁹ Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 2011. С. 426.

¹⁰ Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 60–280.

¹¹ Ender E. ArchiTEXTS of Memory. Ann Arbor, 2005. P. 22–45.

¹² Gezari J. Fathoming “Remembrance”: Emily Bronte in Context // ELH. 1999. Vol. 66. № 4. Winter. The Nineteenth Century. P. 965–984.

¹³ Powell A. A Dance to the Music of Time 1: Spring. A Question of Upbringing. A Buyer's Market. The Acceptance World. Mandarin, 1997. P. 405.

¹⁴ Mantel H. An Experiment in Love. New York, 1996. P. 69.

¹⁵ Авраменко И.А. Нарративизация прошлого в романе Дж. Оруэлла «Глотнуть воздуха» // Вестник Воронежского университета. 2016. № 1. С. 7–13. (Филология. Журналистика).

¹⁶ Swift G. Waterland. London, 1999. P. 8; Свифт Г. Водоземье / пер. с англ. В.Ю. Михайлина. Нижний Новгород, 1999. С. 19–20. (Perspective Publications).

¹⁷ Hutchings W. Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review) // World Literature Today. 1990. Vol. 64, № 3. Summer. O.U. Centennial Issue. P. 464.

¹⁸ O'Connor S. The English Novel in History 1950–1995. London, 1996. P. 104.

¹⁹ D'Aguiar F. The Diminutive Epic // Third World Quarterly. 1990. Vol. 12. № 1. Jan. P. 215–217. P. 215.

²⁰ Wall K. “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration // The Journal of Narrative Technique. 1994. Vol. 24. № 1. Winter. P. 18–42.

²¹ Murdoch I. The Sea, the Sea. New York, 1980. P. 111; Мэрдок А. Море, море / пер. с англ. М. Лорие. М., 1982. С. 125.

²² Golding W. Free Fall. New York, 1962. P. 6; Голдинг У. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / пер. с англ. М. Шерешевской и С. Сухарева. СПб., 1999. С. 8.

²³ Swift G. Last Orders. New York, 1997. P. 174, 233; Свифт Г. Последние распоряжения / пер. с англ. В. Бабкова. С. 239, 318.

²⁴ Barnes J. Love, etc. New York, 2002; Барнс Дж. Любовь и так далее / пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. М., 2003. С. 11.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Kibrik A.A. Modus, zhanr i drugie parametry klassifikatsii diskursov [Mode, Genre and Other Parameters of Discourse Classification]. *Voprosy yazykoznavaniya*, 2009, no. 2, March-April, pp. 3–21. (In Russian).

2. Tannen D. Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives. *Language*, 1982, vol. 58, no. 1, March, pp. 1–21. (In English).

3. Mundhenk R. David Copperfield and “The Oppression of Remembrance”. *Texas Studies in Literature and Language*, 1987, vol. 29, no. 3, Fall, Nineteenth-Century Fiction, pp. 323–341. (In English)

4. Gezari J. Fathoming “Remembrance”: Emily Bronte in Context. *ELH*, 1999, vol. 66, no. 4, Winter, The Nineteenth Century, pp. 965–984. (In English).

5. Avramenko I. A. Narrativizatsiya proshlogo v romane Dzh. Oruella “Glotnut' vozdukh” [Narrating the Past in G. Orwell's “Coming Up for Air”]. *Vestnik Voronezhskogo universiteta*, Series: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2016, no. 1, pp. 7–13. (In Russian).

6. Hutchings W. Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review). *World Literature Today*, 1990, vol. 64, no. 3, Summer, O.U. Centennial Issue, p. 464. (In English).

7. D'Aguiar F. The Diminutive Epic. *Third World Quarterly*, 1990, vol. 12, no. 1, Jan., p. 215. (In English)

8. Wall K. “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*, 1994, vol. 24, no. 1, Winter, 1994,

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. Tannen D. (ed.) *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, 1982, pp. 35–54. (In English).

(Monographs)

10. May W. *Postwar Literature 1950 to 1990*. London, 2010, p. 171. (In English)
11. Acheson J., Ross S.C.E. (eds.) *The Contemporary British Novel Since 1980*. Edinburgh, 2005. (In English).
12. Short M. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London; New York, 1996, pp. 83–91. (In English).
13. Vygotskiy L.S. *Myshlenie i rech'* [Thought and Language]. Moscow, 2011, p. 426. (In Russian).
14. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998, pp. 60–280. (Transl. from French to Russian).
15. Ender E. *ArchiTEXTS of Memory*. Ann Arbor, 2005, pp. 22–45. (In English).
16. O'Connor S. *The English Novel in History 1950–1995*. London, 1996, p. 104. (In English).

Иван Александрович Авраменко – кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь).

Научные интересы: история английской литературы, теория романа, нарратология.

E-mail: ivan.a.avramenko@gmail.com

Ivan Avramenko – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, National Research University – Higher School of Economics, Perm.

Research interests: history of English literature, theory of novel, narratology.

E-mail: ivan.a.avramenko@gmail.com

**Проблемы переводоведения
Issues of Translation Studies**

М.В. Черкашина (Москва)

ТРИ СОНЕТА ИЛИ ОДИН СОНЕТ?

(из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа)

Аннотация. Статья ставит вопрос о переводе как диалоге культур в том ключе, в котором говорил о нем Вальтер Беньямин, и в то же время о том, как отражается национальная культура языка перевода в этом диалоге. На материале англо-русского и англо-французского перевода сонета Шекспира Пастернаком и Бонфуа, соответственно, производится компаративный анализ: лексический, синтаксический, семантический. За основу сравнения взяты две категории: времени и визуальности – на примере которых прослеживается, как именно *показывается* темпоральность и как этот показ соотносится с эпохой оригинала и исторической рефлексией по ее поводу. Прделанная работа приводит к выводу о том, что перевод в различных культурных традициях XX в. стал своего рода отдельным жанром, предназначенным не только для упомянутого диалога культур, но и для того, чтобы проявлять скрытый потенциал оригинала, каким его видят переводчики на временной дистанции и с учетом осознаваемой ими разницы культурных и языковых традиций.

Ключевые слова: переводы Шекспира; поэты-переводчики; перевод как диалог культур; категории времени и визуального в поэзии; перевод как отдельный жанр.

M. Cherkashina (Moscow)

Three Sonnets or One?

(Certain Details of Shakespeare Translation Tradition by Boris Pasternak and Yves Bonnefoy)

Abstract. The question to be studied in the article is the translation as a cultural dialogue (according to Walter Benjamin's interpretation) and at the same time the reflection of national cultures in this dialogue. Comparative analysis (lexical, syntactic and semantic) is based on English-Russian translation of Shakespeare sonnet made by Boris Pasternak and English-French made by Yves Bonnefoy. Two categories, time and visuality, was taken to trace how temporality in translations could be demonstrated in comparison with the original text and regarding the research of the original's epoch. This analysis leads to the conclusion that the translation itself could be named a specific genre in 20th century and this genre is intended not only for cultural dialogue but for exposition of ulterior original's potential too.

Key words: translating Shakespeare; big poets as translators; translation as a cultural dialogue; time and visuality categories in poetry; translation as an individual genre.

Задача данной работы – рассмотреть переводы сонетов Шекспира в

XX в. русским поэтом Борисом Пастернаком и французским поэтом Ивом Бонфуа как проблему понимания и актуализации прочтения художественного произведения в иной эпохе. Решить ее позволит исследование категорий времени и визуальности в переводах.

Оба – Пастернак и Бонфуа – значительные для своих собственных национальных культур поэты. Кроме того, Пастернак автор прозы, получившей Нобелевскую премию («Доктор Живаго»), Бонфуа – эссеист и историк искусства. Любопытно, что оба они перед тем, как посвятить себя поэзии, учились на философских факультетах: Пастернак – Марбурга, Бонфуа – Сорбонны. Есть и отличия: Пастернак (1890–1960), выросший в семье академика живописи и пианистки, увлеченно рисовал с самого раннего детства, Бонфуа (1923–2016), с его происхождением из семьи железнодорожного рабочего и учительницы, признавался, что его детство в Туре было бедно визуальными образами искусства. Детские воспоминания Бонфуа – сельские каникулы в деревне, о чем он пишет в повести «Внутренняя область». Перечни же произведений Шекспира, переведенных обоими, почти идентичны: «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра». Что касается сонетов, то, если Бонфуа перевел 66, то Пастернак всего 3.

Для сравнения переводов выбран 73-й сонет Шекспира из числа поздних, их общие темы: всеразрушающее время, близость собственной смерти и конечность бытия, физическое увядание, любовь, противостоящая смерти.

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire
Consumed with that which it was nourish'd by.
This thou perceivest, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

Подстрочник:

*То время года ты можешь во мне узреть,
когда желтые листья, – их или нет совсем, или мало, – висят
на тех сучьях, что трясутся от холода –
оголенных разрушенных хорах, где недавно сладкоголосые птицы
пели.*

*Во мне ты видишь сумерки того дня,
который после захода солнца угасает на западе,
что вскоре черная ночь забирает себе –*

*второе «я» смерти, что печатывает все покоем.
Во мне ты видишь рдение такого огня,
который на золе своей юности лежит,
как на смертном ложе, где он должен угаснуть,
поглощенный тем, чем он питался.
То ты постигаешь, что делает твою любовь сильнее,
чтобы любить действительно то, что ты должен утратить вско-
ре.*

Ключевые моменты, на которые хотелось бы обратить внимание: кто является главным субъектом сонета, категория времени и мотив природы.

Грамматическое «я» в косвенном падеже – лишь объект для адресата сонета, который и есть истинный субъект:

That time of year thou mayst in me behold
(Здесь и далее выделено мной. – М. Ч.)
<...>
In me thou see'st the twilight of such day
<...>
In me thou see'st the glowing of such fire

Главный субъект («ты») помещен в позицию созерцателя по отношению к картинам природы, ее циклических явлений, куда вписан объект-автор. Субъект-адресат – любимый, кого поэт призывает любить в ответ на страх смерти и увядания (самой любви в том числе).

Композиция развивает главный мотив – сужающегося времени. Сезон (that time of year) в 1-м катрене сменяется смеркающим днем (the twilight of such day) во 2-м и затем мгновением, когда пылает огонь (the glowing of such fire), в 3-м; время буквально истаивает, сгорает. О «зловещем сужении концепта времени» писал американский поэт Джон Берримэн, считавший, что в итоге в 3-м катрене мы имеем лишь «труп в 3-м лице» (it)¹.

Метафорика абсолютно симметрична: в начале 4-й строки первого катрена разрушенные хоры уподоблены обнажившимся поздней осенью ветвям дерева, в начале 4-й строки 2-го катрена черная ночь названа «вторым «я» смерти», в 3-м катрене метафора чуть смещена – в начало 3-й строки, где зола костра сравнивается со смертным одром. Каждый раз перед этим развернутым сравнением (занимающим по одной строке в 1-м и 2-м и две в 3-м катренах) есть «глагольная» метафора (ветви трясутся от холода, черная ночь уносит прочь закат, огонь гаснет на золе своей юности). В ключе метафор нет, он очень конкретен.

Каждый раз единица времени (сезона, дня, мгновения) имеет определение «такой» и описание, какой именно временной отрезок имеется в виду, как он «выглядит». Описание времени конкретизирует образ (осени, заката, гаснущего костра). Время создает картину с помощью синтаксиса: сложноподчиненных предложений, где придаточные (времени и места, определительные и изъяснительные) присоединяются последовательно одно к другому. Эта структура, увенчанная придаточным цели с инфини-

тивом в последней строке, отражает движение смысла (от «где и когда» через «какой», т.е. визуальные образы, к «что» и «зачем это»).

Тройной смысл концовки (грядущая неизбежная утрата – это и сама юность, и любящий, который уйдет раньше, т.к. он старше, но и сама земная любовь, что неизбежно умирает) заставляет вспомнить мотивы барочного *vanitas*, с его черепами и вянущими цветами, масками и зеркалами, пустыми бокалами и глобусами (*The Globe!*), руинами и лозунгом *Arx longa vita brevis*. Все это – тоже атрибут начала XVII в., как и монологи Гамлета о тщете и тщеславии, бессмысленности продолжения рода, «вывихнутом» времени.

Сонетная рефлексия часто связана с темой *vanitas*. В сонете 73 она выражена мотивом истончения материи вместе с истончением времени в течение 3 катренов и затем в ключе возведена в метафизический смысл. В отложенной почти до финала вольте – меланхолическое утешение: удел смертного в любви к смертному, ценность того, что будет утрачено, тем выше, чем острее понимание неизбежности утраты:

This thou perceivest, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

Утешение любовью, вместо обещания бессмертия в поэзии предмету любви, говорит, что человеческое естество, несмотря на свою конечность, ставится выше вечного искусства (смертная любовь становится формой бессмертия).

To love that well which thou must leave ere long.
Любить сильнее то, что должен вскоре потерять.

Второй ключевой мотив – природный. В образе трясущихся от холода сучьев, подобных оголенным разрушенным церковным хорам, природа уподоблена храму (земное – небесному). Мотив явно неоплатонический, хотя разоренные в ходе церковной реформы монастыри – реалия тюдоровская. Разрушенный храм символизирует и гамлетовский «вывих» времен, распад цепи бытия: ни в церкви, ни в природе не исполняются заведенные обряды, естественный ход вещей сломан, уже в 1-м катрене изображается осень не только человеческой жизни, но апокалипсический «закат времен».

В то же время цветовая гамма сонета ярка, «природна» и тем самым подчеркивает естественный ход увядания-смерти: лиственный желтый (*yellow leaves* в 1-м катрене), подразумеваемый желтый гаснущего солнца (*twilight*), переходящий в красный цвет заката (*sunset*), поглощаемый чернотой ночи (*black night* во 2-м катрене), красно-черный цвет тлеющих углей (*glowing of such fire / That on the ashes* в 3-м катрене).

Глаголы видения, постижения с помощью созерцания («можешь увидеть», затем дважды «видишь» и наконец «постигаешь») акцентируют этот «бэкониянский» в духе эпохи смысл: постижение ассоциируется с

чувственным опытом, зрительным.

Берримэн приходит к выводу, что все в этом сонете от визуального идет к разрушению, как замолкает звук в первом катрене (пение птиц)². В то же время мы можем заметить и прямо противоположное: видимое (профанное, не божественное) обретает в сонете всю полноту реальности, оно подтверждает и чувства поэта, и мысли, высказываемые поэзией.

Как сделан перевод Пастернака

В статье «Заметки переводчика» в 1943 г. поэт отмечает: «Переводы мыслимы, потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы – не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов»³. Эти идеи воплощены в его переводе сонета 73:

То время года видишь ты во мне,
Когда из листьев редко где какой,
Дрожа, желтеет в веток голизне,
А птичий свист везде сменил покой.
Во мне ты видишь бледный край небес,
Где от заката памятка одна,
И, постепенно взявши перевес,
Их опечатывает темнота.
Во мне ты видишь то сгоранье пня,
Когда зола, что пламенем была,
Становится могилою огня,
А то, что грело, изошло дотла.
И, это видя, помни: нет цены
Свиданьям, дни которых сочтены.

Императив «помни» в ключе вместо индикатива *perceivest* меняет масштабность: вместо самостоятельного постижения истины любви через чувственный опыт созерцания разрушительной силы времени – урок поэта, в переводе становящегося субъектом стихотворения, своему адресату-возлюбленному, объекту.

Единственный справедливый упрек Пастернаку по части передачи смысла сонета 73 при его переводе состоит в утрате мотива сужающегося времени, который задает остроту рефлексии о смерти и жизни и их мере – любви. В 1-м катрене сохранено «время года», но начиная со 2-го отрезок времени как предмет чувственного постижения-видения исчезает: вместо «дня, который угасает на западе» – «бледный край небес», вместо «сияния огня, лежащего на золе своей юности» – «сгоранье пня». Компенсация смещения акцента с картины времени (осени, заката, угасания костра) в пользу собственно картин – в синтаксисе: во всех 3 катренах в переводе Пастернака упрощенные придаточные времени и места вместо

разнообразия временных и определительных в оригинале. Упрощена и метафорика: нет сравнения природы с храмом, нет ночи как второго «я» смерти, вместо сложного образа пепла как смертного одра огня, – зола «становится могилой огня» и синтаксически однородное «то, что грело, изошло дотла».

Едва ли отказ от упоминания церкви (в переводе Пастернака исчез мотив храма, хорам которого с поющими на них певчими подобны ветви деревьев с пернатыми певцами) – примета советского атеистического времени: в переводе того же сонета Ильиным в гораздо более раннем издании Брокгауза-Эфрона также нет следа церковных хоров, как нет их и у Гербеля, и у Модеста Чайковского. Более поздние же русские переводы (Финкеля, Степанова, Кузнецова) эту метафору, напротив, бережно сохраняют, как и перевод Маршака, почти одновременный с пастернаковским. Скорее дело в том, что Пастернаку важно усилить мотив ценности всего земного и смертного на фоне небесного и абсолютного (включая «бессмертную» поэзию). Сохраняется природная «цветовая гамма» сонета: желтый цвет листьев 1-го катрена сменяется красным цветом заката, тут же сменяющегося темнотой (красный и черный, повторенные в 3-м катрене: «зола, что пламенем была»), но шекспировская постепенность перехода желтого в красный во 2-м катрене (в образе заходящего солнца) «радикализована»: «... бледный край небес, / Где от заката памятка одна». Закат-день не разворачивается перед глазами читателя. Время в переводе оказывается сжатым изначально, возможно, потому и не актуально его сужение.

Сохранены анафора 2-го и 3-го катренов (In me thou seest – «Во мне ты видишь») и их синтаксическое отличие от начала 1-го, состоящее в порядке субъекта и объекта и инверсивном акценте на категории времени (Than time of year thou ma'st in me behold – «То время года видишь ты во мне»). Синонимический ряд оригинала (можешь узреть, видишь, постигаешь) при этом упрощается до простого видения. Самое критикуемое – перевод последних двух строк:

И, это видя, помни: нет цены
Свиданьям, дни которых сочтены.

Кажется, что поскольку в оригинале нет никаких «свиданий» (там дважды повторена омоформа: существительное «любовь» и глагол «любить»); в переводе же любовь не упоминается), перевод этих строк неудачен (для сравнения, у Маршака: «Ты видишь все. Но близостью конца / Теснее наши связаны сердца!»). Но акцент в переводе Пастернака на теме видения как чувственного опыта, характерной для эпохи эмпиризма, сохранился именно благодаря слову «свиданья», однокоренному с глаголом «видеть», так поэтом усилен мотив зримого, визуальности.

Как сделан перевод Бонфуа

Джон Нотон в статье «Шекспир и французский поэт»⁴ пишет о том, что

цель переводов Бонфуа – «противопоставить поэзию Шекспира высокомерию по поводу самой природы поэзии, характерному для восприятия его во Франции со времен Вольтера». Нотон отмечает: у Шекспира нет схоластической оппозиции общего и частного, т.к. он «имеет дело с человеческими деяниями, которые сами по себе никогда не становятся частными благодаря своему участию в универсальных категориях сознания, их постигающего, но в то же время эти деяния никогда (даже в случае Брута и Цезаря) не достигают полноты и чистоты универсалий, так как им приходится мириться с сырой случайностью»⁵.

В интервью Нотону сам Бонфуа говорит о том, что, по его мнению, в английском языке слово ближе к означаемому, в то время как во французском между ними зазор, заполненный предвзвешенными рационалистического мышления, привыкшего прояснять все, превращая в мертвый «принцип тождества»:

«Чем меня особенно поражает английский, это своей необычайной способностью воспроизводить внешние черты и человеческих действий, и вещей <...> Слова здесь <...> стиснуты до неразрывной, непроницаемой цельности, словно кристаллы какого-то изумительного вещества, – своего рода крупинки понимания, отвоеванные у реальности бесстрашным натиском эмпиризма. *Фотографическая, если так можно сказать, острота взгляда доведена в английском до предела* <...> Шекспир хочет и вобрать реальность в себя (в “Буре” это ему почти удается), и сберечь сокровища языка, изобилующего словами для передачи внешних черт»⁶.

В переводе Шекспира на французский Бонфуа видит «конфронтацию двух языков, превращающую перевод в метафизический и моральный эксперимент: один способ мышления как бы апробирует другой»⁷. Перевод может и возвести язык, на который он делается, на новый уровень осведомленности за пределами круга его поэтических идей – вот та задача, которую он себе ставит, переводя Шекспира и, в частности, сонет 73:

Contemple en moi ce moment de l'année
Où ont jauni puis sont tombées les feuilles,
Et peu en restent chapelle en ruine, nue,
Où les chantres, ce furent tard des chants d'oiseaux.

Contemple en moi la journée qui s'achève,
La trace de soleil que les ténèbres,
Cette autre mort, vont effacer, qui cousent
Pour le repos les paupières de tout.

Contemple en moi le rougeolement 'un feu
Qui gît parmi les cendres de sa jeunesse,
Ce lit de mort où il faut qu'il succombe,
Usé par cela même qui l'a nourri.

Contemple, et contempler fasse ton amour
Plus fort, d'aimer ainsi, beaucoup, ce qu'il faut perdre.

Подстрочник:

*Созерцай во мне тот момент года,
Когда желты и опадают листья,
И немного (их) осталось, часовня в руинах, нага,
Где (были) певчие, стало поздно для пения птиц.
Созерцай во мне день, что завершается,
След солнца, что тьмами,
Этой иной смертью, будет стерт; они (тьмы) шивают
Для отдыха веки всем.
Созерцай во мне красный отблеск огня,
Что покоится меж пеплами своей юности,
То ложе смерти, где он должен изнемогнуть,
Изношенный тем же, что его напитало.
Созерцай, и созерцание могло бы сделать твою любовь
Сильнее, чтобы любить сильнее то, что придется потерять.*

В лексическом и грамматическом отношении французский перевод гораздо более строг и точен, чем русский. Сохранен повтор слова «смерть» во 2-м (Death's second self – Cette autre mort) и 3-м катрене (death-bed – Ce lit de mort), симметричный повтору слова «любовь» в ключе точно в тех же грамматических формах, что в оригинале: словосочетание «твоя любовь» (thy love – ton amour) и инфинитив «любить» (to love – d'aimer). Rougeolement (отглагольное существительное от rougir – здесь «рдеть») переводит многозначный глагол glow (светиться, сверкать, раскаляться докрасна, тлеть) в герундиве (по своим синтаксическим функциям идентичном отглагольным существительным). Такая точность (отразившаяся и в последовательном сохранении цепочек и типов придаточных предложений) вполне естественна при переводе с одного аналитического языка на другой и труднодостижима при переводе на флективный (каковым является русский). Нелишне помнить, что здесь мы имеем дело с верлибром, в то время как в русской стихотворной традиции принята рифма, что создает переводчику дополнительные трудности.

Но, несмотря на точность французского перевода, в нем есть и ряд отклонений от оригинала. Прежде всего, Бонфуа позволяет себе менять количество слогов в строке (иногда и количество строк): в последней строке 1-го катрена у него их 11, а в последней строке ключа 13 вместо 10. Возникающий при этом ритм – это уже не ритм Шекспира. Бонфуа в эссе «Как переводить сонеты Шекспира?» признается, что брал за правило «свободно идти навстречу ритму, рождающемуся во мне неожиданно и помогающему мне пережить восприятие стихотворения и <...> в особенности позволяющему его услышать более интенсивно и даже высвободить немного приглушенный фиксированной формой потенциал оригинала <...> Мой перевод должен дать стихотворение: ритм и смысл, порождающие друг друга. Но внимание: *этот ритм будет моим*»⁸.

В связи с этим в его переводе сонета 73 обращает на себя внимание распространение анафоры из 2-го и 3-го катренов (In me thou seest –

Contemple en moi), на 1-й и даже на ключ, чего нет в оригинале. Глагол contemple с тем же значением видения, что и весь шекспировский синонимический ряд, связанный с познанием темпоральности («можешь узреть», «видишь», «постигаешь»), но подчеркнуто стилистически завышенный («созерцать»). Двойной повтор того же глагола в ключе, отсутствующий в оригинале (там «постигаешь» вместо «созерцай и созерцание»), доводящий число этих повторов до пяти, не оставляет сомнения в том, что главный акцент переводчика – на этом слове.

Настойчивые повторы этого глагола нужны Бонфуа для преодоления еще одной трудности перевода английских стихов на французский язык, о которой он говорит в интервью Нотону – отсутствия во французском ударения того типа, что «есть в сердце каждого английского слова и особо чувствуется в начале строки»⁹, т.к. французский метр несколько веков определялся лишь количеством слогов (речь об александрийском двенадцатисложнике). Анафора contemple как раз замещает это ударение и одновременно акцентирует внимание на смысловом противоречии: внимательно всматриваться (созерцать) нужно в негативность, в то, что разрушается (природа, часовня, день, гаснущий костер, уходящая жизнь).

У Бонфуа глагол «созерцать» 4 раза из 5 стоит в императиве, замещая неизменный индикатив оригинала. Эти анафорические повторы императива нивелируют тот оттенок игры субъекта-объекта, что дает оригинал, еще сильнее, чем у Пастернака (он использует императив лишь в ключе). Subjonctif в ключе (fasse) вместо индикатива (makes) меняет смысл вольты: настоящее время, повествующее о данности, но и вневременности, заменяется на «могло бы» и обозначает вероятность, желательность (транспозиция порядка в случай вполне объяснима с точки зрения смены христианской ментальности оригинала на пост-нищенскую переводчика).

Отметим и утрату мотива сужающегося времени, на который нанизана тема старения и смерти, разворачивающихся как бы в природном ландшафте. Шекспировские «то время года», «сумерки того дня» и «рдение такого огня» превращены в переводе в «момент года», «день, что завершается» и «красный отблеск огня» соответственно. Тотальная глагольная анафора Бонфуа (императив contemple) полностью нивелирует эффект темпоральной воронки, несмотря на лексическую точность в пересказе картинке-времени, т.к. у Шекспира акцент на времени задан с самого начала сонета, а анафоры 2-го и 3-го катренов – не глагольные, а «объектные» (In me thou see'st).

Не сохранив мотив сужающегося времени, Бонфуа не сохраняет и его цветовые ассоциации: желтый цвет листьев в 1-м катрене присутствует («Où ont jauni puis sont tombées les feuilles»), красно-черный цвет тлеющих углей в 3-м – тоже («...le rougeolement 'un feu / Qui gît parmi les cendres de sa jeunesse»), но пропал во 2-м: «след солнца, что тьмами будет стерт» – скорее антитеза света и тьмы, чем переход природных циклов и смена красок. Из-за этой цветовой неточности перевода в нем ослабляется тема природы. Так, Бонфуа сохраняет в 1-м катрене мотив разрушенного храма, хорам которого у Шекспира уподоблены ветви деревьев. У Бонфуа ассоци-

ация природы с храмом не подразумевается, а высказана прямо («часовня в руинах»). Камерность вместо глобальности шекспировского сравнения заметна и в выборе Бонфуа слова для обозначения храма (*chapelle*, часовня, часто обозначающая даже не все здание церкви, но церковный придел, хотя по количеству слогов подошла бы и более нейтральная и предполагающая разные масштабы строения *église*, церковь, и даже *cloître*, монастырь).

Ощутимо также звучание корня *temple* (храм) в глаголе *contempler*, что коррелирует и с часовней (*chapelle*), и с певчими (*chantres*) в первом катрене. Мотив видения как духовного зрения усилен через образ сомкнувшихся век, «защитых тьмой всем» (*les tenebres... qui cousent / Pour le repos les raupières de tout*), отсутствующий в оригинале. Так, в разговоре с Марион Граф о переводах Шекспира Бонфуа прямо называет ясновидением способность Шекспира «слушать подсознание», оперирующее именно образами, а не словами¹⁰.

Как видим, Бонфуа свойственна не просто точность, но явное желание проявлять в переводе более отчетливо тот смысл, который шекспировская метафора лишь подразумевает, практически толковать сонет при его переводе.

На поверхности при сравнении переводов Бонфуа и Пастернака лежит тот факт, что один из них – перевод французского исследователя Шекспира и знатока эпохи и ее языка, в то время как второй – перевод скорее поэтический, чем критический. На уровне метафоры Пастернак упрощает Шекспира, Бонфуа расширяет.

Но эти впечатления не оправдываются при дальнейшем анализе переводов. Расхожее мнение об излишней свободе Пастернака в обращении с шекспировским оригиналом опровергается парадоксальной точностью его перевода, при всех «вольностях» с лексикой. С переводом Бонфуа ситуация обратная: строгая точность оборачивается при разборе его перевода открытием, что перед тобой не только успешная работа переводчика, но и личность поэта с его собственным поэтическим миром и ценностями, исходя из которых изменен оригинал.

Но самым существенным представляются не отличия, но сходства двух переводов: их акцент на задаче донести мысль Шекспира, а не соблюсти строгую сонетную форму, причем эта мысль отдельно переводимого произведения транспонируется в контексте всего творчества автора и его эпохи, с ее философскими идеями, и шире – их более позднего осмысления.

Оба перевода не сохраняют существенного для оригинала барочного мотива сужения времени: с самого начала все «моментально», время есть координата «пространства» стиха, которое описано в визуальных образах. Так в XX в. после открытий Эйнштейна единство пространства-времени и возможность сворачивания вселенной играет для сознания современников этих открытий ту же роль, что коперниканский переворот в XVII в., формируя те представления, которые подпадают под термин «хронотопа».

Оба перевода используют императив вместо индикатива в оригинале. Можно предположить, что современному поэту требуется другая модаль-

ность там, где позднеренессансному достаточно индикатива. Переосмысление игры субъекта и объекта в переводах в обоих переводах XX в. свидетельствует об иной роли поэта: он призывает своего адресата-читателя (в связи с исключительной ролью визуального в переводах являющегося и зрителем) к сотворчеству.

Наконец, для обоих поэтов-переводчиков существенным оказывается мотив видимого как «засвидетельствованного», т.е. истинного, становящийся способом «заземления» тематики и придания сакральности профанному – то, что вычитывает XX в. у Шекспира постольку, поскольку это его собственное больное место (или, как говорит Бонфуа, когда вменяет поэзии вместить явь, «горячо»¹¹).

Пастернак и Бонфуа принадлежат тому периоду истории культуры, для которого смысл перевода, по словам Вальтера Беньямина, лежит в «скрупулезном создании своей формы на родном языке в соответствии со способом производства значения оригинала», т.е. в плоскости языка, на который переводят, и его носителей, а не в плоскости языка и культуры оригинала. В конечном итоге он «служит выражению коренной взаимосвязи между языками», как бы воссоздавая утраченный общий праязык во всей его возможной полноте (утопическая в своей сути и удивительная по красоте мысль)¹².

Так, может быть, перевод, мыслившийся ради диалога культур, и стал «утопией» Нового времени, сформировав своего рода отдельный жанр, требующий отдельного изучения?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Berryman J. Berryman's Shakespeare. Essays, Letters and Other Writings* by John Berryman. New York, 1999. P. 51.

² *Berryman J. Berryman's Shakespeare. Essays, Letters and Other Writings* by John Berryman. New York, 1999. P. 52.

³ *Пастернак Б.Л.* Заметки переводчика // *Зарубежная поэзия в переводах Пастернака*. М., 2001. С. 546–547.

⁴ *Bonnefoy Y. Shakespeare and the French poet*. Chicago; London, 2004. P. 217.

⁵ *Bonnefoy Y. Shakespeare and the French poet*. Chicago; London, 2004. P. 218.

⁶ *Бонфуа И.* Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 182–183.

⁷ *Bonnefoy Y. Shakespeare and the French poet*. Chicago; London, 2004. P. 224.

⁸ *Bonnefoy Y. Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*. Paris, 1998. P. 223.

⁹ *Bonnefoy Y. Shakespeare and the French Poet*. Chicago; London, 2004. P. 260.

¹⁰ *Bonnefoy Y. La communauté des traducteurs*. Strasbourg, 2000. P. 91.

¹¹ *Бонфуа И.* Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 192.

¹² *Беньямин В.* Задача переводчика // *Беньямин В. Озарения*. М., 2000. С. 46–57.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Pasternak B.L. *Zametki perevodchika* [Translator's Notes]. *Zarubezhnaya poeziya v perevodakh Pasternaka* [Foreign Poetry in Boris Pasternak's translations].

Moscow, 2001, pp. 546–547. (In Russian).

2. Benjamin W. Zadacha perevodchika [Translator's Aim]. *Benjamin W. Ozareniya* [Brainwave]. Moscow, 2000, pp. 46–57. (Transl. from German to Russian).

(Monographs)

3. Berryman J. *Berryman's Shakespeare. Essays, Letters and Other Writings* by John Berryman. New York, 1999, p. 51. (In English).

4. Berryman J. *Berryman's Shakespeare. Essays, Letters and Other Writings* by John Berryman. New York, 1999, p. 52. (In English).

5. Bonnefoy Y. *Shakespeare and the French Poet*. Chicago; London, 2004, p. 217. (Transl. from French to English).

6. Bonnefoy Y. *Shakespeare and the French Poet*. Chicago; London, 2004, p. 218. (Transl. from French to English).

7. Bonnefoy Y. *Neveroyatnoe. Izbrannye esse* [Incredible: Selected Essays]. Moscow, 1998, pp. 182–183. (Transl. from French to Russian).

8. Bonnefoy Y. *Shakespeare and the French Poet*. Chicago; London, 2004, p. 224. (Transl. from French to English).

9. Bonnefoy Y. *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats* [Theatre and Poetry: Shakespeare and Yeats]. Paris, p. 223. (In French).

10. Bonnefoy Y. *Shakespeare and the French Poet*. Chicago; London, 2004, p. 260. (Transl. from French to English).

11. Bonnefoy Y. *La communauté des traducteurs* [Translators Community]. Strasbourg, 2000, p. 91. (In French).

12. Bonnefoy Y. *Neveroyatnoe. Izbrannye esse* [Incredible: Selected Essays]. Moscow, 1998, p. 192. (Transl. from French to Russian).

Маргарита Вадимовна Черкашина – аспирант Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: литература, искусство и философия XX в.

E-mail: ma4cher@gmail.com

Margarita Cherkashina – postgraduate student at the Russian State University for the Humanities.

Research interests: literature, art and philosophy of the 20th century.

E-mail: ma4cher@gmail.com

А.А. Сабашникова (Москва)

ТВОРЧЕСТВО АРТЮРА РЕМБО НА СТРАНИЦАХ «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Аннотация. Статья посвящена рецепции творчества Рембо в СССР в 1930-е – начало 1940-х гг. Сопоставление переводов и анализ критических статей о французском поэте, напечатанных на страницах «Интернациональной литературы», показывает, как постепенно менялось не только отношение к поэтике Рембо, но и трактовка ключевых терминов советского литературоведения, в частности, понятия «реализм», распространявшегося в 30-е гг. на творчество Рембо, Джойса и других авторов, позже из этого контекста полностью исключенных. Рассмотрение публикаций начала 40-х гг. приводит к выводу о постепенном формировании образа «советского Рембо» и своеобразного научного дискурса, позволявшего в условиях идеологического давления публиковать авторов, чья эстетика не вполне соответствовала принятым в СССР критериям.

Ключевые слова: А. Рембо; история перевода; идеология и литература; реализм.

A. Sabashnikova (Moscow)

Arthur Rimbaud in “Internatsionalnaia Literatura”

Abstract. The paper discusses reception of Rimbaud's works in the USSR in the 1930s – early 1940s. Comparing different translations of Rimbaud's works and analyzing criticism of the French poet published in “Internatsionalnaia Literatura”, it demonstrates how the attitude towards Rimbaud changed gradually as well as interpretation of the key terms of the Soviet literary criticism. Thus at the time ‘realism’ was applied to Rimbaud, Joyce and other authors later to be excluded from the notion. Through analysis of the publications of the early 1940s the author comes to the conclusion that there was gradually formed an image of the “Soviet Rimbaud” and created a specific academic discourse that made it possible to publish authors whose aesthetics were not in line with the Soviet criteria, even under the ideological pressure.

Key words: A. Rimbaud; history of translation; ideology and literature, realism.

Первая публикация Рембо на страницах журнала относится к 1930 г.: во втором номере «Вестника иностранной литературы» (так назывался журнал в 1928–1930 гг.; в 1931–1932 он был переименован в «Литературу мировой революции», а с 1933 по 1942 выходил под названием «Интернациональная литература») напечатано стихотворение «Париж заселяется вновь» (оригинальное название «L'Orgie parisienne ou Paris se gereuple») в переводе Э. Багрицкого и А. Штейнберга. Написанная под очевидным влиянием Леконта де Лиля («Le Sacre de Paris») и Гюго, чей сборник «Возмездие», по собственному признанию поэта, был у него «под рукой»¹ [здесь и далее все тексты Рембо в оригинале цитируются по тому же изданию, с указанием номера страницы в круглых скобках], «Парижская оргия» отразила настроение Рембо после разгрома Парижской коммуны и дала повод советским исследователям рассматривать это стихотворение как «одну

из вершин всей поэзии Коммуны»².

Это стихотворение уже публиковалось на русском языке в весьма неуклюжем переводе Колау Чернявского в крошечном (30 стр.) сборнике стихов этого малоизвестного поэта³ (Тифлис, 1927). Безудержный революционный пафос легко объясняет, почему редакция «Вестника» решила познакомить с ним широкого читателя. Однако несовершенство перевода Эдуарда Багрицкого и Аркадия Штейнберга и в этом случае не позволяет утверждать, что знакомство состоялось в полной мере. Потребность во что бы то ни стало восполнить эту лакуну, видимо, ощущалась и в то время: в третьем номере «Интернациональной литературы» за 1941 г. это стихотворение будет опубликовано в новом переводе – Павла Антокольского.

Гневный, обличительный пафос, натуралистичность образов, дерзкий физиологизм метафор, нарочитая грубость словаря – все это присутствует в переводе Э. Багрицкого и А. Штейнберга и в целом дает представление о революционном характере поэзии Рембо, причем в отношении не только (и даже не столько) его политических взглядов, сколько его поэтического языка. При этом, однако, единая образная структура, сюжетный стержень стихотворения разрушаются, и эмоциональная насыщенность Рембо, как это ни парадоксально, сопровождается в переводе еще большей хаотичностью и алогичностью, чем в оригинале.

Приведем несколько примеров.

Стихотворение начинается с обращения к победителям-версальцам, вновь заполонившим Париж, – униженный, втоптаный в грязь, наполовину уничтоженный. Город по-французски женского рода, и у Рембо Париж – это Женщина (Femme), шлюха (putain), красная куртизанка (goûge courtisane), чье тело отдано на поруганье варварским ордам (102). Грубое надругательство над «священным Градом» (Cité sainte), собственно, и есть та самая «Оргия», что фигурирует во французском названии и стыдливо опущена в русском. Впрочем, в тексте перевода разгул всяческого непотребства сохранен вполне, однако акценты существенно смещаются.

Во второй и третьей строках переводчики используют отсутствующую в оригинале политическую лексику: тротуар у них «буржуазно-потливый», а потом возникает непонятная «республика рыжих» и «идиотская биржа щипков и насмешек».⁴ (Далее ссылки на публикации «Вестника иностранной литературы» и «Интернациональной литературы» будут содержать год, номер выпуска и номер страницы через запятую в скобках). Таким образом, эксплицируется то, что в оригинале лишь подразумевается: возвращение к власти буржуазии. Рембо саркастически призывает варваров-победителей предаться пьянству и разврату, и именно в этой связи у него возникает «рыжее стадо виляющих задом» (le troupeau roux des tordeuses de hanches), которое в следующей строфе названо «сворой течных сук» (tas de chiennes en rut). В переводе за «республикой» и «биржей» никаких рыжих дам не просматривается, поэтому строка «эти суки уже пожирают бинты» воспринимается просто как ругательство в адрес ненавистных буржуа.

Оставив без комментария перевод «Королевы с обвислым задом»

(Reine aux fesses cascadantes) как «Праматери с обрывистым задом», проследим, как переданы в русском варианте слова Поэта, обращенные сначала к ненавистным насильникам, а потом к многострадальному городу. Его речь в переводе сразу вводится более агрессивно, поскольку вместо нейтрального «Le Poète vous dit» мы читаем «Вам поэт говорит, подымая кулак». Далее у Рембо:

Parce que vous fouillez le ventre de la Femme,
Vous craignez d'elle encore une convulsion
Qui crie, asphyxiant votre nichée infâme
Sur sa poitrine, en une horrible pression. (103)

В переводе:

Для того, чтоб вы щупали влажный живот
Вашей Родины-Матери, чтобы руками,
Раскидав ее груди, приставили рот
К потрясаемой спазмами яростной яме! (1930, 2, 63)

Грубый физиологизм образа сохранен, однако не вполне понятно, над кем совершается насилие: очевидно, что «Родина-Мать» – это попытка как-то справиться с персонификацией города в женском облике, и все же это словосочетание непомерно расширяет контекст, уводит от центрального образа стихотворения – Парижа и спрямляет идею Рембо.

В следующей строфе в переводе есть «комья парижской земли», «смрадный город» – и все это вместо краткого «la putain Paris». У Рембо превращенный в шлюху, поруганный Париж стряхивает с себя насильников и, пока они ползают, скуля и требуя назад свои деньги, воинственно сжимает кулаки:

La rouge courtisane aux seins gros de batailles,
Loin de votre stupeur tordra ses poings ardus! (103)

В переводе:

Выйдет Красная Дева с грудями, как львы,
Укрепляя для битвы свои кулачища! (1930, 2, 63)

Снова связь женского образа и Парижа теряется, и остается не вполне понятным, какая Дева и откуда выйдет.

В следующих строках риторические вопросы (отсутствующие в оригинале) и лирические восклицания вовсе застилают образ женщины-города, чья «голова и груди устремлены в Будущее» (La tête et les deux seins jetés vers l'Avenir – 103), между тем как строка явно отсылает к самому что ни на есть революционному образу – «Свободе, ведущей народ» Делакруа.

Дальше досадная ошибка переводчиков вовсе лишает две строфы всякого смысла и существенно искажает идею стихотворения: слово «vers» переведено как «стихи», в то время как здесь это «черви», «мертвенно-бледные черви» (vers livides), которые шевелятся в венах женщины-Пари-

жа, но не могут препятствовать дыханию Прогресса. Чисто революционная мысль в удивительной строфе, где бодлеровский образ соседствует с заимствованными у Банвиля Кариатидами и «плачем астрального золота»:

Et ce n'est pas mauvais. Tes vers, tes vers livides
Ne gêneront pas plus ton souffle de Progrès
Que les Stryx n'éteignaient l'œil des Cariatides
Où des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés. (104)

В переводе от образа Рембо не остается и следа. Зато есть «приступ бледных стихов в канализационных трубах», «зальдевшие пальцы», «шныряющие» где-то, но никак не по телу города, и «тельце дохлых стихов, что прикинулось пеньем» (1930, 2, 63). Чьи это стихи? Они явно по другую сторону баррикады, нежели слово Поэта, но откуда они взялись – неизвестно.

Далее у Рембо, вопреки поруганию и осквернению, Поэт восклицает о великолепии Красоты города:

Quoique ce soit affreux de te revoir couverte
Ainsi; quoiqu'on n'ait fait jamais d'une cite
Ulçère plus puant à la Nature verte,
Le Poète te dit : «Splendide est ta Beauté!» (104)

В переводе вместо этого:

Слушай! Я прорицаю, воздев кулаки:
В нимбе пуль ты воскреснешь когда-нибудь снова. (1930, 2, 64)

Вместо извращенной бодлеровской Красоты – «нимб пуль» и пророчество воскресенья, идейно духу стихотворения никак не противоречащие, но полностью ломающие его образный каркас. Снова мысль Рембо эксплицируется, а сюжет утрачивает всякое подобие логической последовательности.

В следующей строфе расхождение, может быть, еще более симптоматичное. У Рембо:

L'orage a sacré ta suprême poésie;
L'immense remuement des forces te secourt;
Ton œuvre bout, ta mort gronde, Cité choisie!
Amasse les strideurs au cœur du clairon lourd. (104)

То есть гроза возвела город в ранг поэзии, выше уже ничего не может быть, стихотворение приобретает вселенский масштаб, а последняя строчка неминуемо ассоциируется с не менее загадочным стихом из сонета «Гласные»:

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges. (110)

Русский вариант строфы не менее непонятен, однако вселенского пароксизма тут нет и в помине:

Декламаторы молний приносят тебе
Рифм шары и зигзаги...

(Учитывая, что последнее упоминание поэзии было там, где в оригинале черви, и носило отчетливо негативную коннотацию, трудно сказать, хороши ли для города эти шары и зигзаги.)

.... Воскресни ж неистов!
Чтобы слышался в каждой фабричной трубе
Шаг герольдов с сердцами оглохших горнистов! (1930, 2, 64) –

полная отсебятина, с добавлением, как и в начале стихотворения, четко определенной социально «фабричной трубы», видимо навеянной следующей строфой.

К сожалению, смысл этой следующей строфы утрачен полностью. Досадное недоразумение, если учесть, что ее социальное звучание могло бы оказаться как нельзя более созвучным советской идеологии. Рембо здесь говорит о сущности поэзии и перечисляет, «из какого сора растут стихи»:

Le Poète prendra le sanglot des Infâmes,
La haine des Forçats, la clameur des maudits:
Et ses rayons d'amour flagelleront les Femmes.
Ses strophes bondiront, voilà! voilà! bandits! (104)

У переводчиков же, как раз там, где можно было бы без труда педалировать социальную идею, – непонятно откуда взявшиеся «слезы котов» и вообще ничем не мотивированный полет фантазии:

Так возьми же, о родина, слезы котов,
Реквизит вдохновения и катастрофы.
Я взываю к тебе: мой подарок готов,
Принимай эти прыгающие строфы! (1930, 2, 64)

В последней строфе мы снова наблюдаем то же, что и во всем переводе: с одной стороны – конкретизация, вовсе не предполагаемая текстом оригинала: «Коммуна в развалинах» вместо «Tout est rétabli», а с другой – недопонимание и выхолащивание сквозных образов: «оргии», хрипящие и стонущие в «старых лупанариях», здесь начисто отсутствуют.

Конечно, неправомерно делать далеко идущие выводы по одному-единственному переводу, и все же некоторые моменты представляются нам симптоматичными. Сам выбор стихотворения вполне отвечает нашим ожиданиям: что же и публиковать в СССР из Рембо, как не пламенную инвективу в адрес душителей Коммуны? Как мы показали, антибуржуазный,

революционный пафос в переводе если не усилен, то во всяком случае выведен на поверхность. Не удивляет и выпадение «оргии» из названия: советскому читателю надлежит читать пристойную литературу. На этом, однако, соответствие стереотипу заканчивается. Перевод весьма далек от оригинала, но какую-либо тенденциозность в нем углядеть трудно. Скорее, здесь просматривается искреннее увлечение поэтическим текстом, не вполне понятным из-за недостаточного владения французским языком. Опустив «оргию» в названии, переводчики тем не менее полностью сохраняют «непристойность» образов, а кроме того – и это, возможно, самое важное – никоим образом не пытаются сделать стихотворение понятнее. При «правильной» идеологической установке эстетика Рембо никого не смущает, больше того – в переводе нагромождение разрозненных образов выглядит более необъяснимым, чем в оригинале.

* * *

Перевод Павла Антокольского куда спокойнее и в целом ближе к оригиналу. Пульсирующий, динамичный стих Рембо здесь как бы замедляется, шестистопный ямб звучит намного размереннее хлесткого анапеста первого перевода. В большинстве случаев верно передавая смысл и по возможности сохраняя образность оригинала, Антокольский теряет эмоциональный накал, то выбирая недостаточно экспрессивный синоним, то снимая диссонирующую контрастность образов. Обращение «Зеваки», с которого начинается стихотворение, куда слабее французского «lâches»; «quand la lumière arrive intense et folle» не передается простым «есть напряженный час»; «животы бурчат» совсем не то же самое, что «vos ventres sont fondus de honte», – таких примеров можно привести много.

Однако самая главная потеря снова касается центрального образа стихотворения – Парижа-шлюхи, города, удовлетворяющего похоть победителей. Первая строфа, где появляется образ Женщины, в переводе совершенно теряется, поскольку «та женщина» с маленькой буквы, да еще и задуманная насильниками (в оригинале, наоборот, она душит их отродье у себя на груди), никак с Парижем не ассоциируется. Следующая строфа обращена к Парижу напрямую, но вся физиология отстывает (в оригинале речь идет о «la putain Paris» – шлюхе, которая стряхнет с себя насильников), а последняя строчка, ничему в оригинале не соответствующая, окончательно уводит от темы изнасилования:

Прочь, сифилитики, монархи и паяцы!
Парижу ли страдать от ваших древних грыж
И вашей хилости и ваших рук бояться?
Он начисто от вас отрезан, – мой Париж! (1941, 3, 8)

Далее, видимо из соображений благопристойности, одна строфа пропущена:

И в час, когда внизу, барахтаясь и воя,
Вы околеете, без крова, без гроша, –
Блудница красная всей грудью боевою,
Всем торсом выгнется, ликуя и круша! (358)

Без этих строк совершенно не понятно, к кому обращены вопросы: «Когда, любимая, так гневно ты плясала?..». Недоразумение разрешается только в следующей строфе, где впервые становится понятно, что женщина – это и есть Париж:

О полумертвая, о город мой печальный!
Твоя тугая грудь напряжена в борьбе. (1941, 3, 9)

Опять же, женственность образа стыдливо сглажена, «тугая грудь» не вполне передает «les deux seins», и снова, как и в первом переводе, теряется образ Свободы на баррикадах.

К сожалению, неразбериха с «червями» и «стихами» повторяется и в этом переводе, в результате чего снова пропадает строфа про дыхание Прогресса и астральное золото и переиначивается смысл всего обращения Поэта к городу и вообще тема поэзии.

Итак, если первый перевод – это своего рода полет фантазии двух поэтов, искренне увлеченных поэтикой Рембо, радующихся возможности называть дерзкие, часто непристойные образы без всякой видимой связи, но порой не вполне понимающих текст, то Антокольский прекрасно понимает, о чем идет речь (за исключением «червей»), но при этом как бы стремится смягчить «оргию» (снова выпавшую из названия), облагородить образ Парижа, сделать все стихотворение поспокойнее и попристойнее. Это не так бросалось бы в глаза, если бы перевод был напечатан целиком, но досадная купюра довершает впечатление сглаживания.

* * *

В 4-м номере «Вестника иностранной литературы» за тот же 1930 г. помещена самая обширная публикация Рембо, подготовленная переводчиком и литературным критиком Т.М. Левитом (1904–1942). В подборку вошли три стихотворения и четыре фрагмента из сборника «Illuminations», фигурирующего в переводе Левита как «Раскрашенные картинки», а также его большая и содержательная статья о жизни и творчестве Рембо.

Прежде чем обратиться непосредственно к публикации, напомним, что вообще мог знать о Рембо советский читатель в 1930 г. (См. библиографию русских переводов Рембо⁵.) До революции в различных сборниках печатались отдельные стихотворения, одно-два, не больше, часто в переводах известных поэтов – В. Брюсова, И. Анненского, Ф. Сологуба. Кстати, именно Сологубу принадлежит единственный на тот момент перевод нескольких отрывков из книги «Озарения»⁶. Многие из дореволюционных переводов будет затем собрано в «Хрестоматии по истории западной ли-

тературы» П.С. Когана⁷. В советские годы в сборнике И. Анненского «Последние стихи»⁸ было опубликовано стихотворение «Феи расчесанных голов» («Les chercheuses des rooux»), в книге Б. Лившица «Кротонский полдень»⁹ – «Роман», «Вечерняя молитва» и снова «Искательницы вшей», а в периодике – «Спящий в долине», «Чувство» и «Голова Фавна» в переводе Г. Петникова¹⁰, его же перевод «Алмея ли она?»¹¹ и «Пьяный корабль» – первый полный перевод на русский язык Давида Бродского¹². Кроме того, в 1927 г. в переводе Б. Лившица вышла на русском языке книга Жана-Мари Карре «Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо»¹³ – романизованная биография поэта.

Публикация в 4-м номере 1930 г. становится, таким образом, первой попыткой дать более или менее комплексное представление о творчестве Рембо. Интересно, какие именно тексты выбирает для этого Т.М. Левит. Это изящное, ироническое стихотворение «Роман» (*Roman*), не имеющее ни малейшего отношения к какой бы то ни было идеологии, два стихотворения, которые можно отнести к разряду «антиклерикальных» – «Напасть» (*Le Mal*) и «Бедняки в церкви» (*Les Pauvres à l'église*), и – самое неожиданное! – четыре прозаических фрагмента (Левит протестует против того, чтобы именовать их «стихотворениями в прозе») из сборника *Illuminations*: «Дикое» (*Barbare*), «Детство» (*Enfance*), «Юность» (*Jeunesse*) и «Демократия» (*Démocratie*). О загадочном характере этих текстов, их возможных смыслах, явных и скрытых, об их художественной природе написано невероятно много, и споры не утихают до сих пор. В интересующем нас контексте важно одно – тексты эти неидеологичны (при желании какую-то социальную идею можно вычитать разве что из «Демократии»), совершенно непонятны, и само их появление в советском журнале в 1930 г. озадачивает. Чтобы как-то разрешить недоумение, нужно обратиться к статье Т.М. Левита (1930, 4, 127–141).

Однако прежде – несколько слов о переводах Т.М. Левита. В целом они весьма близко следуют оригиналу и, даже не будучи свободными от некоторых неточностей и оплошностей, а также несомненно оставляя желать лучшего в художественном отношении, все же дают адекватное представление о содержании текстов Рембо. Самой большой неожиданностью для нас, нынешних читателей, становится перевод *Illuminations* как «Раскрашенные картинки». Сам Левит говорит по этому поводу в статье: «условное, восходящее к Верлену название, которым обозначают прозу Рэмбо второго периода; слово “illuminations” можно передавать и “озарения”»; наш перевод, идущий вразрез с традицией русских символистов (Сологуб), на наш взгляд, вернее: лучше передает бесцеремонность поэтики Рэмбо» (1930, 4, 138). Откуда же взялись «картинки»?

Левит не случайно ссылается на Верлена. По-французски слово очевидно значит «озарения», но у того же слова по-английски есть значение «украшение рукописи миниатюрами» (ср. «иллюминирование»). Сохранилось два документа, где Верлен недвусмысленно говорит о том, что слово «illuminations» надо читать не по-французски, а по-английски: письмо к Шарлю де Сиври от 1878 г. («Avoir relu “Illuminations” (painted plates)

du Sieur que tu sais»¹⁴ и предисловие к первому изданию сборника Рембо (*Vogue*, 1886), где сказано буквально следующее: «Слово *Illuminations* английское и означает раскрашенные гравюры – coloured plates. Это подзаголовок, который дал своей рукописи сам г-н Рембо»¹⁵. Французские исследователи много спорили о том, насколько можно полагаться на слова Верлена, следует ли писать «illuminations» с артиклем (как французское слово) или без (как английское), набирать артикль курсивом как часть названия или нет. В 1949 г. вышло критическое издание сборника под редакцией А. Буяна де Лакоста, где «painted plates» было вынесено в качестве подзаголовка на обложку¹⁶. В современных изданиях, в частности, в издании «Плеяды» принято писать слово без артикля, сохраняя все многообразие смыслов, в том числе и английское значение.

В русском переводе невозможно сохранить оба значения, а традиция пошла за Сологубом, и сборник Рембо на русском языке утвердился как «Озарения», что вполне естественно и оправдано во всех отношениях. Точка зрения Левита, несомненно, спорная, но имеющая право на существование, была благополучно забыта и удостоилась лишь краткого упоминания в статье Н.И. Балашова в «Литпамятниках»¹⁷. Однако об этом неизвестном русскому читателю значении стоило бы напоминать почаще – в комментариях, как это делается во французских изданиях.

Итак, статья Т.М. Левита, где он берется, ни много ни мало, объяснить «смысл Рэмбо в СССР». Отправным пунктом для него, как и для большинства исследователей, служит пресловутая «загадка Рембо»: как получилось, что поэт перестал быть поэтом? С точки зрения Левита, «психологическая загадка не так уж сложна», если искать разгадку не только в биографии, но и в творчестве. На самом деле, как этого можно ожидать, он ищет ключ в социальных отношениях. Для него Рембо – «типичный интеллигент», и «это социальное приурочение позволяет ответить на все три вопроса», поставленные в начале статьи: как примирить крайности? Согласовать две половины жизни? Объяснить отказ от литературы (1930, 4, 128)?

Левит рассматривает творчество Рембо в контексте историко-литературной и социально-политической обстановки во Франции 60–70-х гг. и приходит к следующему выводу: «Мелкая буржуазия в результате разгрома Второй Империи осуществила свое социальное бытие и смогла найти ему литературное выражение, а интеллигенция была сбита с пути» (1930, 4, 133). Результат этой растерянности интеллигента-Рембо – отказ от литературной традиции.

Само творчество Рембо Левит делит на три периода. Первый – учебный, «делаческий», «изучение форм и жанров». Хронологических рамок Левит прямо не называет, но, видимо, граница ознаменована революционным подъемом начала 1871 г. Для стихов этого периода характерно сочетание «парнасского эстетизма «Головы фавна» (в статье приводится подстрочный перевод стихотворения) с «негодованием революции» («Кузнец»), «сладкая сентиментальность «Сиротских подарков» с пантеизмом чуть ли не многовековой «мудрости» «Солнца и плоти»». Такой разброс,

по Левиту, легко объясняется бесформенностью социальной базы Рембо, что не дает ему возможности выработать единую идеологию. Поэтому он постоянно ищет, чем бы наполнить «полую форму» – этот поиск в статье подается как стремление к движению. Вначале попытки оказываются бесплодны, из-под пера выходят «натюрморты», стихотворения описательные. «Настоящее движение осуществилось лишь с той минуты, когда в стихах появилась подлинно движущая тема, – когда стихи заговорили о политике» (1930, 4, 135). В доказательство приводится сопоставительный анализ «Спящего в долине» – «натюрморта», «описательства», и «Ярости Цезаря» – «стихотворения активно политического» и тем самым – «реалистического». Общим для первого периода Левит считает мощь стиха, выразительность и точность эпитетов. Особое внимание автор уделяет программной установке на грубость поэтического словаря, которая как правило не сохраняется в русских переводах, и в качестве примера приводит перевод И. Анненского «Феи расчесанных волос» вместо «Ищущих вшей». С его точки зрения, Рембо «сознательно разрушает великолепие лирики, «низводит» ее на степень натуралистической прозы» (1930, 4, 136). Как пример обилия натуралистических деталей Левит называет «Париж заселяется вновь» и «Пьяный корабль».

Второй период, по Левиту, вершина творчества Рембо. Главное в нем – это движение «от сложной статики – к простой кинематике; от великолепной изваянности – к натуралистической подвижности». Вопреки всей поэтической традиции, стихотворение сводится к прозаичности, к повседневности, «сливается с трактатом или с политической речью». Иными словами, «оно приобретает *смысл* (выделено Т.Л.). Вместо настроения его организует мысль. <...> Внешнему миру прежних поэтов, миру, который читатель воспринимал и связывал с автором эмоционально, Рембо противопоставляет мир, связываемый и воспринимаемый логически» (1930, 4, 136). Вывод: «Рембо выворачивает поэзию наизнанку» (1930, 4, 137).

Какие именно стихи попадают у Левита во второй период и дают логически организованный образ мира, не вполне понятно. Совершенно очевидно, что его куда больше интересует проза, а точнее «Illuminations» – «Раскрашенные картинки». В прозе Рембо, по его мнению, происходят те же процессы, что и в поэзии, но «в обратном направлении». Сравнивая тексты Рембо с французским романом 50-60-х гг., в частности, с Флобером, автор замечает, что традиционно введение в роман предметов внешнего мира было мотивировано фабулой, Рембо же попытался «построить перечисления как фабулу». Он перенес акцент с внешнего мира на внутренний, перешел от самоценности вещей к их эмоциональному осмыслению. В этом Левит видит его отличие от буржуазных писателей: «Буржуа любит вещи. Интеллигент знает, как делать их, и любит делать их» (1930, 4, 138).

Гениальность Рембо Левит видит в том, что, уйдя от беспристрастного описания, замаскировав фабулу за перечислением, побудив читателя к активной работе мысли, он вплотную подошел к созданию «подлинного реализма». Следующим шагом, логическим продолжением «Illuminations»

должен был стать фабульный роман наподобие Джойса. Попыткой создания такого романа стал цикл «Une saison en enfer», который Левит переводит «На даче в аду».

Однако «создание подлинно реалистической литературы повисло в воздухе» (1930, 4, 139), и Рембо своего романа не создал. Причина – в отсутствии социальной базы у интеллигенции, достаточной для того, чтобы она смогла оформить свою идеологию. После разгрома Коммуны вышедшая было на свой естественный путь – с пролетариатом в ногу – интеллигенция оказалась лишенной социальной основы. У Рембо не получилось творить вещи (это доступно только восходящему классу), он это осознал и, отчаявшись переделать мир, решил к нему приспособиться. Отсюда – отказ от литературы, отъезд в колонии, торговля оружием и пр.

Заканчивается статья рассуждением об историческом значении Рембо, которое Левит ставит неизмеримо выше, чем само его творчество. Подлинное возрождение Рембо наступило в 90-е гг. – когда интеллигенция «ощутила свое социальное бытие, попыталась осуществить свою идеологию» (1930, 4, 140). Вкратце сказав о технических нововведениях Рембо-поэта, воспринятых всей последующей поэзией, он переходит к своей любимой теме – прозе. И тут влияние Рембо идет в двух направлениях: с одной стороны, это Жироду и Ромен («оживление» деталей, «вещи с опущенными посылками»), а с другой – «расширение личной темы до космического осмысления ее», т.е. Пруст. (1930, 4, 140)

Подходя к Прусту, Левит уже в третий раз упоминает Джойса. Логика статьи подводит к тому, что роман ирландского писателя – это лучшее из того, что может родиться в недрах буржуазного общества. Причем главное достоинство его, главное преимущество над буржуазным романом – реализм, под которым понимается эмоциональное преобразование вещей. Рембо подошел к этому совсем близко, но общество было не готово его воспринять – и он замолчал. Пруст и Джойс, пришедшие в литературу позже, создают свои романы, исходя из того, что окружающий мир важен и значим лишь в разрезе восприятия героя. «Рембо придал предметам в своей прозе неустойчивое равновесие. Рембо экспериментировал, и для него неустойчивость была формой изучения. Пруст продолжает форму, вынимая из нее смысл: неустойчивость становится единственной достоверной формой существования вещей» (140). «Чистое искусство», декаданс Левит рассматривает как неизбежный результат попытки «производить вещи» в литературе в условиях социального упадничества, открытое признание буржуазной интеллигенции в собственном бессилии.

Итак, «Пруст ложно истолковал “Раскрашенные картинки”; Ромен принял поражение “На даче в аду” за победу. Русские символисты приняли полемику-литературные приемы за творческие цели». Советскому же читателю очевидно несовершенство Рембо, объясняемое «творческой бесплодностью его социальных корней». Для нас звучит незавершенностью именно то, что на Западе считают завершенностью Рембо. «Но ломка стиха и прозы во втором периоде – для нас творческий материал» (1930, 4, 141).

Эта статья в истории советской рецепции Рембо стоит несколько особняком. Советские (да и не только) литературоведы и дальше будут искать связь между биографией и творчеством поэта, а попытка как можно ближе притянуть к реализму любого западного писателя, заслуживающего внимания советского читателя, станет самой распространенной практикой освещения литературного процесса в СССР. Только впрямь общим местом станет находить реализм и правильную идеологию в ранних стихах Рембо, видя в них революционные, антибуржуазные, антиклерикальные мотивы, и сокрушаться о том, что потом поэт с верного пути свернул, проложив дорогу кубистам и сюрреалистам «с максималистским бредом их идеологии и демонстративным алогизмом поэтической техники»¹⁸. «Юноша-поэт, еще недавно мечтавший о коммунистическом обществе и даже набросавший план конституции этого общества, начинает метаться от магической зауми к изобретательству в области “цветного слуха”, к религии и <...> в таких метаниях постепенно иссякает его поэтический дар», – читаем мы в рецензии В. Дынник на книгу стихов Рембо, выпущенную Гослитиздатом в 1960 г.¹⁹ Утверждение Т. Левита, что именно в «*Illuminations*» Рембо достиг вершины творческого пути и ближе всего подошел к подлинному реализму, а в «*Une saison en enfer*» намеревался идти еще дальше, но потерпел неудачу и не смог написать своего «Улисса», предполагает принципиально иную трактовку понятия реализм, которая существовала в 30-е гг. (напомним, «*Интернациональная литература*» публиковала Джойса в 1935–1936 гг. и собиралась опубликовать «Улисса» целиком, но проект не был завершен) и была полностью вытеснена впоследствии. Для понимания этой трактовки необходим комплексный анализ советской рецепции «не вполне реалистических» авторов, публиковавшихся в СССР в 20–30-е гг.

* * *

До конца 30-х гг. «*Интернациональная литература*» к творчеству Рембо не обращалась. Лишь краткая заметка в Хронике № 10 1938 г. о выходе в Париже биографической книги Энид Старки «Рембо в Абиссинии» свидетельствует о том, что французский поэт все еще остается в поле зрения редакции. По мнению автора заметки, «книга по-новому освещает абиссинский период биографии Артюра Рембо»: сообщается, что он «содействовал ввозу оружия в Абиссинию, участвовал в итало-абиссинской войне 1886–1888 годов и был единственным европейцем ... предвидевшим победу Абиссинии в надвигающейся второй итало-абиссинской войне». Кроме того, «книга подчеркивает просветительскую роль Рембо в Абиссинии» в качестве собирателя и исследователя фольклора (1938, 10, 230).

Т. Левит в своей статье категорически отверг все «смягчающие обстоятельства» и назвал Рембо этого периода исправным колонизатором, здесь же из нескольких строк складывается впечатление, что Рембо чуть ли не помогал африканцам в борьбе против мирового империализма. Между тем, именно книга Старки, вышедшая сначала в Оксфорде (1937), а потом в Париже (1938), положила начало бурной дискуссии о деятельности

Рембо в Африке: в ней британская исследовательница, опираясь на некие секретные документы, выдвинула предположение о том, что поэт, помимо перепродажи оружия, занимался работоторговлей. Получается, что из одной и той же книги рождаются два мифа – о Рембо-работоторговце – на Западе и о Рембо-просветителе и борце за независимость Африки – в СССР.

Некоторое количество переводов из Рембо вошло в сборники и хрестоматии, а также были опубликованы в советских журналах 30-х гг. В частности, заслуживает внимания уже упоминавшийся 2-й том «Хрестоматии по истории западной литературы» П.С. Когана 1939 г., куда вошли дореволюционные переводы, в частности, фрагменты «Озарений» в переводе Ф. Сологуба, и публикации Б. Лившица²⁰. Помимо нескольких уже знакомых стихотворений в последний сборник вошел новый перевод «Пьяного корабля»²¹.

* * *

В 1939 г. «*Интернациональная литература*» выпустила сдвоенный номер (№ 5–6), посвященный 150-летию Великой французской революции. Среди прочих революционных стихов французских поэтов было опубликовано раннее стихотворение Рембо «Кузнец» в переводе Павла Антокольского. Оно действительно как нельзя более подходит к случаю; в основу его положен исторический факт: когда в июне 1792 г. голодная толпа ворвалась в Тюильри, мясник Лежандр (превращенный Рембо в кузнеца) принудил Людовика XVI надеть красный фригийский колпак – символ свободы нации. В речи Кузнеца, обращенной к королю, звучат и возмущение, и ненависть, и сарказм – все, что бушевало в душе юного поэта-бунтаря. Не уступая в революционности «Парижской оргии», «Кузнец» не отличается ни усложненной образностью, ни излишней физиологичностью – стихотворение просто, понятно, грубо, декларативно.

По сути, именно с этой публикации начинается постепенно складываться образ «советского Рембо»: бунтарь, мечтавший о революции, сочувствовавший бедным, ненавидевший церковников и буржуа.

В первом номере «*Интернациональной литературы*» за 1940 г. была опубликована статья Норы Галь «Артур Рембо и его критики». Это, прежде всего, критический обзор книг о Рембо, вышедших на Западе, естественно приводящий к формулированию идеологически «правильного» подхода к творчеству поэта и его личности. Справедливо отмечая повышенный интерес к биографии Рембо, Нора Галь бегло окидывает взором разнообразные интерпретации взаимосвязи жизни и творчества поэта и подробно останавливается на трех работах: С. Хаккет «Лиризм Рембо» (в статье Аке)²²; И. Старки «Рембо»²³ и Р. Этьембль (в статье *Этьембль*) и Й. Гоклер «Рембо»²⁴. Анализируя первые две из названных книг, она показывает, как, задавшись целью разгадать «загадку Рембо», объяснить его разрыв с поэзией, исследователи увлекаются собственными теориями, к которым «за уши притягивают» реальные факты и которые вчитывают в

тексты стихов. Хаккет в своих построениях руководствуется теорией Ранка о «травме рождения» и объясняет уход Рембо из литературы желанием угодить матери; Старки пишет хорошую биографию, но добавляет к ней «некоторый теоретический привесок, свое объяснение трагедии» через оккультизм. Третья из упомянутых книг, согласно Норе Галь, имеет то преимущество, что здесь «авторы пытались понять Рембо, определив как-то его место в истории культуры, его отношение к социальным и идейным противоречиям эпохи» (1940, 1, 176). Поскольку речь идет о первой книге известного французского литературоведа Рене Этьембля, написанной в период его страстного увлечения коммунизмом советского образца (закончившегося в как раз в год выхода книги в связи с началом сталинских процессов), понятно, почему его «концепция», его «целостное понимание Рембо-поэта» «до известного момента совпадает с нашим».

Впоследствии Этьембль напишет куда более известную и серьезную книгу «Миф о Рембо»²⁵, где речь пойдет о рецепции поэта и различных интерпретациях его творчества, пока же он вместе с соавтором Йассу Гоклер предлагает собственную, марксистскую, интерпретацию. Однако их марксизм с советским марксизмом кардинальным образом расходится, а полемика с французскими исследователями дает Норе Галь возможность сформулировать «правильное» отношение к творчеству Рембо. Расхождение начинается с попытки философского осмысления поэтической теории и практики Рембо. По Этьемблю и Гоклер получается, что Рембо верил в революционный способ изменения мира и выработал «единственно правильный способ философского познания», придя к «воссоединению поэмы с метафизикой». Понял он и «идеалистичность», т.е. «практическое бессилие» поэзии, чем и объясняется его отказ «от идеализма (поэзии) в пользу материализма (прогресс человечества)» (1940, 1, 177).

Не берясь судить о достоинствах и недостатках книги Этьембля и Гоклер, от многих положений которой впоследствии откажется сам Этьембль, посмотрим, какую интерпретацию противопоставляет им Нора Галь. Предложенное объяснение отказа Рембо от творчества представляется ей спорным по двум причинам: во-первых, не вполне понятно, совпадал ли прогресс для Рембо с революцией или неприемлемой для него буржуазной цивилизацией (возражение вполне здравое, если учесть, что Рембо ушел не революцию готовить, а торговать оружием в колониях); а во-вторых, осознание бессилия декадентского искусства не должно, с ее точки зрения, с неизбежностью приводить к отказу от искусства вообще. «Особое положение художника в буржуазном обществе авторы делают законом *всякого* общества вообще» (1940, 1, 178).

Далее очень коротко в статье выстраивается парадигма восприятия Рембо, определившая ракурс подачи его творчества во всех энциклопедиях, учебниках, хрестоматиях и прочих историко-литературных изданиях советской эпохи:

– начало творчества совпадает с революционным подъемом перед Коммуной – отсюда революционный пафос («Кузнец», «Руки Жанны-Мари») и гнев, вызванный ее разгромом («Париж заселяется вновь»);

– после Коммуны возможность открытой классовой борьбы сводится к минимуму; Рембо не удовлетворяет бездушная поэзия парнасцев, а его собственный антибуржуазный протест не находит иного выхода, кроме как стать одним из зачинателей декаданса;

– декаданс – искусство антиреалистическое и обреченное; «он говорит о безобразии мира, в сущности, безобразными произведениями» и быстро исчерпывает «все возможности искусства, стиснутого в клетке торжествующего буржуазного общества»;

– трагедия Рембо в том, что другого искусства в тот период и быть не могло, а антиреализм и декаданс он очень быстро довел до последних пределов. «Увидев, что дальше идти некуда, Рембо замолчал навсегда».

Вывод: «Поэт Артюр Рембо умер в возрасте девятнадцати лет – он был убит капиталистическим обществом, которое враждебно поэтам и поэзии, обществом, которое убивает художника и искусство» (1940, 1, 178).

В тексте статьи можно найти и основные вехи, знаменующие отход Рембо от реализма: сборник «Первые стихотворения» (1870–1872) включает в себя в основном «понятные» стихи, но завершается поэмой «Пьяный челн» и сонетом «Гласные», которые свидетельствуют о переходе к символизму. Далее следуют «Озарения» и «Сезон в аду» – циклы разорванные, «непонятные». На Западе предпочтение отдается позднему, декадентскому творчеству Рембо, мы же видим в нем трагическое угасание гения, которому недоступны иные пути эволюции.

Итак, к 1940 году от парадоксального хода мысли Т. Левита не остается и следа, и творчество Рембо приобретает стройное, идеологически выдержанное и безупречно логическое объяснение. Меняется и природа дискурса в советском литературоведении: вульгарно-социологические рассуждения и выводы теперь существуют как бы сами по себе, выстраиваясь параллельно информативной части статьи, эту самую информацию критикуя, но не мешая ее восприятию. Т. Левит дал очень специфический, очень спорный анализ, логика которого определила не только содержание статьи, но и отбор текстов для публикации. С ним можно спорить, но нельзя от него отмахнуться: статья и есть изложение концепции Т.М. Левита. Ценность статьи Норы Галь – в том, что она рассказала читателю, как постепенно формируется «миф о Рембо» (словосочетание возникнет позже) на Западе, какие разнообразные трактовки предлагают разные исследователи. Естественно, необходимое к этому дополнение – это объяснение, что они все неправы, и указание правильного взгляда на вещи. Но дополнение это дается как бы в нагрузку, не влияет на изложение самого сюжета, не мешает читателю с увлечением следить за полемикой И. Старки с С. Хаккетом и радоваться пародийному психоанализу детской песенки «Три слепых мыши». В последующие годы и до самого конца советской эпохи этот принцип будет неукоснительно соблюдаться и в научных исследованиях и особенно в предисловиях, призванных оправдать необходимость публикации того или иного западного автора в Советском Союзе.

* * *

Последняя публикация из Рембо на страницах «Интернациональной литературы» относится к 1941 г.: в № 3 журнал дает подборку французских стихов к семидесятилетию Парижской коммуны, среди которых уже упоминавшийся перевод П. Антокольского «Париж заселяется вновь» и «Руки Жанны-Марии» в переводе Валентина Парнаха. Последнее стихотворение идеологически настолько созвучно советскому журналу, что странно, как, при явном интересе к творчеству Рембо, его не опубликовали раньше. Объяснение этому простое: о существовании стихотворения было известно со слов Верлена («Проклятые поэты»), однако текст считался утраченным, и лишь в 1919 г. был обнаружен неполный автограф Рембо, в который рукой Верлена были вписаны три строфы, в переводе Парнаха отсутствующие. Тогда же, в 1919 г., стихотворение было опубликовано в № 4 журнала «Литтератур», а в сборник Рембо вошло лишь в 1939, когда появилось первое критическое издание, подготовленное А. Буйан де Лакостом²⁶. Посвященное героям, вернее героиням, Парижской Коммуны, стихотворение построено как антитеза «Этюдам рук» Теофиля Готье, чем объясняется и версификация, и вопросительная форма, и образность начальных строф – что бережно сохранено в переводе.

Последняя публикация завершает формирование образа поэта-бунтаря в самом что ни на есть политическом (а не только и не столько поэтическом) смысле слова, который в дальнейшей советской рецепции станет если не ключом к интерпретации творчества Рембо, то во всяком случае оправданием его «заблуждений» и главным аргументом в пользу его актуальности для советского читателя. За стихотворениями «Кузнец», «Париж заселяется вновь» и «Руки Жанны-Марии» в разные годы удавалось «протащить» куда менее очевидные с идеологической и уж тем более эстетической точки зрения стихи Рембо.

Статья подготовлена в ходе работы над проектом № 14-05-0004 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2014–2015 гг. и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rimbaud A. Oeuvres. Paris: Garnier, 1960. P. 400.

² Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982. С. 350. (Литературные памятники).

³ Чернявский К. Письма (стихи). Тифлис, 1927.

⁴ Вестник иностранной литературы. 1930. № 2. С. 62–64

⁵ Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982. С. 478–484. (Литературные памятники).

⁶ Стрелец. Сб. 1 / под ред. А. Беленсона. Пг., 1915.

⁷ Коган П.С. Хрестоматия по истории западной литературы. Т. 2. М., 1931.

⁸ Анненский И. Последние стихи. Пг., 1923.

⁹ Ливишц Б. Кротонский полдень. М., 1928.

¹⁰ Красная газета. 1927. 28 июня. Веч. вып.

¹¹ Лит.-худ. сб. «Красной панорамы». 1929. № 4.

¹² Литературная газета. 1929, № 11, 1 июня

¹³ Карпе Ж.-М. Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо. Л., 1927.

¹⁴ Цит по: Ру А. Introduction // Rimbaud A. Illuminations. Paris, 1969. P. XI.

¹⁵ Цит по: Murphy S. Illuminations ou Les Illuminations? // Parade sauvage. 2004. № 20. Décembre. P. 167–182.

¹⁶ «Illuminations», painted plates. Paris, 1949.

¹⁷ Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982. С. 271. (Литературные памятники).

¹⁸ Рыкова Н. Современная французская литература. Л., 1939. С. 42.

¹⁹ Дынник В. Артюр Рембо на русском языке // Иностранная литература. 1962. № 2. С. 251–253.

²⁰ Ливишц Б. От романтиков до сюрреалистов: антология французской поэзии. Л., 1934; Ливишц Б. Французские лирики XIX и XX веков. Л., 1937.

²¹ Звезда. 1935. № 2.

²² Hackett C.A. Le lyrisme de Rimbaud. Paris, 1938.

²³ Starkie E. Arture Rimbaud. London, 1938.

²⁴ Etiemble R., Gauclaire Y. Rimbaud. Paris, 1936.

²⁵ Etiemble R. Le Mythe de Rimbaud: Structure du mythe. Paris, 1952.

²⁶ Rimbaud A. Poésies. Paris, 1939.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Murphy S. Illuminations ou Les Illuminations? *Parade sauvage*, 2004, no. 20, Décembre, pp. 167–182. (In French).

2. Dynnuk V. Arture Rimbaud na russkom yazyke [Arture Rimbaud in Russian]. *Inostrannaya literatura*, 1962, no. 2, p. 251. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Balashov N.I. Rembo i svyaz' dvukh vekov poezii [Rimbaud and Connection of Two Centuries of Poetry]. *Rembo A. Stikhi. Poslednie stikhotvoreniya. Ozareniya. Odno leto v adu* [Poems. The Last Poem. Brainwave. A Season in Hell], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, p. 350. (In Russian).

4. Balashov N.I. Rembo i svyaz' dvukh vekov poezii [Rimbaud and Connection of Two Centuries of Poetry]. *Rembo A. Stikhi. Poslednie stikhotvoreniya. Ozareniya. Odno leto v adu* [Poems. The Last Poem. Brainwave. A Season in Hell], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, p. 271. (In Russian).

(Monographs)

5. Rykova N. *Sovremennaya frantsuzskaya literatura* [Modern French Literature]. Leningrad, 1939. (In Russian).

6. Livshits B. *Frantsuzskie liriki XIX i XX vekov* [French Poetry of the 19th and 20th Centuries]. Leningrad, 1937. (In Russian).
5. Hackett C.A. *Le lyrisme de Rimbaud*. Paris, 1938. (Transl. from English to French).
6. Starkie E. *Arture Rimbaud*. London, 1938. (In English).
7. Etiemble R., Gauclaire Y. *Rimbaud*. Paris, 1936. (In French).
8. Etiemble R. *Le Mythe de Rimbaud: Structure du mythe*. Paris, 1952. (In French).

Анна Ароновна Сабашникова – кандидат филологических наук, старший преподаватель Школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», переводчик с французского и итальянского языков.

Область научных интересов – компаративистика, история перевода.

E-mail: nulkasab@gmail.com

Anna Sabashnikova – Candidate of Philology, Senior lecturer at the School of Philology, Faculty for Humanities, National Research University – Higher School of Economics, translator from French and Italian.

Research interests: comparative literature and translation history.

E-mail: nulkasab@gmail.com

Е.Е. Земскова (Москва)

ПЕРЕВОДЧИКИ С ЯЗЫКОВ НАЦИОНАЛЬНЫХ РЕСПУБЛИК В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ СЕРЕДИНЫ 1930-Х ГГ.

Аннотация. В статье рассматривается позиция советской литературной критики по отношению к переводчикам с языков национальных республик в период возникновения и активного развития государственного заказа на этот тип писательской работы. На материале публикаций в литературной периодике середины 1930-х годов рассматриваются стратегии контроля критикой «качества перевода». Анализируются представления советских критиков о достоинствах и недостатках переводческой работы, как в контексте идеологии, так и в связи с художественной стратегией переводчика. На примере отношения критиков к переводам Н. Тихонова и Б. Пастернака из грузинских поэтов прослеживается стратегия создания репутаций «образцовых переводчиков», необходимых для правильного функционирования многонациональной советской литературы.

Ключевые слова: советская литература; история перевода; литературная критика.

E. Zemskova (Moscow)

Translators from the Languages of the National Republics in Soviet Literary Criticism in Early 1930s

Abstract. The article deals with the position of the Soviet literary criticism to the interpreters with the languages of the national republics in the period of occurrence, and the active development of the state order for this type of literary work. On the material of literary periodical publications in the mid-1930s considered the strategy of “translation quality” control in criticism. The article analyzes the representation to the merits and demerits of translation work in Soviet critics, in the context of ideology, and in connection with the artistic translation strategy. For example in critics relation to N. Tikhonov’s and Boris Pasternak’s translations from Georgian poets is traced the strategy of creating “best translators” images, that were necessary for the proper functioning of the multinational Soviet literature.

Key words: Soviet literature; history of translation; literary criticism.

В этой статье рассматривается позиция советской литературной критики по отношению к переводчикам с языков народов СССР в середине 1930-х гг. Именно на это время приходится, с одной стороны, начало активной государственной политики в области создания «многонациональной советской литературы»¹, а с другой – окончательное закрепление того положения литературной критики в советской культуре, в котором она, по словам Е.А. Добренко, «не только перестает выполнять какие-либо самостоятельные функции, но и фактически становится интегральной частью сталинского тотального политико-идеологического проекта»².

В случае с нарастающим потоком переводов с языков национальных республик, заполнявших полосы центральных газет и журналов, от критики требовалось новое обоснование критериев «качества перевода». Всем

участникам этого процесса было очевидно, что работа с языками народов СССР в условиях, когда подавляющее большинство переводчиков с этими языками не знакомо, не может строиться на тех же основаниях, что и переводы с европейских языков. Критерии «точности», основанные на сличении с оригиналом, в данном случае могли оказаться зыбкими, поскольку переводчики работали по подстрочникам. Это обстоятельство, скорее, могло иметь обратный эффект – критерии точности перевода памятников, заданные академической традицией, размывались в ходе так называемой «борьбы с буквализмом»³.

Не претендуя на полноту охвата источников, рассмотрим несколько характерных примеров из публикаций «Литературной газеты» и ведущих литературных журналов, которые дают определенную картину контроля критики за «качеством перевода»: создание и продвижение представлений о «некачественном» переводе, с одной стороны, и образцов для подражания – с другой.

За что критиковали переводчиков?

В «Литературной газете» от 23 октября 1933 г. была помещена большая подборка материалов о художественном переводе. Передовица гласила: «Выше качество художественного перевода!», а второй разворот открывался лозунгом «Художественный перевод – на высоту оригинала!» тем самым сразу удостоверяя текущее низкое качество перевода. Карикатура Б. Прохорова изображала автора, в ужасе отшатывающегося от собственного отражения «в кривом зеркале перевода». Несколько статей были посвящены критике перевода, в частности, резкое выступление Мариэтты Шагинян о новых переводах Гете. В нашем контексте интересна заметка Гайши Шариповой с характерным названием «Качество ошибок», посвященная переводу Марка Тарловского из татарского поэта Такташа.

«В ряде случаев мы видим безответственное отношение к оригиналу как со стороны переводчика, так и со стороны редактора. За такой перевод переводчика разносят и автор и читатель, редактор же остается в тени. <...> Примеров ошибок в переводах можно найти много, но суть в качестве ошибок. Не при каких обстоятельствах переводчик не имеет права исказить художественный замысел автора и перемещать его идеологическую установку»⁴.

Этой небольшой заметке свойственны многие черты критических отзывов о переводах с национальных языков: критик не приводит цитат из оригинала, не оперирует литературоведческими терминами. При этом «ошибки» переводчика сразу же переводятся в идеологический регистр: татарские поэт позиционируется как верный социалистическому реализму, а следовательно, оптимистически настроенный участник общей жизни, тогда как в переводе Тарловского критик обнаруживает отрешенность авторского «я» и его стремление стать лишь наблюдателем происходящего.

Приведем более обобщенную характеристику типичных «ошибок»

переводчиков с национальных языков из статьи критика Тарасенкова:

«До недавнего времени поэзия братских национальных республик не пользовалась у нас сколько-либо значительным успехом. Причина этого на первый взгляд непонятного явления – без сомнения дурная работа переводчиков. Унылые, ремесленно сделанные строки, бледные, истасканные эпитеты, а часто и просто художественная безграмотность. Правда, в основных наших журналах уже появляются теперь грамотные, поэтические отделанные переводы Д. Бродского, М. Тарловского и Б. Брига, но и у товарищей, всерьез относящихся к поэтическому переводу, еще часты срывы в безвкусицу, штамп, унылую риторiku»⁵.

Весной 1935 г. в «Литературной газете» появился подписанный инициалами Б.Н. критический отзыв о переводе Б. Пастернаком поэмы «Змеед» Важа Пшавела. Высоко оценивая шедевр грузинского классика, автор отмечал, что перевод Пастернака совершенно не передает специфику грузинского стиха и, таким образом, не отражает в полной мере и другие его особенности, делая текст не интересным для читателя.

«Перевод поэмы сделан Б. Пастернаком и имеет то несомненное достоинство, что он не умаляет той мощной энергии, которой богата вся поэма. Прибавим, что в русских созвучиях вам слышится речь поэта-переводчика не мертвой буквы. Из этого, однако, еще не следует, что Пастернак, по нашему мнению, вполне удачно справился со своей трудной задачей. Порывистая, напряженная, по простоте почти народная напевность поэмы В. Пшавела не нашла в переводе достаточно чистого музыкально верного отзвука: изменяя метр и размер стиха, чередование рифм, Пастернак отказался от притязания сделать поэму такой, какой она звучит у «дикого» Важа. Но ведь перевод именно простейших эпических произведений этого рода представляет наибольшие трудности. Здесь общий закон невозможности вполне адекватного поэтического переложения утверждается со всей неумолимостью. Но все-таки можно было бы избежать некоторых погрешностей... К сожалению, Б. Пастернак заключил специфический ритм Важа Пшавела в размер трехстопного, спокойного амфибрахия со смежными и перекрестными рифмами, не имеющими ничего общего с оригиналом... В результате несоблюдения размера и ритма поэмы Пастернак вынужден был игнорировать и другие аксессуары поэтической техники Важа, принося его в жертву логической точности. В общем, перевод Пастернака не такой, чтобы хотелось заучить его наизусть, но он может оставить впечатление, достаточное для проникновения в творческий замысел автора»⁶.

Этот отзыв интересен как пример критики перевода с позиций «точности», критика не устраивает отказ переводчика подбирать аналоги в репертуаре русского стиха. Сама возможность критики по такому параметру определяется двумя фактами: Важа Пшавела считался классиком грузинской литературы, а Борис Пастернак – выдающимся русским поэтом современности. Однако такого рода критика не попадала, как мы покажем ниже, в нерв текущей литературной ситуации в краткий период с 1934 по 1936 гг.

От первого съезда писателей до конференции переводчиков: Борис Пастернак и Николай Тихонов как образцы

Одной из важнейших тем Первого съезда советских писателей стали литературы национальных республик, первое место среди которых сразу же заняла Грузия⁷. Практически все выступавшие на Съезде писателей представители Грузии говорили о прорыве, которым стали переводы Пастернака, а также его ленинградского коллеги Николая Тихонова, в процессе знакомства русскоязычной аудитории с грузинской поэзией. Особенно подчеркивалось, что переводчиками с грузинского оказались очень талантливые авторы оригинальных произведений, в этом отношении особенно важно, что на съезде Бухарин дал высокую оценку Пастернаку как поэту. Все выступавшие, в том числе и авторы переведенных Тихоновым и Пастернаком текстов, Паоло Яшвили и Тициан Табидзе, называли Пастернака и Тихонова «талантливыми мастерами».

По словам Михаила Джавахишвили, русские переводчики не изучают грузинский язык, поэтому качество переводов очень низкое. Однако это не сказалось на переводах Пастернака и Тихонова:

«Литература народов нашего Союза, в частности, грузинская, теряет в стилистическом отношении более обычного. Это объясняется тем, что ни один русский литератор не владеет и не владел грузинской речью, тогда как наш язык изучали и продолжают изучать многие европейцы. Ввиду отсутствия у наших северных братьев любознательности мы вынуждены сами переводить себя и друг друга. Но мы не владем в совершенстве русским языком, и поэтому результаты получаются очень неудовлетворительные. Все это относится по преимуществу к прозе. Нашей поэзии повезло больше: ее переводили такие высокоталантливые мастера, как Тихонов и Пастернак.

(Голос с места: правильно!)»⁸.

Сергей Третьяков, в тот момент редактор журнала «Интернациональная литература», говоривший о необходимости изучения национальных языков, парадоксальным образом высоко оценил переводы, сделанные по подстрочникам:

«Неужели мы, профессионалы, не сможем изучить [национальные языки]? Это нам открывает пути подлинного общения. Недавно здесь была встреча с грузинскими поэтами, где читали свои переводы Тихонов и Пастернак. Мы впервые увидели громадную поэзию, увидели и застыли: ну и силища! А ведь забор, разъединявший нас, сломан Пастернаком и Тихоновым даже не лобовой атакой. Они взяли его обходным движением, не зная грузинского языка. Какого же результата можно ждать, если люди будут знать этот язык!»⁹

Примечательно, что представители других национальных республик либо вообще не говорили о переводах на русский, либо критиковали переводчиков. Так, делегат от Азербайджана Рафили заявил:

«Мы имеем многих поэтов, русских писателей, переведенных на тюркский язык. Но слабо переводят наши стихи, стих поэтов советского Азербайджана на русский язык и другие языки. Для Грузии т. Пастернак и т. Тихонов многое сделали. Они значительно подняли авторитет грузинской поэзии, и справедливо подняли, потому что в Грузии имеются замечательные поэты. ...Нужно усилить переводы. Нужно сделать так, чтобы Тихонов и Пастернак перевели не только Табидзе, но и Чаренца, С. Рустама, С. Вургуна... и других поэтов советского Закавказья»¹⁰.

Таким образом, Пастернак и Тихонов с самого начала стали в официальном дискурсе образцовыми переводчиками, и это было связано с их репутацией как лучших русских поэтов (в наивысшей степени это относилось к Пастернаку). Именно поэтическое мастерство оправдывало их незнание языка, с которого они переводили. Такое понимание было еще раз закреплено на Первой всесоюзной конференции переводчиков в январе 1936 г.¹¹, где Пастернак был избран одним из членов президиума. В опубликованной в «Литературной газете» речи представителя Грузии Валериана Гаприндашвили вновь был дан отпор неким не названным прямо оппонентам:

«...существует миф, будто бы Пастернак и Тихонов выдумывают грузинских поэтов, а не переводят их: даже создались слова “опастерначить” и “отихоновить”. Я утверждаю, что слова эти придуманы людьми, абсолютно не знающими грузинского языка.

Высокое мастерство Пастернака проявилось в переводах самым абсолютным образом. Его переводы звучат как самостоятельные стихи. Но это совсем не значит, что его переводы не связаны с оригиналом. В целом ряде стихотворений, когда я сравнивал грузинский текст с его отражением в переводе Пастернака, я убеждался в близости перевода и оригинала»¹².

Отзывы на переводы Пастернака и Тихонова в печати

Возражения на анонимную критику перевода Пастернака в «Литературной газете», которые мы цитировали выше, т.е. фактически возражения «попыткам дискредитировать грузинско-пастернаковскую “линию”, выдвинутую на съезде»¹³, были почти сразу же даны влиятельным на тот момент критиком Дмитрием Мирским в обзоре поэзии 1934 г., где он назвал «подлинное открытие поэзии братских народов нашего Союза» главным событием поэтической жизни всего года, а работу Пастернака и Тихонова «ценнейшим взносом в наше общее поэтическое достояние»¹⁴.

Первым из критиков о книге переводов Пастернака «Грузинские лирики» высказался сам редактор сборника Корнелий Зелинский, в публичном докладе «Вопросы построения истории советской литературы», опубликованном затем в журнале «Литературный критик». Зелинский стал единственным критиком, подметившим, что у Пастернака «поэзия переводчика явно заслоняет поэзию переводимую» и что национальные особенности грузинской поэзии стираются в русском переводе. Вместе с тем, Зелинский высоко оценил переводы Пастернака, назвав их «в художественном

отношении превосходными»¹⁵.

И в данном случае на попытки снизить значение переводов Пастернака резко возразил Мирский в программной статье «Пастернак и грузинские поэты», опубликованной в «Литературной газете»: «Существует мнение... что Пастернак, переводя грузинских поэтов, обезличивает их, заменяя их собою, что они их, так сказать, “опастерначивает”... Мнения подобного рода могут быть основаны только на поверхностном чтении переводов Пастернака»¹⁶.

Чтобы доказать, что Пастернак передает индивидуальность каждого из грузинских поэтов, Мирский сравнивает переводы Пастернака и Тихонова: «И Пастернак и Тихонов, переводя Леонидзе, дают нам одного и того же поэта с очень яркой индивидуальностью, которого ни с каким другим не смешаешь...». Достигает он этого, передавая особыми способами поэтическую систему каждого из них, используя все приемы поэтической речи: «Пастернак пишет по-русски как поэт, т.е. не как раб языка, а как его хозяин». Одновременно с этим переводы Пастернака демонстрируют его индивидуальный поэтический талант: «Это, конечно, не значит, что мы не чувствуем и не слышим все время и Пастернака. Переводчик, который сам является большим и самобытным поэтом, не может не наложить своей руки на каждый свой перевод в самом стихотворном почерке, в самом способе располагать ткань стиха...»

По мнению Мирского, Пастернак, благодаря своему поэтическому мастерству, способствует «рождению новых поэтов», «русского Леонидзе, русского Табидзе». Лексический репертуар Пастернака «дает им то богатство словаря, которое так отличает грузинский язык и до которого далеко русскому поэтическому языку дофутуристской эпохи».

Для того чтобы отличить более удачные переводы Пастернака от менее удачных, Мирский говорит о степени «конгениальности» Пастернака отдельным грузинским поэтам, т.е. о сходстве их поэтического мира. Так, Пастернак, в большей степени, чем Тихонов, конгениален поэту Леонидзе, а наиболее близок ему Тициан Табидзе. В наименьшей степени конгениален классику XIX в. Важа Пшавела, поэтому в переводе его поэмы «Змеед» «пятен и поэтических вольностей значительно больше».

Полную поддержку позиции Мирского выразил другой заметный критик Анатолий Тарасенков в журнале «Знамя»¹⁷. Он начинает свою статью с парадокса. Переводы Пастернака из европейских авторов, с языков, которые он прекрасно знает, «при всей своей сделанности не поднимаются над уровнем средней грамотной и культурно сделанной работы. Индивидуальность, творческое своеобразие большого поэта исчезли почти без остатка». Между тем, не зная грузинского, Пастернак создал настоящие поэтические шедевры, поскольку ему помогло «творческое освоение той страны, природе, истории и современности которой посвящены великолепные стихи переводимых Пастернаком авторов».

Тарасенков вступает в полемику с некими не названными прямо «мнениями», распространенными в «окололитературных кругах», о том, что популярность грузинских поэтов вызвана, прежде всего, тем, что их пе-

реводил такой известный поэт, как Пастернак. Возражения Тарасенкова близки по сути позиции Мирского.

«Пастернак, вложил, конечно, немалое количество своего творческого “я” в переводы с грузинского. Но это не помешало самобытному звучанию стихов Паоло Яшвили или Тициана Табидзе, а наоборот, придало им ту художественную неповторимость, без которой не может существовать произведение искусства. Мы узнали и почувствовали грузинскую поэзию через Пастернака, но узнали ее, тем не менее, с той возможной долей объективности, которая не помешала понять ее собственные индивидуальные особенности. Сладкий вкус сахара в чае не мешает чувствовать горьковатый вкус самого напитка. Вот также растворены пастернаковские особенности в грузинском поэтическом материале. Он стал от этого слаще, вкуснее, если хотите, но собственного запаха и вкуса не потерял»¹⁸.

Близкие идеи о достоинствах переводов Пастернака высказываются в статье Виктора Гольцева, опубликованной в начале 1936 г. в журнале «Красная новь»¹⁹. Здесь еще раз с предельной четкостью сформулировано идеологическое значение этих переводов: «Книга “Грузинские лирики” – настоящее литературное событие, культурно-политическое значение которого огромно. Только после пролетарской революции она могла появиться в свет. Она свидетельствует о совершенно конкретной дружбе писателей народов СССР, возникшей на основе ленинско-сталинской национальной политики партии»²⁰.

Гольцев, так же как и Тарасенков, считает вполне возможным перевод с помощью подстрочника. Этот способ, по его мнению, далек от совершенства, однако с пояснениями подстрочника и, главное, при понимании «духа» оригинала, может принести впечатляющие результаты: «Но ведь перевел же Жуковский “Одиссею” Гомера, не зная языка эллинов и пользуясь немецким подстрочником!...»²¹. Считая, в отличие от рецензента Б.Н., что в подборе для наиболее близкого к грузинской силлабике русского стихотворного размера нет необходимости, Гольцев полагает «точность» перевода менее важной, чем воплощение в переводе индивидуальной поэтической манеры.

«В конце концов, стихотворный перевод почти всегда является или художественной интерпретацией подлинника, или попыткой скопировать оригинал, приводящей почти всегда к утрате художественной высоты. Требовать соблюдения полной метрической и лексической точности перевода, передачи текста слово в слово... Основано на непонимании того, что является самым существенным в понимании художественного перевода... Гораздо важнее поэту-переводчику уловить «дух» подлинника, увидеть его сердцевину, понять ритмическую походку поэта-автора, чем давать упорядоченные и зарифмованные подстрочники»²².

* * *

Обобщая основные черты официального дискурса об образцовом переводе и переводчике, можно отметить следующее. Прежде всего, для

удачного воплощения идеи «семьи народов» и представления на всесоюзном уровне одной из национальных литератур годился не просто переводчик, а знаменитый поэт. Его имя, в отличие от имен переведенных авторов, стояло на обложке книги. Требования к работе переводчика с национальных языков в литературной критике существенно отличались от требований к передаче зарубежных классиков, когда критики имели возможность сравнить перевод с намного более авторитетным для них оригиналом. В статьях о пастернаковских переводах с грузинского подобное сравнение встречается один раз, причем в качестве «оригинала» выступает подстрочный перевод на русский. «Правила» хорошего перевода с незнакомых ни критике, ни переводчикам языков формировались, таким образом, без ссылок на оригинальные тексты.

С позиций критиков, образцовый перевод не должен быть «выдуманной» или «отсебятиной», он обязан не просто быть близок к подлиннику лексически или стилистически, но передавать его «дух», его внутреннюю поэтическую форму. С другой стороны, такой перевод может быть сделан только настоящим поэтом, в совершенстве владеющим «поэтическим мастерством». Он является плодом проникновения в культуру переводимого автора, ее творческим переосмыслением. В таком представлении о качестве перевода отчетливо заметны черты концепции «реалистического перевода» А.И. Кашкина, подробно сформулированной им позднее, в конце 1940-х гг.²³ Очевидно, что такого типа рассуждения часто встречаются в истории европейской переводческой традиции и связаны, прежде всего, с представлением немецкой романтической культуры о переводе как презентации поэтического духа оригинала и гения его автора²⁴. В русской традиции этих взглядов придерживался, например, В.Г. Белинский²⁵, ставший непререкаемым авторитетом для советской литературной критики и, в частности, критики перевода.

Однако в контексте советской культуры 1930-х гг. любое высказывание критики имело, прежде всего, нормативный, предписывающий смысл и агрессивный, дисциплинирующий характер²⁶, что в данном случае являлось определенным указанием «официальной линии» для других переводчиков, привлеченных к идеологически важной работе по переводу художественной литературы с языков народов СССР. И в качестве такой инструкции описание грузинских переводов Пастернака и Тихонова как образцов носило достаточно двусмысленный характер: неверным подходом к переводимому автору могло оказаться как точное следование оригиналу, так и отступление от него, связанное с попыткой его «творчески переосмыслить» в том случае, когда переводчик недостаточно владел «мастерством». Не получает однозначного толкования в этой связи и вопрос о переводе по подстрочникам: настоящий «мастер» может не знать языка текста оригинала, но именно незнание языка часто ставится в вину остальным переводчикам.

Статья подготовлена в результате исследования (проект № 15-01-0112) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского

университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2015–2016 годах и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Witt S. Between the Lines: Totalitarianism and Translation in the USSR // Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia / ed. B.J. Baer. Amsterdam; Philadelphia, 2011. P. 149–170.

² Добренко Е.А. Русская литературная критика: история и метадискурс // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011. С. 21.

³ Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М., 2013.

⁴ Литературная газета. 1933. № 49 (304). С. 3.

⁵ Тарасенков А. О грузинских переводах Пастернака // Знамя. 1935. № 9. С. 205.

⁶ Б.Н. Пшавела и Пастернак // Литературная газета. 1935. № 18 (509). С. 3.

⁷ Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 264–265.

⁸ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стеногр. отчет / ред. И.К. Луппол. [Репр. воспроизведение изд. 1934 года]. М., 1990. С. 147.

⁹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стеногр. отчет / ред. И.К. Луппол. [Репр. воспроизведение изд. 1934 года]. М., 1990. С. 345.

¹⁰ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стеногр. отчет / ред. И.К. Луппол. [Репр. воспроизведение изд. 1934 года]. М., 1990. С. 529.

¹¹ Witt S. Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia / eds. L. Burnett, E. Lygo. Oxford, 2013. P. 141–184; Земскова Е.Е. Стратегии лояльности: дискуссия о точности художественного перевода на Первом всесоюзном совещании переводчиков 1936 года // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). С. 70–84.

¹² Перевод – двойник оригинала. Речь т. Гаприндашвили // Литературная газета. 1936. № 3 (566). 5 января. С. 4.

¹³ Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 309.

¹⁴ Мирский Д. Стихи 1934 года. Статья первая // Литературная газета. 1935. № 21 (512). С. 4.

¹⁵ Зелинский К. Вопросы построения истории советской литературы // Литературный критик. 1935. № 2. С. 8–9.

¹⁶ Мирский Д. Пастернак и грузинские поэты // Литературная газета. 1935. № 59. С. 2.

¹⁷ Тарасенков А. О грузинских переводах Пастернака // Знамя. 1935. № 9. С. 203.

¹⁸ Тарасенков А. О грузинских переводах Пастернака // Знамя. 1935. № 9. С. 205.

¹⁹ Гольцев В. Поэты Грузии и Борис Пастернак // Красная новь. 1936. № 1. С. 228–237.

- ²⁰ Гольцев В. Поэты Грузии и Борис Пастернак // Красная новь. 1936. № 1. С. 228.
- ²¹ Гольцев В. Поэты Грузии и Борис Пастернак // Красная новь. 1936. № 1. С. 230.
- ²² Гольцев В. Поэты Грузии и Борис Пастернак // Красная новь. 1936. № 1. С. 234.
- ²³ Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М., 2013.
- ²⁴ Poltermann A. Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert // Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte / hrsg. von B. Schulze. Berlin, 1987. S. 14–52.
- ²⁵ Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (к истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы / под ред. М.П. Алексеева. М.; Л., 1963. С. 4–63.
- ²⁶ Гюнтер Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011. С. 248–280.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Zemskova E.E. Strategii loyal'nosti: diskussiya o tochnosti khudozhestvennogo perevoda na Pervom vsesoyuznom soveshchaniy perevodchikov 1936 goda [Strategies of Loyalty: Discussions on Translation Fidelity at the First All-Union Conference of Translators, 1936]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2015, no. 4 (35), pp. 70–84. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Witt S. Between the Lines: Totalitarianism and Translation in the USSR. *Baer B.J. (ed. Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam; Philadelphia, 2011, pp. 149–170. (In English).
3. Dobrenko E.A. Russkaya literaturnaya kritika: istoriya i metadiskurs [Russian Literary Criticism: History and Metadiskurs]. *Dobrenko E., Tikhanov G. (eds.) Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi* [History of Russian Literary Criticism: The Soviet and Post-Soviet Epoch]. Moscow, 2011, p. 21. (In Russian).
4. Witt S. Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms. *Burnett L., Lygo E. (eds.) The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*. Oxford, 2013, pp. 141–184. (In English).
5. Poltermann A. Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert. *Schulze B. (ed.) Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Berlin, 1987, pp. 14–52. (In German).
6. Levin Yu.D. Ob istoricheskoy evolyutsii printsipov perevoda (k istorii perevodcheskoy mysli v Rossii) [On the Historical Evolution of the Translation of the Principles (the History of the Conceptualization of Translation in Russia)]. *Alekseev M.P. (ed.) Mezhdunarodnye svyazi russkoy literatury* [International Relations of Russian

Literature]. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 4–63. (In Russian).

7. Günther H. Sovetskaya literaturnaya kritika i formirovanie estetiki sotsrealizma [Soviet Literary Criticism Under Formative Period of the Socialist Realism Aesthetics]. *Dobrenko E., Tikhanov G. (eds.) Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi* [History of Russian Literary Criticism: The Soviet and Post-Soviet Epoch]. Moscow, 2011, pp. 248–280. (In Russian).

(Monographs)

8. Azov A. *Poverzhennyye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Defeated Literalists. From the History of Literary Translation in the USSR in 1920–1960-ies]. Moscow, 2013. (In Russian).
9. Fleyshman L. *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenie 1930-kh godov* [Boris Pasternak and literary movement of the 1930s]. Saint-Petersburg, 2005, pp. 264–265. (In Russian).
10. Fleyshman L. *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenie 1930-kh godov* [Boris Pasternak and literary movement of the 1930s]. Saint-Petersburg, 2005, p. 309. (In Russian).
11. Azov A. *Poverzhennyye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Defeated Literalists. From the History of Literary Translation in the USSR in 1920–1960-ies]. Moscow, 2013. (In Russian).

Елена Евгеньевна Земскова – кандидат филологических наук, доцент Школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Область научных интересов: компаративистика, история перевода. Автор ряда статей об истории художественного перевода в СССР 1930-х годов и истории журнала «Интернациональная литература».

E-mail: ezemskova@hse.ru

Elena Zemskova – Candidate of Philology, Associate Professor at the School of Philology, Faculty for Humanities, National Research University – Higher School of Economics.

Research interests: comparative literature and translation history. She published a number of articles on the history of translation in the USSR in 1930s and history of the 'International literature' magazine.

E-mail: ezemskova@hse.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

И.В. Ершова (Москва)

КАК ЖИВЕТ И ДВИЖЕТСЯ ЭПИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ? Рецензия на книгу: Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. 216 с.

Аннотация. В рецензии отмечается ценность практических наблюдений и теоретических суждений С.Ю. Неклюдова для эпосоведения и фольклористики. Пространство и время в фольклорном повествовании понимаются С.Ю. Неклюдовым максимально широким образом; предложенный угол зрения позволяет вобрать в себя все наиболее существенные стороны эпического сюжета и повествования. Время – это эпическая эпоха и «биографическое» время жизни героя; пространство – это конкретные *locus*'ы и жанровое движение эпического героя.

Ключевые слова: эпос; время; пространство; эпический хронотоп; герой; сюжетосложение.

I. Ershova (Moscow)

How to Live and Moving Epic Hero? Book Review: Neklyudov S.Yu. The Poetics of the Epic Narration: Space and Time. Moscow: Forum Publishers, 2015. 216 p.

Abstract. The review stresses the importance of Sergey Yu. Neklyudov's both theoretical ideas and practical observations for comparative studies of epic and folklore. Neklyudov treats the concepts of space and time in folklore narration in a rather wide way, and his approach makes possible to explore all the most significant characteristics of epic plot and narrative. Time implies the notions of epic epoch and the construction of heroic biography, and space embraces all the particular *loci* and the development of epic hero within the generic framework of epic.

Key words: epic; time; space; epic chronotope; hero; story making.

В недавно вышедшей книге С.Ю. Неклюдова, одного из самых авторитетных отечественных фольклористов и эпосоведов, «Поэтика эпического повествования: пространство и время» изданы работы разных лет, сгруппированные ее автором вокруг одной научной проблемы – роли и функции пространственно-временных характеристик в эпическом повествовании, а точнее, в русском былинном эпосе. Между тем на двухстах страницах этой книги затрагивается едва ли не весь комплекс наиболее спорных и важных проблем современной эпосоведческой науки; а предмет и объект исследования гораздо шире тех, что заявлены во введении. Чрезвычайно важны прелиминарии к тексту, два специально написанных раздела («О поэтике устного текста», «Эпические тексты и традиция»), вводящие нас в теоретические аспекты проблемы, которой посвящены последующие практиче-

ские части. Прежде всего, С.Ю. Неклюдов настаивает на принципиальном отличии способов анализа поэтики фольклорного и литературного текста, в том числе и эстетических критериев оценки текста, меры или природы его «художественности». Мысль, очевидная для фольклориста и эпосоведа, зачастую совершенно не учитывается исследователями литературы, всякий раз анализирующими эпическую с позиций методологии литературоведческого анализа. Уточняя «понятийный аппарат» своего исследования, автор книги задает истинный предмет своего анализа – «жанровое время и пространство» эпоса, изучение которого позволит вскрыть «универсальный характер эпического сюжетосложения»¹.

Пространство и время в фольклорном повествовании понимаются С.Ю. Неклюдовым максимально широким образом; в сущности, предложенный угол зрения позволяет вобрать в себя все наиболее существенные стороны эпического сюжета и повествования. Время – это эпическая эпоха и «биографическое» время жизни героя, а также все то, что имеет отношение ко времени сюжетных событий и времени сложения текста, роли временных указателей в организации эпического и сказочного нарратива. Главное, что время рассмотрено не через призму конкретно-исторического и реального, а всегда сквозь общие закономерности универсального, «жанрового» времени.

Пространство также исследуется максимально широко и предельно узко: как конкретные *locus*'ы – дорога, поле, лес, дом, река; так и более общее соотношение «своего и чужого», «хорографического» и «картографического», «центра» и «периферии». Вместе с тем, восходящие к мифологической семантике странствий культурного героя, пространственные перемещения являются главным средством деятельности героя. Двигаясь от общего к частному, автор дает интереснейший анализ хронотопических особенностей эпоса (гл. «Эпический хронотоп как система»), как, например, течения времени и возраста для героя и остальных персонажей эпоса, отсутствие биографической динамики для «эпического врага»; основных пространственных *locus*'ов эпической и сказочной повести, временных и пространственных маркеров, ориентиров и указателей.

Рабочим материалом для исследователя, как уже было сказано, стал очень широкий набор всевозможных фольклорных, книжных и литературных текстов. В едином пространстве книги сошлись русская былина, южнославянский эпос, средневековые эпические песни и поэмы («Песнь о Роланде», «Старшая Эдда»), сказочный фольклор разных народов, легенды и сказания о короле Артуре, не говоря уже об огромном спектре упомянутых героев, персонажей, сюжетов и мотивов различных эпических, литературных и сказочных традиций. Не перечисляя всех конкретных сюжетов этой книги (в некоторых разделах на первый план в качестве основного объекта анализа или отправной точки выдвинут какой-то отдельный мотив, например, мотив инцеста и родственной связи Роланда и Карла Великого; в других предпринят систематический анализ одного аспекта, например, «героической биографии»), хотелось бы отметить те ключевые, на мой взгляд, рассуждения ученого, которые должны иметь важное значение для

всякого, кто «работает» с эпическими текстами.

Прежде всего, стоит заметить, что исследователи, знакомые с работами С.Ю. Неклюдова, сразу увидят, что статьи не просто сложены в первоизданном виде, но существенно переработаны, а главное, они дополнены вводными разделами и обобщающими выводами, где и определена методология книги, названы ее сквозные темы и, в значительной мере, заявлена вся необходимая терминология. Для специалиста по эпосу, т.е. читателя максимально заинтересованного, эта монография оказывается, прежде всего, теоретическим трудом, который помогает уяснить понятия и механизмы, важные для анализа поэтики эпоса, сказки, былички, т.е. всего того, что автор именует «повествовательным фольклором». Собственно, вся книга написана на стыке двух основных сфер интересов ученого – занятий типологией эпоса и типологией сказки; и то, и другое исследуется как с точки зрения эмпирического материала, так и в контексте теоретических размышлений о природе этих жанров. Они же дают С.Ю. Неклюдову и основной материал для сравнения, выводя тем самым поле исследования за пределы какой-то одной жанровой формы. Казалось бы, ход напрашивающийся, но вместе с тем весьма редкий в научной литературе по эпосу и немногим ученым доступный – у эпоса и сказки свои законы, близкие, но не тождественные, свои формы (разные и похожие) и свой материал для исследования. И в данном случае, это прямой результат и достижение многолетних научных занятий автора этой книги. Чаще всего, в исследованиях по эпосу компаративный круг включает разновременные и разнациональные формы эпических текстов, «архаические» и «классические», малые и большие, зафиксированные в книжном виде или живые, записанные с голоса «устные» сказания. Сказочные мотивы и сюжеты, если и возникают, то спорадически и только в случае конкретной, четко выявленной связи, заимствования или подобия. В данной работе сказка оказывается столь же полноправным объектом анализа, сколь и эпос, а ее взаимоотношения с эпикой становятся еще одним отдельным сюжетом этой книги.

Еще одна важнейшая тема – это проблема связи времени и пространства с сюжетосложением эпоса в целом, а соответственно со стремлением автора проговорить и обосновать инвариантную схему эпического сюжета, которая присутствует в книге как своего рода «система координат», на которой разворачивается все дальнейшее исследование. При этом теоретические замечания и выводы присутствуют в каждой точке текста. Скажем, когда дается анализ временного измерения «героической биографии» – рождения, детства, первого подвига, старости, смерти, – то оно самым теснейшим образом соотносится с сюжетом: «биографическое» время заявлено как важнейший сюжетобразующий принцип; в эпосе «организующей и центральной является жизненная линия главного героя»². Как и время, пространство интерпретируется как принцип организации эпического (и сказочного) сюжета: «подвижность сказочного и эпического персонажа имеет главным образом сюжетно-композиционное значение – с определенной точки зрения именно в перемещениях героя реализуется сюжет»³; по замечанию ученого, в эпосе все возникает и повествуется через «дина-

мику движения» героя.

Есть, однако, проблема, которая вызывает сомнения и побуждает к дополнительному осмыслению. При всей объемности подхода, взгляд автора книги – это по преимуществу взгляд фольклориста, который на определенном уровне обобщения и анализа фольклорных мотивов сказочно-эпического фонда («сказка – хранилище тем и мотивов для эпоса»⁴), свободно использует в качестве подтверждения общих процессов сюжетообразования как фольклорный материал, так и данные из литературных, письменных источников. В частности, источников книжных не по форме сохранности, но по своему происхождению. Наиболее уязвимый из этих примеров – эпизод рождения Роланда и сопутствующего ему мотива инцеста Карла Великого с сестрой, сохранившегося и известного преимущественно по хроникам или хроникальным переложениям. Это материал участвует в строительстве «героической биографии» Роланда на равных с мотивами устно-фольклорного генезиса. Однако, хотя мы, конечно, зачастую можем легко распознать исходную мифологическую природу какого-то литературного эпизода или мотива, способ его возникновения и презентации может носить характер сугубо литературного заимствования (образцом для «инцестуального рождения» Роланда могла послужить одна из версий инцеста короля Артура с сестрой и рождения Мордредра, скроенная преимущественно по лекалам античных мифологических рассказов). Кажется, что версия инцеста является сугубо книжной, тогда как в сохранившихся *chansons de geste* связь Карл – Роланд представлена прежде всего как отношения дяди и племянника.

Ключевой вопрос, таким образом, заключается в том, важно ли для изучения бытования конкретного сюжета и эпического сюжетосложения в целом то, каким образом – из устной традиции или из книжного источника – заимствован тот или иной сюжетобразующий мотив? Для автора книги это вопрос несущественный, однако в зависимости от характера заимствования законы сюжетосложения и способы инкорпорирования и обработки мотива в общий ход повествования о герое оказываются разными. В свою очередь, понимание того, одинаково ли будет складываться хроникальное жизнеописание эпического героя в хронике или в устной эпической традиции, поможет понять способ и характер сложения эпической биографии для тех древних традиций, чьи тексты дошли до нас только в письменном, книжном виде.

Значительная часть наблюдений С.Ю. Неклюдова восхищает точностью формулировок и выводов, какие-то из них могут показаться спорными, или, по крайней мере, требующими уточнения, но так или иначе богатство мысли, материала, теоретических суждений этой небольшой книги так велико, что для фольклористов и эпосоведов, а также всякого филолога, занимающихся древними и традиционными культурами, она непременно должна стать одной из работ «обязательного списка», смысл которых заключается вовсе в побуждении не к цитированию, а к дальнейшим исследованиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М., 2015. С. 19.

² Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М., 2015. С. 189.

³ Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М., 2015. С. 193.

⁴ Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М., 2015. С. 80.

**References
(Monographs)**

1. Neklyudov S.Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya* [The Poetics of the Epic Narration: Space and Time]. Moscow, 2015, p. 19.

2. Neklyudov S.Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya* [The Poetics of the Epic Narration: Space and Time]. Moscow, 2015, p. 189.

3. Neklyudov S.Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya* [The Poetics of the Epic Narration: Space and Time]. Moscow, 2015, p. 193.

4. Neklyudov S.Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya* [The Poetics of the Epic Narration: Space and Time]. Moscow, 2015, p. 80.

Ирина Викторовна Ершова – кандидат филологических наук, доцент; профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (ШАГИ РАНХиГС).

Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

Irina Ershova – 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; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (SASH RANEPА).

Research interests are the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 19.12.2016

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 nivestnik@yandex.ru