



*Новый
филологический
вестник*



№ 1(40)
2017

Москва 2017

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE FOR PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 1 (40) ' 2017

Москва
2017

The New Philological Bulletin

№ 1 (40) ' 2017

Moscow
2017

Новый филологический вестник
№ 1 (40) ' 2017

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», 2017 г.
© Российский государственный гуманитарный университет, 2017 г.

The New Philological Bulletin

№1 (40) ' 2017

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, 2017

© Russian State University for the Humanities, 2017

Содержание

Теория литературы

- А.В. Марков (Москва)*
Возможное влияние теории труда Карла Бюхера на русский формализм.....12
- Н.М. Долгорукова (Москва)*
Стратегии рецепции М.М. Бахтина в СССР. К постановке проблемы.20
- Е.В. Пономарева, Т.Ф. Семьян (Челябинск)*
Креолизация как форма визуальной коммуникации в современной литературе.....35
- К.А. Воротынцева, Е.В. Маликов (Москва)*
Нарративный компонент в искусстве балета: к постановке проблемы.....46

Русская литература

- М.А. Дроздова (Москва)*
Женские образы в переводной новеллистической повести XVII в...57
- Е.Г. Руднева (Москва)*
«Нужно понять все многообразие образов великого символа чаши» (Н.К. Рерих).....68
- В.В. Савелов (Москва)*
Ю.А. Сидоров и В.Я. Брюсов.....84
- А.С. Тинникова (Москва)*
Структурообразующая роль заглавия в книге М.А. Волошина «Неопалимая Купина».....93
- В.Б. Зусева-Озкан (Москва)*
Образ воительницы в поэме «Царь-Девница»: к вопросу о характерологии М. Цветаевой. (Статья вторая).....105

Зарубежная литература

- И.Г. Матюшина (Москва)*
Англосаксонские короли в поэзии и прозе (на материале Англосаксонской Хроники).....119

Д.С. Туляков (Пермь)

Визуальность литературного текста: описания персонажей в романе У. Льюиса «Обезьяны господни».....136

М. Сили (Сиена, Италия – Москва)

«Vescio parlar»: «язык цикад» в стихотворениях Марина, Пазолини и Дзандзотто.....147

Компаративистика

П.Ф. Успенский (Москва)

В.Ф. Ходасевич и Г. Гейне. (Статья первая).....158

Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород – Москва),

О.С. Сухих (Нижний Новгород)

Роман-молитва Т. Линдгрена «Путь змея на скале» в контексте традиций Ф.М. Достоевского.....170

Е.М. Бутенина (Владивосток)

Чеховское начало в прозе Элис Манро.....182

Обзоры и рецензии

О.А. Богданова (Москва)

Читатель-адресат в русской литературе первой трети XIX в.....190

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

В поисках мерцающей эпистемы.....197

Е.И. Зейферт (Москва)

Проблема типологических связей русской и немецкой поэзии.....204

Contents

Theory of Literature

- A. Markov (Moscow)*
Possible Impact of the Labor Theory of Karl Bücher on
Russian Formalism.....12
- N. Dolgorukova (Moscow)*
Strategies of Reception of Bakhtin's Heritage in the USSR : A Problem
Statement.....20
- E. Ponomareva, T. Semyan (Chelyabinsk)*
Creolization as a Form of Visual Communication in
Contemporary Literature.....35
- K. Vorotyntseva, E. Malikov (Moscow)*
Narrative Component in Ballet Art: A Problem Statement.....46

Russian Literature

- M. Drozdova (Moscow)*
Women's Images in Translated Novel of 17th Century.....57
- E. Rudneva (Moscow)*
"It is necessary to understand the different meanings of the great symbol
the Cup" (N.K. Roerich).....68
- V. Savelov (Moscow)*
Yu. Sidorov and V. Bryusov.....84
- A. Tinnikova (Moscow)*
Structure-forming Role of the Title in M.A. Voloshin's Book "The
Burning Bush".....93
- 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 2.....105

Foreign Literature

- I. Matyushina (Moscow)*
Anglo-Saxon Kings in Poetry and Prose (based on the
Anglo-Saxon Chronicle).....119

- D. Tulyakov (Perm)*
Visuality of a Literary Text: Character Descriptions in Wyndham Lewis's
"The Apes of God".....136
- M. Sili (Siena, Italy – Moscow)*
"Vecio parlar": "Language of Cicadas" in Poems by Marin, Pasolini and
Dzandzotto.....147

Comparative Studies

- P. Uspenskij (Moscow)*
V.F. Khodasevich and H. Heine (Part One).....158
- D. Koblenkova (Nizhny Novgorod – Moscow), O. Sukhikh (Nizhny Novgorod)*
The Novel-Prayer "The Way of a Serpent" by T. Lindgren within the
Context of Dostoyevsky's Traditions.....170
- E. Butenina (Vladivostok)*
The Chekhovian Heritage in Alice Munro's
Fiction.....182

Surveys and Reviews

- O. Bogdanova (Moscow)*
The Reader-Addressee in the Russian Literature of First Third
of 19th Century.....190
- I. Kuznetsov (Novosibirsk)*
Looking for Shimmering Episteme.....197
- E. Zeifert (Moscow)*
The Problem of Typological Relations of Russian and
German Poetry.....204

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

A. Markov (Moscow)

POSSIBLE IMPACT OF THE LABOR THEORY OF KARL BÜCHER ON RUSSIAN FORMALISM

Abstract. Intellectual History of Russian formalism bypasses party provocative for his time theory of Karl Wilhelm Bücher. Justifying work as the artistic form of torture, Bücher unwittingly paved the way for formalists to talk about automation and de-automation. But in Bücher's system labor was not an enterprise, but only a prerequisite for the enterprise, while the Russian translation of the book *Work and Rhythm* (1899) turned the labor to initiative to enterprise. The border between symbolism and formalism is not in relation to the transcendental, but in how art belongs to the enterprise: the formalist aesthetics afraid of automatization, which occurred in Symbolists work. Therefore, "device" (rus: priem) as pathetic gesture necessarily required to combat this false pragmatism, as tool of struggle served an anesthetization of Bücher's theses. Rhythmic work became a model for aesthetic perception.

Key words: Carl Wilhelm Bücher; Shklovsky; reception; formalism; rhythm.

А.В. Марков (Москва)

Возможное влияние теории труда Карла Бюхера на русский формализм

Аннотация. Интеллектуальная история русского формализма обходит стороной провокативную для своего времени теорию Бюхера. Обосновывая труд как наиболее артистический вид мучения, Бюхер невольно прокладывал дорогу разговорам формалистов об автоматизациях и деавтоматизациях. В то же время в системе Бюхера труд не был предприятием, а лишь предпосылкой предприятия, тогда как русский перевод книги «Работа и ритм» (1899) превратил работу в начинание, предприятие. Граница между символизмом и формализмом – не в отношении к трансцендентальному, но в том, насколько нужно принадлежать этому предприятию: формалисты боялись автоматизации эстетики, произошедшей у символистов с их предприятиями. Поэтому «прием» как эффектный жест поневоле требовал борьбы против такой ложной прагматики, и инструментом борьбы стала эстетизация тезисов Бюхера. Ритмическая работа и оказалась образцом для эстетического восприятия.

Ключевые слова: Карл Вильгельм Бюхер; Шкловский; прием; формализм; ритм.

Carl Wilhelm Bücher, German philosopher and sociologist, widely known for his conception of the art development from the rhythm of primitive labour, wasn't mentioned among the predecessors of the Russian formalism. We hav-

en't just discovered any quotations from Bücher in Russian formalism studies. Maybe the original and first Russian edition of his book was known for Russian intellectuals presumably from unreliable sources, as oral discussions. Andrey Bely, who was interested in German philosophy, knew only the second edition (1923, New Moscow publishers):

“Искусство в первые фазы бытия не было замкнуто в формах: оно было синкретично; оно сопровождало трудовые действия; такова фаза искусства в эпоху тезы (примитивная коммуна); сюда мысли Бюхера “Работа и ритм” (вышла в русском переводе после Октябрьской революции)”¹.

[“Art in early phases of being was not limited with forms: it was syncretic; it was accompanied by labor actions; it was the phase of art of the ‘Age of thesis’ (the primitive commune); Bücher's thoughts in *Work and Rhythm* (published in Russian translation after the October Revolution)”].

For Andrey Bely, who used Hegelian term *thesis* (positive or productive postulation) for early development of art, Bücher is involuntary theorist of primitive communism. The aim of the writer to ground his own thought is completely built in the newborn Soviet ideological project, through common for Russian intelligentsia instrumental use of developed scientific concepts.

The direct citation from Bücher we can discover in Shklovsky's *Theory of Prose*, where he was portrayed as forgotten theorist of the aesthetic utilitarianism:

“Существуют полагающие, что искусство имеет целью что-нибудь облегчать, или внушать, или обобщать. Полагающим это недостаточно парового копра для вбивания свай, и они привлекают для этой работы ритм (см. главным образом Карл Бюхер). А между тем, как явно для умеющих смотреть, насколько чуждо обобщение, как близко к раздроблению искусство, которое, конечно, не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается, точнее – движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось”².

[“Some people believe that art is intended to facilitate something, or inspire, or generalize. They suppose it's not enough steam pile driver for driving piles, and they are attracted to the rhythm (see Carl Bücher mostly) as necessary for the job. Meanwhile, as it is clearly able to watch impossibility of any generalization of art, with art's proclivity to fragmentation, because art, of course, not a march to the music, but dance-walking, which is felt. To be exact it's a movement built just to be felt”].

At the first, it seems, that Shklovsky denies Bücher's theory as paramilitary glorification of art as marching. But in fact, he noted that Bücher saw in art not only pragmatics (facilitating labor), but also the cognitive value (generalization), which occurs through suggestion as transition from pragmatic reception to cognitive reception. But Shklovsky rejects cognitive presumptions of art, considering that the direct experience of the aesthetic problems of art is the only figure that explains the art, figure of walking-dancing. Cognitive automatism of perception is denied, but if pragmatic Bücher overcame this automatism of perception, then, as formalists, he thought rhythm as device to introduce figures. In this article we question how the word *device* appeared in Russian translation of

Bücher, and how it prompted the idea not only about the rhythmic automatism in art, but also about de-automatization of the aesthetic experience.

The term *device*, coined by OPOIAZ and Andrey Bely, was often misunderstood in 1920s as deviation from the stable norm of narration or description, as expressivity not in course of aesthetic habits. Mikhail Kuzmin in his address to Andrey Bely said:

Двоеточие с тире –
 Это твой прием сумбурный;
 Твой тотем литературный –
 Двоеточие с тире.

Двоеточие с тире
 Не напрасно ввел ты в моду:
 Всем ведь нам дала природа
 Двоеточие с тире.

[Colon with a dash –
 This is your confused device,
 Your literary totem –
 Colon with a dash.

Colon with a dash
 Not in vain brought you into fashion:
 All because by nature is given to us
 Colon with a dash].

The *device* here understood not as invention, but as natural gift, that we need to explicate, and any good explication will do it fashionable. But the word *totem* is the point of our research attention.

The Freudian notion of *totem* wasn't just common in that time. Herbert Spencer understood *totem* as sign of poorness of the primitive language. Primitive people, Spencer postulated, have no notions for the social experience, and totems are substitutes of the future notions of social interactions.

Spencer's approach was widely criticized by Fraser³, Fraser underlined productive function of totem. Totem isn't instrument to overcome cognitive problems in appropriation of nature, but mean to multiply natural products. Not animist superstitions, but effective instructions. If totem is effective and reproduced formula, it could reproduce in any case consumable production. Fraser's approach was more legalist than economical, in the distribution of tribal totems he saw beginnings of the international law, where rules of production could prevent the total war (*bellum omnium contra omnes*). Fraser also could be seen as inventor of *potlatch* anthropology: if totems could multiply any production, the ordinary syntax, making totems words, would destroy this production.

Colon with a dash, borrowed by Andrey Bely from R. Steiner⁴, wasn't for this writer a syntax different, but an intonation figure. These intonations meant to break habitual poetic rhythm as unproductive, and to open productive pos-

sibilities of rhythm as device.

Andrey Bely explains main functions of the device in his *The First Meeting* (1922):

Киркою рудокопный гном
 Согласных хрусты рушит в томы...
 Я – стилистический прием,
 Языковые идиомы!
 Я – хрустом тухнувшая печь, –
 Пеку прием: стихи – в начинку;
 Давно поломанная вещь,
 Давно пора меня в починку.

[A dwarf-miner with his pick
 Crunch of the consonants ruins into big volumes,
 I'm a stylistic device
 And language idioms.
 I'm a crunch-extinguished stove
 Cooking this device as filled with poetic verses,
 But now I'm broken furniture,
 I need an instant restoration].

If we will retell this emphatic and elliptic speech, we will have: the labor of versification is expressed with rude crunch of consonants. But to develop good stylistic, not reducible to rude and primitive effects, we need to add to sound combinations semantic combinations (idioms). But this addition is destructive to author's self-organization. The common notion on poetic activity is that it sublimates and lightens author's experience (bird-like and air-like poetic inspiration from Plato to today), but Andrey Bely feels the repetition of the same combination as boring. The automatization of device, traced by Russian formalists as moment of literature evolution, here is given in tragic tones: automatization breaks and humiliates poet.

The rude style, based on collision of consonants, is one of the styles of classical rhetoric art, with the predictable practical effect, with influence on real things. This style appeals not to imagination, but to direct feelings, and demands of this style are demands of activism. Andrey Bely declares, that rude style needs additional device to make this labor constructive not destructive. So the device is not only moment of expression, but moment of productive reorganization of the text, opposed to creative entropy. But why the perspective changes radically?

The key is the book by Carl Wilhelm Bücher *Arbeit und Rhythmus* (Work and Rhythm), translated into Russian immediately after original print in 1899⁵. The original book was published by the Teubner Book Company (Teubner Buchgesellschaft), the most prominent European centre for critical editions of ancient writers. The last fact had driven attention of the classical philologist, like famous Russian and Polish propagator of classical humanities Tadeusz (rus: Faddei Franzevich) Zielinski, who reinterpreted Bücher's research as apolo-

gy of classical art as being close to production rules. So, Zielinski via Bücher glorified ancient art as healthy, optimistic and motivating to progress, as pure form of art different from mixed forms of the latter ages⁶. But this position was completely inadmissible for Marxist teaching on *superstructure*. Marxist scholar Boris Iarcho, who systematized precise methods of literary criticism, in the short epigram against Bücher's theory showed the regressive and profane character of the rhythmic art:

Отец у танца – ритм, а мать его – работа;
Работа, следственно, есть бабушка фокстрота

[The rhythm is father of the dance, and his mother is work,
Ergo the work is granny of the foxtrot].

Marxist criticist laughs on the cultivation of art to make it main point of social life, this point is completely destroyed with actual mass entertainment. But we see that Bücher's anti-Marxist theory of rhythm as basic principle of production is closer to Spencer's and Fraser's general conclusion on the beginning of production from the lack of language. The primitive language is too weak to arrange instruments of social interactions, and allows only production of some kinds of goods. For Bücher this weakness was the first principle of world economics differentiation.

Bücher opens his book with the critics of the working time as universal notion "обусловленную психически, но неизменною самой по себе телесною функцией"⁷ [depending psychically from the pure body function]. The work has no time to exist, but has task to restock production: he is closer to Fraser in his glorification of stock-making as root of effective production. But Bücher is less optimistic than Fraser: Fraser declared that totem is enough for primitive effectiveness, Bücher accuses the primitive society for ineffectiveness due to undeveloped body language. If the work depends on feelings and undue conditions, this work is set of devices, but not systematic production. The famine is direct result of taking work without any stable intention: this work is device without constructive work.

Russian word for device, *priem*, is of the same root that the verb *primat'sya* – to start work, to take the task. The semantics of the verb not in initialization, but in belief: if you have started, you must finish and you believe in success. If the work is borrowing and destructive to you, your belief is productive principle. The same root we see in the words *predprimatel'* (reproducing French *entrepreneur*)

In Russian translation we read:

"Недостаточностью орудий и незнакомством с производительными приемами труда объясняется, почему у отдельных диких народов некоторые технические искусства находят такое широкое распространение, в особенности, искусство плетения, гончарное дело, выделка кож и войлоков и резьба по дереву, тогда как другие промыслы находятся в совершенно зачаточном состоянии"⁸.

[Not enough tools and unfamiliarity with productive labor devices explains why among

certain savage peoples some technical skills are so widespread, especially weaving art, pottery, tanning leather and felt and wood carving, while other technologies [Russian: *promysly*, kinds of productive works] are quite rudimentary].

We see in the translation the difference of the device from the tool, not relevant for the old-fashioned school poetics and rhetoric. But the conceptual revolution of the Russian formalism couldn't be understood without invention of this difference. The device is use of tools, allowing to produce complex objects not taking into consideration material predispositions. Clay asks in the hands, as well as wool, while the production of bricks or carts requires industry, far from the taste addiction to the compliant material.

In the original text where Russian translation gives «производительные приёмы труда» (productive labor devices) we see *wirkzamere Verfahrensweise*⁹, that could be translated as "moods to realize work" or "experimental approaches to real work". Bücher spoke on experience, that allows regular production, in contrast to primitive motivations, where lack of language reflects as lack of productive quality. The Russian translation is not about rules of production, but about productive motivation and creative poetic work with material.

Bücher explains that rhythm is regulative, more closer to economic integrity, than to creative inspiration. So he needs to prove, that patience during the work should be not only big, but terrifying:

"Но все-таки труд этот исполняется и притом самыми первобытными орудиями и самыми тяжелыми приемами, требующими необыкновенного терпения. Поэтому должен существовать еще какой-либо момент, уравновешивающий тяжесть работы, помогающий преодолеть неприятность ее"¹⁰.

[Still, the work is extreme and, moreover, with the most primitive tools and the most severe and hard devices that require extraordinary patience. Therefore, there should be a moment balancing the severity of the work, helping to overcome the current nuisance].

In the original text we read also not about device, but about experience, *beschwerliche, Ausdauer fordernde Verfahren*¹¹, that we will translate as "hard and exhaustive experience". But in Russian the experience would mean experience as recollection (French: *vecu*, Russian: *perezhitoe*), but Bücher speaks not on memory, but on economics. The word *device* is hear, in plural, will mean aptitude to take the work, closer to intuition and Russian Formalist radicalism, that prefer intuition to the lessons of the past.

Further we read: "Мы вправе признать, поэтому, что склонность к ритмическим движениям свойственна всяким приемам работы, повторяющимся равномерно"¹² [We may admit, however, that the tendency to rhythmic movements is characteristics of every labor devices, recurring evenly]. In the original text we see *Arbeitsverrichtungen*¹³ that we could translate as labor achievements, regular success. But Russian translator understood any transition of work into resultative practice as device, as enterprise, regular, but intuitive and creative labor.

Bücher intends, that the work as rhythm becomes habit, as part of the body

culture. But Russian translator thinks only on the rules how obtain this habit. The device, allowing to start the work, needs to be rethought as device as part of working discipline. The device is mean to overcome cognitive automatism taken as pragmatic automatism, rethinking dancing and other rhythmic practices as regular productive experience. But the best way to criticize this false non-productive pragmatism of device is to declare the art for art.

Translated by the author.

NOTES

¹ *Белый А.* Программа «Вечера Андрея Белого» / публ. и прим. Т.В. Анчуговой // Андрей Белый: проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации / сост. С.С. Лесневский, А.А. Михайлов. М., 1988. С. 684.

² *Шкловский В.* Теория прозы. М., 1982. С. 34.

³ *Fraser J.G.* Totemism. Edinburgh, 1887. P. 7 sqq.

⁴ *Парамонов Б., Толстой И.* Бедлам как Вифлеем. М., 2017. С. 305.

⁵ *Марков А.* Об одном убийстве философии // Новое литературное обозрение, 2015. № 2 (132).

⁶ *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1899; *Бюхер К.* Работа и ритм. СПб., 1899.

⁷ *Бюхер К.* Работа и ритм. СПб., 1899. С. 1.

⁸ *Бюхер К.* Работа и ритм. СПб., 1899. С. 7.

⁹ *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1899. S. 12.

¹⁰ *Бюхер К.* Работа и ритм. СПб., 1899. С. 9.

¹¹ *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1899. S. 18.

¹² *Бюхер К.* Работа и ритм. СПб., 1899. С. 17.

¹³ *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1899. S. 33.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Markov A. Ob odnom ubiystve filosofii [About a Philosophical Murder]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2015, no. 2 (132). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Belyy A. (author); Anchugova T.V. (ed. and notes). Programma “Vechera Andrey Belogo” [Program of Andrey Bely Evening]. *Lesnevskiy S.S., Mikhaylov A.A. (eds.) Andrey Bely: problemy tvorchestva: stat'i, vospominaniya, publikatsii* [Andrey Bely: Problems of His Creativeness: Papers, Memoirs, Sources]. Moscow, 1988, p. 684. (In Russian).

(Monographs)

3. Shklovskiy V. *Teoriya prozy* [Theory of Prose]. Moscow, 1982, p. 34. (In Russian).

4. Fraser J.G. *Totemism*. Edinburgh, 1887, p. 7 sqq. (In English).

5. Paramonov B., Tolstoy I. *Bedlam kak Vifleem* [Bedlam like Bethlehem]. Mos-

cow, 2017, p. 305. (In Russian).

6. Bücher K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1899. (In German).

7. Bücher K. *Rabota i ritm* [Work and Rhythm]. Saint-Petersburg, 1899. (Translated from German to Russian).

8. Bücher K. *Rabota i ritm* [Work and Rhythm]. Saint-Petersburg, 1899, p. 1. (Translated from German to Russian).

9. Bücher K. *Rabota i ritm* [Work and Rhythm]. Saint-Petersburg, 1899, p. 7. (Translated from German to Russian).

10. Bücher K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1899, p. 12. (In German)

11. Bücher K. *Rabota i ritm* [Work and Rhythm]. Saint-Petersburg, 1899, p. 9. (Translated from German to Russian).

12. Bücher K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1899, p. 18. (In German).

13. Bücher K. *Rabota i ritm* [Work and Rhythm]. Saint-Petersburg, 1899, p. 17. (Translated from German to Russian).

14. Bücher K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, 1899, p. 33. (In German).

Alexander Markov – Dr. Habil. in Philology, Associate Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Art History Faculty, Russian State University for the Humanities.

Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com

Александр Викторович Марков – доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

Н.М. Долгорукова (Москва)

СТРАТЕГИИ РЕЦЕПЦИИ М.М. БАХТИНА В СССР. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. В статье предпринимается подступ к реконструкции истории советской рецепции наследия М.М. Бахтина в 1960–80-е гг. на примере работ отечественных филологов, историков, литературоведов и теоретиков культуры – М.Л. Гаспарова, А.Я. Гуревича, Вяч. Вс. Иванова, Ю.М. Лотмана, В.Н. Турбина и др. Автор статьи опирается, с одной стороны, на такое научное направление, как *Rezeptionsgeschichte* (история рецепции), развитое в Констанцской школе немецкого филолога и эстетика Г.Р. Яусса, а с другой стороны, на некоторые понятия самого М.М. Бахтина («внезаходимость», «диалог», «большое время», «автор и герой» и др.). Проведенное исследование позволяет сделать выводы о том, что советская рецепция наследия мыслителя была представлена несколькими казусами и, по большей части, не состоялась из-за культурного разрыва, произошедшего в 1910–1920-х гг. «Стратегия рецепции» наиболее приближенных к М.М. Бахтину ученых (В.В. Кожин, Г.Д. Гачев, С.Г. Бочаров, В.Н. Турбин) – это «стратегия молчания». В 1960-е – 80-е гг. «теоретик карнавала» становится «обыкновенным классиком», однако все ограничивается ссылками на его работы (семиотики Московско-Тартуской Школы). Образ Бахтина-классика сосуществует с образом Бахтина-философа, выдумщика концепций, несовместимых со строгой наукой (М.Л. Гаспаров, А.Я. Гуревич).

Ключевые слова: история рецепции; стратегии рецепции; М.М. Бахтин; бахтинистика.

N. Dolgorukova (Moscow)

Strategies of Reception of Bakhtin's Heritage in the USSR : A Problem Statement

Abstract. The author deals with the reconstruction of the Soviet reception of M.M. Bakhtin's heritage in 1960–80, on the example of works by Russian philologists, historians, literary and cultural theorists: M.L. Gasparov, A.Ya. Gurevich, V. Vs. Ivanov, Yu.M. Lotman, V.N. Turbine and others. The author relies on scientific field as *Rezeptionsgeschichte* (reception history), developed in Constance School of German philology and aesthetics G.R. Jauss, on the other hand, on some concepts of M.M. Bakhtin (“outsidedness”, “dialogue”, “big time”, “the author and the hero” and others.). The study leads to the conclusion that the Soviet reception of scientist was represented by several incidents and didn't take place because of the cultural gap that occurred 1910–1920-s years. “Reception strategy” of familiar scholars (V.V. Kozhinov, G.D. Gachev, S.G. Bocharov V.N. Turbin) is a “strategy of silence”. In 1960–80s “theorist of carnival” becomes “ordinary classic”, but still limited by references to his work (semiotics of the Moscow-Tartu school). The image of Bakhtin-classic coexists with the image of Bakhtin-philosopher, creator of concepts that incompatible with really science (M.L. Gasparov, A.Ya. Gurevich).

Key words: history of reception; strategies of reception; M.M. Bakhtin: Bakhtin Studies.

1. «Стратегия приятия»

«Вся история русской мысли в советское время – история с пропущенными главами»¹. Попробуем сделать подступ к одной главе этой истории – советской рецепции наследия М.М. Бахтина (далее – ММБ).

«Бахтинский бум» 60–80-х гг. двадцатого столетия, вызванный, главным образом, изданием (и переизданием) трех крупных работ ММБ о Достоевском, Рабле и теории романа, не мог не отразиться на советских историко-культурных исследованиях тех лет. В них наметились как минимум две стратегии рецепции наследия Бахтина, которые можно наблюдать еще и сегодня². Первую стратегию (условно назовем ее «стратегией приятия»), о которой в данной статье будет сказано лишь несколько слов, осуществлялась людьми, родившимися в Российской Империи и сформировавшимися, как и сам ММБ, вне советской системы образования. [Еще один компонент «стратегии приятия», о котором мы не сможем сказать в данной статье, но существованием которого нельзя пренебрегать – это рецепция наследия Бахтина, осуществляемая в провинциальных вузах и отражающаяся в публикациях, посвященных М.М. Бахтину в межвузовских провинциальных сборниках (например, «Кемеровская школа поэтики»). Отдельный интерес для изучения нашего сюжета представляет и сборник «Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения», выпущенный ИМЛИ в 1986 г. и доклад академика Храпченко в ИМЛИ. Мы надеемся, что этот материал станет предметом следующей статьи.] Будучи «без ума»³ от работ ММБ (как академик Евг. Вик. Тарле, по словам Марии Вениаминовны Юдиной), люди из этого круга считали, что его деятельность «представляет большой и принципиальный интерес»⁴ (А.А. Смирнов) и видели в «поучительных во всех отношениях»⁵ (А.Д. Люблинская) трудах ММБ «новый подход» и «совершенно новый круг проблем, раньше почти не встававших перед исследователями»⁶. Показателен в этой связи и отзыв академика М.П. Алексеева на диссертацию ММБ «Франсуа Рабле в истории реализма», который характеризовал ее как «необычное, исключительное явление нашей научной литературы»⁷ и призывал присудить ММБ степень доктора филологических наук (в итоге он с трудом и с большим опозданием получил лишь степень кандидата наук)⁸.

Однако не все разделяли подобные настроения. На рассмотрении диссертации ММБ товарищ Топчиев охарактеризовал его работу как текст «явно космополитического характера», а товарищ Самарин вообще призывал «проверить – подходит ли она к кандидатской диссертации»⁹.

Новая советская интеллигенция, осознающая себя как оппозиционная и, во многом, антиофициальная сила, квалифицировала язык и метод ММБ как «вызывающе-неточный»¹⁰ (М.Л. Гаспаров), а самого философа – как великого выдумщика мифологий и концепций (А.Я. Гуревич).

Но были еще и те, кто причислял себя к ученикам, последователям и исследователям ММБ (В.Н. Турбин, Г.Д. Гачев, С.Г. Бочаров, В.В. Кожин, Л.С. Мелихова, С.Н. Бройтман, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа и др.). Перед тем как подробнее остановиться на этой странице рецепции насле-

дия философа, обратимся к нескольким примерам второй стратегии рецепции, которую мы условно назовем «стратегией неприятия».

2. Казус М.Л. Гаспарова, или филология vs. философия

Классический филолог и специалист по стихосложению М.Л. Гаспаров (1935–2005) посвятил ММБ статью, опубликованную в Тарту в 1979 г. и с тех пор неоднократно перепечатывавшуюся¹¹. Претензия Гаспарова-ученого к Бахтину-философу заключается в следующем: «он принимает лишь две вещи – во-первых, карнавальную традицию Рабле, во-вторых, Достоевского: иными словами, или комический хаос, или трагическую разноголосицу (любопытно, с каким равнодушием к фактам преувеличивает он с чужих слов количество и качество средневековых пародий и как легко отказывается он от целых линий в истории романа – они “плохие”, их авторы не понимали, что такое роман)»¹².

Заявляя, что смысл творчества в том, чтобы преобразовать объект, а смысл исследования в том, чтобы его не деформировать, Гаспаров явно вменяет ММБ в вину его обращение с «материалом» и настаивает на том, что такому «вызывающе-неточному» языку нет места в науке, ведь философия и наука – вещи несовместимые¹³. В нулевые годы, на конференции в МГУ, Гаспаров еще яснее выразит отношение к ММБ: он «философ», а не «ученый», он все придумал¹⁴. Придумал про карнавал, про полифонический роман, про диалог. Диалог для ММБ – «минимум жизни, минимум бытия»¹⁵, только через диалог возможно постижение себя и другого, поскольку «один голос ничего не кончает и ничего не разрешает»; диалог для Гаспарова – «это значит, один собеседник молчит, а другой сочиняет его ответы на свои вопросы»¹⁶. По Гаспарову, в диалоге нет ничего межсубъектного: «я» в диалоге меняется из субъекта в объект и обратно. «Я» не постигает нового, не преобразовывается посредством диалога, поскольку, по Гаспарову, так же можно преобразовываться и в общении с камнем или уважаемым шкафом.

3. Казус А.Я. Гуревича, или история vs. философия

Критику ММБ «с позиции науки» продолжил А.Я. Гуревич (1924–2006). Начало было положено рецензией на книгу ММБ о Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса, опубликованной в уже упомянутом нами 6-м номере журнала «Вопросы литературы» за 1966 г. вместе с хвалебной рецензией Пинского.

Гуревич, конечно же, не мог не оценить «чрезвычайного плодотворного труда»¹⁷ ММБ, однако, вслед за Гаспаровым, жаловался на непроясненность и неясность некоторых понятий, которыми оперирует философ. Так, Гуревич опасается, что «рецензируемая книга может дать повод для ошибочных толкований в силу отмеченной выше неясности трактовки понятия народной культуры средневековья и несколько искусственного противопоставления ее культуре официальной»¹⁸. На наш взгляд, ММБ на протяже-

нии всей книги определяет понятие «народная культура», которая, без преувеличения, является главным героем его монографии. Противопоставление, намеченное ММБ, не означает того, что две выделенные мыслителем культуры разошлись. Наоборот, ММБ настаивает на их сосуществовании и взаимовлияниях, взаимопроникновениях одной культуры в другую.

Об этой своей рецензии Гуревич чуть ли не с сожалением будет вспоминать в интервью Елене Матусевич в честь своего 80-летия: «Бахтин создал мифологию карнавала, и это всех нас подкупило. В середине 60-х годов появление его книги имело прежде всего освобождающее действие: необычная (разрядка здесь и ниже наша. – Н.Д.) терминология, другая система понятий. В 1965 году «Вопросы литературы» попросили меня, бывшего тогда под обаянием мысли Бахтина, написать на его книгу рецензию. Когда я стал изучать материал, я увидел, насколько он был не прав»¹⁹. А дальше Гуревич дает свое понимание всей концепции книги ММБ: «Мне кажется, – но это лишь гипотеза, – что в основе его мрачной картины средневекового духовенства лежит ужас, внушаемый сталинской властью. Книга Бахтина была сочинена в 40-е и в 50-е годы. Она написана в определенных социальных условиях противостояния власти. А этот народ, это смеющееся большинство, это – плод его воображения, его мифология». Однако здесь Гуревич допускает фактическую ошибку, как и говоря ниже о том, что в 600-страничной книге ММБ нет слова «Бог»: «Судя по похоронам, Бахтин был христианином. А в его книге в 600 страниц слова “Бог” нет. Книга о средневековой культуре без упоминания о Боге – это же надо так изощриться!»²⁰. И дело здесь не в том, что Гуревич не замечает, например, такие слова из книги Иова, процитированные в «Рабле»: «Бог не нуждается в нашем лицемерии», дело в том, что он как будто забывает, в каком «мире жизни» создавалась и публиковалась книга ММБ, и что вне горизонта Гуревича оказался весь ранний ММБ, с его мыслями о христианской нравственности, с его философией поступка, со всем тем, без чего понять ММБ зрелого и позднего не представляется возможным.

Вернемся теперь к первой «претензии» Гуревича. На самом деле, книга о Рабле была задумана ММБ еще в 20-е гг., а когда В.Н. Турбин, речь о котором ниже, спросил ММБ, когда книга о Рабле была бы написана, если бы не ссылка, ММБ не задумываясь ответил: «В 1933».

Возвращаясь к интервью Гуревича и его воспоминаниям о книгах ММБ, скажем еще об одном понятии, введенном в гуманитарные науки ММБ, – о «хронотопе». Гуревич, хотя и будет активно использовать это понятие в своих работах, опять критикует ММБ за неубедительность и даже исправляет слово «хронотоп» на якобы более научное «хронотопос» (правда, в собственных трудах сохраняя традиционное написание; интересно отметить, что второе издание своей книги «Категории средневековой культуры», вышедшее в 1984 г., Гуревич снабдил целой главой о средневековом хронотопе, которой не было в первом издании): «он не очень развивает это понятие, а примеры, приведенные в его книгах, меня не убедили»²¹. И, заканчивая разговор о ММБ, добавляет: «Постепенно

я стал приходить к выводу, что само понятие народной культуры сомнительно. Культурная элита не была чуждой народной, а обрывки элитарной культуры находили распространение среди необразованных людей»²².

Остается не проясненным ни где ММБ говорит о том, что культурная элита была чужда народной, ни где он спорит с тем, что обрывки элитарной культуры находили распространение среди необразованных людей.

Итак, хотя Гуревич и активно использует понятия ММБ («народная культура», «хронотоп», «большое время», «позиция внеаходимости», «амбивалентность» и пр.), он, как и Гаспаров, критикует его за ненаучность и недоказательность. Как позже напишет Гуревич в своей книге о школе «Анналов», для ММБ «роман Рабле служит скорее средством, нежели целью: <...> исследователь стремился выявить при помощи его анализа народную карнавальную стихию...»²³.

В еще одном позднем своем интервью Гуревич практически дословно повторит мысль М.Л. Гаспарова, отделяя себя – ученого, от выдумщика-ММБ: «И в своем исследовании я пошел не по пути развития общих философских идей, ибо, в отличие от Бахтина, я не являюсь профессиональным мыслителем, который способен генерировать идеи «из себя». Я зануда, я должен взять исторические источники и посмотреть, что они мне могут дать, могут ли они подкрепить гипотезу, которая высказана мною или тем же Бахтиным, или, наоборот, подсказать какие-то другие ходы. Как раз вот это совпало – появление книги Бахтина и эта моя работа. И вскоре у меня возникли подозрения, а затем я пришел и к твердому убеждению, что он почти все *придумал*». Критикуя понимание ММБ народной культуры, Гуревич поясняет: «Будто это грандиозное мифическое народное тело, умирающее и возрождающееся, подвижно прежде всего весельем. Я обнаружил культуру, которая пронизана страхами, – перед явлениями природы и явлениями социальной жизни, страхами ожидания конца света»²⁴. В-первых, Гуревич подменяет «смех» весельем, а, во-вторых, не замечает главное предназначение этого средневекового смеха – именно он был самым действенным орудием борьбы со страхами, в первую очередь, страхом смерти.

Подводя итог, скажем, что «стратегию» рецепции М.Л. Гаспарова и А.Я. Гуревича можно назвать «научной» и «критической». С их точки зрения, «философ» и «выдумщик» ММБ не дотягивает до строгой науки, балансируя на грани вымысла и художественного творчества.

4. Казус Вяч. Иванова и Ю.М. Лотмана, или Бахтин и семиотика

Говоря о советских «стратегиях» рецепции наследия ММБ, нельзя не сказать несколько слов о ММБ и семиотике. Как известно, расцвет семиотики приходится на 60-е гг., когда был «открыт» и ММБ. Вяч. Вс. Иванов, Ю.М. Лотман и другие семиотики считали хорошим тоном в своих работах сослаться на авторитетного ученого, ссылка на имя которого в то время, по логике бахтинского карнавала, становится маркером принадлежности к «неофициальной культуре» и выполняет такую же функцию,

как ссылки на Маркса, Энгельса и Ленина в культуре «официальной». Как метко подметил М.Л. Гаспаров в анализируемой нами выше статье, «ниспровергатель всяческого пietetа оказался сам предметом пietetа»²⁵. Сам Ю.М. Лотман говорит об этой тенденции, отвечая на анкету «Вопросов литературы» в 1967 г.²⁶ На вопрос о том, видит ли Лотман новое поколение тех, кто его опровергнет, он отвечает: «Сколько на нашей памяти было исследований, казавшихся исключительно перспективными, отмеченных высокими премиями, – а сейчас их не читают, не переиздают. Другие работы долго ждали публикации – у всех на памяти судьба Михаила Михайловича Бахтина. Без ссылки на него нет сейчас ни одной работы ни за рубежом, ни у нас. И очень часто цитатами из Бахтина, как пирог сахарной пудрой, посыпают те, кто лет пять назад молчал о нем, а лет десять назад ругательски ругал»²⁷.

В таких своих работах, как «О Бахтине и семиотике», «Из заметок о строении и функциях карнавного образа», «К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений» и др., Вяч. Вс. Иванов считает долгом в начале статьи сослаться на имя ММБ, а далее развивать свои, зачастую далекие от ММБ мысли. Как пишет А. Рейд, «большое количество ссылок на Бахтина в работах Московско-Тартуской Школы вовсе не отражают влияние этого автора на школу; кроме того, по этим ссылкам трудно понять, каким образом работы или идеи Бахтина изменили или определили ход размышлений по общим либо частным вопросам московско-тартуских семиотиков»²⁸.

Примерно так же обращался с текстами и концепциями ММБ Ю.М. Лотман. В своих сочинениях, не чуждых комплементарных высказываний в адрес ММБ, он охотно употребляет его слова и понятия: «амбивалентность», «чужое слово» и «чужая речь», «верх» и «низ», «диалог», «хронотоп»²⁹... Однако, если вчитаться в лотмановское содержание этих понятий, то можно заметить, что они имеют другой, а зачастую и противоположный смысл.

Юрий Михайлович пишет об «амбивалентности» в своей статье «Динамическая модель семиотической системы». Начало статьи – ссылка и реверанс ММБ: «Амбивалентность как определенный культурно-семиотический феномен была впервые описана в работах М.М. Бахтина». А продолжение даже по стилю письма разительно отличается от стиля работ самого ММБ: «Не касаясь всех аспектов этого многозначного явления, отметим лишь, что рост внутренней амбивалентности соответствует моменту перехода системы в динамическое состояние, в ходе которого неопределенность структурно перераспределяется и получает, уже в рамках новой организации, новый однозначный смысл. Таким образом, повышение внутренней однозначности можно рассматривать как усиление гомеостатических тенденций, а рост амбивалентности – как показатель приближения момента динамического скачка»³⁰. Понятия, вводимые Лотманом: «система», «структура», «динамическое состояние», «организация», «внутренняя однозначность», «гомеостатические тенденции», «динамический скачок», очевидно, чужды языку ММБ.

Точно так же дело обстоит и с «диалогом». По Лотману, диалог подразумевает асимметрию, обусловленную различием семиотической структуры языка участников диалога, которые попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приема». Как резюмирует это определение Н.С. Автономова, «диалог здесь понимается Лотманом в повседневном и лингвистическом смысле слова: как поочередный обмен репликами между говорящим и слушающим, а также как общесемиотический механизм смены позиций “прием” – “передача”. По крайней мере, такое понимание диалога у него преобладает. Если мы сравним это понимание с концепцией М.М. Бахтина, то вряд ли найдем хотя бы один контекст, где диалог трактовался бы подобным образом»³¹.

Все это не исключало искреннюю заинтересованность. На вопрос уже упомянутой анкеты «Вопросов литературы»: «Какие литературоведческие работы последних лет показались Вам наиболее интересными с точки зрения методологии и мастерства историко-литературного исследования?» первым Ю.М. Лотман называет бахтинского «Рабле»³². 20 августа 1972 г. Б.А. Успенский пишет Лотману письмо, чтобы подробно рассказать о своей встрече с ММБ в Переделкино:

«Только что я видел в Переделкино Михаила Михайловича Бахтина. Он очень переменялся (внешне, а не внутренне): очень сдал после смерти Елены Александровны. Он совсем уже не передвигается сам – кресло выносят вместе с ним. Сейчас это маленький сухой старик (похудел необыкновенно) с лицом вельможи XVIII в<ека> ; но глаза – те же. Я застал его с раскрытым томом V-ой “Семиотики”. Вячеслав Всеволодович (Иванов. – Н.Д.) сказал мне, что он читает этот том подряд все лето. Сейчас он уже где-то на 500-х страницах. Он просил передать Вам самый сердечный привет и вообще очень тепло о Вас отзывался. Я напомнил ему о его намерении дать статью в один из тартурских сборников, он сказал, что *подумает* (курсив наш. – Н.Д.), но, по-моему, надежды мало. Я сказал ему, кстати (он этого не знал), что очередной сборник посвящается ему»³³.

Именно Б. Успенский сообщил Ю. Лотману телеграммой 7 марта 1975 г. о кончине ММБ: «СЕГОДНЯ СКОНЧАЛСЯ МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ БАХТИН=УСПЕНСКИЙ=»³⁴, на что получил ответное письмо Лотмана, целиком посвященное судьбе рукописей ММБ. Это письмо заслуживает того, чтобы мы привели его текст полностью:

«22. III. 75

Дорогой Борис Андреевич!

С ужасом узнал я, что рукописи Бахтина переданы (или будут переданы?) К-ву (Кожинув. – Н.Д.). Я полагаю, что Ляля Мелихова не имеет права так распоряжаться ими, даже получив их по наследству в полное юридическое владение. Рукописи Бахтина не кресло и не сервиз, чтобы ими одаривать кого-либо за какие-либо заслуги перед Бахтиным как человеком. К-в жулик – если не все, то определенную часть рукописей он непременно украдет и опубликует через несколько лет под своим именем. Разве мало, что Бахтина печатали (разворовывали?) при жизни под своими именами Медведев и Волошинов? Неужели это должно продолжаться и после смерти, а все будут смотреть сложа руки? Ляля милый и добрый человек,

но распорядилась по-бабьи. Здесь простота хуже воровства, прямым пособником которого (в буквальном смысле!) она окажется.

Пишу это совершенно бескорыстно – лично я полностью от этого дела устранился бы в любой ситуации и <...> описывать рукописей бы не стал: я не Кожин и не Саша Чудаков – и близко не подойду к делу, вокруг которого начинается толкотня стремящихся “урвать”. Но необходимо – и ЭТО МОЖЕТЕ СДЕЛАТЬ ТОБКО ВЫ – разъяснить Ляле, что она, по доброте, делает дело преступное. *Рукописи Бахтина – культурная ценность такого масштаба* (курсив наш. – Н.Д.), что распоряжаться ими она просто не имеет права. А надо (или уже надо было?) страшно подумать!:

1) Подробно и точно описать все рукописи. Опись опубликовать (у нас или в “Russian Literature”).

2) Только после публикации описи – передавать, но, конечно, не К-ву, а в такой архив, где сидят приличные люди <...>.

Ни о чем другом сейчас писать не могу. Я понимаю, что Вам трудно об этом говорить с Лялей. Но есть ситуации, когда мы обязаны делать и то, что трудно. Это – такая.

Всегда Ваш Ю. Лотман»³⁵.

Итак, и для Вяч. Вс. Иванова, и для Ю.М. Лотмана ММБ предстает «классиком» и «авторитетом», его наследие – культурным достоянием, его имя – обязательным предметом ссылок и сносок, однако его работы не оказывают никакого серьезного влияния ни на содержание, ни на ход мысли авторов Тартурской школы. Признавая величие ММБ, они тайно или явно спорят с его идеями, переименовывая и наделяя бахтинские понятия несвойственным им содержанием (показательна, в этой связи, одна рецензия Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского о новых аспектах изучения культуры Древней Руси, опубликованная в 3-м номере «Вопросов литературы» за 1977 г., о которой Ю.М. Лотман в письме своему соавтору скажет: «У меня зреет нечто антибахтинское в продолжение нашей рецензии на “Смеховой мир”. Ох уж мне этот смеховой мир – все смешнее и смешнее, как говаривал батюшка царь Иван Васильевич – как известно, основатель юмористической традиции»³⁶).

5. «Овидий среди цыган», или казус В.Н. Турбина

В.Н. Турбин (1927–1993) – аспирант, а затем с 1953 г. преподаватель МГУ, «камердинер Михаила Михайловича Бахтина»³⁷, человек, к заслугам которого принадлежит спасение российского мыслителя из саранской ссылки.

Спасение «материальное»: переезд ММБ (не реабилитированного не доктора наук) из Мордовии в Москву, его устройство в Кремлевскую больницу – все это было выпрошено у Ю.В. Андропова Турбиным, преподавателем и научным руководителем дочери Андропова, Ирины, тогда студентки МГУ.

Спасение «духовное»: участники вышеупомянутого семинара Турбина вспоминали, что еще в пятидесятые годы Владимир Николаевич прак-

тически из-под полы доставал и давал им «Формальный метод в литературоведении» Медведева-Бахтина или его книгу о Достоевском. В поздних публицистических работах Владимира Турбина то и дело мелькают слова и выражения из лексикона его учителя – «диалоги партийных лидеров и церковных иерархов», «человек, изъятый из эпохи», «э-пи-за-ци-я общественного сознания»³⁸. Не преувеличением будет сказать, что сама теория эпоса и романа Турбина³⁹ создана с оглядкой на теорию ММБ. Помимо этих публицистических работ Владимира Турбина сохранилась его переписка с ММБ 1962–1966 гг.⁴⁰

В.Н. Турбин написал о ММБ очень мало. Единственная его работа, непосредственно посвященная российскому мыслителю и опубликованная Турбиным при жизни, – трехстраничная статья в № 6 за 1989 г. журнала «Кино»⁴¹. Статья – об одной реплике ММБ после просмотра им в середине 60-х гг., в Малеевке, в Доме творчества им. А.С. Серафимовича, французского фильма Рене Клера «Porte de Lilas». Размышления Турбина о фильме приводят к размышлениям о ММБ, но прежде чем обратиться к этим размышлениям, завершим вынужденно краткий обзор работ В.Н. Турбина о ММБ. Все они опубликованы посмертно. Одна – небольшая статья «О Бахтине» в книге, вышедшей через год после кончины Владимира Николаевича «Незадолго до Водолея». Турбин, будто оправдываясь в своем молчании и нежелании задавать вопросы, писал: «... вопреки сентенции о том, что для камердинера нет великого человека, я прекрасно сознавал меру величия ниспосланного мне судьбой подопечного. Я всегда восхищался интеллектуальной доблестью тех, кто, придя к нему, принимался расспрашивать его о философских истоках его концепции. Я же знал свое место и я не был уверен в своем праве ставить такие вопросы; многолетний мой собеседник открывался мне через быт, в суеде повседневных прозаических житейских забот»⁴².

Еще две статьи опубликованы через два года после кончины Владимира Николаевича, в 1-м номере журнала «Философские науки» за 1995 г. Первая статья – «Фрагмент из неопубликованного о М.М. Бахтине (I)»⁴³ в рубрике «Серьезно-смеховое» – попытка связать слово о Боге со словом о карнавале, статья вторая – «Фрагмент из неопубликованного о М.М. Бахтине (II)»⁴⁴ в рубрике «Работа понятия» – толкование мысли С.С. Аверинцева о том, кто был единственным, неизменным и подлинным оппонентом русского мыслителя на протяжении всей жизни.

Турбин говорил, что книга о Бахтине будет его последней книгой⁴⁵. Написать ее Владимир Николаевич не успел, так и оставшись «на рубеже молчания». Почему?

Попробуем поискать ответ в переписке между ММБ и В.Н. Турбиным (1962–1966). В собственном комментарии к одному из своих писем Турбин вспоминал, как впервые познакомился с тогда еще машинописной кандидатской диссертацией ММБ о Рабле: «Поздно вечером я возвращался в гостиницу (речь идет о саранской гостинице, куда поздно вечером Турбин уходил из квартиры Бахтиных. – *Н.Д.*), прикрывал настольную лампу какой-то ветошью, погружался в чтение кандидатской (!) диссертации

Бахтина. Открывавшийся передо мной карнавальный мир был причудлив и радостен; но тогда я еще не мог понять глубинной религиозной основы его и, как многие, усматривал в нем только идеологическую вольницу, противостоящую мертвящей скуке любого официального догматизма». Эту самую идеологическую вольницу усматривали в карнавале и многие другие современные Турбину читатели Бахтина. Однако уже в этом фрагменте Турбин сделал поправку, которую не делали другие его современники: «но тогда я еще не мог понять глубинной религиозной основы его (карнавального мира. – *Н.Д.*)»⁴⁶. Вернувшись в Москву, Турбин начал искать карнавал везде – у Лермонтова («Маскарад»!), у Гоголя и, конечно, у Пушкина. В письме от 10 мая 1963 г. Бахтин, со свойственной ему осторожностью и деликатностью пытается предостеречь Турбина: «Ваши мысли о Гамлете и рекламе, о модернизме, о карнавальной природе искусства мне очень понравились, и они во многом совпадают с моими. <...> Народно-карнавальная модель мира тысячелетиями определяла все творческие формы культуры и мысли. Только 19-ый век почти полностью от нее отказался, победила *bestia seriosa* (т.е. “Шекспир по-софроновски”)»⁴⁷.

Последняя статья В.Н. Турбина о ММБ – единственная опубликованная при его жизни в журнале «Кино». Название статьи вызывает не меньшее недоумение, чем название журнала, – «Овидий среди кочевников. По поводу одной реплики М.М. Бахтина». Экземпляр этой своей статьи В.Н. Турбин подарил В.Л. Махлину и в нем от руки исправил слово «кочевников», заменив его на «цыган». Видимо, заменить конкретный народ на абстрактных кочевников вынудила советская цензура. Не помог даже Пушкин. Именно здесь кроется ключ к ненаписанной книге, и, шире, к невозможности диалога Турбина с ММБ: «Мы (Гачев, Бочаров и др. – *Н.Д.*) недавно собрались – те, кто был с Бахтиным с начала 60-х годов до конца его жизни, до 7 марта 1975 года. И в который раз пытались мы определить Бахтина, найти образ, хоть сколько-нибудь адекватный ему. Лучшее всех, полагаю, Георгий Гачев изрек: “А, да что там! Был Овидий среди цыган. Что могли бы цыгане сказать об Овидии?”»⁴⁸.

Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ 16-05-0031) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2016 г. 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 *Шайтанов И.О.* История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 233.

² *Bronckart J.-P., Bota C.* Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif. Genève, 2011 ; *Dolgorukova N., Makhlin V.* Le ressentiment des dupes // ENTHYMEMA. 2013. № IX. P. 407–411.

³ *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского,

1963. Работы 1960–1970 гг. / под ред. С.Г. Бочарова и Л.А. Гоготишвили. М., 2002. С. 468.

⁴ *Попова И.Л.* Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. С. 248.

⁵ *Люблинская А.Д.* Михаил Михайлович Бахтин и медиевистика // Средние века. 1976. Вып. 40. С. 286.

⁶ *Пинский Л.Е.* Рабле в новом освещении // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 201.

⁷ *Попова И.Л.* Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. С. 340–341.

⁸ *Попова И.Л.* Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. С. 394.

⁹ *Попова И.Л.* Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009. С. 352.

¹⁰ *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 114.

¹¹ *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 111–114.

¹² *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 112.

¹³ *Гаспаров М.Л.* Записки и выписки. М., 2001. С. 100.

¹⁴ *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2004. С. 8–10.

¹⁵ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 249.

¹⁶ *Гаспаров М.Л.* Записки и выписки. М., 2001. С. 101.

¹⁷ *Гуревич А.Я.* Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 207–212.

¹⁸ *Гуревич А.Я.* Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 211.

¹⁹ *Гуревич А.Я.* «Гуманитарное знание... не должно бояться неясностей и парадоксов» // *Arbor mundi*. 2004. Вып. 11. С. 208.

²⁰ *Гуревич А.Я.* «Гуманитарное знание... не должно бояться неясностей и парадоксов» // *Arbor mundi*. 2004. Вып. 11. С. 209.

²¹ *Гуревич А.Я.* «Гуманитарное знание... не должно бояться неясностей и парадоксов» // *Arbor mundi*. 2004. Вып. 11. С. 210.

²² *Гуревич А.Я.* «Гуманитарное знание... не должно бояться неясностей и парадоксов» // *Arbor mundi*. 2004. Вып. 11. С. 211.

²³ *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 58.

²⁴ *Гуревич А.Я.* Историк у верстака // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 101–102.

²⁵ *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 113.

²⁶ *Лотман Ю.М.* Ответы на анкету // Вопросы литературы. 1967. № 9. С. 31–32.

²⁷ *Лотман Ю.М.* Воспитание души. СПб., 2003. С. 240.

²⁸ *Reid A.* The Moscow-Tartu School on Bakhtin // S.: European Journal for Semiotic Studies. 1991. Vol. 3. № 1–2. P. 111–126. Цит. по: *Гржибек П.* Бахтинская семиотика и Московско-Тартуская Школа // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 240–241.

²⁹ *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Лот-

ман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 98; *Лотман Ю.М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 145; *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 343; *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 210–211; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 238–239; *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. III. Таллин, 1993. С. 91.

³⁰ *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 98.

³¹ *Автономова Н.С.* Проблема перевода в свете идеи продуктивной непереводимости (по страницам работ Ю.М. Лотмана) // Пограничные феномены культуры. Перевод. Диалог. Семиосфера / ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллин, 2011. С. 31.

³² *Лотман Ю.М.* Воспитание души. СПб., 2003. С. 91–92.

³³ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Переписка. М., 2008. С. 214.

³⁴ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Переписка. М., 2008. С. 273.

³⁵ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Переписка. М., 2008. С. 275–276.

³⁶ *Лотман Ю.И., Успенский Б.А.* Переписка. М., 2008. С. 409.

³⁷ *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. М., 1994. С. 445.

³⁸ *Турбин В.Н.* Прощай, эпос? Опыт осмысления прожитых нами лет. М., 1990. С. 18, 6.

³⁹ *Турбин В.Н.* Прощай, эпос? Опыт осмысления прожитых нами лет. М., 1990. С. 37–42.

⁴⁰ Из переписки М.М. Бахтина с В.Н. Турбиным (1962–1966) // Знамя. 2005. № 7.

⁴¹ *Турбин В.Н.* Овидий среди кочевников. По поводу одной реплики М.М. Бахтина // Кино. 1989. № 6. С. 18–20.

⁴² *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. М., 1994. С. 446.

⁴³ *Турбин В.Н.* Фрагмент из неопубликованного о М.М. Бахтине (I) // Философские науки. 1995. № 1. С. 235–243.

⁴⁴ *Турбин В.Н.* Фрагмент из неопубликованного о М.М. Бахтине (II) // Философские науки. 1995. № 1. С. 264–268.

⁴⁵ На рубеже молчания. Памяти Владимира Николаевича Турбина // Бахтинский сборник. Вып. 3 / отв. ред. В.Л. Махлин. М., 1997. С. 389.

⁴⁶ На рубеже молчания. Памяти Владимира Николаевича Турбина // Бахтинский сборник. Вып. 3 / отв. ред. В.Л. Махлин. М., 1997. С. 123.

⁴⁷ На рубеже молчания. Памяти Владимира Николаевича Турбина // Бахтинский сборник. Вып. 3 / отв. ред. В.Л. Махлин. М., 1997. С. 138.

⁴⁸ *Турбин В.Н.* Овидий среди кочевников. По поводу одной реплики М.М. Бахтина // Кино. 1989. № 6. С. 19.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Shaytanov I.O. Istoriya s propushchennymi glavami. Bakhtin i Pinskiy v kontekste sovetskogo shekspirovedeniya [The Story with Missing Chapters. Bakhtin and Pinsky in the Context of Soviet Shakespeare Studies]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, p. 233. (In Russian).

2. Dolgorukova N., Makhlin V. Le ressentiment des dupes. *ENTHYMEMA*, 2013, no. 9, pp. 407–411. (In French).
3. Lyublinskaya A.D. Mikhail Mikhaylovich Bakhtin i medievistika [Mikhail Bakhtin and Medieval Studies]. *Srednie veka*, 1976, vol. 40, p. 286. (In Russian).
4. Pinskiy L.E. Rable v novom osveshchenii [Rable in a New Light]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 6, p. 201. (In Russian).
5. Gurevich A.Ya. Smekh v narodnoy kul'ture srednevekov'ya [Laughter in Folk Medieval Culture]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 6, pp. 207–212. (In Russian).
6. Gurevich A.Ya. Smekh v narodnoy kul'ture srednevekov'ya [Laughter in Folk Medieval Culture]. *Voprosy literatury*, 1966, no. 6, p. 211. (In Russian).
7. Gurevich A.Ya. "Gumanitarnoe znanie... ne dolzhno boyat'sya neyasnostey i paradoksov" [Humanitarian Knowledge ... Should not Fear of Ambiguities and Paradoxes]. *Arbor mundi*, 2004, vol. 11, p. 208. (In Russian).
8. Gurevich A.Ya. "Gumanitarnoe znanie... ne dolzhno boyat'sya neyasnostey i paradoksov" [Humanitarian Knowledge ... Should not Fear of Ambiguities and Paradoxes]. *Arbor mundi*, 2004, vol. 11, p. 209. (In Russian).
9. Gurevich A.Ya. "Gumanitarnoe znanie... ne dolzhno boyat'sya neyasnostey i paradoksov" [Humanitarian Knowledge ... Should not Fear of Ambiguities and Paradoxes]. *Arbor mundi*, 2004, vol. 11, p. 210. (In Russian).
10. Gurevich A.Ya. "Gumanitarnoe znanie... ne dolzhno boyat'sya neyasnostey i paradoksov" [Humanitarian Knowledge ... Should not Fear of Ambiguities and Paradoxes]. *Arbor mundi*, 2004, vol. 11, p. 211. (In Russian).
11. Gurevich A.Ya. Istorik u verstaka [Historian at the Bench]. *Otechestvennye zapiski*, 2004, no. 5, pp. 101–102. (In Russian).
13. Reid A. The Moscow-Tartu School on Bakhtin. S.: *European Journal for Semiotic Studies*, 1991, vol. 3, no. 1–2, pp. 111–126. (In English).
14. Turbin V.N. Ovidiy sredi kochevnikov. Po povodu odnoy repliki M.M. Bakhtina [Ovid among the Nomads. Concerning to the Phrase by M.M. Bakhtin]. *Kino*, 1989, no. 6, pp. 18–20. (In Russian).
15. Turbin V.N. Fragment iz neopublikovannogo o M.M. Bakhtine (I) [A Fragment from an Unpublished about M.M. Bakhtin]. *Filosofskie nauki*, 1995, no. 1, pp. 235–243. (In Russian).
16. Turbin V.N. Fragment iz neopublikovannogo o M.M. Bakhtine (II) [A Fragment from an Unpublished about M.M. Bakhtin]. *Filosofskie nauki*, 1995, no. 1, pp. 264–268. (In Russian).
17. Turbin V.N. Ovidiy sredi kochevnikov. Po povodu odnoy repliki M.M. Bakhtina [Ovid among the Nomads. Concerning to the Phrase by M.M. Bakhtin]. *Kino*, 1989, no. 6, p. 19. (In Russian)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

18. Gasparov M.L. Bakhtin v russkoy kul'ture 20-go veka [Bakhtin in Russian Culture of 20th Century]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1979, p. 114. (In Russian).
19. Gasparov M.L. Bakhtin v russkoy kul'ture 20-go veka [Bakhtin in Russian Culture of 20th Century]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1979, pp. 111–114. (In Russian).
20. Gasparov M.L. Bakhtin v russkoy kul'ture 20-go veka [Bakhtin in Russian Culture of 20th Century]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1979, p. 112. (In Russian).

21. Gasparov M.L. Istoriya literatury kak tvorchestvo i issledovanie: sluchay Bakhtina [History of Literature as Creativity and Research: The Case of Bakhtin]. *Russkaya literatura XX–XXI vekov: problemy teorii i metodologii izucheniya* [Russian Literature of the 20–21 Centuries: Problems of Theory and Methodology]. Moscow, 2004, pp. 8–10. (In Russian).

22. Gasparov M.L. Bakhtin v russkoy kul'ture 20-go veka [Bakhtin in Russian Culture of 20th Century]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1979, p. 113. (In Russian).

23. Grzhibek P. Bakhtinskaya semiotika i Moskovsko-Tartuskaya Shkola [Bakhtin's Semiotics and Moscow-Tartu School]. *Lotmanovskiy sbornik 1* [Lotman Collection 1]. Moscow, 1995, pp. 240–241. (In Russian).

24. Lotman Yu.M. Dinamicheskaya model' semioticheskoy sistemy [Dynamic Model of a Semiotic System]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, p. 98. (In Russian).

25. Lotman Yu.M. Tekst i poliglotizm kul'tury [Text and Polyglotism of Culture]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, p. 145. (In Russian).

26. Lotman Yu.M. O sodержanii i strukture ponyatiya "khudozhestvennaya literatura". [On the Content and Structure of the Concept of "Fiction"]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, pp. 210–211. (In Russian).

27. Lotman Yu.M. Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii [The Origin of the Plot in Typological Perspective]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, pp. 238–239. (In Russian).

28. Lotman Yu.M. Syuzhetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya [The Plot Area of Russian Novel of the 20th Century]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 3. Tallinn, 1993, p. 91. (In Russian).

29. Lotman Yu.M. Dinamicheskaya model' semioticheskoy sistemy [Dynamic Model of a Semiotic System]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, p. 98. (In Russian).

30. Avtonomova N.S. Problema perevoda v svete idei produktivnoy neperevodimosti (po stranitsam rabot Yu.M. Lotmana) [The Problem of Translation in Light of the Idea of Productive Untranslatable (On Pages of Lotman's Works)]. *Pil'shchikov I.A. (ed.) Pogranichnye fenomeny kul'tury. Perevod. Dialog. Semiosfera* [Boundary Phenomena of Culture. Translation. Dialog. Semiosphere]. Tallinn, 2011, p. 31. (In Russian).

31. Na rubezhe molchaniya. Pamyati Vladimira Nikolaevicha Turbina [On the edge of silence. In memory of Vladimir Nikolaevich Turbin]. *Makhlin V.L. (ed.) Bakhtinskiy sbornik* [Bakhtin's Collection]. Vol. 3. Moscow, 1997, p. 389. (In Russian).

32. Na rubezhe molchaniya. Pamyati Vladimira Nikolaevicha Turbina [On the Edge of Silence. In Memory of Vladimir Nikolaevich Turbin]. *Makhlin V.L. (ed.) Bakhtinskiy sbornik* [Bakhtin's Collection]. Vol. 3. Moscow, 1997, p. 123. (In Russian).

33. Na rubezhe molchaniya. Pamyati Vladimira Nikolaevicha Turbina [On the Edge of Silence. In Memory of Vladimir Nikolaevich Turbin]. *Makhlin V.L. (ed.) Bakhtinskiy sbornik* [Bakhtin's Collection]. Vol. 3. Moscow, 1997, p. 138. (In Russian).

(Monographs)

34. Bronckart J.-P., Bota C. *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Genève, 2011. (In French).

35. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i ee znachenie dlya teorii*

literary [The Book by M.M. Bakhtin about François Rabelais and Its Significance for the Theory of Literature]. Moscow, 2009, p. 248. (In Russian).

36. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i ee znachenie dlya teorii literary* [The Book by M.M. Bakhtin about François Rabelais and Its Significance for the Theory of Literature]. Moscow, 2009, pp. 340–341. (In Russian).

37. Popova I.L. *Kniga M.M. Bakhtina o Fransua Rable i ee znachenie dlya teorii literary* [The Book by M.M. Bakhtin about François Rabelais and Its Significance for the Theory of Literature]. Moscow, 2009, p. 394. (In Russian).

38. Gasparov M.L. *Zapiski i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow, 2001, p. 100. (In Russian).

39. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1979, p. 249. (In Russian).

40. Gasparov M.L. *Zapiski i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow, 2001, p. 101. (In Russian).

41. Gurevich A.Ya. *Istoricheskiy sintez i Shkola "Annalov"* [Historical Syntheses and "Annals" School]. Moscow, 1993, p. 58. (In Russian).

42. Lotman Yu.M. *Vospitanie dushi* [Education of Soul]. Saint-Petersburg, 2003, p. 240. (In Russian).

43. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About the Art]. Saint-Petersburg, 1998, p. 343. (In Russian).

44. Lotman Yu.M. *Vospitanie dushi* [Education of Soul]. Saint-Petersburg, 2003, pp. 91–92. (In Russian).

45. Turbin V.N. *Nezadolgo do Vodoleya* [Nearly before the Aquarius]. Moscow, 1994, p. 446. (In Russian).

46. Turbin V.N. *Proshchay, epos? Opyt osmysleniya prozhitykh nami let* [Goodbye, Epic? Experience of Our Past Years Understanding]. Moscow, 1990, pp. 18, 6. (In Russian).

47. Turbin V.N. *Proshchay, epos? Opyt osmysleniya prozhitykh nami let* [Goodbye, Epic? Experience of Our Past Years Understanding]. Moscow, 1990, pp. 37–42. (In Russian).

48. Turbin V.N. *Nezadolgo do Vodoleya* [Nearly before the Aquarius]. Moscow, 1994, p. 446. (In Russian).

Наталья Михайловна Долгорукова – старший преподаватель Школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Круг научных интересов: медиевистика, бахтинистика, компаративистика, история рецепции, средневековая французская литература.

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Natalia Dolgoroukova – Senior Lecturer at the Faculty of Humanities, School of Philology, National Research University Higher School of Economics

Research areas: medieval studies, Bakhtin studies, comparative literature, reception theory, medieval French literature.

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Е.В. Пономарева, Т.Ф. Семьян (Челябинск)

КРЕОЛИЗАЦИЯ КАК ФОРМА ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. В статье проанализирована актуальная стратегия художественной коммуникации – активная визуализация текстов современных писателей. Цель данной статьи – охарактеризовать одну из самых ярких визуальных форм художественной коммуникации – креолизацию, описать особенности художественной коммуникации текстов, в которых активно визуальное начало в виде креолизованных форм. Креолизованные тексты представляют собой тексты смешанной, синкретичной природы, в которых в результате осознанной авторской стратегии задействованы разные коммуникативные дискурсы – вербальный и иконический. Основные итоги исследования позволяют утверждать, что эмпирический материал, предлагаемый современной литературой (Томас Пинчон, Дональд Бартельми, Джон Барт, Дж. Данливи, Фридрих Ахляйтнер, Умберто Эко, Гриша Брускин, Денис Осокин, Андрей Макаревич, Оля Мухина и др.), подразделяется на две группы, выражающих основные формы креолизации. Первая группа – это тексты с авторскими рисунками, выполненными в непрофессиональной, нарочито примитивистской технике, вторая – произведения, визуализированные фотографиями, страницами газетных и журнальных изданий и пр., т.е. визуальными свидетельствами эпохи. В результате исследования можно сделать вывод о том, что современная художественная коммуникация трансформировалась под воздействием общего процесса визуализации всех составляющих культурного процесса и изменившихся принципов восприятия действительности, в том числе и различных форм искусства.

Ключевые слова: визуальная коммуникация; художественная коммуникация; иконические знаки; креолизованный текст.

E. Ponomareva, T. Semyan (Chelyabinsk)

Creolization as a Form of Visual Communication in Contemporary Literature

Abstract. The article analyzes the current strategy of artistic communication – active visualization texts of contemporary writers. The purpose of this article is to analyze one of the most interesting visual forms of artistic communication – creolization, characterized especially artistic text communication, which actively began in visual form creolized forms. Creolized texts are texts mixed, syncretic nature, in which as a result of the author's deliberate strategy involving different discourses communication – verbal and iconic. The main results suggest that the empirical data, the proposed modern literature (Thomas Pynchon, Donald Barthelme, John Barth, James Donleavy, Friedrich Achleitner, Umberto Eco, Grisha Bruskin, Denis Osokin, Andrej Makarevich, Olga Mukhina) is divided into two groups. The first group – a text with the author's drawings made in the non-professional, deliberately primitivist art, the second – the work, rendered photos, pages of newspaper and magazine publications, etc., i.e. visual evidence of the era. The study can be concluded that modern artistic communication has been transformed under the influence of the overall process visualization of all components of the cultural process and the changed perception of reality principles, including,

and various forms of art.

Key words: visual communication; artistic communication; iconic signs; creolized text.

Современность развивается в сторону визуальных форм передачи информации, коммуницирования. Этому способствуют прогрессирующие технологии и медийные возможности. В современной культуре формируется новый визуальный язык, с новым арсеналом знаков, знаковыми формами и приемами. Коммуникации посредством нового визуального языка активно развиваются практически во всех сферах современной культуры, в том числе в художественной литературе, которая является одной из самых древних форм трансляции смыслов между представителями разных групп – национальных, социальных, классовых.

Продолжая использовать широкие возможности вербальных языковых средств, современная художественная литература активно визуализируется, использует иконические знаки, фигурные способы расположения текста. Активная визуализация текста стала общемировой литературной тенденцией.

Целью данной статьи является анализ актуальной стратегии современной литературы, в которой вербальный и иконический (от греч. *eikon* – изображение) компоненты образуют синкретическое единство. Нужно специально отметить, что имеются в виду не иллюстрации художника, который в своих изображениях предлагает личную интерпретацию произведения; визуально-иконический знак, который в данном случае обсуждается, является собственно авторским и становится полноценной частью произведения, частью метатекстовой структуры. Известно, что иконический знак может быть представлен фотографиями, рисунками, схемами, таблицами, символическими изображениями и т.п.

Сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств коммуникации, – явление в определенной степени уже изученное наукой, прежде всего, лингвистикой, которая называет данный, смешанный, тип текста креолизованным, семиотически осложненным; в его структурировании задействованы средства разных семиотических кодов, в том числе иконические средства.

Еще Ролан Барт в знаменитой работе «Риторика образа» указывал на необходимость изучения смешанных текстов. Анализируя рекламный плакат, ученый сделал ряд концептуальных выводов и, в частности, писал: «С появлением книги текст и изображение все чаще начинают сопутствовать друг другу; однако связь между ними, по-видимому, все еще мало изучена со структурной точки зрения; какова структура “иллюстрации” и ее значение? Избыточно ли изображение по отношению к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении?»¹.

Современные исследователи считают, что «не следует рассматривать изображение и вербальный знак как антитетические понятия; они сосуществуют в семиотическом континууме, где можно обнаружить и другие

типы знаков (не являющиеся ни лингвистическими, ни иконическими), и, как полагал Метц, было бы более плодотворно считать, что семиология изображения существует заодно с семиологией лингвистических знаков»².

Художественная литература накопила объемный корпус креолизованных текстов; в беглом перечне окажутся такие яркие фигуры истории литературы, как Лоренс Стерн, Экзюпери, Елена Гуро, Венедикт Ерофеев и мн. др.

Эмпирический материал, предлагаемый современной прозой, представляет две группы. Первая группа – это тексты с авторскими рисунками, выполненными в непрофессиональной, нарочито примитивистской технике, в манере «от руки», вторая группа – произведения, визуализированные такими артефактами, как фотографии, страницы газетных и журнальных изданий и пр. – визуальными свидетельствами эпохи.

Первая стратегия создания текста обнаруживает генетические связи с фольклорно-лубочной традицией, а также с феноменом рисунка на полях рукописи. В иконическом компоненте, представленном авторским рисунком, определяется суггестивный его характер, транслируется живое дыхание творческого процесса (как вариант, создание эффекта рукописности); создается иллюзия авторского присутствия и сопричастности читателя творческому процессу.

Авторский рисунок рассматривается как полноправный элемент художественной коммуникации, является органической частью повествовательного дискурса. Подобные примеры обнаруживает новаторское творчество современника, уже перешедшего в разряд классиков, – Томаса Пинчона. В романах одного из основоположников «школы черного юмора», ведущего представителя постмодернистской литературы второй половины XX в. объекты изображены буквально, без подробных описательных конструкций. Словесный текст и изображение находятся в комплиментарных отношениях: и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне – на уровне сюжета, рассказываемой истории, диегесиса.

В первом романе Т. Пинчона «V» (1963)³, за который он получил Фолкнеровскую премию с формулировкой «За лучший дебют», авторский графический рисунок очаровательного Килроя создает атмосферу игры, юмора и непринужденности. Нарисованный герой превращается по ходу сюжета в полноправного персонажа, с необходимой биографией, историей появления и «взросления», изменениями «характера», которые сказываются на его внешнем облике, зафиксированном в виде невербального знака, картинки.

Известен интерес Пинчона к феномену энтропии, и хотя критики утверждают, что этой идеи фактически нет в «V», тем не менее, изображение Килроя значительно перетрансформировано и приятные милые черты оказываются разрушенными, а положительная энергия, идущая от Килроя, вырождается в негативную.

Британский критик David Seed в книге «The Fictional Labyrinths of

Thomas Pynchon» утверждает, что отчуждающий эффект авторского юмора, выполняющего функцию демистификации, делает необходимым активное читательское вовлечение в текст⁴.

Добавим, что активное вовлечение читателя в текст, игра и другие формы взаимодействия таких категорий, как текст – автор – читатель, является необходимой современной рецептивной особенностью.

Подобные примеры авторского рисунка можно отметить и в романе Т. Пинчона «The Crying of Lot 49», а также в произведениях Д. Барта, Дж. Данливи, Д. Бартельми, т.е. писателей постмодернистской направленности, творчество которых отмечено сложными синтетическими, гипертекстовыми, ориентированными на активного читателя экспериментами.

Текст рассказа Дональда Бартельми «Eugenie Grandet»⁵ содержит несколько визуальных элементов: очертания кисти руки, рисунок, изображающий Эжени Гранде с мячиком, рисунок, имитирующий фотографию. Лаконичная стилистика рисунков Бартельми соотносится с минималистской стратегией творчества писателя, тексты произведений которого состоят из небольших, визуально разграниченных звездочками, главков, иногда объемом в одно предложение. Минимализм распространяется на все уровни структуры художественной коммуникации, в том числе и на синтаксис: например, текст содержит фрагменты, состоящие из повторяющихся десять раз строчек слова «масло». Иконический компонент логичен в минимализме вербального текста данного произведения, заполняет лакуны, которые в классическом тексте заняты подробным описанием.

Рисунок может «расшатывать» жанровую структуру текста, включая другой вид художественной коммуникации. Как, например, происходит в «quadrat-roman» (1973) австрийского писателя Фридриха Ахляйтнера, где иконический компонент представлен как бы «вырезанным» из текста рисунком кайзеровского шлема, очертание которого состоит из многократно повторяющегося имени «Вильгельм»⁶.

Рисунок представляет весь имеющийся на странице текст, и безусловно, при восприятии романа читатель должен задействовать иные механизмы коммуникации, нежели при чтении собственно вербального текста. Это сложные психофизические механизмы восприятия, при которых глаз должен совместить разные типы импульсов, не переключаться с вербального на визуальное, а воспринимать данный креолизованный знак как семиотическое, художественное и смысловое целое.

Роман У. Эко «Таинственная пламя царицы Лоаны» (2004)⁷ имеет жанрообозначение «Иллюстрированный роман». Текст произведения визуализирован фотографиями, обложками и отдельными страницами из старых журналов и комиксов – визуальными маркерами эпохи, по которым герой роман, потерявший память, пытается восстановить свою жизнь.

Роман «Таинственная пламя царицы Лоаны» хронологически совпадает с серией иллюстрированных книг Умберто Эко «О красоте» и «Об уродстве», также посвященных феномену визуальности. Знаменитый семиотик сделал попытку художественно осмыслить проблемы коммуникации и ту функцию, которую выполняет в современном мире визуальная

коммуникация.

Можно смело заявлять, что тенденция появления визуально осложненных текстов в современной прозе и литературе в целом нарастает и проявляется в творчестве знаковых писателей мирового литературного процесса.

Примеры креолизованных текстов, визуализированных фотографиями, можно найти в творчестве французской писательницы Маргерит Дюрас, обнаружить в книгах всемирно известного концептуального художника Гриши Брускина.

В 2008 г. Г. Брускин завершил серию меморабельных книг («Прошедшее время несовершенного вида», 2001; «Мысленно вами», 2003; «Подробности письмом», 2005; «Прямые и косвенные дополнения», 2008)⁸, общий конструктивный принцип которых – соединение изображения (чаще фотографии, реже картинки) и миниатюрных рассказов в единое повествовательное целое, при этом изобразительный элемент несет гораздо более сложные функции, чем вербальный текст. Текст и изобразительный компонент размещены соответственно на левой и правой страницах разворота, что формирует общую плоскость, общее визуальное и повествовательное коммуникативное пространство. Изобразительный элемент не только, как и вербальный, информирует, но через возникающие ассоциации с той или иной эпохой, стилем расширяет хронотоп повествования, визуальное изложение «договаривает» невысказанное словами. Фотографии воссоздают настроение эпохи, визуализируют облик людей определенного исторического периода, особенностей их характера. Г. Брускин создает ощущение семейной хроники, в определенной степени, допускает читателя в «интимную зону», домашние архивы. Интересно отметить, что Г. Брускин в своих картинах использует текстуальные элементы, что позволяет сделать вывод о продуманной, целостной авторской стратегии.

Книга «Барышни тополя»⁹ (2001) российского писателя Дениса Осокина, сегодня широко известного благодаря сценариям к фильмам Алексея Федорченко (фильм «Овсянки» премирован на 67 Венецианском кинофестивале, «Ангелы революции» получил на Римском кинофестивале Специальный приз), отличает неклассическая организация текста, в которой симбиотически соединены визуальные векторы стиха и прозы, акцентировано белое, пустое пространство страницы и используются приемы креолизации.

Упрощенная стилистика и функциональные свойства рисунков в книге Осокина позволяют охарактеризовать их в целом как пиктографические, хотя в книге сосуществуют две разновидности: собственно рисунки-пиктограммы – кровать, человек, дерево, вмонтированные в текст, и озаглавленные картинки – рисованные мини-истории: «Встреча с морем», «Немца поймал», объем которых занимает отдельную страницу.

В книге Осокина иконический, авербальный компонент эквивалентен тексту словесному, рисунок выступает в качестве графического слова, эманации смысловой энергии. Такого рода рисунки выполняют функцию, аналогичную экфрасису, но если экфрасис дает словесное описание жи-

вописного произведения, то в произведении Осокина рисунок замещает вербальный текст и представляет объект или идею зрительно, буквально. Такого рода замена естественно ведет к определенным деформациям семантико-синтаксического текстового целого; но если не воспринимать одновременно с вербальной частью сообщения его авербальный компонент, обнаруживаются семантические зияния, нарушающие внутри- и сверхфразовое коммуникативное единство. Стилистика рисунков обнаруживает подтекстовый уровень произведения и выявляет, таким образом, многомерность текста.

Творчество Дениса Осокина пронизано мифопоэтикой, фольклорными сюжетами и образами. Можно утверждать, что современная проза в целом проявляет интерес к фольклорному материалу, иногда самым неожиданным образом, как например, в книге-альбоме Андрея Макаревича с символическим жанровым заглавием «Не волшебные сказки» (2013)¹⁰.

В сказках всегда сохранялась возможность соединения текста с иллюстративным материалом. Тенденция креолизации сказок активна и сегодня: сказки издаются в формате, который отклоняется от «традиционного книжного». В этот ряд вписываются различные жанровые явления. Но их общим знаменателем является перестановка акцента с вербального на визуальный компонент. Архаичная сказочная проза изменяется в современных формах искусства. Особенно активно этот процесс проявился в эпоху господства массовой культуры. Новая видовая принадлежность таких сказок может быть охарактеризована как «несказочные». Характер этой тенденции проявляется в книге А. Макаревича. Смежные проблемы, важные для понимания природы сказочного креолизованного текста, затрагиваются в ряде работ наших научных предшественников. Важным аспектом исследования является проблема читательской эмпатии¹¹. Продуктивным для понимания креолизованной сказки является опыт смежных жанров, который предлагается в работах современных исследователей Европы, Кореи и Китая¹².

Сказки Макаревича – не просто литературное произведение, а арт-проект. Он создан в соавторстве с Владимиром Цеслером – художником и дизайнером, который известен в Беларуси и России. Каждая сказка сопровождается многочисленными фотографиями бытовых предметов, рекламными макетами, схемами технических устройств («Бензопила “Тайга – 214”» и др.), техническими таблицами («Основные системы лесосечных машин» и др.), изображениями спилов и образцов древесных пород, инструкциями («Последовательность перемещений рук и пальцев при ловле рыбы средних размеров»), изображением ресторанного счета, этикеток, уведомлений и др. В книге соединены абсолютно разные изображения (роза и вилка, машина и духи, древесные спиловы и красочная палитра и т.д.). Их необычное сочетание делает акцент на подробностях и одновременно свидетельствует о единстве мира. Читатель получает возможность проникнуть внутрь предметов, а автор олицетворяет бытовые привычные вещи. Каждая вещь может трактоваться как человек с его сложным внутренним миром, страхами, опасениями и привычками, желаниями и меч-

тами, радующийся и страдающий одновременно.

Как можно расценить этот арт-опыт А. Макаревича-писателя, который всегда стремится к эксперименту и смене творческого амплуа: как дизайнерский или специфический литературный опыт? Конечно, изображение – важная часть произведения. Но сказку нужно воспринимать монолитно, в неразрывной связи изображения и вербального. Книгу невозможно разединить на составляющие части: ее интересно рассматривать в любом порядке страниц и произведений. Почти так же воспринимается словесный текст. Важно, что страницы принципиально не пронумерованы, как в альбоме живописи. Однако литературная составляющая «Не волшебных сказок» не уступает изобразительной: без текста книга могла быть красивой и оригинальным дизайнерским альбомом с трудным для восприятия смыслом. Именно вербальный текст задает интонацию и определяет литературную форму, близкую к сказке.

При этом очень активно ведет себя графический компонент: текст лишь фрагментами принимает линейную форму. Большая часть произведения представляет собой фигурные изображения, которые имитируют предметы и явления. Это является не просто дизайнерским экспериментом, а особой формой коммуникации, активизации читательского внимания, формой установления диалога, способом акцентирования, визуализации идей и образов, ритмической аранжировки – интонационного выделения ключевых слов, графически запрограммированного автором («Сказка про то, что самое главное»):

– «Ну конечно! – отвечал им холст. – Да если бы я не терпел вас на своей безупречной поверхности, где бы вы были, кто бы вас увидел? Выставка произведений в тюбиках? Или на палитре? Недаром картину называют «Холст», а не «Краски»! – «Ах, как мило! – возмущалась кисть. – Конечно, можно размазывать краску и по холсту пальцами, говорят это сейчас даже модно, однако наш хозяин работал и работает кистью!» ... <...> Разве вы не видите, что всю свою жизнь он рисовал и рисует только ее одну, — фотографию которой храню Для него Я!

Графика за счет сегментации, которая нехарактерна для прозы, задает определенный темп восприятия фрагментов, способствуя звуковой имитации (например, стихающего движения маятника часов в («Сказке про то, что самое главное»):

И только старые часы на стене молчали.
Они-то отлично знали, кто тут самый главный. Поэтому они никогда

не вступали в спор и только
тихонько тикали,
отмеряя время:
тик-так,
тик-
так.

В «Сказке про Глафиру» (имя женственной, гламурной машины, преданно влюбленной в своего хозяина) А. Макаревич использует прием зеркального письма – фигурный текст на левой половине разворота имитирует изображение предмета, размещенного справа (например, флакона духов):

Раз в четыре месяца
Альберт привозил Глафиру
в специальный центр,
где ей устраивали
внимательный осмотр, подтягивали
все гаечки (было щекотно и немножко
больно), Меняли старое масло на новое
(а вот это было очень приятно), натировали
ее специальным воском и полировали.
И когда Глафира медленно выезжала
из ворот центра, сверкая всеми
своими боками,
стоящие в очереди машины
провожали ее завистливыми фарами.

Фигурные отрывки, которые помещены в сильную позицию текста – в финал, – могут визуализировать его смысл, как, например, изображение сердца в «Сказке про вилку Зину»: пять строк выделены увеличенным шрифтом и набраны красным цветом:

А потом прошел час, и еще полчаса,
и давно ушел, попрощавшись, Коля,
и ресторан опустел, и Арнольд уже несколько раз
проходил мимо стола, специально покашливая,
а эти двое все говорили и говорили –
и никак не могли наговориться.
А вилка Зина лежала под столом.
И ей почему-то совсем
Не было грустно.

Андрей Макаревич ставит акценты и на зачинах: единственное предложение внизу белой страницы, где больше нет ни слова, а продолжение ждет читателя уже на следующем листе: «Зинаида была хорошо воспитанной потомственной вилкой».

Таким образом, в современной прозе продолжают процессы отдале-

ния от традиционного жанрового канона. Механизмы креолизации – соединение фотографии, графики, рисунка и текста – привлекают современного читателя, активизируют его восприятие, способствуют рождению нового интереса к «старому» жанру.

Учитывая историко-литературный опыт, а также возрастание роли зрительного компонента восприятия, активно воспитывающегося современными медиасредствами, тенденция появления креолизованных художественных текстов оказывается одной из самых продуктивных. И свидетельством тому являются перемены, происходящие в драматургических произведениях. Еще в 1977 г. Ю. Кристева писала о прекращении театральной репрезентативности, о переносе игры в языковое пространство, о том, что современный театр не существует вне текста¹³.

Тексты пьес современных драматургов активно визуализированы необычным расположением текста на странице, шрифтовыми акцентами, что ярко демонстрирует их генетически перформативную природу.

Борис Гройс в книге «Политика поэтики» утверждает, что любое современное произведение искусства представляет собой некий проект или жест¹⁴. По его мнению, современный писатель/драматург должен подвергнуть текст насильственным, разрушительным, редуционистским процедурам, чтобы проявилась его внутренняя сущность, обычно скрытая за конвенциональным фасадом. Очевидно, поэтому современные драматурги прибегают к такому своего рода минус-приему, устранение привычных внешних визуальных маркеров драматургического текста. Например, Е. Гришковец убрал список действующих лиц, Оля Мухина наполнила текст картинками, М. Угаров значительно увеличил объем ремарок. Исследование визуальных особенностей пьес современных французских драматургов (Жюль Помра, Жорж Перек), английских (Кэрил Черчил, Марк Равенхилл), немецких (Ульрике Зи, Фритц Катер, Аня Хиллинг), отечественных (Иван Вырыпаев, Оля Мухина) демонстрирует общеевропейскую тенденцию разрушения канонического облика текста драмы.

В качестве радикально яркого примера приведем творчество драматурга Оли Мухиной, которая пишет в жанре «пьесы с картинками» («Ю», «Летит»). В пьесах сохранены внешние традиционные каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует и невербальный компонент текста в виде рисунков, фотографий. Фотографии персонажей, создавая иллюзию достоверности, документальности, увеличивают содержательность текстового уровня и представляют вторую информационную систему генерирования смысла.

Визуальный облик текста пьесы «Летит» повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звезд мирового кино и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения.

Внешний, визуальный облик произведений современных драматургов служит доказательством того, что современная драма существенно обновляется, о чем пишут исследователи современной культуры. Визуальная

коммуникация читателя с текстом современной пьесы происходит, иногда минуя театральную постановку, через искусство кинематографа или непосредственно при чтении, когда акцентированно яркий, нетрадиционный облик драматургического текста читатель может не только расшифровывать, постигая смыслы и образы, но и воспринимать как знак новой коммуникативной эстетики.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что современная художественная коммуникация трансформировалась под воздействием общего процесса визуализации всех составляющих культурного процесса и изменившихся принципов восприятия действительности, в том числе, и различных форм искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Барт П.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост. Г. К. Косиков. М., 1989. С. 302.

² *Усманова А.Р.* Знак иконический // Постмодернизм: энциклопедия. Минск, 2001. С. 292.

³ *Пинчон Т. В.*: роман / пер. с англ.; предисл. и коммент. Н. Махлаюка и С. Слободянюка. СПб., 2000.

⁴ *Seed D.* The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon. Iowa City, 1988.

⁵ *Бартельми Д.* 60 рассказов / пер. с англ., послесл. А. Пчелинцева. СПб., 2000. С. 285–291.

⁶ *Achleitner F.* Quadratoroman. Salzburg, 1995.

⁷ *Эко У.* Тайнственное пламя царицы Лоаны / пер. Е. Костюкович. СПб., 2008.

⁸ *Брускин Г.* Прошедшее время несовершенного вида. М., 2001; *Брускин Г.* Мысленно вами. М., 2003; *Брускин Г.* Подробности письмом М., 2005; *Брускин Г.* Прямые и косвенные дополнения. М., 2008.

⁹ *Осокин Д.* Барышни тополя. М., 2003.

¹⁰ *Макаревич А.* Неволшебные сказки. М., 2013.

¹¹ *Koopman E.* Empathic Reactions after Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses // *Poetics*. 2015. № 50. P. 62–79.

¹² *Glavas Z.* The Parable as a Minimalist Literary Genre // *Knjizevna smotra*. 2015. № 47. P. 121–132; *Ozum A.* Challenging the Literary Genres: A.S. Byatt's The Biographer's Tale // *Foreign Literature Studies*. 2014. № 36 (4). P. 69–77; *Kwon S.* Transformation of Classical Novels into Fairy Tales unkeung // *The Research of Old Korean Novel*. 2009. № 27. P. 265–289; *Shin D.* Genre Essence and Literary Status of Tales and Novels // *The Korean Language and Literature*. 2004. № 138. P. 235–276.

¹³ *Kristeva J.* Modern Theatre Does Not Take (a) Place // *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* / T. Murray (ed.). Ann Arbor, 2000.

¹⁴ *Гройс Б.* Политика поэтики. М., 2012.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Koopman E. Empathic Reactions after Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses. *Poetics*, 2015, no. 50. pp. 62–79. (In English).

2. Glavas Z. The Parable as a Minimalist Literary Genre. *Knjizevna smotra*, 2015, no. 47, pp. 121–132. (In English).

3. Ozum A. Challenging the Literary Genres: A.S. Byatt's The Biographer's Tale. *Foreign Literature Studies*, 2014, no. 36 (4), pp. 69–77. (In English).

4. Kwon S. Transformation of Classical Novels into Fairy Tales unkeung. *The Research of Old Korean Novel*, 2009, no. 27. pp. 265–289. (In English).

5. Shin D. Genre Essence and Literary Status of Tales and Novels. *The Korean Language and Literature*, 2004, no. 138, pp. 235–276. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Usmanova A.R. Znak ikonicheskiy [Sign Iconic]. *Postmodernizm: entsiklopediy* [Postmodernism: Encyclopedia]. Minsk, 2001, p. 292. (In Russian).

7. Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place. *Murray T. (ed.) Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor, 2000. (Translated from French to English).

(Monographs)

8. Barthes R. (author), Kosikov G.K. (ed.) *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, 1989, p. 302. (Translated from French to Russian).

9. Seed D. *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City, 1988. (In English).

10. Groys B. *Politika poetiki* [Policy Poetics]. Moscow, 2012. (In Russian).

Елена Владимировна Пономарева – доктор филологических наук, профессор; директор Института социально-гуманитарных наук, заведующий кафедрой филологии Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета),

Научные интересы: жанровая теория, русская литература XX в.

E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Татьяна Федоровна Семьян – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры филологии Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

Научные интересы: теория литературной визуальности, актуальная литература.

E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Elena Ponomareva – Doctor of Philology, Professor; Director at the Institute of Social and Human Sciences, Head at the Department of Philology, South Ural State University (National Research University).

Research interests: genre theory, Russian literature of the 20th century.

E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Tatyana Semyan – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Philology, South Ural State University (National Research University).

Research interests: theory of the literary visuality, actual literature.

E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

K. Vorotyntseva, E. Malikov (Moscow)

NARRATIVE COMPONENT IN BALLET ART: A Problem Statement

Abstract. The article is devoted to the problem of studying ballet art from the position of narratology. Classical dance is studied in the framework of a wide and narrow approach to the understanding of narrativity. The problem of low ballet narrativity is touched upon as evidenced by its close connection with the myth. Besides, the historical dependence of ballet on verbal basis is considered. It is noted that after the reforms of J.-G. Noverre, classical dance as a kind of performance became independent and developed certain means of narrating a story, one of which is a pantomime. The ways of conveying a point of view in a ballet performance are also touched upon: from lighting and costumes to music. Eventfulness created with the help of music montage is analyzed.

Key words: ballet; narrative; intermediality; point of view; event; myth.

К.А. Воротынцева, Е.В. Маликов (Москва)

Нарративный компонент в искусстве балета: к постановке проблемы

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения классического балета с позиции нарратологии. Классический танец исследуется в рамках широкого и узкого подхода к пониманию нарративности. Затрагивается проблема слабой нарративизации балета, о которой свидетельствует его тесная связь с мифом. Кроме того, рассматривается историческая зависимость балета от вербальной основы. Отмечается, что после реформ Ж.-Ж. Новерра классический танец как вид зрелища обрел самостоятельность и выработал средства для рассказывания истории, одним из которых является пантомима. Также затрагиваются способы передачи точки зрения в балетном спектакле: от освещения и костюмов до музыки. Анализируется событийность, создаваемая средствами музыкального монтажа.

Ключевые слова: балет; нарратив; интермедальность; точка зрения; событие; миф.

There are two main approaches to the definition of narrativity in modern humanitarian sciences. In the framework of the first approach a text is defined as narrative depending not on the presence of a mediating instance but on the character of the world described, which is supposed to contain a certain change of the situation. Thus, according to the conception of W. Schmid, narratives include not only the texts narrating a story by means of a narrator, but also the texts which do not have any mediating instance: the so-called "mimetic narrative texts" – film, ballet, pantomime¹. In the framework of the second approach to the definition of narrativity the presence of the mediating instance – narrator – becomes the main marker. The point of view category² comes to the foreground because eventfulness is determined, first of all, from the position of intentionality³. According to this more strict understanding of narrativity, cinema, opera, music, ballet cannot be referred to the category of narrative texts.

Let us try to determine to what extent the analytical mechanism of narratology

can be applied to such a kind of art as classical ballet. It should be noted that from the point of view of narratology borderline phenomena more than once turned out to be in the centre of researchers' attention⁴. For example, the narrative potential of film and dramatic discourse arouses considerable interest. As regards ballet, there have been no attempts in the Russian science to study it from narratological position. Western scientists seem to be more active in this respect⁵.

Before considering the problem of narrative component in ballet, let us turn to history. Ballet was born in Italy in the 16th century, but its formation dates back to the 17th century, the epoch of Louis XIV. Initially, classical ballet based on the noble dance performed the function of court entertainment. Not professional dancers but representatives of aristocracy and, first of all, the monarch himself took part in such performances. S.L. Foster, the author of the monograph "Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire"⁶, devoted to "historical poetics" of classical ballet and in particular its gradual narrativization, maintains that initially ballet was a kind of physical training which allowed to develop a good posture and graceful noble gestures. It included knowledge on the appropriateness of a certain gesture and gave skills of social interaction. In the late 17th – early 18th centuries, when ballet still continued to develop as a non-verbal discourse, there was a special musical-theatrical genre: opera-ballet (like "Les Indes galantes" by J.-P. Rameau). According to Foster, one could see two kinds of ballet performances on the stage of the Opéra: opera-ballet and ballet proper. Both kinds of performance were more based on verbal discourse (sung lyrics) than on action played with the help of pantomime. Opera-ballet was a performance which consisted of several acts (from three to five) and dance intervals. It ended with a long dance divertissement. In such performances dancers most often formed the entourage of a principle singing character or inhabited the stage "landscape": they played fawns, satyrs, nymphs in a mythological forest. As the researcher points out, dances symbolized the moments of triumph or crisis and represented the solution of a certain dramatic conflict expressed in arias and recitatives. As a rule, ballet proper was shorter than opera-ballet and followed it concluding the evening event. It consisted of several short acts united by a common theme – for example, the Venetian carnival. The festival was conducted by singers who presented every group of dancers. On the whole, at this stage ballet was extremely poorly narrativized: story action became coherent with the help of verbal discourse.

In the course of time professional dancers took the place of aristocrats. The middle of the 18th century was marked by large-scale reforms initiated by J.-G. Noverre. The French choreographer defended the necessity to transform a vapid ballet performance into a complete performance with a story action and characters. In his theoretical paper "Lettres sur la danse"⁷ Noverre denoted the tasks of pantomime: it is supposed to narrate a story with the help of gestures. He demanded in particular that actors should take off their masks: vivid facial expression was to enhance the story effect. Besides, Noverre introduced the notion of ballet d'action or action ballet which narrated a story and in this it differed radically from the court dance.

The conception of action dance put forward by Noverre (its rapprochement with story development) and transformation of ballet performances into a complete comprehensive performance determined the classical ballet development up to the end of the 19th century. In the English-speaking ballet studies there is a special term – “story ballet”. The beginning of the 20th century was marked by the return on the stage of a “plotless ballet” (i.e. ballets with no story line). The impetus in this direction was given by “Ballets russes” of S. Diaghilev, in particular by the productions of M. Fokine, for example, “Chopiniana”. It should be noted that the same plotlessness is characteristic of neo-classical performances of G. Balanchine created later. Besides the revival of plotless ballets, there was another curious tendency in the classical dance of the 20th century: rapprochement of ballet with drama theatre and the emergence of dramatic ballet. Such performances can be exemplified by the works of a British choreographer K. MacMillan (“Mayerling”) and his Soviet counterpart L. Lavrovsky (“Romeo and Juliet”). The phenomenon of dramatic ballet deserves a separate consideration which is unfortunately not the aim of the given article.

Our short digression in the history of classical dance shows that ballet studies have formed a conception of gradation or various extent of ballet narratization. On the whole, the ability of a dance to narrate a story or not to narrate it at all remaining “plotless” should not be challenged. However, to what extent is it justified to apply the methods of narratological analysis to a ballet performance?

Like cinema, classical ballet is an intermedial discourse. Syncretism of the means of classical ballet art communication deserves special mention: they are such means as symphonic music, dance, pantomime, stage sets, lighting, literary basic text and individual role interpretation. A number of researchers (including S. L. Foster mentioned above) believe that the language of communicating story events is a pantomime – a system of gestures in which plasticity of human body is the main means of creating an image. Pantomime that dates back to ancient times came to classical ballet from street theatre festivals (performances of rope-walkers and jugglers, various fair entertainments) funding ballet as a kind of theatre arts along with the court dance. M. L. Ryan believes that pantomime helps to show the development of relations and interaction between people because, in the opinion of the researcher, inner life can be translated into plastic language, though the narrative potential of gestures performed on the stage is limited as compared to the cinema, for example – due to the coincidence of the narrated time with the time of the narration itself (in the cinema the ellipsis is made with the help of montage)⁸. However, a real master needs only one gesture to give an appropriate tinge to the personality of a character. For example, that was the case of the choreographic version of “Giselle” by Y. Grigorovich where the gamekeeper presents a “practical” gift instead of a “romantic” one (game instead of a flower). This act should be referred to index signs, but it seems to us that the term “discursive gesture”⁹ introduced by one of the authors of the given article is more exact in defining the function of such an action.

Besides the pantomime a stage performance consists of character dances and classical numbers proper. Character dance also dates back to street theatre: it is determined by the presence of everyday common gestures. This kind of

dance flourished in the 19th century when romantic ballet dominated. As a rule, a character dance helps to recreate the everyday world as opposed to the unreal universe of sylphs, naiads and dryads. As for the classical dance, it is of a more abstract character and it tells spectators about its noble origin – the world of court dance and social interaction of high society. However, iconic gestures can be discovered here as well. Yet, the most famous ones should be referred to the “high” sphere, i.e. the sphere which is considered to be connected with aristocratic character. *Pas de cheval* (“step of the horse”), *pas de chat* (“step of the cat”) – these movements refer to noble and predatory animals.

Besides, the language of classical dance – the so-called ABC of ballet – is strictly codified. There are five foot positions, three arm positions and basic pas which serve as a foundation for numerous combinations¹⁰. A pas may be preceded by preparation – a preparatory movement for the performance of battements, pirouettes and jumps determined by the laws of bio-kinetics. The pas in themselves do not possess any semantics. In our opinion, such independent dancing parts as *entrée*, *adagio*, variations and *coda* serve as original lexemes. Taken consecutively, they constitute a rigid structure of *pas de deux* – a peculiar syntagma. Sometimes it may include variations of soloists: this dancing-musical form is called *grand pas* (for example, the final acts of the ballets “Don Quixote” and “Paquita”). Among canonic dance forms there are also *pas de trois*, *pas de quatre* or *pas de six*, which consist of dances of three, four or six soloists respectively. It should be noted that in the long term it may be worth trying to single out the laws of performance syntax: to consider the alternation of corps de ballet formations, variations and *pas de deux*.

However, the question remains open with respect to the nature of ballet expression. As a rule, a classical dance – variations of the main characters, their duets or big ensemble formations – is based on the presentation of the emotional and spiritual state of characters or the presentation of the general mood which is supposed to descend on the spectator: for example, triumphant – as in the ballet “The Flames of Paris”, allowing the audience to unite inwardly with the revolutionary crowd. Or, just the opposite, meditative – as in the white act of “Giselle”, describing the world of the Wilis: brides who die before their wedding day. Thus, it should be admitted that ballet is able to “infect” the audience emotionally, to immerse it into a certain emotional state. In this situation it will be fair to speak about an increase in the receptive activity of the spectator who is entitled to qualify the eventfulness of what is happening on the stage. It allows us to assert that classical dance in a pure form, without any impurities in the form of pantomime or character dance tends to performative (lyrical) eventfulness. Ballet performativity should not surprise us: generic connection of the dance with syncretic morphological structures has become a subject of research¹¹. A similar connection can be traced in classical ballet. Besides, it can reveal itself at any level: from the plot to corps de ballet formations. At one time, one of the authors of the article considered the ballet “Giselle”: special attention was given to the legend which served as a basis for both the libretto by T. Gautier and its literary basis (H. Heine)¹². We have touched upon the possible mythological component of the ballet. In doing so we were assisted not only by macabre

themes of the romantic story, but also by corps de ballet formations of Perrot-Coralli-Petipa¹³, part of which we managed to reduce to meander (through the chess border of dipylon vases) as a symbol of an endless chain of deaths and revivals. In this sense the famous scene from the second act is significant: the scene where the Wilis are moving towards each other mutually piercing vis-à-vis rows. This direct indication of translational symmetry (translational motion) together with plane symmetry (reflection) could not but refer us to the meander at the level of mathematical abstractions. It was not difficult to do it because reflection in a plane can be reduced to turns. After the replacement of symmetry operations we singled out a meander from this dynamic construction, each element of the meander being determined by a point group along the axis of the second order, while in general it only lends itself to translation. When we sorted out the problem of symmetry elements and remembered what meander meant in mythology, the Wilis stopped playing the determining role, their place was taken by maenads universal for the European culture.

“Giselle” was not the only ballet where a “mythopoetical” approach could be applied. The role of the spindle in the arrangement of time in the ballet “The Sleeping Beauty” is significant. We have analyzed the mythological roots of this “sacred subject”¹⁴ by considering it not only as Ananke’s attribute, but also as a deflowering symbol in the mythology of dying and resurrecting gods – it is in this way that the spindle was used in “The Sleeping Beauty” in the Mikhailovsky Theatre by N. Duato, it is in this way that the spindle was described by J.-C. Maillot in his “La Belle” (Les Ballets de Monte-Carlo). “Swan Lake”, too, in spite of its “literary character” turned out to be surprisingly close to the myths about cosmogonic twins¹⁵, which was however fully revealed only in the choreographic version of Y. Grigorovich. The choreographer supplements the female couple – Odette/Odile (originally, these parts were danced by different ballerinas, but with time they came to be performed by one and the same ballerina) with a male couple – Prince Siegfried and the Evil Genius (initially – Rothbart). Thus, from a real character (an owl whose wing is torn off in the end) Rothbart turns into Prince Siegfried’s alter ego.

On the whole, it is possible to speak about an extremely strong connection between classical ballet and myth and about the formation of a special eventfulness correlated with the myth and demanding a considerable activity from the recipient: such eventfulness immerses him in the eternally topical present. By the way, it is facilitated by the absence of the time distance between the level of the narrated world and the level of the narrating: as it was mentioned above, everything takes place on the stage here and now in the presence of the audience.

The low narrativity of classical ballet may be confirmed by its attachment to the verbal basis. As a rule, the creators of a classical ballet follow a certain plan: first, they write a libretto, i.e. a scenario which is often based on a certain literary work. For example, one can mention “Der Sandmann” by E.T.A. Hoffmann (ballet “Coppélia”) or “Cipollino” by G. Rodari (ballet “Cipollino”). Then, on the basis of the scenario the composer writes music which enriches the libretto with musical images. In its turn, the musical dramaturgy becomes the basis for

the creation of choreography. At the same time, the choreographer can set the chronometry and metrorhythm of separate scenes: for example, we can mention the cooperation between Petipa and Tchaikovsky in creating the ballet “The Sleeping Beauty”¹⁶. Another evidence of low ballet narrativity is a libretto for spectators, which is enclosed in the programme. As a rule, it is shorter than the libretto written by the scriptwriter and includes only the main events of the story.

Let us make preliminary conclusions. In the framework of the broad approach to the understanding of narrativity ballet may be considered to be an audio-visual narrative expression only with certain reservations. A ballet performance demonstrates a rather weak degree of narrativization: the story tracing is ensured by the pantomime – a system of gestures capable of translating the verbal discourse (libretto) into the plastic one.

In the framework of the narrow approach we are inevitably faced with the point of view problem because the right to qualify eventfulness belongs to a certain consciousness. For example, as N. Poselyagin noted, in case of cinema narrative expression it is possible to speak about the existence of two point of view systems – that of a cameraman and a diegetic one. A cameraman’s point of view is a position from which the image in the frame is taken (depending on the angle of film shooting). A diegetic point of view is a viewpoint devised by the scriptwriter and director and depending, first of all, on the montage¹⁷. Is it possible to single out a similar point of view system in a ballet performance?

The whole stage is before the eyes of the audience. In fact, it is the spectator who chooses what will appear in the focus of his attention: someone from the soloists or corps de ballet formations. Thus, the creators of a ballet performance are restricted in their abilities to direct the attention of the audience to a certain component of the scenic action (at least, as compared to the authors of a film). At the same time, the role of light design should be noted: projector rays pick out a certain soloist and focus the attention of the audience on him. The costumes are used in a similar way (the costumes of soloists are more bright-coloured and richly decorated or white, on the contrary) though it is up to a concrete spectator to give a final qualification of the eventfulness. W. Schmid notes that in film “the mind born origin – and therefore the subjectivity and possible unreliability – of the views can be indicated by certain techniques as black-and-white picture, defamiliarizing shade or strange blow up”¹⁸. In ballet we are often faced with different means of expressing a point of view. For example, a number of landmark ballets, such as “La Bayadère” and “Giselle”, include the so-called “white act”: it immerses the audience in the inner world of the character, conveys his thoughts, feelings and dreams. Thus, the character’s subjective point of view unfolds before the audience. It becomes obvious not only thanks to a special colour design: a change in the state of consciousness (for example, in “La Bayadère”) is marked by means of pantomime – according to the role, the dancer pretends to be smoking a hookah and then by means of gestures he shows that he is falling asleep. The white act in “Giselle”, which according to the Western tradition is often performed as a dream of Count Albrecht (and not as an encounter with ghosts), also “makes headway” with the

help of pantomime: the hero comes to Giselle's grave and after laying flowers there he sinks into sleep. During this act Count Albrecht can lie down on the grave a few more times, as if reminding that all those things that happen around are nothing more than his dreams.

In the above-mentioned "Swan Lake" choreographed by Y. Grigorovich the conflict is completely transferred to the inner world of the hero. The appearance on the stage of black and white groups of swans can be interpreted as the struggle of light and dark ideas in Prince Siegfried's soul objectified with the help of the dance. The inner world of heroes can also be described by means of music. For example, we can mention the famous "swan" theme in "Swan Lake" by P. Tchaikovsky which is played during Odette's dance. If this tune is played in her absence, it symbolizes the reminiscences of the prince, for example.

Is it possible to speak about an exegetic event and a point of view with respect to a ballet performance? According to N. Poselyagin's conception which seems to be convincing to us, in filmic narrative such eventfulness is created by means of montage. Let us run the risk of assuming that in ballet the alternation of musical numbers can be the analogue of montage. It is not for nothing that ballet performances are referred to the category of the musical theatre: it is music, as we have already mentioned, that is the basis of creating a synthetic action (verbal libretto does not go together with a ballet performance). It should be noted that before the appearance of classical ballets of the 19th century the musical basis of dancing action consisted, as a rule, of popular hits – musical themes and songs well known to the public. Thus, music was given specific index functions. During the period of classical ballet astounding growth and flourishing music to ballet performances was often far from being a complete all-embracing piece of art. New fragments, often written by other composers, were incorporated into the musical texture ("Giselle"). Or it could be the other way round: "superfluous" fragments were removed from a certain composition. Thus, in modern productions of "The Sleeping Beauty" by P. Tchaikovsky there is usually no entr'acte (interlude) for the violin, and "Swan Lake" has been "canonized" to a still lesser extent (suffice it to compare the compilation of V. Burmeister with the more or less well-known "formal" version of the ballet). Symphonism in ballet appeared much later – in the middle of the 20th century, though "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky and "Raymonda" by A. Glazunov are considered to be the first really "serious" (i.e. approaching the ideals of academic music) ballets.

An example of eventfulness formation on the basis of exegesis with the help of musical montage is the ballet "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky. This ballet is made up of separate numbers practically not connected with each other musically. Nevertheless, their alternation creates the effect of an increase in meaning – similar to the montage effect in a film. Thus, the second act of the ballet "The Nutcracker" begins with a divertissement: a specific dance presentation of characters. The number of each of them is unique in terms of music, it does not repeat or develop the previous one. It is followed by "Waltz of the Flowers", which has a special mood – full of spring spirit and joyful. Then comes pas de deux of the main characters, Marie (Clara) and Nutcracker

Prince, where one can hear pathetic, even tragic notes. In this way the author of the music unveils before us the story of growing up and parting with hopes, leaving a peculiar children's paradise. The ballet ends with "Final Waltz and Apotheosis", once again getting together the divertissement characters: as if it could enable the heroine to cast the last glance at her child dream. The fact that it is the music that becomes a specific mediator of events is proved by the fact that, as a rule, it is the composer who is considered to be the author of a ballet (in spite of the fact that a ballet performance, as we have already mentioned, is a synthetic action). Here we can mention, for example, the ballet "Swan Lake" by P. Tchaikovsky or the ballet "Don Quixote" by L. Minkus. In case the music is not created specially for the ballet, but compiled from already written pieces of music, a choreographer is often considered to be the author of the ballet: the ballets of G. Balanchine or K. MacMillan can serve as examples here. Thus, as a rule, a composer is an abstract author in ballet and eventfulness at the exegetic level is created by means of musical montage. And the whole audience is likely to be an abstract "addressee". It should be noted that, judging by the layout of auditoriums in many theatres of the world (with an invariable royal box or tsar's box), historically the monarch was considered to be an ideal spectator of a ballet performance.

Undoubtedly, everything that has been mentioned above is just the first approach to the problem. However, in spite of the fact that ballet is characterized by a low degree of narrativization, we believe that an attempt to discover narrative elements is productive and opens new prospects for further research.

Translated by I. Zhukovskaya.

NOTES

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 20–21.

² Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.

³ Тюна В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 24.

⁴ Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. London, 1980; Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. № 2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (дата обращения 20.12.2016); Schmid W. The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration // Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges. Berlin; Boston, 2014. P. 15-24; Тюна В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 20.12.2016).

⁵ Bernkopf A. Between Stage and Literature: Romantic Ballet's Narrative Strategies // Working with Stories. Narrative as a Meeting Place for Theory, Analysis and Practice: Proceedings from the 2nd ENN Conference. Kolding, 2011. P. 4–21; Foster S. L. Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Bloomington, 1996.

⁶ Foster S. L. Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Bloomington, 1996.

⁷ Новеерр Ж.-Ж. Письма о танце. СПб., 2007.

⁸ Ryan M. L. Narration in Various Media // The Living Handbook of Narratology. Hamburg, 2012. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (accessed 20.12.2016).

⁹ Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. М., 2012. С. 35.

¹⁰ Ваганова А.Я. Основы классического танца. СПб., 2001.

¹¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 2008.

¹² Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. М., 2012.

¹³ Маликов Е.В. Формообразование сценического континуума в классическом балете и кордебалетные построения как символическая основа локуса спектакля // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2011. № 3 (23). С. 31–38.

¹⁴ Маликов Е.В. Мифопоэтическое пространство фантастического балета и его герменевтика // Вестник ТГПУ. 2015. № 5 (158). С. 191–194.

¹⁵ Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «Лебединое озеро», или почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3 (23). С. 64–72.

¹⁶ Ванслов В.В., Суриц Е.Я. Балет // Балет: энциклопедия. М., 1981. С. 42.

¹⁷ Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. № 2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (дата обращения 20.12.2016).

¹⁸ Schmid W. The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration // Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges. Berlin; Boston. 2014. P. 21.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Oчерk sovremennoy narratologii [An Outline of Modern Narratology]. *Kritika i semiotika*, 2002, vol. 5, p. 24. (In Russian).

2. Poselyagin N.V. Kinofil'm kak obyekt i ne-obyekt narratologii [Film As an Object and Non-Object of Narratological Studies]. *Narratorium*, 2012, no. 2 (4). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (accessed 20.12.2016). (In Russian).

3. Tyupa V.I. Narrativ i drugie registry govoreniya [Narrative and Other Registers of Speaking]. *Narratorium*, 2011, no. 1-2. Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (accessed 20.12.2016). (In Russian).

4. Malikov E.V. Formoobrazovanie stsenicheskogo kontinuum v klassicheskom baletе i kordebaletnye postroeniya kak simbolicheskaya osnova lokusa spektaklya [Formation of Scenic Continuum in Classical Ballet and Corps de Ballet Constructions As Symbolic Basis of the Performance Locus]. *Academia: Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*, 2011, no. 3 (23), pp. 31–38. (In Russian).

5. Malikov E.V. Mifopoeticheskoe prostranstvo fantasticheskogo baleta i ego germenevtika [Mythopoetic Space of a Fantastic Ballet and Its Hermeneutics]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2015. no. 5 (158), pp. 191–194. (In Russian).

6. Malikov E.V. Germenevticheskiy podkhod k baletu “Lebedinoe ozero”, ili pochemu Zigfrid dolzhen умерet' v mifopoeticheskom landshafte ukazannogo proizvedeniya [Hermeneutic Approach to the “Swan Lake” Ballet, or Why Siegfried Must Die Within the Mythopoetic Landscape of This Work]. *Vestnik Tomskogo*

gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2016, no. 3 (23), pp. 64–72. (In Russian).

7. Poselyagin N.V. Kinofil'm kak obyekt i ne-obyekt narratologii [Film As an Object and Non-Object of Narratological Studies]. *Narratorium*, 2012, no. 2 (4). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (accessed 20.12.2016). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Schmid W. The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration. *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin; Boston, 2014, pp. 15–24. (In English).

9. Bernkopf A. Between Stage and Literature: Romantic Ballet's Narrative Strategies. *Working with Stories. Narrative as a Meeting Place for Theory, Analysis and Practice: Proceedings from the 2nd ENN Conference*. Kolding, 2011, pp. 4–21. (In English).

10. Ryan M. L. Narration in Various Media. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2012. Available at: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (accessed 20.12.2016). (In English).

11. Vanslov V.V., Surits E.Ya. Balet [Ballet]. *Balet: entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia]. Moscow, 1981, p. 42. (In Russian).

12. Schmid W. The Selection and Concretization of Elements in Verbal and Filmic Narration. *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin; Boston, 2014, p. 21. (In English).

(Monographs)

13. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2008, pp. 20–21. (In Russian).

14. Uspensky B.A. *Poetika kompozitsii* [A Poetics of Composition]. Moscow, 1970. (In Russian).

15. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London, 1980. (In English).

16. Foster S. L. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington, 1996. (In English).

17. Foster S. L. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington, 1996. (In English).

18. Noverre J.-G. *Pis'ma o tantse* [Letters on Dancing]. Saint-Petersburg, 2007. (Translated from French to Russian).

19. Malikov E. V. *Mif i tanets: opyt zanimatel'noy germenevtiki* [Myth and Dance. Experience of Entertaining Hermeneutic]. Moscow, 2012, p. 35. (In Russian).

20. Vaganova A.Ya. *Osnovy klassicheskogo tantsa* [The Basics of Classical Dance]. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).

21. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2008. (In Russian).

22. Malikov E.V. *Mif i tanets: opyt zanimatel'noy germenevtiki* [Myth and Dance. Experience of Entertaining Hermeneutic]. Moscow, 2012. (In Russian).

Kseniya Vorotyntseva – completed postgraduate education in the Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences; currently an art scholar.

Research interests: theoretical poetics, narratology, semiotics, modern fiction, fine arts, dance.

E-mail: vorotyntseva@gmail.com

Evgeniy Malikov – a lecturer in University College of Information Technology (Moscow State University of Technology and Management).

Research interests: formal languages, semiotics, hermeneutics, mythology, dance, culture.

E-mail: eugene@malikow.ru

Ксения Александровна Воротынцева – выпускница аспирантуры Института филологии СО РАН, арт-критик.

Область научных интересов: теоретическая поэтика, нарратология, семиотика, современная литература, изобразительное искусство, танец.

E-mail: vorotyntseva@gmail.com

Евгений Валерьевич Маликов – преподаватель Университетского колледжа информационных технологий Московского государственного университета технологий и управления.

Область научных интересов: формальные языки, семиотика, герменевтика, мифология, танец, культура.

E-mail: eugene@malikow.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Russian Literature

М.А. Дроздова (Москва)

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЕРЕВОДНОЙ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ XVII В.

Аннотация. Статья посвящена женским образам переводной новеллистической повести XVII в. на примере таких популярных в Древней Руси произведений, как «Повесть о семи мудрецах», «Повесть о королевиче Валтасаре», «Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей». В процессе исследования выявляются типы «злой жены» и добродетельной матроны. Рассматриваются разные интерпретации распространенного типа «злой жены» в оригинальной и переводной древнерусской словесности. Особое внимание уделено различию типологических черт этого образа, что позволяет говорить о разнице восприятия феноменов «добра» и «зла» в иностранной литературе и словесности Древней Руси, а также о степени восприимчивости новых идей древнерусским книжником XVII в.

Ключевые слова: женский образ; тип «злой жены»; переводная новеллистическая повесть XVII века; женский персонаж; мирская повесть XVII века; древнерусская словесность переходного периода.

M. Drozdova (Moscow)

Women's Images in Translated Novel of 17th Century

Abstract. The article deals with female images in translated novel of the 17th century on example of such popular in Ancient Russia art works as “The Tale of the Seven Wise Men”, “The Story of Korolevich Belshazzar”, “The Tale of the Merchant”. The study identified types of “evil wife” and virtuous matron. The author considers different interpretations of common type of “evil wife” in the original and translated ancient Russian literature. Special attention is paid to the difference between images features that allows talking about the distinction in perception of “good” and “evil” in foreign literature and literature of Ancient Russia, as well as the degree of ancient scribe’s open-mindedness to new ideas in 17th century.

Key words: image of women; “evil wife” type; translated novel of the 17th century; female character; secular novel of the 17th century; ancient Russian literature of transition period.

В данной статье мы рассмотрим оригинальные черты женского образа переводной новеллистической повести XVII в. на примере таких популярных в Древней Руси произведений, как «Повесть о семи мудрецах»¹, «Повесть о королевиче Валтасаре»², «Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей»³. [Далее перечисленные тексты цитируются по указанным источникам.]

«Повесть о семи мудрецах»⁴ – древнерусский перевод XVII в. распро-

страненной на Востоке и Западе индийской истории о напрасно обвиненном сыне и злой мачехе, обрамляющей набор новелл. Основной темой повести является тема женского коварства и женской злобы⁵, столь близкая средневековой литературе, что подтверждает общеизвестность истории на Руси; ведь, как писал А.С. Орлов, дошедших до нас «русских рукописных текстов Истории насчитывают свыше 40»⁶, – а уже А.М. Панченко утверждает, что число их близится к сотне⁷.

Ту же проблему разрабатывает «Повесть о королевиче Валтасаре», по мнению Е.К. Ромодановской, представляющая компиляцию широко известных в мировой литературе новелл о женском коварстве, составленную древнерусским книжником⁸. Противоположной теме, защиты чести женщины, посвящена широко распространенная на Руси «Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей», переведенная с польского языка в конце XVII в., возможно, одновременно с фациями⁹.

Вышеперечисленные новеллистические произведения в качестве центральных женских персонажей представляют типы «злых жен»¹⁰. Эти образы типичны, схематичны, различаются лишь степенью насыщенности типологических черт. К тому же сам жанр новеллы использует всегда «готовый характер, определяемый... одним штрихом»¹¹.

В «рамочной» части «Повести о семи мудрецах» представлены женские персонажи-антиподы. Главная героиня, вторая супруга Елеозара, является «злой женой». Однако автор, сохраняя интригу, знакомит читателя с мачехой Диоклетиана, как с «дѣвой юной и красной» (С. 194). Именно привлекательность стала для цезаря ориентиром в выборе невесты: «Понудися красотѣ ея... и сотворша бракъ» (С. 194). Безымянные героини новелл мудрецов – также жены «млады велми и прекрасны» (С. 203), «велми красны» (С. 207), «прекрасны лицом» (С. 213), «зѣло красны и горазды» (С. 225). Также и автор «Повести о королевиче Валтасаре» называет изменницу-супругу «Флорентой прекрасной» (С. 401), «прекрасной сожителницей» (С. 402). Действительно, красота «злой жены» – типологическая черта этого образа именно в переводной литературе.

В рассматриваемых новеллах негативные эпитеты, сравнения или метафоры используются в описании отрицательного женского персонажа чрезвычайно редко. В «Повести о семи мудрецах» однажды во сне Диоклетиану грезится мачеха в виде лютого зверя, который «пущаше на него слины» (С. 196). Поведение мачехи при встрече реминисцирует к образу зверя, виденному во сне: «Писание же Диоклетианово зубами раздра и одѣяние свое растерза до пояса и лице свое до крови одра, нача вопити великимъ гласомъ» (С. 197) или, как позже рассказывает об этом Диоклетиан: «Руками сама си от лютости своя... лице свое окровави, и зубы своими сама себе изъяде» (С. 234). Данная воплощенная во сне метафора – единственное отрицательное повествование о «злой жене» до разоблачения ее предательства, остальное же время образ сопровождают положительные эпитеты: «любезная» (С. 198), «любимая» (С. 201), «пресвѣтлая» (С. 205), «прелюбезная» (С. 209), «милая» (С. 222), «пресладкая» (С. 227). Это неоднозначное отношение авторов новелл к типу «злой жены» ярко

отличается от преподнесения данного образа в произведениях древнерусских книжников, которые недвусмысленно называют «злую жену» «змеей» или «окаянной». Тот факт, что в новеллистических повестях отрицательные женские персонажи не сопровождаются постоянными тропами негативного характера, формирует оригинальную типологическую черту образа «злой жены» в жанре новеллы¹².

В переводной рыцарской повести и ее древнерусских аналогах авторы также именуют «злых жен» «прекрасными»¹³, однако в новеллистической литературе помимо приятной внешности писатели похвально описывают и сам брак с такой супругой. Брак цезаря Елеозара с предательницей представлен как «чюдень и пресвѣтель зѣло» (С. 194), супружество королевича Валтасара с лукавой женой именуется «честным браком» (С. 401), в котором чета живет «вельми любезно» и «людемъ житию их позавидети» (С. 401). Взгляд же древнерусских авторов повестей, как мы не раз отмечали, более прямодушен: «Нѣкто вѣнидѣ въ богатъ домъ къ вдовѣ и оженися ею, но бѣше зла. И людие хваляху ему, он же рече: «Не нынѣ хвалитѣ ми, но егда избуду ея» (С. 485)¹⁴. Безусловно, такая особенность знакомства читателя с женским персонажем переводной новеллы имеет истоком условие жанра: новелла должна иметь занимательный сюжет, внезапные перипетии, неожиданную развязку.

Превращение «прекрасных сожителниц» в злобных изменниц не мотивируется авторами рассматриваемых новеллистических повестей, а происходит неожиданно. Древнерусский книжник в подобных случаях прибегал к так называемому *deus ex machina*, поясняя, что злоба была навеяна женщине дьявольским наущением. Ни в одной из рассмотренных нами переводных повестей иностранные авторы не пользуются столь специфическим приемом.

Некоторая попытка объяснения трансформации женского характера дана в «Повести о семи мудрецах»: придворные вселяют в ум цесаревны идею избавления от пасынка: «И по нѣкоемъ времени сказаща мачехѣ его... о цесаревѣ сынѣ... како бы его погубити мысляше» (С. 195). После этого образ супруги приобретает типологическую черту «злой жены»: замкнутость на поставленной безнравственной и жестокой цели. Однако почему героиня прислушалась к мнению придворных, зачем лично ей нужна смерть Диоклетиана, остается необъясненным. Читатель может лишь догадываться, что цесаревна озабочена вопросами наследования трона.

Автор «Повести о королевиче Валтасаре» не только не мотивирует внезапную перемену Флоренты, но даже противоречит логике развития этого характера. Прощаясь с супругом, жена «плакася горко на много час», но слова любви ее были, как уточняет автор, «лстивыми» (С. 402). Флорента просит супруга оставить на память его прекрасный портрет, и читатель ожидает некой злой хитрости, связанной с этой просьбой. Затем Валтасар видит через окно сцену измены жены. Однако любовник «образом зѣло неискусень» (С. 403) бьет Флоренту и заставляет ее порочить написанный лик супруга, что после отрицаний она с плачем исполняет, поскольку мужчина «велми нача ю принуждати». Ее слова при этом отнюдь не вы-

дают недоброжелательности к мужу, а напротив: «Се начертание драгаго моего сожителника», – говорит она (С. 403). Жертва Флорента отнюдь не походит на тип злой, коварной супруги, но автор настаивает на этом определении, возвращаясь к описанию похотливости женщины: «Нача с нею на ложницѣ опочивати и что имѣ годѣ творити» (С. 403).

Именно похотливость представляют авторы новелл главным качеством «злой жены». Мачеха в «Повести о семи мудрецах» склоняет пасынка к постыдному блюду откровенными речами: «О сладкий мой Диоклетиане, ты очию моею возгорѣние, ляги со мною и буди наслаждайся моя красоты, и азъ да наслаждаюсь твоя доброты... обвесели мое желание» (С. 197). Более того, хитроумная царица держит при себе в образе девицы наложника, и автор без стеснения объясняет причину притягательности юноши для царевны: «Тайный же удъ его зѣло велий есть, к нему же она возжелѣние имяше и разжизание свое симъ уголяше похотное и любоблудное угашаше хотѣние и усладяшеша» (С. 234). Такую физиологическую детализацию мы, безусловно, не могли бы встретить ни в одной оригинальной древнерусской повести, даже сатирического характера.

В «Повести о королевиче Валтасаре» помимо изменницы Флоренты читатель знакомится с похотливой царицей, изменяющей царю с «поползнем»; любовницей царя и Валтасара, тайно сходящейся с отроком, хоровившемся в сундуке; волшебной девицей из кольца, которая «рада бысть к растлѣнию греха» (С. 407). «Повесть о царевиче Валтасаре» повествует именно о страстных блудницах, которые не совершают иных злодеяний кроме прелюбодеяния: они не пытаются сжить со свету законных мужей, а лишь наслаждаются страстью во всех ее проявлениях.

Большинство женских персонажей вставных новелл «Повести о семи мудрецах» – блудницы. Существенно, что автор вводит рациональную причину склонности женщины к «чюжеложству»: из-за преклонного возраста мужья «утѣшати не можаше» молодых жен «прекрасных лицом» (С. 213). Во второй и четвертой новеллах мудрецов бойкие и молодые красавицы изменяют своим мужьям, почитая это обыкновенным событием. Смеховая атмосфера позволяет автору повествовать об этом без элемента оценки и осуждения. Читатель погружается в пространство, где нет критериев добра и зла, есть лишь чувственные удовольствия: блуд здесь называется «потешением тѣла» (С. 203), «утѣхой» (С. 213), «хотѣнием» (С. 203). Изменница жена предаёт невинного мужа суду и с помощью «лукавых словес» (С. 205) после его смерти наследует с любовником все имущество – и автора, очевидно, восхищает ловкость героини. Или жена «рыцаря стара» возжелала вместо мужа любить попа, поведала свое желание матери, и та пеняет ей, что лучше бы любить дворянина, во избежание большого греха! Дочь оправдывает свою идею, открывая матери проблемы интимных отношений с супругом: «Егда спящу ему со мною, на ложи лежить, аки клада неподвижная» (С. 213). И хотя порой появляются формулы и топысы, представляющие блуд «возжелением похотным» (С. 207), «пламенем ярости несытъства» (С. 208), в новом сюжетном пространстве они уже не содержат того негативного смысла, который им был присущ.

Как говорилось выше, авторы новелл, намеренно или исподволь поясняя рациональные причины беззаконий женских характеров, тем самым оправдывают их. К примеру, речь цезаря к супруге, полная сладострастия и слабоволия, провоцирует цесаревну на злой умысел: «О вселюбезная и пресладкая..., утѣха и возжелѣние, прекрасная моя цесарева, ничтоже в поднебеснѣй точно красотѣ твоей, ничтоже ми любезнѣе тебе... что восхошеши да сотворю ти по воли твоей, но не буди же ми того, в чемъ преслушати тебе» (С. 195). В ответ жена задумывает жестокое покушение на пасынка: «Она же, видѣвъ к себѣ усердие цесарево и несумнѣнную сладкую любовь еже к себе, и дерзновение восприм же» (С. 195). Вспомним, что писал древнерусский книжник в «Беседе отца с сыном о женской злобе» об отношениях, в которых властвует женщина: «Зло и мужу тому, иже слушает жены!.. мнози человецы грады многими владѣют, а женам своим работают» (С. 488). И действительно, цезарь-отец склоняется к требованию жены повесить единственного сына, что осуждают даже его подданные, справедливо говоря: «Аще бы и сто сыновъ у него было не могль бы сего сотворити» (С. 199). То же отрицательное влияние женщины наблюдаем и в третьей притче мудрецов, где купец восклицает: «О, бѣда ми, Что сотвори! Убихъ вѣрную свою сороку для слова жены своея!» (С. 209). Таким образом, мы видим, что, по мнению иностранного автора, причиной дерзкой греховности жены является слабоволие мужа.

В «Повести о королевиче Валтасаре» сами положительные герои, обманутые мужья, имеют страстные помыслы. Валтасар, увидев ложе царское под деревом, «восхотѣ от нѣкоего помысла» (С. 404) подсмотреть за сценой любви. Царь вместе с королевичем Валтасаром, избавившись от жен-изменниц, заводят общую любовницу, безжалостно запирают ее в башне, лишь периодически посещая с известной целью, и после поражаются тому, что ей захотелось хотя бы подобия свободы, которую она пыталась найти в ласках отрока. На фоне положительных, но сластолюбивых героев похотливость героинь не выглядит вопиющей неожиданностью и беззаконием. К тому же Флорента и царевна подвергаются избиениям со стороны своих любовников, что вызывает скорее жалость к этим женским персонажам: «Поползень нача царицу ругати и бити по ланитома» (С. 404), любовник Флоренты «рыкнувъ на ню» «бияше ю по ланитома и ругается ей» (С. 403).

Несмотря на то, что сюжет новеллы, таким образом, тяготеет к амбивалентности: положительные герои не кажутся столь правыми, а отрицательные столь неправыми, авторы вносят в произведения рудименты традиционной идеи «злобы» женщины¹⁵. Писатели вкладывают в уста героев проклятия женской злобе в виде риторических восклицаний, усиленных корневым повтором: «О, злое острое дьяволе оружие! О, зло всего злее злая жена!» (С. 406). Герои ссылаются на «Слова о злых женах», приписываемые Иоанну Златоусту.

Женщины также удостоиваются казни или забвения¹⁶. Столь печальный итог или умалчивание о последующей судьбе героини – типологическая черта образа «злой жены» также и в оригинальной древнерусской сло-

вестности. Флорента просто исчезает из сюжета, когда Валтасар покидает ее, царевна с поползнем, как и безымянная наложница с отроком, позорно расстреляны героями, а трупы их брошены псам. Еще более печален конец цесаревны «Повести о семи мудрецах», ее постигли публичное оскорбление: «О проклятая и блядемъ подобная» и позорная казнь: «Повелѣл... к свирѣпымъ и необузднымъ конемъ привязати и скоро их гнати». Хотя, как считает ее супруг: «Подобна (достойна) еси ты, злострастная, тремъ смертем, а не токмо единой за свой великий грѣх и студ» (С. 234).

Таким образом, обобщая оригинальные особенности изображения типа «злой жены» в переводной новеллистической повести¹⁷, мы констатируем факт различия художественных методов новеллы и древнерусской повести XVII в., из чего и проистекает несходство¹⁸. Используя терминологию авторов сборника «Истоки русской беллетристики», можно сказать, что сюжеты оригинальных древнерусских повестей, которые задействуют тип «злой жены», телеологические, поскольку позиция автора в них сформулирована однозначно и авторское видение выстраивает недвусмысленную логику развития событий. Сюжеты новелл стремятся к амбивалентности, поскольку авторская позиция склоняется к объективности, и часто она лишена оценочности. Эта особенность наиболее ярко проявляется в «Повести о Валтасаре королевиче» и новеллах мудрецов «Повести о семи мудрецах».

Однако переводная новелла знакомит читателя и с положительными женскими персонажами, добрыми матронами. В «Повести о семи мудрецах» антиподом главной героине, «злой жене» цезаря является эпизодический персонаж, первая супруга Елеозара и мать Диоклитиана, «дѣва суща, красна зѣло и велелѣпна» (С. 192, 193), преисполненная любви и мудрости. Последней волей умирающей царицы было материнское попечение о сыне: она просила мужа, когда тот женится второй раз («цесаревна» была дальновидна), отдать ребенка на воспитание мудрецам до его взросления. О положительном характере героини свидетельствуют также детали сцены ее упокоения, поскольку «бѣ плача и кричания по ней много» (С. 193). Контрастность характеров усиливает добродетельность одной супруги и злонравие другой. Тот же прием наблюдаем в «Повести о королевиче Валтасаре», в которой единожды возникают образы доброй матери и жены купца, выделяющиеся среди множества жен-изменниц. Итак, в рассматриваемых новеллистических повестях положительные женские персонажи лишь эпизодически появляются в пространстве интриг и каверз «злых жен».

«Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей», напротив, акцентирует внимание на идеальном женском характере¹⁹. Образ положительной Флорентии противопоставляется внесценическим собирательным отрицательным персонажам купеческих жен, которым Амбросий дает следующую характеристику: «Показуютъ при юношахъ мяккая глаголанія и плясанія, и радостны ся творят о похотной вещи» – что происходит, по его мнению, от праздной жизни в изобилии: «Жены во младости и во всяком изобилии оставшиися, по своей воли живущія» (С. 81). Имен-

но это противопоставление и рождает основной конфликт произведения.

Автор новеллы придерживается идеи взаимовлияния характеров мужа и жены, соответствия облика супруги природе мужа²⁰. «Непостоянный и блудолюбивый» (С. 79) Амбросий имеет жену неверную, «добронравный и благоразумный» Викентий живет с супругой «добродѣтельной... милостивой и рассудительной» (С. 80). Как мы отмечали, некоторое внимание к этой идее проявляли и авторы вышерассмотренных новелл.

Флорентия, как и положительные женские персонажи древнерусской повести, хранит традиционный уклад жизни, который был изложен, например, в «Домострое»²¹. Ее моральные принципы имеют в основе религиозную систему ценностей: она «во всем благонравна и благочестива есть, понеже и крѣпкожителна». Люди говорят о ней как о «благочестивой и боящейся Бога» (С. 82), дети зовут ее «любезной матерью», слуги «премилостивой госпожой» (С. 87). Викентий также богопослушен: он негодует на непотребную беседу Амбросия о похотливости купеческих жен: «Кая ваша смѣхотворная словеса слышу и недоумѣваюся, и къ сердцу ихъ не прилагаю» (С. 80). Именно такое отношение к греху восхваляет апостол Павел: «А блуд и всякая нечистота и любостяжание не должны даже обноваться у вас» (Еф. 5:3).

Существенен тот факт, что благоразумный Викентий любит жену именно за ее добродетели, не слепо: перечислив достоинства Флорентии, он восклицает: «И того ради азъ люблю ея всею душою моею» (С. 80). Супруг не одурманен женской красотой, что и подчеркивает в своей речи: если бы супруга не была добродетельна, то он «не токмо изрядною ея красотою возжелѣнъ не быхъ,... но никогда бы моглъ к ней возвратитися» (С. 81). Герой называет Флорентию своей вдохновительницей, именно ей он обязан богатством, успехом и счастливой жизнью, если бы она не поддерживала его, то он бы «былъ с печали убогъ и безприютенъ, и благополучія во своихъ купеческихъ дѣлахъ с великия печали никогда имѣти моглъ» (С. 81).

Отношения супругов покоятся на истинах Новозаветного писания²², почему Викентий и уверен, что супруга «не вдасть себе ко блудной похоти и не повинется (не покорится) воли не своего мужа» (С. 82). В послании к Коринфянам апостола Павла читаем: «Жена не властна над своим телом, но муж» (1 Кор. 7: 4) или «жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу» (Еф. 5: 22).

Для того чтобы охарактеризовать героиню, автор использует типичный для древнерусского книжника мотив молитвы героя, в которой проявляются особенности его характера²³. Оставшись одинокой в лесу, Флорентия оплакивает «нелицемерную любовь» своего супруга, именуя его «дражайшим сожителем... и прелюбезным хранителем... младости и тлѣнныхъ красоты» (С. 85), «Богом дарованным пастырем» (С. 86). Как любящая мать она молит Бога о благочестивой жизни своих детей, с которыми несправедливо разлучена: «И коснися имъ с высоты славы твоея, сим сирым отроковицам, десницею твоею, и воздержи ихъ от всѣхъ злыхъ творений» (С. 86). В заключение проявляется милосердие Флорентии, которая, под-

ражая последней воле Христа, просит Господа о прощении людей, ложью и хитростью разлучивших ее с семьей: «Не постави им во грѣхъ сего, иже мя, злочастную, разлучиша от любезнаго моего сожителя и дѣти наша осиротѣша» (С. 86).

Автор новеллы подобно древнерусскому книжнику рассматривает жизненные конфликты как противоборство добрых и злых сил в их борьбе за человека²⁴. «Слышите, любимицы, сию притчу: идѣже диаволь не может сотворити, той научитъ и послет человека, волю диаволу творящаго» (С. 82). Существенно, что помощником дьявола автор именует бабу-ворожею, помогающую Амбросию в исполнении его недоброго дела, а не самого зачинщика злого умысла! Традиционно именно «злая жена» воспринимается в литературе орудием дьявола, злодеяния мужчины не интерпретируются в таком ключе, хотя автор и называет героя «лстивым» (С. 88), поступок его «злым лукавством» (С. 88), карая его позорной казнью.

Как переодевшийся отрок Истван Флорентия прекрасной внешностью и смекалистым умом добивается расположения султана в Александрии: «Вельми удивися красотѣ лица его и многому разуму» (С. 87). Подобно отрокам на службе у иноземного правителя, Петру Златые Власы, Александру из новеллы об Александре и Лодвике, королевичу Валтасару, Флорентия делает успешную карьеру: «И бысть Истванъ повсюду славень и всѣм началствующим и купецким людям знаемъ... и пребываше в величествии» (С. 87). Когда скрытое стало явным, «царь же салтанъ начать дивитися з боляры своими доброму разуму и смиренномудрию жены Флорентии, яко в толикой печали и во многом сѣтовании... уцѣломудрися и во всемъ служении своемъ царю салтану любима велми бысть» (С. 93). Данная перипетия, превращение женщины в юношу, прекрасно справившегося с мужскими обязанностями, исподволь выражает мнение автора о равенстве мужчины и женщины. Однако сильная и независимая Флорентия, ведущая жизнь царского приближенного Иствана, мечтает о том, чтобы вернуться к мужу и быть прощенной им. При этом мудрая женщина сама принимает решение остаться в послушании у супруга, поскольку это соответствует ее женской природе: «Она же яко добропослушная и добрая жена, рекла: «Тако буди воля господина моего надо мною! Не могу ослушаться его» (С. 85).

Восстановление Флорентии в женском облике автор представляет величественно: «И облечеса Флорентия в женское платие, и бысть велми прекрасна, добротою своею процвѣтая, яко же доброплодный финиць, и добронравиемъ украшаяся, яко маслина плодовица» (С. 93). Писатель делает акцент на единстве мира внутреннего и внешнего: красоту героини обуславливает именно ее добродетель, женщина украшается добронравием. По воссоединению после долгих испытаний вера супругов лишь укрепилась: «Нача жити в величѣй радости и в веселии, славяше Христа Бога и Пречистую Его Богоматерь. И от имѣния своего начаша милостыню многу творити» (С. 94).

Таким образом, в «Повести о купце, заложившемся о добродетели

жены своей» автор отстаивает идею чести женщины, ее способности постоять за себя и оправдаться. Он представляет героиню, которая выгодно отличается от окружающих ее персонажей мужчин своей честностью, силой, мудростью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Повесть о семи мудрецах // Памятники литературы древней Руси, XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 192–266.

² Повесть о королевиче Валтасаре // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, Н.В. Поньрко. Т. 15. XVII век. СПб., 2006. С. 401–407.

³ Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей // Памятники литературы древней Руси, XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 79–94.

⁴ *Азволинская И.Д.* Повесть о семи мудрецах (датировка древнейших русских списков XVII в.) // ТОДРЛ. 1981. Т. XXXVI. С. 255–258.

⁵ *Казовская И.Д.* Комментарии к «Повести о семи мудрецах» // Памятники литературы древней Руси, XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 637–638.

⁶ *Орлов А.С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII–XVII веков. Л., 1934. С. 122.

⁷ *Панченко А.М.* Глава VII // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе / отв. ред. Я.С. Лурье. Л., 1970. С. 543.

⁸ *Ромодановская Е.К.* Комментарии к «Повести о королевиче Валтасаре» // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, Н.В. Поньрко. Т. 15. XVII век. СПб., 2006. С. 518.

⁹ *Ромодановская Е.К., Хайковская Е.Э.* Комментарии к Повести о купце, заложившемся о добродетели жены своей // Памятники литературы древней Руси, XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 611.

¹⁰ *Державина О.А.* Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII века. М., 1962.

¹¹ *Панченко А.М.* Глава VII // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе / отв. ред. Я.С. Лурье. Л., 1970. С. 545.

¹² *Дроздова М.А.* Образ «злой жены» в произведениях древнерусской словесности XVII века // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 1. № 4. С. 9–15.

¹³ *Дроздова М.А.* Образ «злой жены» в переводном рыцарском романе XVII века на примере образа королевы Милитрисы в «Повести о Бове Королевиче» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 3 (57). Ч. 1. С. 20–22.

¹⁴ Слово о злых женах // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 7. Вторая половина XV века. СПб., 1999. С. 485–486.

¹⁵ *Титова Л.В.* Беседа отца с сыном о женской злобе. Новосибирск, 1987.

¹⁶ *Шапков С.С.* История русской женщины. СПб., 1879.

¹⁷ *Буланин Д.М.* Древняя Русь // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век / отв. ред. Ю.Д. Левин. Т. 1. СПб., 1995. С. 17–73.

¹⁸ *Анпилогова Е.С.* Образ русской женщины по памятникам литературы конца XVI – начала XVIII веков // Исторические науки. 2006. № 3. С. 73–80.

¹⁹ *Люстров М.Ю.* Новелла Боккаччо в русской и шведской версиях XVII века //

Летняя школа по русской литературе. Т. 11. № 1. СПб., 2015. С. 14–18.

²⁰ Щапов А.П. Влияние общественного мирозерцания на социальное положение женщины в России // Щапов А.П. Сочинения. Т. 2. СПб., 1906. С. 55–101.

²¹ Мамонова И. О принципе идеализации женского персонажа в произведениях древнерусской литературы // Мировоззрение славян и взаимодействие культур. Ханты-Мансийск, 2007. С. 317–325.

²² Осоргин Н. Союз Адама и Евы как основание таинства брака // Русская женщина и православие. Богословие. Философия. Культура. СПб., 1996. С. 5–18.

²³ Омелянчук С.В. Образ женщины в древнерусской литературе // Вестник Липецкого государственного педагогического университета. 2011. Вып. 2 (5). С. 3–9. (Гуманитарные науки).

²⁴ Ужанков А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. М., 2008. С. 344.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Azvolinskaya I.D. Povest' o semi mudretsakh (datirovka drevneyshikh russkikh spiskov XVII v.) [Tale of the Seven Wise Men (Dating of the Oldest Russian Lists of the 17th Century)]. *TODRL*, 1981, vol. 36, pp. 255–258. (In Russian).

2. Drozdova M.A. Obraz “zloy zheny” v proizvedeniyakh drevnerusskoy slovesnosti XVII veka [The Image of “Evil Wife” in the Works of Ancient Russian Literature of the 17th Century]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, 2015, no. 4, vol. 1, pp. 9–15. (In Russian).

3. Drozdova M.A. Obraz “zloy zheny” v perevodnom rytsarskom romane XVII veka na primere obraza korolevy Militrisy v “Povesti o Bove Koroleviche” [The Image of “Evil Wife” in Translated Romance 17 Century by the Example of the Image of the Queen Militrisa in “The Tale of Bova, the King’s Son”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 3 (57), part 1, pp. 20–22. (In Russian).

4. Anpilogova E.S. Obraz russkoy zhenshchiny po pamyatnikam literatury kontsa XVI – nachala XVIII vekov [The Image of Russian Women in the Literature of the 16–18 Centuries]. *Istoricheskie nauki*, 2006, no. 3, pp. 73–80. (In Russian).

5. Omel'yanchuk S.V. Obraz zhenshchiny v drevnerusskoy literature [Female Image in Ancient Russian Literature]. *Vestnik Lipetskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Gumanitarnye nauki [Humanities], 2011, no. 2 (5), pp. 3–9. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Panchenko A.M. Glava VII [Chapter 7]. *Lurye Ya.S. (ed.) Istoki russkoy belletristiki. Vozniknovenie zhanrov syuzhetnogo povestvovaniya v drevnerusskoy literature* [The Origins of Russian Fiction. The Emergence of Genre Storytelling in Ancient Russian Literature]. Leningrad, 1970, p. 543. (In Russian).

7. Panchenko A.M. Glava VII [Chapter 7]. *Lurye Ya.S. (ed.) Istoki russkoy belletristiki. Vozniknovenie zhanrov syuzhetnogo povestvovaniya v drevnerusskoy literature* [The Origins of Russian Fiction. The Emergence of Genre Storytelling in Ancient Russian Literature]. Leningrad, 1970, p. 545. (In Russian).

8. Bulanin D.M. Drevnyaya Rus'. Istoriya russkoy perevodnoy khudozhestvennoy literatury [The History of Russian Translated Fiction]. *Levin Yu.D. (ed.) Drevnyaya Rus'. XVIII vek* [Ancient Russia. The 18th Century]. Vol. 1. Saint-Petersburg, 1995, pp. 17–73. (In Russian).

9. Lyustrov M. Yu. Novella Bokkachcho v russkoy i shvedskoy versiyakh XVII veka [Novella Boccaccio in Russian and Swedish Versions of the 17th Century]. *Letnyaya shkola po russkoy literature* [Summer School on Russian Literature]. Vol. 11, no. 1. Saint-Petersburg, 2015, pp. 14–18. (In Russian).

10. Shchapov A.P. Vliyanie obshchestvennogo mirosozertsaniya na sotsial'noe polozhenie zhenshchiny v Rossii [Influence of Public Outlook on the Social Position of Women in Russia]. *Shchapov A.P. Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 1906, pp. 55–101. (In Russian).

11. Mamonova I. O printsipe idealizatsii zhenskogo personazha v proizvedeniyakh drevnerusskoy literatury [On the Principle of Idealization of the Female Characters in the Works of Ancient Russian Literature]. *Mirovozzrenie slavyan i vzaimodeystvie kul'tur* [World View of the Slavs and the Interaction of Cultures]. Khanty-Mansiysk, 2007, pp. 317–325. (In Russian).

12. Osorgin N. Soyuz Adama i Evy kak osnovanie tainstva braka [Adam and Eve is the Basis of the Sacrament of Marriage Union]. *Russkaya zhenshchina i pravoslaviye. Bogoslovie. Filosofiya. Kul'tura* [Russian Woman and Orthodoxy. Theology. Philosophy. Culture]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 5–18. (In Russian).

(Monographs)

13. Orlov A.S. *Perevodnye povesti feodal'noy Rusi i Moskovskogo gosudarstva XII-XVII v.* [Transferable Story Feudal Russia and the Moscow State of the 12–17 Centuries]. Leningrad, 1934, p. 122. (In Russian).

14. Derzhavina O. A. *Fatsetsii. Perevodnaya novella v russkoy literature XVII v.* [Facetiae. Translated Novel in Russian Literature of the 17th Century]. Moscow, 1962. (In Russian).

15. Titova L.V. *Beseda ottsa s synom o zhenskoy zlobe* [Father and Son Talk about Women’s Anger]. Novosibirsk, 1987. (In Russian).

16. Shashkov S.S. *Istoriya russkoy zhenshchiny* [The History of Russian Women]. Saint-Petersburg, 1879. (In Russian).

17. Uzhankov A.N. *Stadial'noe razvitie russkoy literatury XI – pervoy trety XVIII veka. Teoriya literaturnykh formatsiy* [Stadial Development of Russian Literature of the 11 – the First Third of the 18th Century. The Theory of Literary Formations]. Moscow, 2008, p. 344. (In Russian).

Марина Андреевна Дроздова – аспирант Литературного института им. А.М. Горького.

Научные интересы: филология, герменевтика, медиэвистика, психология.

E-mail: Kira_77707@list.ru

Marina Drozdova – postgraduate student at the Maxim Gorky Literature Institute. Research interests: philology, hermeneutics, medieval studies, psychology.

E-mail: Kira_77707@list.ru

Е.Г. Руднева (Москва)

«НУЖНО ПОНЯТЬ ВСЕ МНОГООБРАЗИЕ ОБРАЗОВ ВЕЛИКОГО СИМВОЛА ЧАШИ» (Н.К. РЕРИХ)

Аннотация. В статье кратко характеризуются ключевые моменты в развитии традиционного символического образа Чаши в русской художественной литературе XIX – начала XX вв. Сохранение вещной пластической основы образа как носителя прямого значения (чаша) и глубинного скрытого смысла определило устойчивое присутствие его в качестве символического знака в культурах античности, христианского средневековья и Нового времени. В основе универсального трансисторического символа Чаши лежит восходящее к мифологии представление о полярности сущностных начал человеческого бытия, о смерти и воскрешении, о плотском и духовном, о временном и вечном. В смене культурных эпох эти смыслы обогащались новыми трактовками, семантическими оттенками и ценностными акцентами. Сохраненные в глубине эстетической памяти, они породили бесконечное разнообразие культурных ассоциаций, связанных с образом Чаши как общечеловеческим символом. В русской художественной литературе на стадии ее секуляризации (особенно в прозе и поэзии романтической ориентации) процесс трансформации образа Чаши получил новый импульс, во многом определив расширение его смыслового потенциала и его стиливое своеобразие.

Ключевые слова: чаша как культурный символ; стиливые традиции; романтизм.

E. Rudneva (Moscow)

“It is necessary to understand the different meanings of the great symbol the Cup” (N.K. Roerich)

Abstract. The article briefly describes the key moments in the development of the traditional symbolic image of Cup in Russian literature of 19 – early 20 cc. Saving of the objective plastic substance of the image as carrier of the direct value (cup) and of the deep hidden meaning caused its strong presence as symbolic sign in the cultures of the Antiquity, of the Christian Middle Ages and of modern times. At the heart of transhistorical universal symbol of the Cup stands going back to the mythology essential idea of the polarity of the principles of human existence, such as death and resurrection, flesh and spirit, temporary and eternal. At the changes of cultural epochs these meanings enriched with new interpretations, semantic nuances and value accents. Stored deep in aesthetic memory, they gave birth to infinite variety of cultural associations with the image of the cup as universal symbol. In Russian literature at the period of secularization (especially in prose and poetry of romantic orientation) the process of transformation of Cup image got a new inspiration in many ways defining the expansion of its semantic potentiation and stylistic originality.

Key words: cup (cultural symbol); stylistic traditions; romanticism.

В пространстве русской литературы 1900–1920-х гг. образ Чаши возник на разных ее полюсах: в поэзии философско-романтического звучания, реалистично-нравоописательной, сказочной и экспериментальной прозе, в творчестве декадентов («Надпись на чаше» и «Чаша жизни» Бу-

нина, «Неотпитая Чаша» Рериха, «Неупиваемая Чаша» Шмелева и др. См., напр., «Чародейную чашу» Ф. Сологуба (21 июня 1919): «Из чаш блистающих мечтания лия, / Качели томные подруги закачали, / От озарений в тень, из тени в свет снуя, / Кольша синевой и белым блеском стали. <...> / По колее крутой, но верной и безгрешной, / Ушел навеки я от суетности внешней. / Спросить я не хочу: – А эта чаша – чья?»¹).

Древнейший символ был притягателен тем, что таил в себе неисчерпаемый потенциал сверхличных мирских и сакральных смыслов, корни которых обнаруживаются в первобытном мифологизме, в древнем Египте, Индии, Сирии, античной и средневековой Европе, церковной и светской культурах. Он привлекал к себе художников как знак общечеловеческой традиции, получивший в процессе истории множество иносказательных значений, сопряженных с жизненными и духовными ценностями, со спасением и смертью. (Чаша с ядом змеи стала эмблемой медицины; в руке античной богини правосудия Фемиды чаши весов напоминают о знаке Зодиака, означающем Страшный суд и вечное равновесие, вселенскую гармонию тьмы и света, духа и материи. Весы – эмблема небесной и судебной справедливости. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» (гл. 8) автобиографический герой Радищева в символическом сне видит себя всемогущим правителем и атрибутом его справедливой власти являются весы: в одной чаше – книга «Закон милосердия», а в другой чаше – книга «Закон совести». Пробуждение опровергает реальность этой мечты.) Не последнюю роль при этом сыграло мифологическое отождествление неба с сосудом в форме полушара. В 1906 г. А. Белый писал: «Язычество-то и было истинным сосудом лазурной тишины. Ведь там эта чаша – чаша неба, опрокинутая над нами, и небо – вовсе не высота, а глубина»².

Семантика «чаши» в контексте обрядов, посвященных Дионису – богу плодородия, виноградной лозы, виноделия, веселья, – связана с мифологическим осмыслением природных циклов: весенним «воскресением» бога и осенним его «умиранием». Семантика дионисийской чаши легла в основу *трансисторического культурного символа*, изначально характеризующегося сочетанием противоположных начал – жизни (спасения) и смерти (гибели), радости и страдания, «торжественных слез и вольного смеха»³. Вино в чаше Диониса – источник священного безумия (благодатного и губительного), для участников вакханалии. Действие его двойственно, но оно обладает единящей энергией. Миф об умирающем и оживающем боге растительности «связан с орфической концепцией реинкарнации и превращается в своеобразную эсхатологию, выражающую надежду на бессмертие души»⁴.

В *античности* гений героя или города изображался с магической чашей (возможно, аналог кельтского магического котла) или рогом *изобилия* в руках. От античности же остался образ Сократовой чаши с цикутой как символ *духовной свободы*, купленной ценою жизни.

В *средние «романтические» века*, как указывает Дж. Трессидер в Словаре символов, чашу нередко сопоставляли с философским камнем, который искали алхимики, с копьём, мечом или книгой. В христианстве

старозаветная чаша – предмет обихода и жертвоприношения – обрела сакральное значение причастия, т.е. преосуществления хлеба и вина в тело и кровь Христовы в согласии со словами Спасителя на Тайной Вечери: «Сия чаша есть Новый Завет в Моей крови, которая за вас проливается» (Лука XXII, 20). Это значение закреплено в иконописи (например, «Христос с чашей» И. Репина, 1894), в обряде евхаристии, в рыцарских легендах о святом Граале, в романах артуровского цикла. В них чаша символизирует не только райское «непреходящее изобилие» (Св. Августин), но и духовное просветление, искупление грехов, бессмертие. В символике чаши сопрягаются земля и небо, плоть и дух, временное и вечное, жизнь и смерть. Так, в «Троице» Рублева «идейно-композиционным центром является чаша с головой жертвенного тельца – прообраз агнца новозаветного. <...> Для преподобного Андрея Рублева и его современников, – пишет Н. Ионина, – чаша смертная была тесно связана с реальной жизнью как залог будущего»⁵.

Не менее широко (в том числе в секулярной художественной культуре) представлен мотив молитвы Христа в Гефсиманском саду: «Авва отче! Все возможно тебе. Пронеси чашу сию мимо» (Мк. 14.36). В библейских текстах присутствуют как прямое предметное (золотой, медный, серебряный сосуд), так и метафорические значения: «Иже напоит единого от малых сих чашею студеной воды» (Мтф. 10–42); «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что очищаете внешность чаши и блюда, между тем как внутри она полна хищения и неправды» (Мтф. 23–23). Церковно-книжное значение концепта чаши явно или скрыто присутствует в русской литературе, изначально связанной с православием.

Согласно эзотерическому преданию, – пишет Шоре, – «золотая чаша с виноградным вином – символ высшего посвящения, божественного вдохновения. В процессе преображения мира духовности Христос, пережив состояние экстаза, принимает решение испить чашу до дна. После тайной вечери Христос обновляет духовный символ и объявляет его как чашу причастия»⁶.

В христианской культуре свод неба, означающий сакральное пространство, также отождествляют с чашей. Как вспоминал Мережковский в поэме «Старинные октавы», в детстве ему «казался купол неба над водой // Лазурной опрокинутой чашей» (здесь и далее разрядка в цитатах моя. – Е.Р.). Сходная ассоциация у Бунина, описавшего в очерке «Тень птицы» храм Айя-Софии в Константинополе: «Никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет из этой *опрокинутой чаши* всю середину храма!». Колокол – перевернутая чаша, из которой изливается божья благодать.

Иное ценностное значение имеет чаша в Апокалипсисе св. Иоанна Богослова: фантастическая блудница сидит на «звере багровом» и держит «золотую чашу, наполненную мерзостями, <...> и на челе ее написано имя: “Тайна, Вавилон Великий, мать блудницам и мерзостям земным”» (Откровение 17.1). Кроме того, Св. Иоанн видит, как семь ангелов на небе, повинаясь голосу из храма, льют на землю *семь чаш гнева Божия*, вы-

зывая гнойные раны, сильный солнечный зной и мрак, землетрясения и град, насылая бесовских духов (Откровение 15.7–16.17). Здесь чаша – источник страданий. В Богословском предметном и тематическом указателе к библейским текстам отмечена бесовская чаша (I кор., 10–21), а также символическое значение полноты, изобилия, печали, радости, утешения, спасения и др.⁷ В церковном обряде чаша (как и другие предметы культа – крест, дискос, кадило, облачения и т.п.) – вещное воплощение духовного: материальная вещь и одновременно «духовная ценность», святыня, т.е. она *антиномична* по своей сущности как соединение несоединимого – временного и вечного, ценности и данности⁸.

В эстетической культуре Нового времени в процессе секуляризации искусства (особенно на стадии романтизма) чаша как элемент образного мира обрела художественные функции и новые смыслы, зависящие от контекста. В «Клеопатре» (1824) Пушкина «золотая чаша», над которой царица «задумалась и долу поникла дивной головой», – не более, как дорогой сосуд (В. Даль определяет чашу как сосуд полушаром или около того⁹), но после ее обещания «послушно упоить» своих ночных властителей «всей чашею любви» эта метафора отбрасывает аллегорическо-символическую тень на «золотую чашу», и та ретроспективно получает иносказательные обертоны, сопряженные с эротическим наслаждением и гибелью, «Страстями и Смертью» (Брюсов). Иное в «Египетских ночах», где клятва Клеопатры включена в поэму импровизатора, так что «золотая чаша» в руках царицы лишена метафорического оттенка.

В русской поэзии начала XIX в. складываются устойчивые поэтические формулы, в которых «чаша бытия» (и ее поэтические синонимы – кубок, бокал, фиал), знаменует *полноту жизни* как источника счастья и бед, радости и слез. Уже в предромантической поэзии 1780–1790-х гг. религиозные коннотации приглушены, и чаша связана с диониссийскими и оссианистическими мотивами. Например, у Державина: «Сотворил Зевес Вселенну, / Звал богов всех на обед, / Вкруг нектара чашу пену / Разносил им Ганимед» (Державин Г. Рождение красоты, 1797).

В легкой поэзии символично-аллегорический образ чаши – устойчивый поэтизм в вакхических и эротических мотивах, выражающих «языческое» упоение земными радостями и отказ личности от аскетизма и страдания. В элегическом стиле складывались поэтические формулы универсального характера. В поэзии пушкинского круга упоминания чаши связаны с формулой-клише «праздник жизни» (жизнь как пир). Ее происхождение С. Бочаров объясняет эпикурейской волной в европейской постренессансной поэзии, возрождением представления о празднике как первичной культовой форме жизни, более архаичной, чем религия, но уже связанной с духовно-идеологической сферой и санкционированной «высшими целями человеческого существования <...> из сферы идеалов»¹⁰ (Бахтин). В качестве поэтического образа «праздник жизни», заключая в себе утопическую идею счастья, порождает внутреннее противоречие, ибо «смысл его, – пишет Бочаров, – освящение и самоутверждение жизни» в ее самоценности, однако в поэзии праздник жизни «проходит всегда на границе со

смертью. Исторически образ локализуется в *месте встречи мировоззрений* – традиционно религиозного и нового светскоязычного». Праздник жизни обладал онтологическим смыслом: он означал «начало преображения», он – «секулярный двойник евангельской притчи» и отражает *поворот к новой художественной культуре*. В его семантику входят символы, возникшие на фоне библейского и евангельского словаря, в котором также присутствуют пиры, вино и чаши, часто «в метафорическом символическом расширении»¹¹. В поэтической ситуации «праздника жизни» религиозная проблематика присутствует имплицитно в виде вопроса¹², и «чаша» как атрибут символического «пира» обретает смысловую насыщенность, отражает чреватое трагизмом противоречие между страстным желанием счастья и неминуемостью смерти, между радостью и грустью. (В дальнейшем для развития романтизма немалое значение имели ассоциации с «Пиром» Платона, где также царит духовная атмосфера порубежья между жизнью и смертью, порожденная ситуацией перехода к новому типу культуры. Этот подтекст тем важнее, что он позволяет уловить прерывистый, но все же сквозной лейтмотив платонизма, идущий в русской литературе от начала до конца XIX в.)

Эта антитеза присутствует уже в легкой поэзии. «Певцом радости» назвал Пушкин своего старшего современника, призывавшего: «О, пока бесценна младость / Не умчалась стрелой, / Пей из чаши полной радость / И, сливая голос свой / В час вечерний с тихой лютней, / Славь беспечность и любовь!» Здесь же назван в качестве эстетического ориентира поэт античности: «С Делией своей Гораций / Гимны радости поет» (Батюшков К. Из элегии. 1810). В предромантической атмосфере начала века «гимны радости» напоминали не только о языческой античной и легкой французской поэзии, но и об «Оде радости» Шиллера, и о лирике Гете, о песне Клары из его «Эгмонта».

Культ дружбы, любви, беззаботного веселья у поэтов этого круга имел вольнолюбивый (в том числе антиклерикальный) характер и тем отличался от унылых настроений скорбных элегий. «Так давай, в безвестной доле, / Чужды рабства и цепей <...> / Наливать полнее чашу / И смеяться дуракам!» (Батюшков К. К Петину. 1810) При этом, как утверждал Языков, «простая жажда наслаждений / Певцу изящного низка» (Языков Н. К... 22 февраля 1824).

Подобные мотивы таили в подтексте отрицание церковной авторитарной морали, культивировали мечту свободной личности, «чуждой рабства и цепей», о вольной жизни. Боратынский так писал об умонастроении своих друзей: «Мы жизни вверились и общию тропой / Помчались за мечтою счастья. / “Что в славе? Что в молве? / На время жизнь дана!” / За полной чашей мы твердили / И весело в струях блестящего вина / Забвение сладостное пили» (Боратынский Е. Песнь к другу Дельвигу. 1820) Б. Федоров в «Благонамеренном» пародировал: «Над чашею дремлите / И чашами стучите! / Друг другу дребезжите / О чашах вы своих! / Без чаш не полон стих» (Союз поэтов. 1820)¹³. (Позднее и Некрасов иронизировал: «Гордо мужеству с бутылкой / Ни на пядь не отступай <...> На здоровье Руси

нашей! / Но, увы, мне, о, друзья! / Не состукаюся чашей / Дружелюбно с вами я» (Некрасов Н. Послание к другу (из-за границы). 1845)).

Чаша – символ радостного единения на празднике жизни, не исключавший, однако, грустного предвидения поэта: «И время сильною рукой / Погубит радость и покой <...> Свирель и чаша золотая / Там будут в прахе истлевать» (Батюшков К. Веселый час. 1806). Поэт, как отмечал Д. Благый, «жадно припадая к “золотой чаше”, увитой “розами сладострастия”, все время чувствует за своими плечами то пугающий, то радующий его призрак смерти»¹⁴. Синонимом «чаши скорби» стали урна и даже череп: «Минутны странники, мы ходим по гробам, / Все дни утратами считаем, / На крыльях радости летим к своим друзьям / И что ж? ... их урны обнимаем» (Батюшков К. К другу. 1821) Сходная тональность у Дельвига: «Но я готов, я выпью чашу бед: / Мне не страшна грядущего безбрежность» (Дельвиг А. Сонет. 1822). К этому ряду синонимов относится и чаша-череп, получившая распространение в культуре романтизма. А.А. Бестужев-Марлинский, взяв эпитафией строки из «Фауста» Гете, обращался к черепу: «Ты жизнью кипел, как праздничный фиал / Теперь лежишь разбитой урной» (Череп. 1828).

Молодой Пушкин, по словам Томашевского¹⁵, «тяготел к Батюшкову»: «Веселье! Будь до гроба / Сопутник верный наш, / И пусть умрем мы оба / При стуке полных чаш!» (Пушкин А. К Пушкину. 1815). У юного поэта «традиционный образ чаши жизни сводится к чаше наслаждений, – констатируют авторы жизнеописания Пушкина¹⁶: «Нам чаша жизни подана! / Еще для нас она полна. / К ее краям прильнув устами, / Мы пьем восторги и любовь». Здесь «еще» намекает на возможную в будущем утрату любви, наслаждений, радости.

Возвучии с этим мотивом в послании Кривцову (1817) фигурирует чаша медленно текущей «остылой жизни», которую поэт отвергает, оставаясь до своего смертного «светлого часа» верным веселью, молодости, дружбе и любви. В структуре стихотворения «*остылой жизни чаша*» и «*круговой сосуд*» дружбы противопоставлены друг другу как знаки двух взаимоисключающих путей жизни. Однако «сосуд дружбы» столь же мало походил на дорогой «тяжело-золотой кубок», принадлежавший когда-то самому Вакху, как и на «фиал Анакреона», а веселая пирушка молодых сверстников поэта имела мало общего с неистовством плясок козлоногих фавнов, сатиров и вакханок, оживавших в воображении пылких поклонников свободы. Воссоздавая атмосферу дионисийского ритуала как торжества радостной «светлой свободы», поэт призывал друзей пить «в честь Вакха, муз и красоты» (Торжество Вакха. 1818). Но при этом Пушкин, современник Карамзина, тонко чувствовал различие культурных эпох (достаточно вспомнить его критику «Моих пенатов» Батюшкова за «смешение древних обычаев миф(ологических) с обычаями жителя подмосковной деревни»¹⁷). Поэтому в его поэзии универсальные поэтические формулы, характерные для элегического стиля, обретали большую психологическую конкретность, становились выражением духа времени и обогащали арсенал поэтических метафор. Так, формула «чаша наслаждения», навеянная

«мудрецом сладострастия» Анакреоном, в пушкинских размышлениях о судьбах европейских революций превратилась в «кровавую чашу» (с отзвуком устойчивого фольклорного образа «кровавого пира» и иронией в адрес христианской «чаши спасения»).

Другой путь семантической трансформации привычных поэтизмов заключался, как писал В. Виноградов¹⁸, в контрастном сопряжении психологических состояний (например, «ликования» и «тоски»), открывавших противоречивость человеческой души: «Так иногда за чашей ликования / Найдешь меня, объятого тоской».

Благодаря все большему разнообразию семантических оттенков условные поэтические формулы и ключевые обобщающие метафоры («пир», «чаша» и т.п.) обретали значение полноты жизни в ее многообразии, конкретности и противоречивости. Именно в силу целостного охвата жизни расширяется смысл поэтизма «чаша», и становятся возможны такие разнообразные (политические, антиклерикальные, психологические и др.) варианты, которые возникли в «Гаврилиаде» (где стереотипная поэтическая формула относится к Богородице и получает кощунственный смысл: «Она грешит, прелестна и томна, / И чашу пьет отрады безмятежной»), в посланиях «В.Л. Давыдову» и «Кривцову» Пушкина, в «Ау!» Языкова и т.п. В этой поэтической системе представление о «чаше остылой жизни» контрастно соотносится с «торжественной чашей бытия». И в дальнейшем, например, в «Послании к Дельвигу» (1828), трансформируется в амбивалентную тему смерти/рождения, которая раскрывается динамично, как «переход – претворение мрачного гробового настроения в атмосферу веселости и беспечности», по определению Ю. Манна¹⁹.

В лирике московских «архивных юношей», поэтов «немецкой школы» (И. Киреевский) сохранились условно-метафорические поэтические формулы, но в них изменились ценностные и эмоционально-смысловые акценты, обусловленные теперь философским пафосом и высотой открыто провозглашенного (по существу нормативного) романтического идеала: «Блажен, блажен, кто в полдень жизни / И на закате ясных дней, / Как в недрах радостной отчизны, / Еще в фантазии живет. / Кому небесное – родное, / Кто сочетает с сединой / Воображенье молодое / И разум с пламенной душой. / В волшебной чаше наслажденья / Он дна пустого не найдет / И вскрикнет в чувствах упоенья: / “Прекрасному пределов нет!”» (Веневитинов Д. К И. Герке. 1830).

Провозглашенный любомудрами программный принцип философского самопознания посредством поэзии оказался продуктивным (отчасти благодаря влиянию Раича) в творчестве юного Лермонтова, сумевшего придать ему подлинно художественный характер. «Монолог» (1829), «Чаша жизни» (1831) и «Дума» (1838), объединенные общим настроением и сквозным образом чаши, – своего рода лирический цикл, запечатлевший динамику духовных состояний поэта за неполное десятилетие (начиная с 16-летнего возраста), а также возникновение новых смысловых оттенков в поэтической метафорике «золотая чаша бытия».

Трижды возвращаясь к этому образу, Лермонтов связал его с целост-

ным и динамичным внутренним миром личности, проходящей путь от романтической мечты, рожденной «пылкой любовью свободы», через горечь «остылой жизни» до опустошающего душу предсмертного итога несбывшихся надежд юности. Патетическая мысль поэта звучит тем трагичнее, что обнаруживается общность судьбы личности и всего молодого поколения, обреченного современностью на бездействие, пустоту и раздвоенность («И царствует в душе какой-то холод тайный / Когда огонь горит в крови»). Безрадостную «остылой жизни чашу» тянет теперь не некий «другой» (как предполагал юный Пушкин, пока его самого еще не отравлял «хладный яд» демона), а сам поэт и психологически близкий ему современник. «Из традиционной аллегории “Чаша жизни” перерождается в краткое символическое обозначение сложных жизненных состояний и становится сгустком смысловой энергии», – пишет И. Роднянская²⁰.

Благодаря этому в поэтизме «чаша жизни» отчетливее, чем когда-либо раньше, обозначились черты историко-философского и психологического содержания, отражающие духовный облик конкретного поколения и сферу души рефлексирующей, «мнимо эгоистической» (Л. Пумпянский), романтической личности, жаждущей полноты бытия, творчества и реального действия. В сложившейся ситуации ее эмоционально-углубленное самосознание стимулировало нарастающее чувство протеста против холодной пустоты. Начиная с Лермонтова, мотив радости жизни, (как и пира, вина, дружбы) в романтической поэзии редуцируется, но несбыточная мечта присутствует скрыто как *agtière pensée*.

С Лермонтовым перекликался Огарев (Монологи. 1844–1847). Через полвека зазвучал (как бы предсказанный лермонтовской «Думой») стих Мережковского «Пустая чаша» (1894) – об исчерпанности духовного наследия отцов (с аллюзиями на Лермонтова и Платона): «Последним ароматом чаши – / Лишь тенью тени мы живем, / И в страхе думаем о том, / Чем будут жить потомки наши». И о том же – стих Ин. Анненского «Под наплывом лет согнуться» (1914).

Несколько иная тенденция представлена в философской лирике Тютчева, обогатившего поэтизм чаши новым смыслом, который обусловлен его историко-философской концепцией (Л. Пумпянский справедливо усматривал в ней влияние не столько Шеллинга, сколько Гегеля). В стихотворении «Цицерон» (1830) голос античного оратора (в текст, «выдержанный в ораторской конструкции»²¹, введена измененная цитата из его речи) предвещает философские размышления о судьбе личности, созерцающей мир «в его минуты роковые». Ее вечное блаженство и бессмертие обеспечиваются не доктриной ортодоксального христианства (о которой напоминает лексико-синтаксическое сходство первой строки с Нагорной проповедью), а приобщением к «зрелищу языческих богов», к земным судьбам человечества. Эта скрытая антитеза передает предельное напряжение духовной жизни лирического героя: «Блажен кто посетил сей мир / В его минуты роковые. / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир» (Тютчев Ф. Цицерон. 1830). Именно «восторг причастности великим событиям, радость воочию наблюдать ход истории, присутствовать на

ее спектакле и быть собеседником богов» дарует возможность «из чаши их бессмертье пить». Близкий смысл несут строки «Весны»: «И жизни божески-всемирной / Хотя на миг причастен будь» (1838). Но это лишь один аспект поэтической философии Тютчева, согласно которой человек призван «ощутить всемирность своего бытия», безбрежности мироздания «отзывается душевная глубина, они родственны, они соприродны. <...> Для Тютчева место человеческого существования не социум, а космос, противопоставленный и одновременно родственный хаосу»²². (Позднее Тютчев использовал традиционный церковный образ Чаши в публицистически-поэтическом стихотворении 1869 г. «Чехам от московских славян», сопровождавшем золотую чашу, посланную Славянским комитетом в Прагу по случаю 100-летия Яна Гуса: «Примите Чашу! Вам звездой / В ночи судеб она светила / И вашу немощь возносила / Над человеческой средой <...> Нет, нет, не даром благодать / На вас призвали предки ваши / И будет вам дано понять, / Что нет спасенья вам без Чаши <...> В ней и духовная свобода, / И единения венец. / Придите ж к дивной Чаше сей, / Добытой лучшей вашей кровью, / Придите, приступите к ней / С надеждой, верой и любовью». В стихотворении «Два единства» (1870) поэт вернулся к ортодоксально-церковному значению символа «Чаша»: «Из переполненной Господним гневом Чаши / Кровь льется через край, и Запад тонет в ней»²³.) В поэзии И. Бунина 1900-х гг. символ чаши также включен в контекст мировых законов человеческого бытия, но для него суть жизни проявляется не в динамике истории, а в неизменности природного мира, его первоначальной сущности, беспредельности и красоте: «Вечно лишь море, безбрежное море и небо, / Вечно лишь солнце, земля и ее красота, / Вечно лишь то, что связует незримо связью / Душу и сердце живых с темной душою могил» (Бунин И. Надпись на чаше. 1903).

Текст Бунина вызывает ассоциации с «Надписью на кубке из черепа» Байрона²⁴ и с «Посланием Дельвигу» Пушкина: «Изделье гроба преврати / В увеселительную чашу» (опубликовано под названием «Череп», как у Баратынского, но с налетом иронии). (В строке Байрона «Lines inscribed upon a cup formed from a skull» Д. Михаловский перевел «cup» как «кубок», а в прозе – как «кубок» и как «чашу». Учитывая форму черепа, второй вариант перевода более удачен. Его-то и использовал Бунин, который в 1900-е гг. много переводил Байрона.)

На этом фоне тем яснее выступает оригинальность молодого поэта. Сохранив определение «Надпись на чаше», Бунин опустил в названии и в тексте упоминание о черепе. Прозаическую преамбулу об истории чаши (которая была создана, как признался Байрон, по прихоти его «причудливой мысли» из найденного садовником черепа монаха, а у Пушкина – будто бы из черепа барона, мнимого «предка» его адресата Дельвига) Бунин заменил стихотворным рассказом о находке древней реликвии не на кладбище, а на пустынном морском берегу; вместо монолога поэта, размышляющего о жизни и смерти, появилась надпись о вечности бытия, выдержанная в едином торжественном тоне, исключая пушкинскую иронию и простонародную стилистику (типа «Да запивай уху да кашу»).

Надпись, сделанная более трех тысяч лет назад рукой мудрого язычника, уже тогда постигавшего вечность бытия, сообщила бессмертье самой его мысли. Для деятельной человеческой души (ее отличие от природных начал подчеркнуто единственным в этом тексте глаголом) жизнь сопряжена с движением времени, с памятью сердца о прошлом. Замедленный темп пятистопного дактиля (древние греки считали его языком Вакха), возвышенная лексика и интонация, изысканная звукопись (нарастающая аллитерация звуков Р-Б-З в трех строках и Д-доминанта в заключительной строке), строгий синтаксический параллелизм и трехкратная анафора «вечно», создающая эффект торжественных ударов колокола и образующая духовную вертикаль мира, словом, весь чеканный строй развернутого поэтического высказывания придает ему значение безусловной истины. Бунин назвал ее «повестью безмолвных могил и гробниц». Смысл этой заветной повести можно пояснить его стихотворением 1902 г., похожим на реквием: «Чашу с темным вином подала мне богиня печали. / Тихо выпив вино, я в смертельной истоме поник. / И сказала бесстрастно, с холодной улыбкой богиня: / “Сладок яд мой хмельной. Это лозы с могилы любви”».

В этой «повести» о природной первооснове человеческого бытия слышится как бы «довременной глас бездны в гулкой тишине»²⁵, и уже выражено то особое чувство жизни, которое легло в основу всего дальнейшего творчества Бунина и обусловило основные константы созданного им (в прозе и поэзии) художественного мира – стихии любви, смерти и красоты как «дара жизни». (О юности он писал в 1891 г.: «То было счастье просветленья / Высокий трепет приобщенья / К духовной жизни, к красоте!» – и через 25 лет в 1916 г. о смерти: «Ночь часа на земле страшнее // И ночь грознее красоты»). Слова бесстрастной богини, как и древняя надпись на чаше, напоминают звучащий из глубины земли голос, поющий в романе Новалиса о «чаше, полной любви». («Смейся ночью голубою, / Милых уз земных не рви. / Каждый день перед тобою / Чаша, полная любви. // Брызни, божья влага. Брызни, / В небо вознеси мой взгляд. / Опьяненный, в этой жизни / Я стою у райских врат // <...> Скорбью долгой и унылой / Прах мой бедный просветлен, / В нем сияет образ милый, / Вечность обещает он...»²⁶.)

Бунин как бы завершил тему «чаши жизни» в русской романтической поэзии XIX в., генетически связанную с йенским романтизмом. В процессе эволюции мотив радости ушел в подтекст, уступив место трагической интонации, граничащей с пессимизмом.

Показателен в этом плане прозаический рассказ Бунина «Чаша жизни» (1911), посвященный косному, бездуховно-остылому существованию провинциальных обывателей, утративших чувство благоговения перед даром жизни. Их существование порождает чувство безнадежности у автора, писавшего в юности подражательные, но искренние стихи о «душе, исполненной предвечной красотой и правдой неземной» (1895). (Отвечая на вопрос, как создавалась «Чаша жизни», он вспомнил впечатления от провинциального Ефремова: «Песчаная широкая улица, мещанские дома, жара, томление и безнадежность...»²⁷. В письме к переводчику Бунин указал на

то, что понятие «чаша» использовано им не в обычном, не в будничном смысле, а несколько более *возвышенном*²⁸. Черты этой ценностной установки в его творчестве сохранились надолго, хотя и претерпели изменения под напором трезвого опыта жизни и нарастающего трагического чувства одиночества).

В дальнейшем символисты, как известно, широко использовали стилистику романтиков, в том числе образ чаши как древнейший символ, «неисчерпаемый и беспредельный» в своем значении. Согласно Вяч. Иванову (Поэт и чернь. 1904), «на сокровенном языке символ изрекает нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в своей последней глубине». Ему присущ «целостный тайный смысл, <...> он живет и перерождается несказанно, неизъяснимо», в нем – обаяние «*древнейшего богочувствования*» и присутствие *метафизической истины*. Символ сверхиндивидуален по своей природе», в нем – «потенция и зародыш мифа»²⁹. Позднее, как бы в подтверждение этой теории, он писал: «Кто скажет, где тот заповедный рай? / Исконное – и чуждое, не наше – / То бытие, подобное по край / Наполненной, покоящейся чаше» (Иванов Вяч. Деревья. 1907).

В том же стилистическом ключе религиозно-философскую тему развивал А. Белый в сборнике «Урна»: «Душа, яви безмерней, краше / Нам опрозраченную твердь! / Тони же в бирюзовой чаше / Оскудевающая смерть!» (Белый А. Вольный ток. 1907). Первоначальный вариант «Кубка метелей» содержал такие строки: «Временная струя бьет в подставленную чашу, когда наполнится чаша, перестанут наливать в нее временные струны... И прошлое вернется. <...> Прошлое растет: все, что было, сохранилось в чаше. Поднялось... Плещется на поверхности... Еще немного. Остановится время. Мир перестанет мчаться вперед. И прошлое вернется»³⁰.

Однако чаша – символ не только райского бессмертия, но и антиномичности бытия. Например, Блок писал о современном ночном городе в традиции Апокалипсиса: «Вмешалась в безумную давку // С расплеснутой чашей вина // На Звере Багряном – Жена» (Блок А. Невидимка. 1905). Вместе с тем в программном стихотворении 1912 г., отказываясь от «детской мечты о счастье» и формулируя новое понимание поэзии, Блок вновь прибегнул к традиционному образу (на этот раз в романтическом варианте): «И наконец увидишь ты, // <...> Что через край перелилась // Восторга творческая чаша, // И все уж не мое, а наше // И с миром утвердилась связь» (Блок А. И вновь – порывы юных лет... 1912)

В эстетической системе символизма возникали разные художественные миры и стили. Идея «богочувствования и метафизической истины» (Вяч. Иванов) вдохновляла поэтов *мистического* течения. Мотив чаши в их поэзии сопряжен с памятью веков, с архаикой, и уже этим отличается от символа чаши в церковной культуре «исторического христианства». Поэты *индивидуалистического* (по условной классификации Жирмунского) течения романтизировали страсть как вершину жизни, ее высокую тайну и источник вдохновения: «Мне в полдень пламенный дано / Из чаши

длительно-сжигающей / Испить священное вино» (Брюсов В. В полдень); аналогичные мотивы у Бальмонта, Блока и др.

Таким образом, в русской культуре начала XX в. символическая Чаша, представленная в разных поэтических модификациях и контекстах, тайла множество смыслов, унаследованных от прошлых исторических стадий и обновляемых запросами времени, ««эволюцией» общественных и личных идеалов»³¹ (Веселовский). В этом плане образ Чаши аналогичен другим трансисторическим культурным знакам (таким, как луч, крест, свеча, ромб, «солнечный круг» в виде восьмиконечного креста, вписанного в круг, ромб и т.п.), которые, писал К. Юнг, как бы совершали свое странствие через все культуры, являя собой символические формулы переживания, выражающих коллективное бессознательное души человеческой. По мнению психолога, именно отношение души к «сознанию времени», как о том свидетельствуют произведения Германа, Данте, Гете, способно придать художественному творчеству значение эпохальной «вести», обращенной к современникам³². Тем самым Юнг отчасти преодолевал исходный антиисторизм аналитической психологии и сближался с философской точкой зрения, согласно которой «многие проблемы возникают не в пределах десятилетий, а обладают размеренностью столетий, ибо за ними стоят долгодействующие силы истории. <...> Только возобновляя порванные нити столетий и восстанавливая *традицию долговременного мышления*, мы можем разобраться в современном облике человека»³³ и культуры.

Перефразируя философа, можно, по-видимому, сказать то же самое о «долговременности эстетического мышления», порождавшем на протяжении столетий символические образы, сопряженные с историческими проблемами, а также с общечеловеческими «первопереживаниями», и обладающие, благодаря своему длительному «странствию через культуры», неисчерпаемым смысловым потенциалом. (Для XX в., отмечает Е.М. Мелетинский, особенно характерно «максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством»³⁴). Такая постановка вопроса частично созвучна идее исторической поэтики А.Н. Веселовского, утверждавшего, как известно, преэминентность поэтических первоэлементов и словесных устойчивых формул, символических атрибутов, мотивов, образов, сюжетных схем. Он писал о комбинации завещанных образов, пребывающих «в глухой темной области нашего сознания», передаваемых от одного поколения к другому, но наполняемых новым пониманием жизни³⁵. К таким завещанным образам относится и символическая Чаша.

Для русской литературы начала XX в. в этом образе наиболее живыми и актуальными были два комплекса полярных значений, связанных с церковной христианской традицией и с длительными процессами секуляризации искусства, актуализированными романтизмом. Преодолевая синкретизм церковной культуры, романтики тем не менее сохранили Чашу (в иронической огласовке Гофмана – «золотой горшок») в качестве вещной основы поэтического символа, тем самым они означили свою приверженность многовековой культурной традиции, несущей память о высших

общечеловеческих ценностях и служении им, о противоречивости человеческого бытия. Романтизм сохранил *масштаб и универсальный смысл* древнего символа. Возрождение мифологических и языческо-ренессансных смыслов стимулировалось задорным отрицанием церковной аскетики и догматики, жадной личной свободы и творчества, романтической «апофеозой личности» (И.С. Тургенев) и искусства. Творческая трансформация церковного символа позволяла сохранить присущий ему ореол возвышенности и ту его изначальную двойственность, которая отвечала христианскому дуализму и романтическому двоемирию (тема двух миров в поэзии В. Соловьева и т.д.). Как показывают цитированные выше строки (по необходимости выборочные и изолированные от художественной целостности), символ чаши акцентировал высшие ценности и глубинную сущность жизни.

Об этом красноречиво писал Н.К. Рерих, творчество которого дышит «воздухом многовековой мировой культуры»³⁶. Поэт и художник, он говорил в «Шамбале Сияющей» (1928) о символе Чаши, который «с древних времен является утверждением Служения. В Чаше собирают дары Высших Сил. Из Чаши дают. Символ Чаши означает всегда самоотвержение. Несущий Чашу есть Подвиг Несущий. Каждое высокое деяние может обозначаться символом Чаши. Все самое высокое на благо человечества нуждается в этом знаке. Чаша Грааля, или Чаша Сердца, отдавшего себя на Великое служение, есть самый Космический Магнит. Сердце Космоса отражается в этом великом символе. Все образы героев Духа могут быть изображены как несущие Чашу. Все Мироздание отражается в Чаше духа огненного. Ведь Чаша имеет в себе все *вековые накопления, которые собираются вокруг зерна духа* <...> Нужно понять все *многообразие образов* великого символа Чаши»³⁷ (санскр. Sambhala – в буддийской мифологии страна, центр учения Калачакры).

В сборнике сказок «Неотпитая чаша» Н.К. Рерих пересказал поэтическую легенду о тайной силе подземных вод: «А вот чудо <...> Точно неотпитая чаша стоит Русь – <...> полный, целостный родник. Среди обычного луга притаилась сказка»³⁸. Сходный смысл (со славянофильским оттенком) у Бальмонта, который в 1906 г. утверждал: «Если создастся новая Россия <...>, у Свободного Славянина найдется золотая узорная чаша, из которой он будет пить светлый мед Поэзии»³⁹. Эволюция поэтического символа чаши от предромантизма до символизма отразила глубинные изменения как в самосознании и мирозерцании личности, так и в художественных стилях эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сологуб Ф. Чародейная чаша. П., 1922. С. 32.

² Белый А. Арабески. Книга статей // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 381.

³ Веселовский А. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Мерлин и Соломон. СПб., 2001. С. 664.

⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 221.

⁵ Ионина Н. Православные святые. М., б.г. С. 267.

⁶ Шоре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Репринтное издание: Калуга, 1914. М., 1990. С. 391.

⁷ Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. 4-е изд. Брюссель, 1989. С. 2445.

⁸ Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 245.

⁹ Даль В. Чаша // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1955. С. 585.

¹⁰ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 12.

¹¹ Бочаров С. Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 192.

¹² Бочаров С. Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 195.

¹³ Цит. по: Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 187.

¹⁴ Благой Д. Судьба Батюшкова // Батюшков К.Н. Сочинения. М.; Л., 1934. С. 37.

¹⁵ Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 91.

¹⁶ Сурат И., Бочаров С. Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2012. С. 181.

¹⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Л., 1978. С. 402.

¹⁸ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 219.

¹⁹ Манн Ю. Необходимость Баратынского // Перечитывая классику. Вторая треть XIX века. М., 2011. С. 16.

²⁰ Роднянская И. Символ // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 503.

²¹ Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1975. С. 45.

²² Шайтанов И.О. Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы. М., 2001. С. 14.

²³ Тютчев Ф. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 284.

²⁴ Байрон. Надпись на кубке из черепа // Библиотека великих писателей / под ред. С.А. Венгерова. Т. 3. СПб., 1905. С. 503, XLII.

²⁵ Цит. по: Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 190.

²⁶ Новалис. Гейнрих фон Офтердинген; Фрагменты; Ученики в Саисе / пер. стихов В. Гиппиус. СПб., 1995. С. 61–62.

²⁷ Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 284.

²⁸ Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 103.

²⁹ Иванов Вяч. Лик и личины России // Иванов Вяч. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 36–75.

³⁰ Цит. по: Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 398–399.

³¹ Веселовский А. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Мерлин и Соломон. М., 2002. С. 732.

³² Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США / ред. Р.А. Гальцева. М.; СПб., 2000. С. 123–125.

³³ Мамардашвили М.К. Проблема человека в философии // О человеческом в человеке / под ред. И.Т. Фролова. М., 1991. С. 22.

³⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 28.

³⁵ Веселовский А. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Мерлин и Соломон. М., 2002. С. 732.

³⁶ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 89.

³⁷ Рерих Н.К. Шамбала сияющая // Агни-Йога. Т. 4. Мир огненный (ч. 2 и 3: Аум). М., 1992. С. 118.

³⁸ Рерих Н.К. Сказки. Л., 1991. С. 53.

³⁹ Цит. по: История русской поэзии. Т. 2. Л., 1969 / отв. ред. Б.П. Городецкий. С. 289.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Belyy A. Arabeski. Kniga statey [Arabesque. The Book of Articles]. *Belyy A. Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma* [Criticism. Aesthetics. The Theory of Symbolism]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1994, p. 381. (In Russian).

2. Veselovskiy A. Poetika syuzhetov [Poetics of Plots]. *Veselovskiy A. Merlin i Solomon* [Merlin and Solomon]. Saint-Petersburg, 2001, p. 664. (In Russian).

3. Bocharov S. Prazdnik zhizni i put' zhizni. Sotyy may i tridsat' let. Kubok zhizni i kleykie listochki [Celebration of Life and the Way of Life. May Hundredth and Thirty Years. Life's Cup and Sticky Leaves]. *Bocharov S. Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow, 1999, p. 192. (In Russian).

4. Bocharov S. Prazdnik zhizni i put' zhizni. Sotyy may i tridsat' let. Kubok zhizni i kleykie listochki [Celebration of Life and the Way of Life. May Hundredth and Thirty Years. Life's Cup and Sticky Leaves]. *Bocharov S. Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow, 1999, p. 195. (In Russian).

5. Blagoy D. Sud'ba Batyushkova [Fate of Batiushkov]. *Batyushkov K.N. Sochineniya* [The Works]. Moscow; Leningrad, 1934, p. 37. (In Russian).

6. Mann Yu. Neobkhodimost' Baratynskogo [The Needs of Batiushkov]. *Perechityvaya klassiku. Vtoraya tret' XIX veka* [Re-reading the Classics. The Second Third of the Twentieth Century]. Moscow, 2011, p. 16. (In Russian).

7. Rodnyanskaya I. Simvol [The Symbol]. *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov's Encyclopedia]. Moscow, 1981, p. 503. (In Russian).

8. Tynyanov Yu.N. Vopros o Tyutcheve [The Question of Tyutchev]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1975, p. 45. (In Russian).

10. Ivanov Vyach. Lik i lichiny Rossii [The Face and Masks of Russia]. *Ivanov Vyach. Estetika i literaturnaya teoriya* [Aesthetics and Literary Theory]. Moscow, 1995, pp. 36–75. (In Russian).

11. Veselovskiy A. Poetika syuzhetov [Poetics of Plots]. *Veselovskiy A. Merlin i Solomon* [Merlin and Solomon]. Saint-Petersburg, 2001, p. 732. (In Russian).

12. Jung C.G. Psikhologiya i poeticheskoe tvorчество [Psychology and Poetry]. *Gal'tseva R.A. (ed.). Samosoznanie kul'tury i iskusstva XX veka. Zapadnaya Evropa i SShA* [Self-awareness of Culture and Art of the Twentieth Century. Western Europe and the USA]. Moscow; Saint-Petersburg, 2000, pp. 123–125. (Translated from German to Russian).

13. Mamardashvili M.K. Problema cheloveka v filosofii [The Issue of Man in Philosophy]. *Frolov I.T. (ed.). O chelovecheskom v cheloveke* [About the Human in Man]. Moscow, 1991, p. 22. (In Russian).

14. Veselovskiy A. Poetika syuzhetov [Poetics of Plots]. *Veselovskiy A. Merlin i Solomon* [Merlin and Solomon]. Saint-Petersburg, 2001, p. 732. (In Russian).

15. Rerikh N.K. Shambala Siyayushchaya [Shining Shambala]. *Agni-Yoga. Vol. 4. Mir ognenny* [Agni Yoga. Vol. 4. The World of Fire] (part 2 and 3: Aum). Moscow,

1992, p. 118. (In Russian).

(Monographs)

16. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 1995, p. 221. (In Russian).

17. Ionina N. *Pravoslavnye svyatyni* [Orthodox Holy]. Moscow, s.a, p. 267. (In Russian).

18. Shore E. *Velikie posvyashchennye. Ocherk ezoterizma religiy* [The Great Initiates. Essay of Esoteric Religions]. Reprint: Kaluga, 1914. Moscow, 1990, p. 391. (In Russian).

19. Bychkov V. *Russkaya teurgicheskaya estetika* [Russian Theurgic Aesthetics]. Moscow, 2007, p. 245. (In Russian).

20. Bakhtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 1965, p. 12. (In Russian).

21. Mordovchenko N.I. *Russkaya kritika pervoy chetverti XIX veka* [Russian Criticism of the First Quarter of the Twentieth Century]. Moscow; Leningrad, 1959, p. 187. (In Russian).

22. Tomashevskiy B. *Pushkin* [Pushkin]. Book 1. Moscow; Leningrad, 1956, p. 91. (In Russian).

23. Surat I., Bocharov S. *Pushkin. Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Pushkin a Brief essay of the Life and Work]. Moscow, 2012, p. 181. (In Russian).

24. Vinogradov V.V. *Stil' Pushkina* [Pushkin's Style]. Moscow, 1941, p. 219. (In Russian).

25. Shaytanov I.O. *Fedor Ivanovich Tyutchev: poeticheskoe otkrytie prirody* [Fyodor Tyutchev: The Poetic Discovery of the Nature]. Moscow, 2001, p. 14. (In Russian).

26. Mikhaylovskiy B.V. *Izbrannye stat'i o literature i iskusstve* [Selected Articles about Literature and Art]. Moscow, 1969, pp. 398–399. (In Russian).

27. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 2009, p. 89. (In Russian).

28. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 1995, p. 28. (In Russian).

29. Gorodetskiy B.P. (ed.) *Istoriya russkoy poezii* [The History of Russian Poetry]. Vol. 2. Leningrad, 1969, p. 289. (In Russian).

Елена Георгиевна Руднева – доктор филологических наук, заслуженный профессор; профессор кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: история русской литературы XIX – начала XX в., теория литературы (ценностные аспекты художественного произведения, система эстетических категорий, поэтика).

E-mail: kolotilovan@mail.ru

Elena Rudneva – Doctor of Philology, Honorary Professor; Professor at the Department of Theory of Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: history of Russian literature of 19 – early 20 cc., theory of literature (aspects of values in literature, system of aesthetic categories, poetics).

E-mail: kolotilovan@mail.ru

В.В. Савелов (Москва)

Ю.А. СИДОРОВ И В.Я. БРЮСОВ

Аннотация. В статье рассмотрена рецепция Ю.А. Сидоровым (1887–1909) творчества и личности В.Я. Брюсова (1873–1924). Делается вывод о том, что творчество Брюсова было для Сидорова объектом не подражания, а переосмысления. Историко-мифологические и урбанистические темы, заимствованные у Брюсова, Сидоров в своем творчестве развивал в духе младосимволистов-теургов. Также исследуется рецепция Брюсовым творчества Сидорова. В рецензии Брюсова на посмертную книгу стихов Сидорова автор отмечает полемику с некрологом Белого памяти Сидорова. Если Белый увидел в творчестве и личности Сидорова синтез «писателя» и «человека», то Брюсов принципиально подчеркнул исключительно книжную, литературную природу творчества рано умершего поэта.

Ключевые слова: Юрий Сидоров; Валерий Брюсов; Андрей Белый; литературные отношения; литературная полемика.

V. Savelov (Moscow)

Yu. Sidorov and V. Bryusov

Abstract. The article studies Yu. Sidorov's reception of V. Bryusov's works and personality. We come to the conclusion that Bryusov's works were not an object of imitation to Sidorov, but rethinking. Bryusov's historical-mythological and urban themes were inherited and developed by Sidorov in the manner of the Symbolists-theurgists. Bryusov's reception of Sidorov's works is studied as well. In his review of Sidorov's posthumous poetic book we see Bryusov's polemic against Bely's obituary of Sidorov. In Sidorov's works and personality Bely saw a synthesis of "a writer" and "a man" whereas Bryusov emphasized primarily bookish, literary nature of the early deceased poet's works.

Key words: Yuriy Sidorov; Valery Bryusov; Andrei Bely; literary relations; literary polemics.

С Валерием Брюсовым, в отличие от Андрея Белого, Юрий Сидоров, по всей видимости, лично знаком не был. Он мог видеть «мэтра» лишь издали на заседаниях «Литературно-художественного кружка», о чем сообщил Б.А. Садовскому в письме от 31 марта 1908 г., где среди прочего писал: «...Валерия Брюсова я боюсь. В его присутствии если случается быть, то я дрожу и пугаюсь»¹. Чем был вызван этот страх, Сидоров не пояснил. Предположим, что причиной его мог стать внешний «мефистофелевский» облик самого Брюсова того времени, который часто вводил в замешательство начинающих поэтов. (Садовской, например, вспоминал: «Один поэт в редакции "Весов" вздумал вмешаться в разговор Брюсова с Белым. Брюсов посмотрел на него, помолчал и продолжал свою речь. Но как все это было проделано! Поэт сразу превратился в маков цвет. В другой раз какой-то пришлый студент развязно вступил с Брюсовым в прения. Тот произнес два слова, и студент мгновенно умолк: "заткнулся" в полном смысле слова. Руки беспомощно взмахнули и опустились, рот

раскрылся. Можно было подумать, что дерзновенному студенту влетела в рот пуля»². Садовской, много общавшийся с Сидоровым, мог рассказывать ему эти и подобные случаи из «весовского» быта, формирующие определенный образ Брюсова-человека.) Также можно предположить, что Сидоров, стремившийся в духовных своих исканиях подражать Белому, усвоил и его миф о Брюсове – «черном маге», грозном «старинном враге» символиста-теурга, его антагонисте. Второе, впрочем, отнюдь не отменяет первого.

Антагонизм между Брюсовым и Белым неожиданно коснулся творчества Сидорова уже после его смерти.

В октябрьском номере журнала «Русская мысль» за 1910 г. Брюсов опубликовал рецензию, в которой рассмотрел книги «Стихотворений» двух авторов: Ю.А. Сидорова и В.Л. Полякова (1877–1905), мотивируя такое соединение тем, что «оба они умерли еще юношами, едва начав литературную деятельность»³. Рассуждения Брюсова построены на сопоставлении творчества двух поэтов: «Нам представляется, что в Ю. Сидорове как поэте было более широты, в В. Полякове – более остроты. Сидоров был более художник, Поляков – более человек»⁴.

Бросается в глаза расхождение в оценке Сидорова Брюсовым с оценкой, данной преждевременно ушедшему поэту Андреем Белым. Если Белый в своем некрологе говорит о Сидорове как о литераторе, гармонично соединившем в себе ипостаси «писателя» и «человека», то Брюсов, как кажется, во многом в пику Белому, чей некролог он обильно цитирует, подчеркивает в творчестве Сидорова исключительно литературную, книжную природу, видит в нем лишь «писателя» (в отличие от Полякова, который, по его мнению, был «более человек»).

Со свойственным ему педантизмом Брюсов перечисляет влияния, которые обнаруживают себя в книге молодого поэта: «В выработке миро-созерцания Ю. Сидорова участвовали самые разнообразные силы; идеи Вл. Соловьева и Д. Мережковского причудливо переплетались здесь со страстным изучением французского XVIII века, Вальтер-Скотта <так!>, Генсборо <так!>; он любил Византию, творения отцов Восточной церкви, увлекался Бердсли и Сомовым (слова С.М. Соловьева в характеристике Ю. Сидорова)...»⁵. В своем экземпляре «Стихотворений» Брюсов также отметил имена нескольких современников, чье творчество, по его мнению, отразилось в художественных поисках Сидорова. Так, напротив стихотворения «Идиллия» рукой Брюсова написано: «Отзвуки А. Белого и других»⁶, а рядом со стихотворением «Псалом офитов» отмечено: «Вячеслав Иванов»⁷. Подчеркивая книжность лирики Сидорова, Брюсов сделал особый акцент на подражательности его творчества: «В стихах Сидорова много подражаний, но сами эти подражания свидетельствуют об исканиях, о желании учиться своему делу. То там, то здесь среди строф и стихов, сделанных по чужому образцу, мелькают приемы самостоятельные, видны попытки создать свой язык». Наконец, свое представление об исключительной литературности поэтической продукции Сидорова Брюсов подкрепил цитатой: «...и сам он <Сидоров> признается, что

он не любил природы:

Близки мне были боле
Папирусов полупрозрачные листы...»⁸

Таким образом, рецензию Брюсова можно рассматривать в том числе и как полемический выпад против того образа Сидорова, который дал в своем некрологе Белый. Как уже было отмечено нами⁹, некролог Белого «Дорогой памяти Ю.А. Сидорова» развивает идеи его более ранней статьи «Литератор прежде и теперь». Образ «современного писателя» из этой статьи – книжника, оторванного от жизни, не в последнюю очередь метил в Брюсова¹⁰. И если Белый увидел в личности Сидорова возможность соединения «литератора прежде» и «литератора теперь», «человека» и «писателя», словом, новый тип художника, который должен прийти на смену мастеру формы, отмеченному, однако, «роковой печатью мертвенности», то Брюсов подчеркнуто отказал творчеству юного поэта в таком синтезе.

Отметим, что в целом оценка Брюсовым поэтической книги Сидорова (равно как и книги В. Полякова) осталась весьма сдержанной, свою рецензию он закончил следующими словами: «Две новых книжки “Стихотворений”», подписанные этими двумя именами, – нелишние в библиотеке новой поэзии. Но мы сомневаемся, чтобы была надобность издавать когда-либо “Полное собрание сочинений”, о котором мечтают издатели как стихов В. Полякова, так и Ю. Сидорова»¹¹.

Рецензию из «Русской мысли» Брюсов позднее включил в свою книгу «Далекие и близкие»¹² (1912) и, по всей видимости, никогда уже больше не возвращался к творчеству Сидорова.

Как же, в свою очередь, воспринимал творчество Брюсова Сидоров? Был ли начинающий поэт, подобно многим своим современникам, увлечен поэзией «мэтра» московского символизма?

К.Г. Локс сохранил высказывания Сидорова, свидетельствующие о его интересе к творчеству своего старшего современника. В дневниковой рукописи 1917–1921 гг., озаглавленной «Образы и воспоминания», зафиксированы следующие слова поэта: «... Брюсов – прямая палка <...>, то есть растущий все вперед и вперед»¹³. В «Повести об одном десятилетии» этот разговор воспроизведен более подробно и в несколько иной модификации:

«– Ну, а Брюсов? – спросил я.
Тут Ю<рий> А<наньевич> прищурился и внимательно посмотрел на меня. <...>
– Брюсов растет и растет, – ответил он. Потом, помолчав:
– На днях один мой знакомый сказал: “Как интересен будет Брюсов стариком”.
Помню, мы принялись гадать...»¹⁴

Наиболее полно представление Сидорова о Брюсове, его творчестве и личности, как нам кажется, отразила пародия, написанная поэтом в де-

кабре 1908 г. (впервые опубликована Б.А. Садовским в книге «Ледоход» в 1916 г., Садовскому же принадлежит ее датировка):

Весь город в ярком шумном блеске,
А страж культуры вековой
Стоишь на людном перекрестке
Ты – монумент городской.

И при случайном беспорядке,
Когда Хаос разинет пасть,
Твои шаги разумно кратки,
Являя нам, смятанным, власть.

Да, я тебя в веках заметил
И с топором в пучке ветвей,
Как ликтор, Цезаря ты встретил,
Казнивший Брута сыновей.

Ты воин и не знаешь страха,
И над привычностью лица
Сверкает золотая бляха,
Как отблеск царского венца¹⁵.

Пародия говорит о глубоком знании творчества объекта пародирования. Некоторые ее строки ассоциируются с узнаваемыми поэтическими текстами Брюсова¹⁶ (здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, ссылки на стихотворения В.Я. Брюсова даются по указанному изданию с обозначением тома и страницы после цитат):

Ю.А. Сидоров	В.Я. Брюсов
Весь город в ярком шумном блеске	Весь город в серебряном блеске («Летучая мышь», 1895; I, 82)
Да, я тебя в веках заметил И с топором <...>	По глухим тропам столетий Ты проходишь с топором <...> («Хвала человеку», 1906; I, 518)
И над привычностью лица <...> отблеск царского венца ¹⁷	В блеске царского венца, – Пред стрелюю не укрою Я спокойного лица! («Ахиллес у алтаря», 1905; I, 391)

Пародия содержит некоторые слова из брюсовского поэтического словаря: *хаос* с характерным ударением на втором слоге (ср. «Я за бездною открытой / Вижу солнечный хаос», I, 42; «А дымящее пламя взвивается в вихре и сливает мечты в разноцветный хаос», I, 59) или *ликторы* (ср. «Вы, ликторы, закройте форум», I, 425), имена воскрешаемых Брюсовым исторических персонажей (Цезарь, Брут), а также слова, ассоциирующи-

еся с самим Брюсовым, его литературной позицией и обликом: *культура* («страж культуры вековой»), *разумность* («твои шаги разумно кратки»), *власть* («являя нам, смятенным, власть»). Так, с одной стороны, объектом пародирования здесь выступает тематика творчества Брюсова: урбанизм («Весь город в ярком шумном блеске») и историко-мифологические мотивы (городовой с бляхой над головой, заменившей венец, – сниженное изображение героя из галереи брюсовских «любимцев веков»), а также язык поэта. С другой – в чертах Городового – носителя власти и разумности, «стража культуры вековой», противника Хаоса, беспорядка и волнений, «воина, не знающего страха», угадываются черты самого Брюсова, каким он мог видаться Сидорову в начале 1908 г., – противника «гуннских воззрений на искусство», «усмирителя от литературы».

Для Сидорова Брюсов, однако, был не только участником литературной полемики, главой «литературных москвичей». Как уже отмечалось выше, пародия говорит о хорошем знании начинающим поэтом творчества «мэтра».

Влияние Брюсова обнаруживается во многих поэтических текстах Сидорова (начиная с дебютных «Новых варваров»)¹⁸. Вызывает удивление тот факт, что, отмечая в своей рецензии те воздействия, которые, по его мнению, испытал Сидоров, Брюсов в их числе не называет собственную лирику.

На тематическом уровне влияние Брюсова с наибольшей отчетливостью обнаруживает себя в историко-мифологических и урбанистических стихотворениях.

Историко-мифологические стихотворения Сидорова напоминают о галерее брюсовских «любимцев веков», в них лирический герой также становится непосредственным участником событий прошлого.

Ср., например, стихотворение «Disjecta membra», написанное от имени растерзанного Осириса:

Разбросаны члены мои по речным и болотным лагунам,
И руку обвил окровавленной бронзовой цепью браслет¹⁹.

Или стихотворение «Из Гомера», лирический герой которого, словно оказавшись внутри Третьей песни гомеровской «Илиады», с благоговейным трепетом созерцает проходящую мимо Прекрасную Елену:

Проходишь ты мимо и светишь,
Ты светишь и старцам, и мне,
Но знаю, меня не заметишь
В холщевой и бедной броне²⁰.

Однако, в отличие от Брюсова, которому свойственно было релятивистское стремление охватить в своем творчестве всю историю целиком, отразив «все бездны и все гавани» ее, Сидоров выбирает для своих стихов только определенные сюжеты. В текстах, включенных в «Стихотворения»

(1910), все мифологемы и исторические образы так или иначе связаны с центральным мифом (младосимволистским по своей природе) – мифом о плененной материей Мировой душе и ее избавителе – поэте. Мифологемы, к которым обращается Сидоров, не случайны, они так или иначе отражают грани этого мифа, в котором существует мужской персонаж – страдающее божество-спаситель (Осирис, Дионис, Христос) и женский – плененная материей, ждущая своего избавителя, Мировая душа, изображенная, как правило, в двух амбивалентных ипостасях (Изида / Нефтида, Елена Прекрасная / Елена блудница и, хотя и не названная напрямую, София / Ахмот). Тем самым Осирис и Елена не являются случайными персонажами, важными поэту только в свете переменчивого «мига», но высвечивают грани магистрального для его поэзии мифа. Таким образом, от брюсовских «любимцев веков» Сидоров заимствовал лишь общую форму, развив ее скорее в духе исканий младосимволистов.

То же можно сказать и о разработке урбанистической темы. Влияние Брюсова здесь очевидно. Так, образы из начала брюсовской поэмы «Конь блед» становятся своего рода трафаретом, пользуясь которым Сидоров в своем стихотворении «На автомобиле» создает декорации города:

Кипящее и городское море...
По узким улицам качусь с моей
Подругою на небольшом моторе
Средь бурных волн людей и лошадей.
<...>
И пестрые цветы реклам бумажных,
Как некие уродливые сны,
С громад домов многоэтажных
Слились в одно <...>²¹.

Ср. у Брюсова в поэме «Конь блед»:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертась, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и шелканье бичей (I, 442).

Однако восприятие города у двух поэтов различно. У Сидорова нельзя найти того декадентского любования, той очарованности городом, которая свойственна Брюсову, Сидоров – антиурбанист. Городу он с одной стороны противопоставляет пасторальную идиллию: особую роль в его стихах играет мир сельской природы, который говорит с поэтом, воплощая черты все той же Мировой души («Кто в темной зелени аллея / Зовет меня, стена, рыдает...»)²². Картина пробуждения природы на фоне городского

пейзажа, нарисованная в стихотворении «Утро» (его в своем экземпляре «Стихотворений» отметил Брюсов)²³ – скорее исключение для этого поэта. С другой стороны, город как воплощение современности для Сидорова противоположен его пассаистическому идеалу. Так, в процитированном выше стихотворении «На автомобиле» «уродливым снам» городской жизни противопоставляются лица лирического героя и его возлюбленной, наполненные «старинной красотой»: «...Но мнится мне, полны // Старинной красотой наши лица»²⁴. Город в лирике Сидорова выступает как место обмана, лжи («Жребий уныл, завиден, / Город меня обманул») – место власти демонических сил. Изображение города у Сидорова хотя и находится под ощутимым влиянием Брюсова (прежде всего – с внешней, формальной стороны), скорее заставляет вспомнить о дебютных книгах московских младосимволистов: «Золоте в лазури» (1904) Андрея Белого или «Цветах и ладане» (1907) С.М. Соловьева.

Отметим также, что для создания декораций города в стихотворении «На автомобиле» Сидоров использует образы именно из поэмы «Конь блед», несколько нехарактерной для Брюсова, выделяющейся из его творчества апокалипсичностью и антиурбанизмом, близким младосимволистам. (Ср. известное воспоминание Брюсова: «А. Белый и юный С.М. Соловьев, когда я им его <т.е. «Конь блед»> прочел, повскакали со стульев»)²⁶. На восприятие Сидоровым этой поэмы в связи с исканиями младосимволистов-теургов указывает черновик его письма к С.М. Соловьеву из самодельной тетради января 1909 г. Черновик письма наполнен апокалипсической образностью, вызванной известиями о крупном землетрясении в Мессине 28 декабря 1908 г. Сидоров пытается осмыслить этот природный катаклизм, исходя из представлений о «пришествии Антихриста» и скором «конце мира», предсказанном В.С. Соловьевым: «Мнится, предвестием и знаменем является оно <землетрясение> человечеству»²⁷. Зачеркнутая цитата из поэмы «Конь блед» «Люди, вы не узнаете Божией десницы?» (атрибутирована А.В. Лавровым)²⁸, которая пришла в голову поэту во время его работы над черновиком письма, красноречиво говорит о том контексте, в котором он воспринимал эту поэму Брюсова.

К.Г. Локс в своих воспоминаниях отметил, что искания Сидорова были во многом противоположны брюсовским, однако «как поэта он <Сидоров> ценил его <Брюсова> высоко, во всяком случае мог понимать и противоположное себе, не отворачиваясь с истерическим криком»²⁹.

По всей видимости, Сидоров действительно ценил Брюсова как поэта. И не только ценил, но и учился у него. С.В. Клейменова сообщает, что в библиотеке Сидорова присутствовала книга стихов Брюсова «Me eum esse»³⁰ – книга заветов и наставлений, адресованных «продолжателю», «будущему другу»³¹.

Брюсов был важен для Сидорова не только как ключевой участник внутрисимволистской полемики, но и как «мэтр» символизма. Вместе с тем, царящий в околосоловьевском кружке «культ Брюсова» был ему, скорее всего, чужд. Пародия, рассмотренная нами выше, видится в том числе ироническим переосмыслением созданного уже к 1908 г. (год написания

пародии) «канона» хвалебно-панегирических стихотворных посланий, посвящаемых Брюсову начинающими поэтами (В.В. Гофман «Валерию Брюсову», 1902; Андрей Белый «Маг», 1903; А.А. Койранский «В. Брюсов», 1903; Б.А. Садовской «Валерию Брюсову», 1903; С.М. Соловьев «Валерию Брюсову», 1905–1906; Эллис «Поэту наших дней», 1907; М.А. Кузмин «Акростих», 1908 и др.)³². Очевидны текстуальные совпадения пародии Сидорова со стихотворным посланием Виктора Гофмана – зачинателя этого «канона»:

Могучий, властный, величавый,
Еще не понятый мудрец,
Тебе в веках нетленной славы
Готов сверкающий венец!³³

Ироническое и, вместе с тем, благоговейно-опасливое отношение к самому «мэтру» символизма сочеталось у Сидорова с переосмыслением ряда его поэтических тем (прежде всего урбанистической и историко-мифологической). Темы эти начинающий поэт стремился наполнить содержанием, в большей степени свойственным младосимволистам-теургам, духовные и художественные искания которых были ему явно значительно ближе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 191.

² Садовской Б.А. «Весы». Воспоминания сотрудника // Минувшее: исторический альманах. № 13. М.; СПб., 1993. С. 24.

³ Русская мысль. 1910. № 10. С. 321.

⁴ Русская мысль. 1910. № 10. С. 322.

⁵ Русская мысль. 1910. № 10. С. 322.

⁶ НИОР РГБ. Ф. 386. В.Я. Брюсов библиотека. Ед. хр. 114. Л. 16.

⁷ НИОР РГБ. Ф. 386. В.Я. Брюсов библиотека. Ед. хр. 114. Л. 27, об.

⁸ Русская мысль. 1910. № 10. С. 322.

⁹ Савелов В.В. Ю.А. Сидоров и Андрей Белый // Новый филологический вестник. 2016. № 3 (38). С. 103–104.

¹⁰ Пустыгина Н.Г. «Трагедия творчества» (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь») // Блоковский сборник. Вып. XII. Тарту, 1993. С. 86.

¹¹ Русская мысль. 1910. № 10. С. 323.

¹² Брюсов В. Далекое и близкое. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 178–180.

¹³ НИОР РГБ. Ф. 646. К. 3. Ед. хр. 1. Л. 23.

¹⁴ Локс К.Г. Повесть об одном десятилетии // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 33.

¹⁵ Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 164.

¹⁶ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1973–1975.

¹⁷ Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 164.

¹⁸ Хризопрас. М., 1906–1907. С. 27–28.

¹⁹ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 57.

²⁰ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 69.

²¹ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 41.

- ²² Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 28.
²³ НИОР РГБ. Ф. 386. В.Я. Брюсов библиотека. Ед. хр. 114. Л. 33, об.
²⁴ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 41.
²⁵ НИОР РГБ. Ф. 190. К. 42. Ед. хр. 1. Л. 6.
²⁶ Письма Брюсова П.П. Перцову. 1903–1910 // Печать и революция. 1926. № 7. С. 42.
²⁷ РГАЛИ. Ф. 103. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 21.
²⁸ Лавров А.В. Юрий Сидоров: на подступах к литературному творчеству // Лавров А.В. Символисты и другие. М., 2015. С. 225.
²⁹ НИОР РГБ. Ф. 646. К. 3. Ед. хр. 1. Л. 23, об.
³⁰ Клейменова С.В. Книги из собрания Юрия Сидорова в фонде ЗНБ СГУ // Библиотека вуза: вчера, сегодня, завтра. Саратов, 2007. № 7. С. 75.
³¹ Брюсов В.Я. Me eum esse. Новая книга стихов. М., 1897. С. 7.
³² Венок Брюсову: Валерий Брюсов в поэзии его современников / сост., предисловие и прим. В. Молодякова. М., 2013.
³³ Северные цветы. Альманах третий. М., 1903. С. 122.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Savelov V.V. Yu.A. Sidorov i Andrey Belyy [Yuriy Sidorov and Andrei Bely]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2016, no. 3 (38), pp. 103–104. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Pustygina N.G. “Tragediya tvorchestva” (A. Blok i roman A. Belogo “Serebryanyy golub”) [“Tragedy of creativity” (A. Blok and Bely’s novel “Silver Dove”)]. *Blokovskiy sbornik* [Collection Blok]. Vol. 12. Tartu, 1993, p. 86. (In Russian).
3. Yuriy Sidorov: na podstupakh k literaturnomu tvorchestvu [Yuriy Sidorov: On the Approaches to the Literary Life]. *Lavrov A.V. Simvolisty i drugie* [The Symbolists and Others]. Moscow, 2015, p. 225. (In Russian).
4. Kleymenova S.V. Knigi iz sobraniya Yuriya Sidorova v fonde ZNB SГУ [Sidorov’s Books Collection in ZNB SГУ]. *Biblioteka vuza: vchera, segodnya, zavtra* [University Library: Yesterday, Today, Tomorrow]. Vol. 7. Saratov, 2007, p. 75. (In Russian).

Вячеслав Витальевич Савелов – специалист по учебно-методической работе кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: русская литература и культура рубежа XIX–XX вв.; поэзия и проза русского символизма.

E-mail: Valsemov@yandex.ru.

Vyacheslav Savelov – specialist in teaching methods at the Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Researcher interests: Russian literature and culture at the turn of the 19–20 centuries; poetry and prose of Russian Symbolism.

E-mail: Valsemov@yandex.ru.

А.С. Тинникова (Москва)

СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЗАГЛАВИЯ В КНИГЕ М.А. ВОЛОШИНА «НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

Аннотация. Относясь ко всем произведениям книги, заглавие объединяет все стихотворения в единое целое, задает общую тему или проблематику. Но заглавие книги стихов М.А. Волошина «Неопалимая Купина» символично, поэтому, для понимания его роли, важно выявить ту множественность значений, которую оно порождает, попытка чего предпринята в настоящей статье. В начале работы внимание уделяется тому, что могло послужить возможными источниками заглавия. Далее анализируются стихотворения книги, в которых воспроизводятся сюжетные ситуации, связанные с образом Неопалимой Купины, или происходит его символическое осмысление. Автор статьи приходит к выводу, что обращение к данному образу было наиболее актуально в период революции, т.к. с ним связаны мотивы поисков верного пути, стремления к достижению земли обетованной, темы прощения, искупления и ожидания будущего обновления мира через личное преобразование каждого отдельного человека, идеи Богочеловечества и Богоматери.

Ключевые слова: заглавие; книга стихов; Неопалимая Купина; идеи Богочеловечества и Богоматери.

A. Tinnikova (Moscow)

Structure-forming Role of the Title in M.A. Voloshin’s Book “The Burning Bush”

Abstract. Relating to all works of book, title unites all poems into an organic whole, sets common topic or problems. But the title of M.A. Voloshin’s book “The Burning Bush” is symbolic, so for understanding its role is important to reveal set of its values. This task is a purpose of the paper. At the beginning of the work our attention focuses on probable sources of the title. Then we analyze poems of the book, where reproduced plot situations, connected with image of the “Burning Bush” or where it is symbolically reinterpreted. The author of the paper comes to conclusion, that using of this image was especially actual during the Revolution, because it connected with motives of find the right path, the pursuit of the Promised Land; with themes of forgiveness, redemption and expectation of future renewal of the world with help of transformation of every single man; with ideas of God-mankind and God-matter.

Key words: title; book of poems; The Burning Bush; ideas of God-mankind and God-matter.

Книга стихов М.А. Волошина «Неопалимая Купина» представляет собой художественное целое и может быть рассмотрена в ряду других книг символистского типа, задачей которых было воссоздать целостную картину авторского мировидения. Книга имеет довольно сложную структуру: включает восемь отделов, внутри отделов могут выделяться циклы, также в состав книги входят произведения лироэпической природы – поэмы «Протопоп Аввакум» и «Россия». Важной задачей является здесь выявление

ние того, на чем зиждется целостность этого сложного жанрового образования. Цель данной работы – раскрытие одного из аспектов этой темы, предполагающей довольно широкий спектр проблем. А именно – структурообразующей роли заглавия в книге стихов «Неопалимая Купина»¹ (далее, за исключением особо оговоренных случаев, тексты М.А. Волошина приводятся по указанному изданию).

Обычно, относясь ко всем произведениям книги, заглавие «объединяет все стихотворения в единое целое, ориентирует на общую тему или проблематику»². Но заглавие книги Волошина символично, по нему нельзя предварительно определить содержание входящих в состав книги стихотворений. Поэтому для понимания роли заглавия и той множественности значений, которую оно порождает, необходимо: 1) определить внетекстовые источники заглавия, как ближайшие литературные, так и дальние, культурно-исторические; 2) выявить, есть ли стихотворения, в которых воспроизводятся сюжетные ситуации, связанные с образом «Неопалимой Купины», или происходит его символическое осмысление.

Прежде всего, нужно обратиться к первоисточнику. Сочетание «Неопалимая Купина» отсылает к третьей главе книги «Исход», к явлению Бога Моисею в образе горящего, но несгорающего тернового куста. Этот эпизод вызывает в памяти трудный исторический период из жизни израильского народа – тяготы египетского рабства. Бог обращается к Моисею со словами: «Я увидел страдание народа Моего в Египте... Я знаю скорби его и иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед...» (Ис. 3:7–8). В «Толковой Библии» Лопухина выделяются две стороны видения: внешняя и внутренняя. Внешняя сторона видения: «горящий, но не сгорающий терновый куст изображает бедственное положение евреев в Египте. Терновый куст, не отличающийся ни ростом, ни плодородием, служит символом чего-либо низкого, презираемого (Суд 9:8–15), в настоящем случае народа еврейского, а пламя огня... указывает на тяжесть страданий. Но как куст горел, а не сгорал, так точно и народ еврейский не уничтожался, а только очищался в горниле бедствий». Внутренняя сторона явления: «определение Божие о наступлении времени освобождения евреев и введения их в землю обетованную»³.

Таким образом, с данным библейским сюжетом связаны следующие мотивы: избавление от египетского рабства; обетование обретения земли, «где течет молоко и мед», но в то же время это и предвестие долгого времени скитаний по египетской пустыне, прежде чем земля обетованная будет достигнута; мотивы униженности израильского народа, образом которого является терновый куст; мотивы огня как стихии очистительной – огонь знаменует собой бедствия, которые должны очистить и преобразить израильский народ прежде, чем он войдет в обетованную землю.

Задаваемая этим библейским эпизодом тема поисков верного пути особенно актуальна в период исторических потрясений. Прослеживается она и в ряде произведений книги «Неопалимая Купина», значимо уже название одного из циклов: «Пути России». Возникающая в сознании читателя

отсылка к данному ветхозаветному эпизоду важна и тем, что он связан с моментом теофании: Бог является в Неопалимой Купине, осуществляется явление Бога в материи, что могло восприниматься как обожествление материи. Объятая огнем, она не сгорает, именно по этому признаку Неопалимая Купина становится образом Богоматери, «вместившей невместимое».

В качестве близких литературных источников образа «купины» может быть указано несколько. Прежде всего, это стихотворение «Неопалимая Купина» В. Соловьева, где отражены как основные мотивы, связанные с этим библейским эпизодом, так и дальнейшее его осмысление в христианской традиции. Неопалимая Купина изображена здесь как образ должествующего преобразиться и водвориться в земле обетованной Израиля. Это и образ народа Израильского, для которого тяготы египетского рабства, долгий путь скитаний являются огнем страданий, неспособных испепелить несгораемый куст: «Я раб греха. Но силой новой / Вчера весь дух во мне разыграл, / А предо мною куст терновый / В огне горел и не сгорал. / И слышал я: “Народ Мой ныне / Как терн для вражеских очей, / Но не сгореть его святыне: / Я клялся Вечностью Моей. / Трепещут боги Мицраима, / Как туча, слава их пройдет, / И Купиной Неопалимой / Израиль в мире расцветет”»⁴. Следует обратить внимание, что здесь не делается акцент именно на египетском рабстве, о нем можно догадаться лишь по упомянутому «богам Мицраима» (Мицрам – название Египта на иврите). Зато в начале стихотворения заявлено о другом рабстве: «Я раб греха». В христианской традиции египетское рабство было осмыслено как рабство греха, освобождением от которого стала искупительная жертва Христа. Куст, в котором Бог явился Моисею, является образом униженного народа израильского, т.к. терн – растение бесплодное: «Народ мой ныне как терн для вражеских очей». Сам же образ ветхозаветного Израиля в христианстве был осмыслен как образ избранного народа Божия, не ограниченного ни государственными, ни национальными рамками. «Купиной Неопалимой Израиль в мире расцветет» – «Купиной Неопалимой», потому что ничто не будет в силах разрушить его. Это качество пространства как незыблемой твердыни отсылает к словам Христа о Церкви: «врата ада не одолеют ее» (Мф, 16:18), в связи с чем образ Израиля может быть рассмотрен и как эклессиологический. В другом стихотворении В. Соловьева («На том же месте», 1898) образ Израиля обретает значение человеческой личности, лирический герой сравнивает свою душу, хранимую Богом в пустыне суетной земной жизни, с народом Израильским, который Он оберегал в течение сорокалетних странствий по пустыне: «Хвала предвечному! Израиля одежды / В пустыне сорок лет он целыми хранил... / Не тронуты в душе все лучшие надежды, / И не иссякло в ней русло творящих сил!».

Итак, образ Неопалимой Купины раскрывается у В. Соловьева как образ пространства, которое должно преобразиться, качественно измениться в будущем, стать незыблемым и вечным, а также образом народа, освободившегося от рабства греха. Образ народа израильского в свою очередь может быть рассмотрен и как образ отдельного человека. Претворение пространства и народа в «Неопалимую Купину» предполагает не только

всеобщее, но и личное преображение, ибо всеобщее преображение осуществляется через личное преображение каждого отдельного человека, что является очень важной для В. Соловьева мыслью, которая прослеживается и в ряде его философских работ. Например, в «Смысле любви» философ пишет: «*Наше перерождение неразрывно связано с перерождением вселенной, с преобразованием ее форм пространства и времени... Наше личное дело, поскольку оно истинно, есть общее дело всего мира – реализация и индивидуализация всеединой идеи и одухотворение материи*»⁵. Преображение материи, пространства и человека – одна из важнейших идей В. Соловьева в его взглядах на сущность исторического процесса, который по природе своей является софийным.

В качестве другого литературного источника образа «Купины» могут быть названы «Стихи о Прекрасной Даме» Блока, где Купина является наименованием Прекрасной Дамы, небесной возлюбленной, союз с которой осмысливался поэтом как соловьевское «сочетанье земной души со светом неземным». Образ Прекрасной Дамы в поэзии Блока имеет и богородичные черты. Само ее именование «Купиной» должно было вызывать ассоциации с Богородицею. Но образ Купины в поэзии Блока связан не только с образом Прекрасной Дамы, он отсылает к ветхозаветному образу «Моисеева куста»: «Когда всечасно жду удара / Или божественного дара / Из Моисеева куста!»⁶. Образ Купины у Блока связан и с чаяниями будущего преображения мира: «Жизнью шумящей нестройно взволнован, / Шепотом, криком смущен, / Белой мечтой неподвижно прикован / К берегу поздних времен»⁷. «Поздние времена» – будущее, где надлежит осуществиться «белой мечте», связанной с «белым огнем Купины». Закономерны отсылки именно к тому эпизоду ветхозаветной истории, который связан с египетским рабством, явлением Бога в Купине и обетованием освобождения от рабства и дарования новой земли, после чего следуют скитания по пустыне в поисках земли обетованной. Обращение к этому ветхозаветному сюжету особенно актуально в переломные моменты истории, т.к. в нем задается и мотив поисков верного пути, и мотив надежды на обретение земли обетованной, которая к этим поискам побуждает. В поэме «Двенадцать» одной из трактовок образа Христа, Который возглавляет отряд краснойгвардейцев с красным флагом, является отсылка к эпизоду из книги Исход, где Бог идет впереди народа, не замечаемый им и указующий путь от «дома рабства» к свободе, в образе столпа огненного ночью и столпа облачного днем. Этот эпизод библейской истории упоминается и самим Блоком: «За Моисеем влекся весь Израиль, – а Моисея влек за собой огненный облачный столп. Он знал, что в облаке – его Бог. Надо только знать это – и полетим»⁸.

Другая неизбежно возникающая аллюзия – иконографический образ Богородицы. Обращение к иконографическому образу Неопалимой Купины служит дополнительным средством к обнаружению софийных идей в произведениях книги. Неопалимая Купина являет преображенное пространство. На иконе, в том варианте, который сложился на Руси к XVI в., Богородица изображена в центре восьмиконечной звезды, окруженная

апокалиптическими знаками и архангелами, общая идея образа – софийно преображенное человечество. В центре иконы находится Богородица с Младенцем. По четырем углам от нее – сюжеты, воспроизводящие ветхозаветные пророчества, общий смысл которых – тайна Боговоплощения. Герои угловых изображений – Моисей, Иезекииль, Исаия и Иаков. В верхнем левом углу на иконе изображено явление Бога Моисею в Неопалимой Купине (явление Бога в материи). В нижнем левом углу изображалось видение пророком Иезекиилем «дверей затворенных». В книге «Неопалимая Купина» отсылка к книге Иезекииля содержится в стихотворении «Видение Иезекииля», правда, смысл здесь уже иной, обличительный: земля должна стать воплощением Бога, но не стала, за это она должна понести наказание. В правом верхнем углу изображен сюжет знаменитой шестой главы книги пророка Исаии: раскаленный уголь, взятый клещами с жертвенника, влагается в уста пророка со словами: «беззаконие твое удалено от тебя, грех твой очищен». Прямых отсылок в текстах самих стихотворений к книге Исаии нет, но иконописный образ, возникающий в памяти, и образ раскаленного угля, из которого нужно выплавить алмаз, могут косвенно обнаружить связи и с Исайей, пророчества которого внимательно читал Волошин в это время (см. дневниковые записи). Но прямые отсылки к тексту Исаии содержатся в эпиграфах к некоторым стихотворениям («Усталость»), т.е. в рамочном тексте. Также на иконе по углам четырехугольника вокруг Богородицы писались буквы, слагающиеся в слово АДАМ – человечество, а если это церковное человечество, то оно софийно преображено. В Православии Неопалимая Купина является также символом исихазма, т.к. исихаст постепенно рождает в самом себе богочеловека по благодати подобно рождению Богородицею Богочеловека по сущности.

Итак, с этим образом связаны следующие идеи: поиски верного пути, достижение земли обетованной, преображение пространства через преображение человеческой личности, обожествление материи.

Уяснив смысл образа, содержащийся в заглавии, необходимо перейти к анализу самих текстов книги.

Прежде всего, нужно обратиться к произведениям, раскрывающим значение заглавия непосредственно, где используется сочетание «Неопалимая Купина». Это одноименное стихотворение, завершающее 3-й отдел книги «Пути России», где оно является наименованием России и, будучи поставлено в конец того цикла, в котором главной темой являются гибельные и ложные пути России, представляет важное заключение-вывод: России ничего не страшно, все происходящее – пламень, от которого она не сгорит и не погибнет, ибо она «неопалима». Второе значимое стихотворение, раскрывающее другую грань содержания названия – «Похвала Богородицы», которое было изъято составителями полного собрания сочинений из состава книги. Однако в рукописях самого Волошина стихотворение является частью книги, здесь сочетание Неопалимая Купина употреблено по отношению к Богородице и таким образом является богородичным образом. Важно выявить логику автора, согласно которой параллель «Россия – Богородица» возможна, и то, на основании какого общего признака

она проводится.

Стихотворение «Неопалимая Купина» помещено в конец цикла «Пути России» и имеет значение заключительного стихотворения. Оно, как замечает Р. Вроон, является единственным текстом, нарушающим хронологическую последовательность размещения произведений цикла⁹.

Поэтический сюжет данного стихотворения – приведение ряда отсылок к событиям из русской истории, исход которых не поддавался логическому, рациональному объяснению, утверждение непредсказуемости и неисповедимости путей России, вследствие чего сама природа ее определяется как таинственная и непостижимая. Два последних стиха строфы представляют собой попытку ответить на поставленные вопросы, эти ответы раскрывают иррациональную, стихийную сущность России. Содержание двух последующих строф раскрывает заданный в них тезис: «Каждый, коснувшийся дерзкой рукою, – / Молнией поражен» (293). Упомянутые здесь исторические события расположены в хронологической последовательности: сначала – поражение Карла в Полтавской битве, затем падение Наполеона, следующее – событие, относящееся уже к современной поэту эпохе, – немецкая интервенция, стремившаяся подавить революцию в России, которая через год обернулась революцией в Германии. В раскрываемом здесь тезисе могут быть выделены две главных составляющих. Это, перефразируя Блока, «невозможность возможного» и провиденциальные пути России: «дерзкой рукою» – враги, считавшие себя несокрушимыми, пали именно в России, «молнией поражен» – указание на то, что Россия ведома и хранима Промыслом свыше. Далее появляется мотив «стонущей в равнинах метели», «русского разымчивого хмеля». Образы метели, вьюги, ветра в революционной лирике Волошина сопряжены с мотивами бесовства, одержимости, духовных болезней. В последующей строфе утверждается противоречивость природы каждого человека, в душе которого сосуществуют и борются полярные друг другу силы: «...в каждом Стеньке – святой Серафим» (294). В этих словах заложена идея святости, а также огневой, божественной сущности человеческой природы, что становится понятно при обращении к образу прп. Серафима Саровского, жизнеописанию которого Волошин посвящает поэму «Святой Серафим», где по-своему интерпретирует образ святого: преподобный является здесь ангелом, огненным серафимом, который, воплотившись, угасает в земном человеческом теле, его путь к достижению святости рассматривается как возвращение к своему изначальному состоянию, как возгорание вновь любовью Божественной. Однако из текста поэмы следует, что осмысление образа Серафима как ангела, «угасшего» в плоти человеческой является для Волошина обобщенным образом каждого человека: «Каждый человек есть ангел, / Замкнутый в темницу плоти»¹⁰. Обращение к образу преподобного Серафима, само имя которого означает «огненный», неслучайно. Серафимы представляют собой самый высокий ангельский чин, пламенные языки, горящие перед престолом Божиим. Таким образом, в контексте творчества Волошина, образ преподобного Серафима тесно связан с огненной стихией, в результате чего стих: «В каждом Стеньке – святой Сера-

фим» раскрывает образ Неопалимой Купины не только как образ России, но и человека как носителя огня божественного.

Итак, Неопалимая Купина становится для Волошина символом и самой России, и отдельной человеческой личности. К этому осмыслению мы подготовлены предшествующими стихотворениями цикла, например, «Китеж»: «Вся Русь костер. Неугасимый пламень / Из края в край, из века в век / Гудит, ревет и трескается камень. / И каждый факел – человек». Также в контексте всего цикла Россия является «Неопалимой Купиной» не только по отношению к историческим событиям, связанным с иноземным вмешательством, с внешними врагами, которые не могут затушить ее неугасимый пламень. Сюда также встраиваются и события русской истории, упоминаемые в предыдущих стихотворениях цикла: Смутное время – восстание Стеньки Разина – события революционного Петрограда, которые, несмотря на свой губительный характер, также не страшны России, ибо она горит в этом пламени, «не сгорая».

Раскрытие образа Неопалимой Купины как образа человека осуществляется в следующем отделе книги, идущем за циклом «Пути России» – в поэме «Протопоп Аввакум». Повествование, как и в «Житии», ведется от первого лица, здесь сохраняются языковые особенности прототекста, вплоть до точного воспроизведения выражений и синтаксических конструкций древнерусского памятника: «прилежаше пития хмельного», «постница, молитвенница бысть» и т.д. Но, работая над поэмой, Волошин использует не только «Житие» протопопа Аввакума, но и его «Книгу бесед», послания и челобитные Алексею Михайловичу¹¹. Начало и конец поэмы не восходят ни к одному из вышеперечисленных текстов и написаны самим Волошиным, отражают его собственные идеи. Согласно Волошину, Аввакум есть «огонь, одетый пеплом плоти», посланный на землю из «небесного Иерусалима»: «Был же я, как уголь раскаленный, / И вдруг погас, / И черен стал, / И, пеплом собственным одевшись, / Был извержен / В хлябь внешнюю» (296). Земная жизнь Аввакума протекает между рождением «по подобию небесного огня» и огненным, через пламя костра, возвращением в Небесное Отечество. Отдельным реальным фактам жизни Аввакума автор придает значение символическое, пытаясь выразить свои идеи происхождения человека и определить, в чем его призвание в мире. Так, например, сруб, в котором сожгли Аввакума, соотносится у Волошина с тем прекрасным кораблем, который видит во сне герой в начале поэмы, в результате чего костер становится символом огненного корабля, увозящего протопопа на небо: «Построен сруб – соломою наложен: / Корабль мой огненный – / На родину мне ехать. / Как стал ногой – / Почуюл: вот отчало! / И ждать не стал – / Сам подпалил свечой. / Святая Троица! Христос мой миленькой! / Обрато к Вам в Иерусалим небесный! / Родясь – погас, / Да снова разгорелся!» (317). Таким образом, Аввакум, не сгоревший в огне, а посредством его вознесшийся на небо, как бы является Неопалимой Купиной. Мотив самосожжения связан у Волошина не со смертью, а, наоборот, с идеей воскресения и преображения материи, качественного изменения, достижения иного состояния. К подобному фи-

налу поэмы читатель отчасти подготовлен предшествующим циклом, где в стихотворении «Европа» (1918) говорится: «В крушеньях царств, в само-сожженьях зла / Душа народов ширилась и крепла: / России нет – она себя сожгла, / Но Славия воссветится из пепла!».

Другим произведением, где используется знаменательное для книги сочетание «Неопалимая Купина», является стихотворение «Похвала Богоматери». Здесь раскрывается богородичный смысл образа и, следовательно, возникает отсылка к соответствующему иконографическому изображению Богоматери. В иконографии, как уже было сказано выше, Богоматерь явлена на этой иконе как София. Значимыми являются в стихотворении ее наименования: «цвет земли неувядаемый», «персть, сияньем растворенная», «глина, девством прокаленная», «плоть рожденная сиять», «тварь до Бога вознесенная». Из данных эпитетов видно, что образ Богоматери важен для Волошина как образ обновленного творения, как осуществление преобразования материи. Согласно Волошину, все живое призвано просветиться Божественным светом, стать одухотворенной материей: «Все живое и сознающее – это луч Божества, срединного пламени, который постепенно погружается в бездну материи через все слои ее, чтобы окончательно погаснуть на дне. Тогда начинается обратное восхождение: материя должна просветиться, просиять внутренним светом и вернуться к божественному пламени»¹². Наиболее явно об этом говорится в поэме «Таноб» (кн. «Путиами Каина»): «В тщете земной единственной надеждой / Был образ Богоматери: она / Сама была материей и плотью, / Еще не опороченной грехом, / Сияющей первичным светом, тварью, / Вознесенной выше ангелов, землей / Рождающей и девственной, обетом, / Что такова в грядущем станет персть, / Когда преодолет разложение / Греха и смерти в недрах бытия».

Таким образом, Богоматерь становится у Волошина символом обновленного творения, образцом софийного преобразования материи, к которому призван каждый. Это личное преобразование служит путем к преобразению космическому.

Идея просветления материи в творчестве Волошина находит отражения в образах угля и алмаза, точнее – в претворении угля в алмаз. Одним из источников этих образов является статья В. Соловьева «Красота в природе» (1889). Здесь Соловьев, противопоставляя друг другу некрасивый кусок угля и алмаз как совершенное воплощение красоты, замечает, что алмаз «по химическому составу своему есть то же самое, что обыкновенный уголь»¹³. И красота его, «нисколько не свойственная его веществу, очевидно, зависит от игры световых лучей в его кристаллах». Однако Соловьев замечает, что красота эта принадлежит не только самому свету, а рождается от его взаимодействия с материей. Исходя из этого, Соловьев определяет красоту как «преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»¹⁴.

Эта идея красоты как воплощения в материи сверхматериального начала становится очень значимой в творчестве поэтов-символистов и часто выражается в соловьевских образах угля и алмаза: «Когда, сердца пронзив, Прозрачность / Исполнит солнцем темных нас, / Мы возблестим как угля

мрачность, / Преображенная в алмаз» (Вяч. Иванов). Эти же образы использует и Блок в поэме «Возмездие», где идея того, что в последнем отпрыске рода осуществится его высочайший взлет, выражена в образе угля, превращающегося в алмаз: «Угль превращается в алмаз»¹⁵.

Путь страданий, катастроф, Голгофа, на которой распинается Россия, является для Волошина очистительной силой, посредством которой осуществляется преобразование материи: «Я же могу желать своему народу только пути правильного и прямого, точно соответствующего его исторической, всечеловеческой миссии. И заранее знаю, что этот путь – путь страдания и мученичества. Что мне до того, будет ли он вести через монархию, социалистический строй или через капитализм, – все это только различные виды пламени, проходя через которые перегорает и очищается человеческий дух»¹⁶. Таким образом, огонь, являющийся у Волошина метафорой страданий и мученичества, выплавляет некрасивый кусок угля, грубую материю в светоносный алмаз. Эти образы становятся ключевыми в стихотворениях «Благословение» и «Готовность». В первом из них Бог, предвещая наказания отступившему от Него народу, в финале обращается к нему со словами: «В едином горне за единый раз, / Жгут пласт угля, чтоб выплавить алмаз, / А из тебя, сожженный мной народ, / Я ныне новый выплавляю род!». В стихотворении «Готовность» лирический герой «Апокалиптическому зверю, / Вверженный в зияющую пасть», «павший глубже, чем возможно пасть», продолжает верить в провиденциальность происходящего и в финале восклицает: «Надо до алмазного закала / Прокалить всю толщу бытия, / Если дров в плавильной печи мало, / Господи, вот плоть моя!».

Провиденциальный смысл происходящего, восприятие революционных событий как пути к Граду Божию и преобразование пространства наиболее ярко выражено в стихотворении «Преосуществление». Название стихотворения имеет евхаристический смысл: в литургическом богословии «пресуществлением» называют претворение хлеба и вина в тело и кровь Христовы. Однако Волошин видоизменяет это богословское понятие на «пре-о-существление», что, возможно, как замечает М.В. Яковлев, связано со стремлением выразить не только идею изменения сущности, но и идею достижения конечного результата, «телеологического осуществления»¹⁷. Написание стихотворения приурочено к историческому событию – восстановлению патриаршества в России. Это недавно произошедшее событие Волошин сравнивает с восшествием на престол папы Григория Великого, что ознаменовало возрождение Римской Церкви, которое последовало за разорением Рима готами: «Когда последний свет погас... / И древний Рим исчез во мгле, / Свершалось *преосуществление* / Всемирной власти на земле: / ...И принял Папа Державу и престол воздвиг. / И новый Рим процвел – велик / И необъятен, как стихия».

Таким образом, восстановление патриаршества в России воспринимается как предвестие расцвета «Царства духа», прежде которого нужно умереть. Переход в качественно иное состояние осуществляется через смерть, здесь закономерно возникает мотив евангельского семени: «Так

семя, дабы прорасти, / Должно истлеть... / Истлей, Россия, / И царством духа *расцвети!*». «*Расцвети*» перекликается с финальными строками «Неопалимой Купины» В. Соловьева: «И Купиной Неопалимой / Израиль в мире *расцветет*».

Знаменательно здесь и стихотворение «Потомкам», где слово «преосуществление» употребляется по отношению к человеку, в чем прослеживается взаимосвязь преобразования человека и пространства, а также проявляется значение образа Неопалимой Купины как явления божественного в человеческом: «...мы поняли, что каждый / Есть пленный ангел в дьявольской личине, / В огне застенков выплавили радость / О *преосуществлении* человека...». Подобный же смысл прослеживается в стихотворении «Из бездны»: «Пусть бесы земных разлух / Клубятся смерчем огромным – / Ах, в самом косном и темном / Пленен мировой дух! / Бичами страстей гонимы – / Распятые серафимы / Заточены в плоть: / Их жалит горящим жалом, / Торопит гореть Господь». Об этом же Волошин пишет в «Автобиографии»: «“Каждый человек есть ангел в дьявольской личине” – надо только уметь приподнять эту личину. Делается это легко: молитвой за человека»¹⁸.

Итак, образ Неопалимой Купины генерирует в себе следующие смыслы: явление божественного в материи, преобразование пространства и человека, время распутий, поисков верного пути и вера в то, что земля обетованная будет достигнута.

Таким образом, заглавие, получая опору в тексте, порождает множество значений и актуализирует свои внетекстовые культурно-исторические и литературные связи, становится структурной основой книги и развертывающейся авторской концепции, конденсированно выраженной в заглавии. Это тот случай, когда заглавие может быть определено как «свернутый текст»¹⁹. Подключая «авторский текст к тексту-источнику», оно не только расширяет и углубляет содержание книги, «но и указывает на конструктивную роль цитаты» в организации отдельных стихотворений²⁰.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Волошин М.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 2003.

² Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 92.

³ Лопухин А.П. Толковая Библия. Т. 1. СПб, 1904. С. 283.

⁴ Стихотворения Владимира Соловьева. Изд. 5-е. М., 1904. С. 74.

⁵ Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 540.

⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Л., 1960. С. 182.

⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Л., 1960. С. 185.

⁸ Розенблюм Л. «Да, так диктует вдохновенье» (явление Христа в поэме Блока «Двенадцать») // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 118–152.

⁹ Vroon R. Cycle and History: Maximilian Voloshin's "Puti Rossii" // Scandoslavica. 1985. Vol. 31. P. 69.

¹⁰ Волошин М.А. Святой Серафим // Волошин М.А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 2. М., 2004. С. 116.

¹¹ Мазунин А.И. Три стихотворных переложения «Жития» протопопа Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XIV. М.; Л., 1958. С. 410.

¹² Волошин М.А. Пути Эроса // Волошин М.А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. Кн. 2. М., 2008. С. 213.

¹³ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 353.

¹⁴ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 358.

¹⁵ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 175–178.

¹⁶ Волошин М.А. Россия распятая // Волошин М.А. Стихотворения; статьи; воспоминания современников. М., 1991. С. 330.

¹⁷ Яковлев М.В. Образ Богоматери в поэзии М.А. Волошина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 6 (24). Ч. 2. С. 218.

¹⁸ Волошин М.А. Автобиографии // Волошин М.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. Кн. 2. М., 2008. С. 235.

¹⁹ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 92–93.

²⁰ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 90–91.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Rozenblyum L. «Da, tak diktuet vdokhnoven'e» (yavlenie Khrista v poeme Bloka «Dvenadtsat'») [“Yes, that dictates the inspiration” (Mysterious of Christ in Blok's Poem “Twelf”)]. *Voprosy literatury*, 1994, no. 6, pp. 118–152. (In Russian).

2. Vroon R. Cycle and History: Maximilian Voloshin's "Puti Rossii". *Scandoslavica*, 1985, no. 31, pp. 69. (In English).

3. Yakovlev M.V. Obraz Bogomateri v poezii M.A. Voloshina [Image of Blessed Virgin in M.A. Voloshin's Poetry]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2013, no. 6 (24), part 2, p. 218. (In Russian).

(Articles from Proceeding and Collections of Research Papers)

4. Mazunin A.I. Tri stikhotvornykh perelozheniya "Zhitiya" protopopa Avvakuma [Three Poetic Transcriptions of the Avvakum's "Life"]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 14. Moscow; Leningrad, 1958, p. 410. (In Russian).

(Monographs)

5. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyrical Cycle: The Emergence of the Genre, Poetics]. Tver, 1992, p. 92. (In Russian).

6. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [The Autobiographical Myth in A. Blok's Works]. Moscow, 1997, pp. 175–178. (In Russian).

7. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyrical Cycle: The Emergence of the Genre, Poetics]. Tver, 1992, pp. 92–93. (In Russian).

8. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyrical Cycle: The Emergence of the Genre, Poetics]. Tver, 1992, pp. 91–92. (In Russian).

Анастасия Станиславовна Тинникова – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: история и поэтика русской литературы Серебряного века.
E-mail: atinnikova@bk.ru

Anastasia Tinnikova – Post-graduate student of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: history and poetics of the Russian literature of the Silver Age.
E-mail: atinnikova@bk.ru

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

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

Аннотация. Статья продолжает анализ поэмы-сказки «Царь-Девница» в аспекте характерологии М. Цветаевой. Детально обсуждаются андрогинность героев, мена гендерными ролями. Описываются языческие и христианские, а также демонические и ангельские элементы в образе заглавной героини. Проводится сравнение с фольклорными источниками. Это сказки на сюжеты 400*В «Царь-девица» (вариант типа «Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену») и 551 «Молодильные яблоки» (по указателю Н.П. Андреева). Делается вывод о том, что если сюжетная основа и была почерпнута Цветаевой из сказок типа 400*В, а некоторые особенности характерологии сближают героиню поэмы с женским персонажем сказок типа 551, то в основном характер героини восходит к былинам, где испытывается обычное соотношение силы и слабости, мужского и женского, причем женский персонаж оказывается заведомо и неоспоримо сильнее мужского. Поэма подробно сопоставляется с былинами «Женитьба Добрыни» и «Настасья Никулична». В итоге утверждается, что благодаря разветвленной системе мотивов и ассоциаций заглавная героиня объединяет две трактовки Царь-Девницы, представленные в лирике Цветаевой: это и дева-стихия, удалая богатырка, напоминающая о героине былин, и сакральное существо, преодолевшее все земное, святой воин. Поэма являет собой апогей первой из двух названных тенденций в творчестве Цветаевой, что, по-видимому, объясняется фольклорными источниками поэмы-сказки.

Ключевые слова: Царь-Девница; дева-воительница; андрогин; св. Георгий; сказка; былина; Настасья Никулична.

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 2**

Abstract. This paper continues the analysis of the fairy-tale poem “The Tsar-Maiden” in the aspect of Tsvetaeva’s characterology. The androgyny of the main characters and switching of gender roles are thoroughly discussed. Pagan and Christian, as well as demonic and angelic elements of the main character, are described. Comparison with folkloric sources is made, primarily with tale types 400*В “The Tsar-Maiden” (a variant of the type “The Quest for a Lost Bride”) and 551 “The Rejuvenating Apples” (according to Andreev index, or SUS). It is demonstrated that though the plot of Tsvetaeva’s fairy-tale poem heavily relies upon the tale type 400*В and some character peculiarities are common for Tsvetaeva’s heroine and heroines of the tale type 551, mainly Tsvetaeva’s Tsar-Maiden resembles the woman warriors of byliny where the usual balance of strength and weakness, masculine and feminine is tested and the female character is shown as more powerful than the male one. The poem is compared in detail with byliny “Dobrynia’s Marriage” and “Nastasja Nikulichna”. Due to the sophisticated system of motifs and associations, the heroine comprises two variants of female

warrior existing in Tsvetaeva's lyrics, i.e. daughter of the elements, dashing polianitsa resembling byliny's character and a saint warrior renouncing all earthly values. The poem represents the apogee of the first of these tendencies in Tsvetaeva's work, which is largely attributable to its folkloric sources.

Key words: Tsar-Maiden; warrior maid; female (woman) warrior; androgyny; Saint George; fairy tale; byliny; Nastasja Nikulichna.

В статье первой этого двухчастного цикла¹ мы попытались проанализировать систему мотивов и сюжет поэмы М. Цветаевой «Царь-Девница» с акцентом на характерологию, соотнеся их, с одной стороны, с константами цветаевского поэтического мира, а с другой – с непосредственным источником поэмы, а именно с двумя сказками из собрания А.Н. Афанасьева. Попробуем теперь рассмотреть центральный характер поэмы на более широком фоне – в соотношении с образом воительницы в фольклоре, а именно в сказках вообще и в былинах: как нам представляется, поэма дает для этого все основания. Но сначала отметим сакральные и языческие элементы ее облика – на обсуждении полубожественной природы героини мы остановились в первой статье.

Царь-Девница у Цветаевой имеет отчетливо *мужские и разбойничьи черты*, например: «Дева всех впереди! / Великановый рост, / Пояс – змей-самохлест, / Головою до звезд, / С головы конский хвост, / Месяц в ухе серьгой...» (3, 194; здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, тексты М. Цветаевой приводятся по семитомному собранию сочинений, с указанием тома и страниц после цитат²). Принципиально, однако, что одновременно здесь явлен и мотив «чудесного одевания» «светом, солнцем, зарей, облаком или месяцем»³ и шествия в окружении светил: «Одеваясь светом, человек не только уподобляется Саваофу и Христу, но и получает их силу и власть и облачается небесной славой»⁴. Мужские особенности физического облика Царь-Девницы неоднократно подчеркиваются: «Под военной да под веской стопой / Чуть не треснул весь челнок скорлупой» (3, 207); «В грудь, прямую как доска, / Втиснула два кулачка» (3, 234); «Всей крепостью неженских уст / Уста прижгла» (3, 235). В том, девица она или муж, сомневаются морские обитатели: «Каску хвостатую ветр ему сшиб набекрень, / Ростом-то – башня, в плечах-то косая сажень!» (3, 205). Как порой и другие персонажи (например, нянька Царь-Девницы, ее воинство, Царевич в своем видении после третьей встречи), они говорят о ней в мужском роде, что объясняется, разумеется, и грамматически – согласованием по слову «царь», и семантически – андрогинностью героини, чьи мужские черты особенно рельефно выступают в органичной ей обстановке – в собственном царстве, на военном смотре, на корабле.

В начале поэмы нянька Царь-Девницы сетует на ее времяпрепровождение, больше подходящее для мужчины – разбойника и безбожника:

День встает – врага сражаешь,
Полдень бьет – по чащам рыщешь,
Вечер пал – по хлябям пляшешь,
Полночь в дом – с полком пируешь.

Люди спать – ты саблю точишь,
В церковь – псов из ручек кормишь (3, 199).

Языческая «безбожность» героини подчеркнута и тем, что своей родней она считает не людей, а *стихии*:

Огонь – отец мне, Вода – матерь,
Ветер – брат мне, сестра – Буря.
Мне другой родни не надо! (3, 200)

«Нареченный брат» ее Ветер, одновременно оказывающийся ревнивым женихом (у Цветаевой мотив равенства обычно сочетается с братско-сестринской любовной связью), предстает одним из ключевых персонажей поэмы. Он всячески напоминает Царь-Девнице о недостойности обычных женских забот и зовет соединиться с ним – ровней: «Ты – наш цвет военный! / Я – твой неизменный!» (3, 254); «– Будет тебе руки / Марать бабьим делом!» (3, 254). Крылатый и бестелесный, он и своенравная стихия, и чистое божество. Когда же любовь к Царевичу все-таки побеждает, Царь-Девница говорит Ветру: «Тебе путь – к Восходу, / Ну, а мне – к Закату!» (3, 257), что крайне интересно в контексте цветаевского творчества, где слово «Восход» с большой буквы имеет специфические коннотации. Так, оно появляется в поэме «На красном коне», где героиня – тоже воительница:

Сей страшен союз. – В черноте рва
Лежу – а Восход светел.
О кто невесомых моих два
Крыла за плечом –
Взвесил? (3, 23)

И в стихотворении «Странноприимница высоких душ...» (1921 г.), последнем в цикле «Георгий»:

Сестра высокомерная! Шагов
Не помнящая.....
Земля, земля Героев и Богов,
Амфитеатр моего Восхода! (1, 44)

В обоих случаях речь идет о духовном выборе героини, которая отрекается от всего земного ради высокого служения. Царь-Девница же, напротив, *отказывается от* своей *божественной ипостаси* ради земной любви к Царевичу – и именно поэтому говорит о своем Закате. Когда же она вырывает себе сердце, то возвращается в стихию, из которой вышла:

Довольно, знать, по гуслиру
Рвать волоса!
В грудь – сквозь сердечную дыру –
Ветр ворвался! (3, 262)

Наконец, «стихийность» героини подчеркивается мотивом ее единства (вплоть до «кентаврообразности») с любимым белым конем: «Конь с Девикою точно сросся; / Не различишь, коли вдали: / Хвост конский, али семишёрстый / Султан с девичьей головы!» (3, 203). Он назван «Вихорь-Конь», тогда как среди различных номинаций героини есть и «Вихрь-Девико» (3, 199).

Вообще *мотив всадника* очень важен для Цветаевой, и он часто связывается у нее с образом *святого воина*, в частности, св. Георгия; т.е. это не просто языческая стихийность, но соединение языческого и христианского. Так, когда Царь-Девико появляется в пространстве поэмы впервые, она описана следующим образом: «На плече на правом – голубь, / На плече на левом – кречет» (3, 199): она равно принадлежит стихии Св. Духа и языческого хищничества, воплощает и кротость, и грозу.

В некоторых местах поэмы она предстает именно как святой воин: «Грудь в светлых латах, лоб – обломом, / С подсолнечником равен лик. / Как из одной груди тут громом: / “Сам Михаил-Архистратиг!”» (3, 202). Строго говоря, Михаил Архистратиг – архангел, а не святой воин наподобие свв. Георгия, Феодора Стратилата, Феодора Тирона, Димитрия Солунского, Маврикия, однако считается главой небесного воинства и в таком качестве с ними ассоциируется.) О войске Царь-Девико сказано: «Как облачная рать в лазури – / Полк за полком, полк за полком» (3, 203); а прощание с ней полков описано как эпифания:

Словно лик какой явленный –
Все склоняются колена.

Словно реки в половодье –
Слезы светлые текут (3, 203).

В видении Царевича в финале поэмы Царь-Девико почти до конца остается в мужском облике божественного воина. Видение первой встречи:

И дивного мужа под красным шатром
Он видит – как золотом-писанный-краской!
И светлые латы под огненной каской,
И красную каску на красных кудрях... (3, 262)

Второй встречи:

Вот-вот уж носамишибутся суда...
Сошлись – и как древнего времени чудо –
Тот муж светоносный в челнок белогрудый
Нисходит – склоняется – сдернул покров... (3, 262)

Третьей:

По грозному небу – как кистью златой –
Над Ангелом – Воин из стали литой (3, 263).

Это третье описание является вариацией строк, которые уже дважды повторялись в поэме с вроде бы небольшими, но важными изменениями. В первый раз дядька задается вопросом, увидев Царь-Девико с помощью колдовства – в своем плевке:

Посередке же, с простертой рукой –
Не то Ангел, не то Воин какой.

Что за притча? Что за гость-за-сосед?
Не то в латы, не то в ризы одет! (3, 192–193)

Затем рыбы обсуждают корабль Царь-Девико, плывущей на встречу с Царевичем:

А под шатром-то, с лицом-то как шар золотой,
Что там за Воин – за Ангел – за Демон такой? (3, 205)

Таким образом, константой остается представление о Царь-Девико как о светоносном воине, тогда как ангельские и демонические черты ее мерцают. В первом случае дядька сомневается, кто перед ним – не ангел ли, но за этим в его речи следует аллюзия на Апокалипсис (Откр. 13:1): «Как начнет в волнах / Дева-Зверь вставать...» (3, 195), которую подхватывает мачеха: «Всё ж на Зверь-Солдатку / Не откроешь глаз...» (3, 199). Разумеется, подобные именованья можно списать на недоброжелательство этих персонажей по отношению к Царь-Девико, но она и сама в разговоре с нянькой аттестует себя так: «– Нянька ты, а я – Царь-Демон!» (3, 200). В разговоре рыб учитываются обе потенции ее личности: и ангельская, и демоническая. Наконец, в видении Царевича, когда его зрение впервые проясняется, сохраняется лишь основная характеристика Царь-Девико как воина, тогда как ангелом предстает сам Царевич. Клятва Царь-Девико над спящим Царевичем в третью их встречу с последующей сценой ее ревности и буйства напоминает клятву Демона из одноименной поэмы Лермонтова: как и Демон, она клянется перед лицом «неба и ада»; оба апеллируют к мировым силам, оперируют гигантскими, грандиозными образами; оба дают клятву любимому существу с позиции сильного, парадоксально зависящего от слабого, и заявляют на него свои права (Демон: «И гордо в дерзости безумной / Он говорит: “Она моя!”»⁵; Царь-Девико: «Ветер – воды – огонь – земля, / Эта спящая кровь – моя!», 3, 259 и т. д.); наконец, оба терпят поражение. Таким образом, в отношении Царевича и Царь-Девико до конца сохраняется своего рода парность, глубинное родство: *образы ангела и демона* (причем Царь-Девико включает в себе обе потенции – как светоносный воин и как дева-стихия) создают еще одну символическую параллель между ними.

Хотя, с одной стороны, Царь-Девушка желает от Царевича вполне земной любви («И ладит, и гладит, / Долг девичий плóтит. / Ресницами в самые веки щекотит», 3, 210; «Оттого что бабам в любовный час / Рот горячий-алый – дороже глаз, / Все мы к райским плодам ревнивы, / А горячкито – особливо!», 3, 236), по которой вроде бы тоскует и герой, томимый сознанием своей чрезмерной чистоты (которую он ощущает даже и как мертвенность: «Снеговое скатерти, / Мертвец – весь сказ!», 3, 197), оба персонажа не могут отрешиться от своей природы, застыли в вечной двойственности. В конечном итоге они предстают ровней, предназначенной от века «разрозненной парой», причем парой сверхъестественной, полубожественной: недоумение повествователя при первой встрече героев («Девушка – где, и где дружок?») разрешается вопросом:

А ну как зорче поглядим –
И вовсе все обман один,

И вовсе над туманом – дым,
Над херувимом – серафим? (3, 210)

И херувим, и серафим – существа, близкие Божеству, причем их сущность, согласно христианским представлениям, поразительно соответствует тому, какими выведены Царевич и Царь-Девушка: херувим – дитя и «песнословец», серафим – воинственный, «пылающий», «огненный» дух. Лирическая героиня Цветаевой нередко ассоциирует себя именно с серафимом (см., например, стихотворения «Серафим – на орла! Вот бой!..», «Не называй меня никому...», «Быть голубкой его орлиной...»). Любопытно, что свидетельством принадлежности обоих героев, в конечном счете, царству души, некоему сакральному плану, в котором стихийное и божественное – одно, предстает мена гендерными ролями.

Такая характеристика определяет сюжет поэмы. Казалось бы, воинственная сущность Царь-Девушки не влияет на события (как и в сказках-источниках), ведь основная функция воительницы – ведение войны, боя, поединка и пр.: у Цветаевой героиня не совершает воинских подвигов, не участвует в поединках, не испытывает героя силой (традиционный мотив в сюжете сватовства к богатырше). Но сюжет здесь двигается не столько событиями, сколько характерами персонажей. Именно потому, что Царь-Девушка – дева-воин и, так сказать, «дева-муж», она вплоть до трагического финала сохраняет *двойственность*, испытывает внутренние противоречия – она и хочет приобщиться к женскому и земному миру любви, и до конца остается небесным воином и полубожеством. Царевич же, хотя и стремится стать в полной мере мужем и избавиться от своей полуангельской сущности, вплоть до финала не знает земной любви. В финале Царь-Девушка окончательно освобождается от земного и плотского, а Царевич, наоборот, постигает, наконец, могшую осуществиться любовь и обретает мужественность – решительно бросается в морскую пучину «добывать свое добро».

Как мы утверждали в другой работе⁶, образ девы-воина – своего рода оксюморон, ибо воинская доблесть и физическая сила – традиционно мужские атрибуты. Связанные с этим образом сюжеты испытывают обычное соотношение силы и слабости, мужского и женского, причем в одном из трех вариантов такого испытания женский персонаж заведомо и неоспоримо сильнее мужского; в таком случае основными мотивами являются *встреча и брачное решение*, которое нередко принимается именно героиней. Этот тип сюжета более характерен, однако, не для сказки с ее жесткой структурой и неременной «героцентричностью»⁷ (Е.С. Новик), а для былины.

Вообще сказки из сборника Афанасьева, на которые, по собственному ее признанию, опиралась Цветаева, относятся к типу 400 в указателе сказочных сюжетов Аарне, обозначаемому как «Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену». По адаптированному указателю Н.П. Андреева, это подтип 400*В: «Царь-девушка: герой обручается с царь-девушкой, но трижды просыпает свидание с ней, усыпленный врагом; царь-девушка исчезает, он отыскивает ее с помощью животных или волшебных предметов»⁸. Здесь, как понятно уже из этой краткой формулы, воинская природа Царь-девушки никакой сюжетной роли не играет и даже не удостоивается специального описания; героиня – лишь утраченная героем волшебная невеста, скорее объект, чем субъект действия. Появляется фигура Царь-девушки, причем даже более часто, еще в одном типе сказок – 551: «Молодильные яблоки: сыновья едут за яблоками (и т.п.) для отца; добывает их младший брат благодаря чудесной помощи; братья завладевают яблоками и бросают младшего брата в яму и т.п.; он спасается, царевна признает в нем отца своих детей»⁹. Именно героине такого сюжета по большей части посвящен раздел «Женщины-богатырши. Царь-девушка» в классической монографии Н.В. Новикова «Образы восточнославянской волшебной сказки»:

«Царь-девушка – управительница Девичьим царством. Она же – хранительница эликсира молодости, красоты и здоровья – молодильных <...> яблок и живой <...> и мертвой воды. <...> Царь-девушка характеризуется в сказках прежде всего как женщина-исполин, обладающая непомерной физической силой. <...> Но Царь-девушка не только могучая поляница. Она – вообще необыкновенная женщина, наделенная чудесными свойствами, и невиданная по красоте. <...> Не устояв перед красотой безмятежно спящей Царь-девушки, Иван-царевич лишает ее целомудрия <...>. Пробудившись, разгневанная Царь-девушка преследует соблазнителя, но тот скрывается <...> она ни с чем возвращается обратно, пригрозив, однако, что все равно его разыщет. И, действительно, родив от него <...> сынов, Царь-девушка выполняет обещанное. <...> она предстает как вполне сформировавшаяся богатырка, связанная происхождением и родственными отношениями не с одушевленными и неодушевленными предметами реального мира, как обычно герои, а с фантастическими существами (Морским царем, Змеем, Бабой-Ягой и пр.)»¹⁰.

В сказках этого типа царская и воинственная сущность героини проявлена чуть более отчетливо – см., например, № 173 (№ 104с

по дореволюционным изданиям) или № 175 (№ 104е, лубочного происхождения) из сборника Афанасьева. Но эта Царь-девица все-таки очень далека от персонажа цветаевской поэмы, хотя некоторые черты сходства имеют место: великанский рост и обладание чудесными свойствами (Царь-Деввица, несомненно, оказывает «живительное» влияние на Царевича), а также родство не с людьми, а с духами стихий. В то же время черты традиционной «волшебной жены» вообще проявлены в героине сказок типа 551 отчетливее, нежели именно богатырши: здесь и необыкновенная красота, и преимущественно претерпевающая роль с удачным покушением героя на обладание ею без ее согласия и ведома. Если героиня и преследует потом героя, то с целью восстановления специфически женской чести посредством брака, т.е. соотношение мужского/женского в личности персонажа не становится здесь предметом рефлексии. В общем, если сюжетная основа и была почерпнута Цветаевой из сказок типа 400*В, а некоторые особенности характерологии сближают героиню поэмы с женским персонажем сказок типа 551, то в основном характер героини, по нашему мнению, восходит к былинам, где «героцентричность» не так сильна и где порой женский персонаж является равным по значимости мужскому или даже совсем выходит на первый план.

Подобная мысль уже высказывалась А. Крот:

«Народные сказки о Царь-девице, записанные Афанасьевым, <...> отходят от былинного образа Царь-девицы [так! Хотя именно Царь-девица в былинах вообще не появляется; в фольклоре это сугубо сказочный персонаж. – В. З.-О.], поскольку они все описывают красивую, нежную девушку, а не женщину-воина. <...> Среди других русских поэтов, привлеченных этим мотивом, наиболее примечателен Державин, написавший свою “Царь-девицу” в 1812 г. Героиня державинского произведения приближается к былинному образу и описана как сверхженщина огромной красоты и физической и интеллектуальной мощи, более склонная к верховой езде, охоте и бою, нежели к любовной игре. Цветаевская сказка в своем описании Царь-Деввицы повторяет державинскую версию гораздо в большей степени, нежели афанасьевскую, и ближе к образу, рожденному былинами»¹¹.

Мы, однако, не можем согласиться с мыслью о том, что цветаевская Царь-Деввица близка державинской¹² и, тем более, державинская – былинной. Державинский текст, во-первых, теснейшим образом связан с лубочными сказками¹³, в частности, о Бове-королевиче, откуда заимствованы образы Маркобруна и Полканов, а вовсе не с былинами. Характерно, что Цветаева, хотя и опирается больше на сказку № 233, чье лубочное происхождение несомненно и отмечалось в комментариях Л.Г. Барагом и Н.В. Новиковым, как бы заново фольклоризует ее, отказываясь практически от всех лубочных элементов (их можно усмотреть разве лишь в описании смотра полков Царь-Деввицы). Во-вторых, «Царь-девица» Державина внутренне иронична, сознает свой игровой характер, вообще «игрушечность» лубка, что, в общем, чуждо гораздо более серьезной цветаевской поэме. В-третьих, сюжет державинской «Царь-девицы» примыкает к типу 551, а вовсе не к типу 400 (которым воспользовалась Цветаева). Наконец,

героиня как воин не показана, это галантная охотница во вкусе рококо, за которой «тащится» «полк нимф»; царством она управляет «лежа», обидчика ее Маркобруна побеждают «мужи славы», а сама она лишь вскрикивает «ах!». Единственное, в чем с натяжкой можно увидеть параллель к цветаевской поэме (по нашему мнению – не к ней, а к сказке-источнику), – это превращение побежденного Маркобруна в музыканта и, в результате, смягчение сердца Царь-девицы, получение им прощения («Но как он царя-девицы / Нежный нрав довольно знал, / Стал пастух – и глас цевницы / Часто ей своей внушал»¹⁴).

Возвращаясь к мысли о былинном происхождении образа цветаевской героини, отметим, что былины знают как наиболее распространенный вариант сюжета о воительнице, когда героиня-поляница представляется равной мужскому персонажу и происходит испытание силы (основной мотив – *поединок*, развязка обычно трагическая и сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей – см., например, былину о Дунае и Настасье королевичне), так и более редкий, о котором речь идет выше. Это в первую очередь былинный сюжет о женитьбе Добрыни Никитича на богатырке-великанше Настасье Никуличне. Ее превосходство над славным богатырем таково, что она сначала не замечает его ударов палицей (традиционный мотив), а потом, разглядев таки Добрыню, кладет его в свой карман вместе с конем. Решение о браке принимается именно ею:

Говорит Настасья дочь Никулична:
– Ежели богатырь да он старьи,
Я богатырю да голову срублю.
Ежели богатырь да он младьи,
Я богатыря да во полон возьму.
Ежели богатырь мне в любовь придёт,
Я теперь ведь за богатыря за муж пойду.
Вынимает-то богатыря да из карманчика,
Тут ей богатырь да понравился¹⁵.

Хотя здесь нет буквальных сюжетных совпадений с цветаевской поэмой, имеются характерологические: Настасья Никулична – могучая воительница, показанная в действии (чего сказки с героинями-воительницами обычно избегают); отмечается ее «буйна голова» (стандартная фольклорная формула, которая, однако, соотносится с именованьем «Царь-Буря» у Цветаевой и вообще со «стихийностью» героини). Как и Царь-Деввица, она обладательница вешего коня. Настасья Никулична наделена необыкновенной мощью и великанской статью (ср. отмечавшийся выше гигантизм цветаевской героини), что заставляет относить ее к «чужеродным» героям русского богатырского эпоса, представителям иного мира (ср. с принадлежностью Царь-Деввицы иному – правда, небесному – миру). Эти препятствия не мешают ей желать сочетаться браком с героем, который вроде бы внешне и по размеру не соответствует ей (ср. постоянные сравнения Царевича с младенцем в речи Царь-Деввицы, особенно: «Спать тебе не помешаю, / Алмаз, яхонт мой! / Оттого что я большая, / А ты – махонь-

кой!», 3, 211), но в каком-то смысле является ей ровней (ср. речь коня: «— Молода Настасья, дочь Никулична! / Что конь у богатыря да сопровит меня, / Сила у богатыря да сопровит тебя: / Не могу везти я больше вас с богатырем!»¹⁶). Любовная инициатива принадлежит ей, а не герою. Также весьма любопытно, что герой — Добрыня — тоже славится игрой на гусях, о чем свидетельствует сюжет «Добрыня и Алеша» (типа «Муж на свадьбе своей жены»), где отсутствовавший 12 лет Добрыня появляется на пиру у князя Владимира в обличье гусяря.

Цветаева, по всей видимости, была знакома с былиной о женитьбе Добрыни, о чем косвенно свидетельствует знание ею былины о Добрыне и Маринке, отразившейся в поэме «Переулочки» (1923 г.), которая написана сразу после «Царь-Девыцы»: обычно в былинах история о женитьбе богатыря рассказывается не самостоятельно, а в контаминации с другими сюжетами (например, в № 5 сборника Гильфердинга встречаем контаминацию сюжетов «Добрыня и Маринка» и «Женитьба Добрыни»), так что целое тяготеет к «единому произведению, заключающему всю его биографию»¹⁷.

Былины упоминаются Цветаевой неоднократно. См., например, запись в «Сводных тетрадах» (1931 г.): «Я. — Уезжает (замуж!) Е.А. И<звольская>. Разговор — какие книги взять. <...> Я бы, кажется, Temps perdu Пруста (все их томов!), все 6 (или 8) томов Казановы — лучше восемь! — Русские сказки и былины — и Гомера (немецкого)...»¹⁸. Вопрос, однако, в степени этого знакомства. Нет свидетельств того, что Цветаева имела в своем распоряжении издания экспедиционных записей былин (Рыбникова, Григорьева, Гильфердинга, Ончукова и т.д.); скорее речь идет о популярных сборниках и хрестоматиях. В «Сводных тетрадах» упоминаются «Русские сказки и былины» и просто «Сказки и былины»: вместе тексты этих совершенно различных жанров публиковались, как правило, именно в хрестоматиях, часто предназначенных для учащихся. Отчитывая Г. Адамовича в статье «Цветник» (1926 г.), М. Цветаева приводит уничижительные строки из его эссе «Victoria Regia (О лже-народном искусстве)»: «“Той еси”, “за лугами за зелеными” <...> совершенно невыносимо <...> после всей трескучей фальши подложно-народного искусства (кстати сказать и сейчас еще процветающего: Цветаева, например, посвящает свою сказку Пастернаку в благодарность “за игру за твою за нежную”)» — и поправляет критика: «Во-первых: “За игру за твою великую, За утехи твои за нежные” Во-вторых: эти строки не мои, а взяты мною из былины “Садко и Морской царь”: благодарность Морского царя — Садку. (См. любую хрестоматию.)» (5, 304). Разумеется, Цветаева хочет подчеркнуть здесь уровень неосведомленности Адамовича, однако все-таки ссылку именно на хрестоматию следует иметь в виду, как и тот факт, что вообще-то Адамович приводит существующий в былинах вариант (точнее: «— За твои за утехи за великия, / — За твою-то игру нежную...»: Рыбников № 134, Гильфердинг № 70). Но Цветаева об этом не знает — как, кстати, и о том, что эта словесная формула, согласно исследованиям А.С. Фаминцына, Вс. Миллера и Ф.И. Буслаева, прилагается иногда и к другому гусярю — как раз к Добрыне Никитичу

(строки «За твою игру за великую, / За утехи твои за нежные, / Без мерушки пей зелено вино, / Без расчета получай золоту казну» — слова князя Владимира переодетому гусярем Добрыне¹⁹).

Про былиный сюжет о женитьбе Добрыни на могучей полянице могла напомнить Цветаевой «Вторая книга отражений» (1909 г.) И.Ф. Анненского:

«Среди этих скучных степных сказок <...> есть одна, в которой изображается удалая поляница. Богатырь ошарашивает ее раз по разу своей шалыгой по дорожной, а красавице чудится, что это комарики ее покусывают. И вот, чтобы прекратить это надоевшее ей шекотанье, Настасья Микулична опускает богатыря и с его конем в свой глубокий карман. Приехав на отдых, она, впрочем, уступила женскому любопытству и, найдя богатыря по своему вкусу, предложила ему тут же сотворить с нею любовь. Конец был печален, но не в конце дело. Богатырь, посаженный в женский карман да еще вместе с лошадей, вот настоящий символ тургеневского отношения к красоте»²⁰.

О том, что Цветаева могла воспринять былину о Добрыне через посредство Анненского, свидетельствует и абберрация памяти поэта: «Конец был печален...». Но в былинах Добрыня благополучно женится на Настасье, и та остается ему верной женой даже в долгой разлуке; между тем, в «Царь-Девыце» конец, действительно, печален.

Крайне интересна и другая былинная параллель, хотя в данном случае речь не идет о столь широко известном тексте, так что сложно утверждать, что мы имеем дело с заимствованием, а не совпадением. К имени Настасьи Никуличны прикреплен еще былина (точнее, отрывок былины) № 113 в сборнике Гильфердинга и № 79 в сборнике Рыбникова:

Было-то у молодца похожено,
 Было-то у доброго поезждано —
 На том-то на Соколе на батюшки
 На большом на корабли —
 Нос, корма по-звериному,
 Бока-ты были по-змеиному;
 На том-то на Соколи на батюшки
 На большом на корабли
 Снасти-канаты были шелковые,
 Паруса были полотняные...
 <...>
 На том-то на Соколе на батюшке
 На большом на корабли
 Ездил удалой-доброй молодец,
 Поленица удалая, —
 Ж...ка крутенка по-женскому,
 Походочка частенка по-женскому,
 Поговорочка гладенка по-женскому:
 Быть ли не быть — Настасьи Микуличной!²¹

Отрывок (парный к отрывку «Микула [Селянинович]»), таким образом, описывает, с одной стороны, чудесный корабль, а с другой – ходящего на нем молодца, который оказывается «удалой поленицей» Настасьей Микуличной. Изображение фантастически украшенного корабля для былин довольно типично (см., например, сюжеты «Илья Муромец с богатырями на Соколе-корабле», «Соловей Будимирович»), но не в сочетании с образом воительницы.

Так или иначе, учитывая проанализированные отсылки и реминисценции, следует констатировать полигенетичность образов и сюжета поэмы и отметить, что направление его трансформации по сравнению с основным источником – сказками из сборника Афанасьева – указывается характером центрального персонажа. Именно сущность Царь-Девы как девы-воительницы (и динамика ее отношений с более слабым, но сужденным ей свыше как вторая часть «разрозненной пары» персонажем) определяет развитие сюжета. Сам же этот образ и связанный с ним сложный комплекс представлений, с одной стороны, высоко характерны для творчества Цветаевой в целом, а с другой, приобретают в поэме особые, только здесь проявленные черты. Благодаря разветвленной системе мотивов и ассоциаций заглавная героиня объединяет две трактовки Царь-Девы, представленные в лирике Цветаевой: это и дева-стихия, удалая богатырка, напоминающая о героине былин, и сакральное существо, преодолевшее все земное, святой воин. Поэма являет собой апогей первой из двух названных тенденций в творчестве Цветаевой: впоследствии воительницы все в большей степени предстают у нее провидицами и спасительницами, наделенными божественной миссией, которая понимается как отказ от всего мирского ради поэтического призвания. По-видимому, фольклорные источники поэмы-сказки во многом определили тяготение героини к полюсу стихийного богатырства и разбойной лихости, но при этом – своеобразной чистоты и светлости, «безгреховности», как безгреховна природная стихия. Эта же ориентированность на фольклор, вероятно, обусловила и меньшую, по сравнению с произведениями второй из указанных линий, автоматичность: тема искусства здесь появляется, но не становится основной. При этом ряд мотивов поэмы – трагического разминовения «равных» и неузнавания друг друга любящими; любви как «страстного материнства»; презрения к жизни плоти – будут разрабатываться Цветаевой и в других ее произведениях, где появляется фигура воительницы.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зусева-Озкан В.Б. Образ воительницы в поэме «Царь-Девы»: к вопросу о характерологии М. Цветаевой. (Статья первая) // Новый филологический вестник. 2016. № 4 (39). С. 71–86.

² Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1994–1997.

³ Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: история, символика, поэтика. М., 2005. С. 210.

⁴ Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: история, символика, поэтика. М., 2005. С. 262.

⁵ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1957. Т. 2. С. 109.

⁶ Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма. Брамманта у Л. Ариосто и Брамманта у М. Кузмина // Русская литература. 2016. № 1. С. 125.

⁷ Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm> (дата обращения 08.08.2016).

⁸ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С. 32.

⁹ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С. 42.

¹⁰ Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 72–74.

¹¹ Kroth A.M. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision // *Slavic Review*. 1979. Vol. 38. № 4. P. 572–573.

¹² Полякова С.В. К вопросу об источниках поэмы Цветаевой «Царь-Девы» // *Russica-81: литературный сборник*. New York, 1982. С. 228.

¹³ Корепова К.Е. Русская лубочная сказка. Нижний Новгород, 1999.

¹⁴ Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 357.

¹⁵ Женьтиба Добрыни // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 171.

¹⁶ Женьтиба Добрыни // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 171.

¹⁷ Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 395–396.

¹⁸ Цветаева М. Неизданное. М., 1997. С. 430.

¹⁹ Фаминцын А.С. Божества древних славян. М., 2014. С. 490; Миллер В.С. Очерки русской народной словесности. М., 2015. С. 105; Буслаев Ф.И. Русский богатырский эпос // *Русский вестник*. 1862. Т. 41. № 10. С. 557.

²⁰ Анненский И.Ф. Символы красоты у русских писателей // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 133–134.

²¹ Песни собранные П.Н. Рыбниковым: в 3 т. Изд. 2-е. М., 1909. Т. 1. С. 424.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Zuseva-Ozkan V.B. Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma. Bramdamanta u L. Ariosto i Bramanta u M. Kuzmina [Female Knight in Russian Modernist Literature. L. Ariosto's Bradamante and M. Kuzmin's Bramanta]. *Russkaya literatura*, 2016, no. 1, p. 125. (In Russian).

2. Kroth A.M. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision. *Slavic Review*, 1979, vol. 38, no. 4, pp. 572–573. (In English).

3. Buslaev F.I. Russkiy bogatyrskiy epos [Russian Heroic Epos]. *Russkiy vestnik*, 1862, vol. 41, no. 10, p. 557. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Polyakova S.V. K voprosu ob istochnikakh poemyy Tsvetaevoy "Tsar'-Devitsa" [Toward the Question of the Sources of Tsvetaeva's Poem "The Tsar-Maiden"]. *Russi-*

ca-81: literaturnyy sbornik [Russica-81: Literary Collection]. New York, 1982, p. 228. (In Russian).

(Monographs)

5. Toporkov A.L. *Zagovory v russkoy rukopisnoy traditsii XV–XIX vv.: istoriya, simbolika, poetika* [Verbal Charms in Russian Manuscript Tradition of the 15th–19th Centuries: History, Symbolics, Poetics]. Moscow, 2005, p. 210. (In Russian).

6. Toporkov A.L. *Zagovory v russkoy rukopisnoy traditsii XV–XIX vv.: istoriya, simbolika, poetika* [Verbal Charms in Russian Manuscript Tradition of the 15th–19th Centuries: History, Symbolics, Poetics]. Moscow, 2005, p. 262. (In Russian).

7. Andreev N.P. *Ukazatel' skazochnykh syuzhetov po sisteme Aarne* [Aarne Fairy-Tales Motif Index]. Leningrad, 1929, p. 32. (In Russian).

8. Andreev N.P. *Ukazatel' skazochnykh syuzhetov po sisteme Aarne* [Aarne Fairy-Tales Motif Index]. Leningrad, 1929, p. 42. (In Russian).

9. Novikov N.V. *Obrazy vostochnoslavjanskoj volshebnoj skazki* [Images of the East Slavic Fairy Tale]. Leningrad, 1974, pp. 72–74. (In Russian).

10. Korepova K.E. *Russkaya lubochnaya skazka* [Russian Lubok Tale]. Moscow, 2012. (In Russian).

11. Famintsyn A.S. *Bozhestva drevnikh slavyan* [Old Slavic Deities]. Moscow, 2014, p. 490. (In Russian).

12. Miller Vs. *Oчерки russkoy narodnoy slovesnosti* [Essays on Russian Folk Literature]. Moscow, 2015, p. 105. (In Russian).

(Electronic Resource)

13. Novik E.S. *Sistema personazhey russkoy volshebnoj skazki* [The System of Russian Fairy Tale Characters]. Available at: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm> (accessed 08.08.2016). (In Russian).

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

Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автотаретарексия 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

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Foreign Literature

И.Г. Матюшина (Москва)

АНГЛОСАКСОНСКИЕ КОРОЛИ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

(на материале Англосаксонской Хроники)

Аннотация. Статья посвящена исследованию образов англосаксонских королей (на примере образа короля Этельстана), созданных в прозаическом тексте Англосаксонской Хроники и в тех поэтических вставках, которые, как знаменитая «Битва при Брунанбурге», включены в нее на правах анналов. Поэма о битве при Брунанбурге, включенная в Англосаксонскую Хронику, рассматривается как близкая к скальдическому панегирику тематически, стилистически и функционально. Делается попытка показать, что влиянием скальдической панегирической традиции обусловлено появление идеализирующего стиля в описаниях правителей в поэмах Англосаксонской Хроники. Опосредованно этот стиль влияет на таких средневековых историков, как Уильям Мальмсберийский и Генрих Хантингдонский, следующих ему в своих переводах англосаксонской поэмы о битве при Брунанбурге и в том прозаическом повествовании, в который они включены. Интерес к деяниям духовных и светских владык, характерный для создателей Англосаксонской Хроники, объясняется в статье не только условиями создания и распространения рукописей, но и целенаправленной деятельностью англосаксонских королей, оценивших значение поэзии как средства влияния на умы современников и потомков еще в X в.

Ключевые слова: Англосаксонская Хроника; древнеанглийская поэзия; поэзия скальдов; панегирическая поэзия; древнеисландские саги; аллитерационный стих; Битва при Брунанбурге.

I. Matyushina (Moscow)

Anglo-Saxon Kings in Poetry and Prose

(based on the Anglo-Saxon Chronicle)

Abstract. The article is devoted to the comparative analysis of the images of the Anglo-Saxon kings (namely King Æthelstan), as they are reflected, on the one hand, in skaldic panegyrics and in the poems included into the Anglo-Saxon Chronicle (e.g. ‘*The Battle of Brunanburh*’), and on the other hand, in the prose text of the Anglo-Saxon Chronicle, in the chronicles of medieval historians of the 10–13th centuries (Æthelweard, John of Worcester, Simeon of Durham, William of Malmesbury, Henry of Huntingdon) and in Old Norse sagas, in particular, ‘*Egils saga Skallagrímssonar*’. The poem about the Battle of Brunanburgh included into the Chronicle is shown to be thematically, stylistically and functionally similar to Skaldic panegyrics. The influence of Skaldic poetry is regarded as possibly accounting for the appearance of the idealising style in describing kings and rulers in the poems of the Anglo-Saxon Chronicle and in the works of such medieval historians as William of Malmesbury and Henry of Huntingdon, who mastered this style in their imitations of the Anglo-Saxon poem and

in the prosaic text into which they are incorporated. An attempt is made to account for the interest in the deeds of the rulers of state and church typical of the compilers of the Chronicle not only by the conditions of its composition and dissemination but also by the conscious activities of the Anglo-Saxon kings, who in the 10th century fully appreciated the significance of poetry as an instrument of propaganda.

Key words: Anglo-Saxon Chronicle; old English poetry; skaldic poetry; panegyric poetry; old Norse sagas; alliterative verse; The Battle of Brunanburgh.

Англосаксонская Хроника – единственный исторический документ, написанный на английском языке на заре Средневековья, не раз привлекала внимание и историков, и филологов. Подобных ей исторических памятников на национальных языках в раннесредневековой Европе немного, – таковы франкские и кельтские анналы, «Книга об исландцах» Ари Мудрого, древнерусские летописи.

Первые хроники в Англии начали создаваться в эпоху правления короля Альфреда (ок. 890 г.) и, возможно, по его повелению. Все сохранившиеся рукописи одинаково описывают события до 891 г., поэтому предполагается, что во времена короля Альфреда могло быть сделано несколько идентичных списков с оригинала Хроники. События, следовавшие за 891 г., по-разному описываются в рукописях, записи дополняются и распространяются. Следовательно, можно считать, что эти списки могли быть разосланы в разные монастыри, где были продолжены писцами, положившими начало многим из сохранившихся рукописных кодексов.

Англосаксонская Хроника дошла до нас в девяти рукописях, имеющих различную историческую ценность, однако ни одна из рукописей не является оригиналом (предполагается, что оригинал был создан в IX в. и, очевидно, описывал события до 891 г.¹). Язык сохранившихся рукописей, кроме самой ранней (Уинчестерской или Паркеровской), нормализован в соответствии с поздними уэссекскими литературными канонами. Стихотворные вставки есть только в четырех рукописях, датированных промежуток времени от середины X в. до конца XI в.: в Уинчестерском (или Паркерском) списке (MS. 173, Corpus Christi College, Cambridge, X в. – наиболее ранняя рукопись Хроники, получившая название по имени владельца – архиепископа Кентерберийского Мэтью Паркера, находившаяся в Уинчестере, а после нормандского завоевания перевезенная в Кентерберии), в Первом Абингдонском списке (MS. Cotton Tiberius A.vi, XI в.) и Втором Абингдонском списке (MS. Cotton Tiberius B.i, XI в.; на основании палеографических особенностей считается, что обе рукописи могли быть созданы в Абингдоне, сев.-вост. части Уэссекса, и представляют собой западно-мидлендскую копию утраченного оригинала), и в Вустерском списке (MS. Cotton Tiberius B.iv, XI в., который охватывает события с 1 г. до 1079 г.). Две поэтические вставки («Битва при Брунанбурге» и «Взятие пяти бургов») отсутствуют в пяти рукописях Англосаксонской хроники: в Петерборской рукописи (MS Laud 636); в Кентерберийской рукописи (MS Domitian A viii); в Первом Коттонском фрагменте (MS Otho B xi, 2), во Втором Коттонском фрагменте (MS Domitian A xi) и в Рукописи Пасхального

Стола (MS Caligula A xv).

Почти весь материал в Хронике представлен в виде анналов, описывающих события год за годом. Самые ранние записи датируются 60 г. до Р.Х. – в Хронике упоминается римское завоевание Британии Цезарем и римские императоры, начиная с Октавиана. До V в. тексты предельно лаконичны, однако после записи за 449 г., в которой рассказывается о том, как король бриттов Вортигерн пригласил Хенгеста и Хорсу на помощь в борьбе с врагами, и с ними прибыли англ, саксы и юты, анналы становятся более пространными. В начальных частях (до 731 г.) Хроника основывается на «Церковной истории англов» Беда Достопочтенного, дополняя ее местными записями и устными преданиями. Историки обычно рассматривают Хронику как наиболее объективный источник сведений по англосаксонской истории от ее начала до эпохи правления короля Стефана в XII в.

Следует заметить, однако, что внимание составителей Хроники привлекают далеко не все события, но преимущественно те, которые связаны с деятельностью королей и иерархов церкви (упоминания о деяниях епископов и аббатов до IX в., например, содержатся в записях за 430, 482, 508, 601, 604, 619, 625, 626, 627, 633, 634, 635, 636, 639, 644, 660, 664, 667, 668, 670, 676, 678, 680, 681, 685, 688, 690, 693, 705, 709, 714, 721, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 738, 742, 744, 745, 754, 756, 760, 763, 765, 766, 776, 777, 779, 780, 782, 785, 786, 787, 790, 791, 796–799 гг.). Наибольший интерес для создателей Хроники представляют королевские династии (так, списки Нортумбрийских и Мерсийских королей и их генеалогии содержатся в анналах за 547, 560, 617, 626, 674, 685, 695, 728, 731, 755 гг.), восшествия на престол, победы и завоевания англосаксонских королей, начиная с их прибытия на первых кораблях в 449 г. и до последней записи в 1154 г. Исследователи, изучающие историю нации, принимают этот интерес к королевским деяниям как должное, тем более что его разделяют с составителями Хроники и средневековые летописцы X–XII вв.: Этельвеард, Уильям Мальмсберийский, Иоанн Вустерский, Симеон Даремский, Генрих Хантингдонский.

Сосредоточенность на деяниях англосаксонских духовных и светских правителей, остающаяся характерной чертой всех записей Англосаксонской Хроники вплоть до Эдуарда Исповедника, Кнута Могучего и короля Стефана, можно показать на примере записей из Уинчестерской рукописи (Кембридж MS 173 fos. 1–32) за 924–941 гг.:

«924. В этот год почил король Эдуард, и Этельстан, его сын, получил царство.

931. В этот год в четвертый день перед июньскими календами Бюрнстан стал епископом Уинчестера и управлял епархией два с половиной года.

932. В этот год почил епископ Фридестан.

933. В этот год король Этельстан отправился в Шотландию вместе с сухопутным войском и войском на кораблях и опустошил ее большую часть; и епископ Бюрнстан почил в Уинчестере в День Всех Святых.

934. В этот год епископ Эльфеах получил епархию (в Уинчестере).

A.D. 937. В это лето Этельстан / державный, // кольцедробитель, / и брат его,

наследник, // Эдмунд, в битве / добыли славу // и честь всевечную / мечами в сечи // под Брунанбургом...» (Пер. В.Г. Тихомирова).

[Здесь и далее перевод «Битвы при Брунанбурге» В.Г. Тихомирова цит. по: Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. С. 133–137. (Литературные памятники). Текст оригинала цит. по: *The Battle of Brunanburh* / A. Campbell, ed. London, 1938. P. 93–95.]

«941. В этот год (в Глостере) почил король Этельстан в шестой день перед ноябрьскими календами, спустя сорок одну зиму без одной ночи после того, как почил король Альфред. И Эдмунд Этелинг получил королевство, и было ему семнадцать лет. Король Этельстан правил четырнадцать лет и десять недель».

Легко увидеть, что в приведенном фрагменте речь идет только о епископах (Фридестане, Бюрнстане, Эльфеахе), о получении ими епархий, кончине; и о королях (Эдуарде, Этельстане и Эдмунде), об их восшествии на престол, одержанных ими победах, смерти. Интерес к духовным и светским владыкам характерен для всех записей Англосаксонской Хроники, включая и запись за 937 г., которая имеет необычную организацию – она сочинена аллитерационным стихом. Это одна из шести поэтических вставок в прозаический текст Хроники. Поэтические вставки имеют тот же текстуальный статус, что и прозаические анналы за соответствующие годы. Каждая запись начинается с указания года и с заглавной буквы Н, обозначающей слово со значением «здесь» (*her*). Все записи сделаны длинными строками, покрывающими все рукописное пространство.

Каждая из шести поэтических вставок в Англосаксонскую Хронику увековечивает определенное событие, связанное с правителями Британских островов: две первых – победу английского оружия («Битва при Брунанбурге» 937 г., «Захват пяти бургов» 942 г.), третья – восшествие на престол («Коронация Эдгара» 973 г.), последние три – кончину правителя («Смерть Эдгара» 975 г., «Смерть Альфреда» 1036 г., «Смерть Эдуарда» 1065 г.).

Все поэмы Англосаксонской Хроники обращены не к германскому героическому прошлому, но к современным англосаксонским событиям и потому нередко представляют собой не менее важный источник исторических сведений, чем прозаическая часть Хроники. Так, в сохранившихся рукописях Англосаксонской Хроники прозаические записи, связанные с правлением короля Этельстана, разрозненны и немногословны. Во всех сохранившихся рукописях Англосаксонской Хроники имя Этельстана встречается всего 7 раз: в записях за 924 г. (Уинчестерская, Петерборская, Кентерберийская рукописи), 925 и 926 гг. (Вустерская рукопись), 927 г. (Петерборская, Кентерберийская рукописи), 934 г. (Уинчестерская, Вустерская, Кентерберийская рукописи), 937 г. (Уинчестерская, обе Абингдонские, Вустерская рукописи), 941 г. (Уинчестерская, обе Абингдонские, Вустерская, Петерборская рукописи). В процитированных прозаических фрагментах из Уинчестерской рукописи, например, говорится лишь о его восшествии на престол (924 г.), шотландском походе (933 г.) и кончине (941 г.). Единственное событие, подробно изображенное в Хронике, – это

прославившая имя Этельстана битва при Брунанбурге, которой посвящено 73 строки аллитерационного стиха. Эта поэма, включенная в четыре рукописи Англосаксонской Хроники (Уинчестерскую, обе Абингдонские и Вустерскую) в качестве записи за 937 г., дает ценнейшее свидетельство для реконструкции хода сражения при Брунанбурге. В отличие от других поэм героического эпоса (например, «Битвы в Финнбурге», включающей прямую речь персонажей, содержащей элементы повествования и обращенной к прошлому), в «Битве при Брунанбурге» нет ни речей, ни нарративности, ни ностальгической идеализации героического прошлого. Тема этой поэмы определяется отражением реального события, связанного со скандинавскими набегами.

Дополняя описание боя, данное в «Битве при Брунанбурге» другими источниками, в частности, кельтскими (Ульстерскими Анналами, Анналами Клонмакнойса), а также «Деяниями английских королей» Уильяма Мальмсберийского, «Историей Даремской церкви» Симеона Даремского, «Историей англоу» Генриха Хантингдонского, хроникой Иоанна Вустерского, можно реконструировать предысторию и саму картину сражения.

Англосаксы начали бой на рассвете, разделив войско на две части: уэссекские воины бились с кельтами, мерсийские воины – против скандинавов. Битва при Брунанбурге была кровопролитной, в ней приняло участие множество наемников ирландского, валлийского и корнуэллского происхождения. Исход сражения решил использование англосаксами отрядов конницы против преимущественно пешего войска норвежцев, ирландцев и шотландцев. Жестокая рукопашная схватка привела к победе хорошо вооруженных воинов Этельстана. Преследование побежденных длилось до глубокой ночи, уэссекские всадники настигали беглецов, насмерть поражая их острыми копьями. Немногим удалось спастись, добравшись до кораблей, которые находились далеко от поля боя. Хотя потери англосаксов были огромны: двое сородичей Этельстана, двое сыновей Этельварда, младший сын короля Альфреда, два военачальника, два епископа, великое множество простых воинов, им удалось почти полностью уничтожить войско противника. Погибли пять королей, среди которых были викингский конунг с Гебридских островов и Оуэйн, король Кумбрии, семь военачальников Олава Гудфридссона, сын Константина, два сына Сигтригга. Олав Гудфридссон возвратился в Дублин с остатками войска в начале 938 г.

В поэме о битве при Брунанбурге рассказывается о самом сражении, бегстве побежденных и об отходе войска англосаксов. Нарушая каноны героического эпоса, создатель поэмы начинает не с изображения приближения войска, но с утверждения того, что было достигнуто в результате боевых действий, заранее предвосхищая ее окончание: «В это лето Этельстан / державный, // кольцедробитель, / и брат его, наследник, // Эдмунд, в битве / добыли славу // и честь всевечную / мечами в сечи // под Брунанбуром», 1–5. Затем следует краткое описание схватки на мечах («рубил щитов ограду, // молота потомками / ломали копьа // Эадверда отпрыски, / как это видится // в их роде от предков, / ибо нередко недругов // привечали

они мечами, / защищая жилище, // земли свои и золото, / и разили противника», 5–7). Здесь приводится неизменно интересующая составителей Хроники генеалогия героев сражения – Этельстан и его младший брат Эдмунд именуются «отпрысками Эадверда» (*afaran Eadweardes* 7a). С самого начала аудитории сообщается о грядущем успехе уэссекских королей в битве – братья оказываются достойными преемниками своих доблестных предков, которым не раз приходилось защищать в битве свою «землю, сокровища и дома» (*land ealgodon, hord and hamas* 9b–10a). Создатель поэмы называет врагов, с которыми сражается войско уэссекских королей. Это «скотты и мореходы» (*Sceotta leoda and scipflotan* 11), которые в следующих строках именуются также «северными мужами» (*guma norþerna* 18b), и с самого начала говорит о неизбежности их поражения: «пали обреченные» (*fæge feollan* 12a).

Первая часть поэмы завершается изображением кровавой сечи, продолжавшейся весь день: «сколько скоттов / и морских скитальцев // обреченных пало / – поле темнело // от крови ратников / с утра, покуда, // восстав на востоке, / светило славное // скользило над землями, / светозарный светоч // Бога небесного, / рубились благородные, // покуда не покоились», 10–17. Сражение в «Битве при Брунанбурге», в соответствии с канонами героического эпоса, начинается на рассвете (в «Беовульфе» тоже упоминается о битве на рассвете, 2484) и продолжается до темноты: «поле битвы, над которым солнце совершает свой дневной путь, обзревается с некоей высокой точки, соответствующей масштабности событий»².

В первой части вводятся мотивы, которым суждено стать ключевыми в поэме, – перечисление павших и описание сечи, приобретающей вселенский размах: поле боя залито кровью обреченных скоттов и викингов. Изображение битвы включает упоминания о кровопролитии (*wæl* 65, *wælfeld* 51, *wælstowe* 43), о тех, кому было суждено пасть, погибнуть (*feallan* 12, *cringan* 10), о близких к смерти, обреченных (*fæge* 12, 18), о том, что поле битвы «потемнело от крови мужей» (*feld dænnede / secga swate* 12–13). Хотя перспектива в «Битве при Брунанбурге» ограничена англосаксами, викингами и скоттами, данное в поэме описание предстает картиной всеобщего уничтожения.

Ключевые мотивы всемирной сечи воспроизводятся во второй части поэмы, которая открывается переходным наречием *þæg* – «там»: *þæg læg secg mænig garum ageted* – «там полегло много мужей, копьями уничтоженных»: «скольких северных // мужей в сраженье / положили копеещики // на щиты, уставших, / и так же скоттов, // сечей пресыщенных», 17–20. Изображение преследования сопрягается с обозначением временного промежутка – все действие располагается в продолжение одного дня. Уэссекская конница весь день преследует побежденных: «косили уэссекцы, // конники исконные, / доколе не стемнело, // гоном гнали / врагов ненавистных, // беглых рубили, / сгубили многих // клинками камнеостренными», 20–23. Уэссекской коннице помогают мерсийские пешие воины: «не отказывались и мерси // пешие от рукопашной / с приспешниками Анлафа», 24–25. Мотив битвы во время преследования отделен от изображения бег-

ства, которому посвящен третий фрагмент поэмы, и осмысливается как часть описания сражения. Возможно, этот мотив предвосхищает переход от рассказа о битве к описанию бегства, от второй части – к третьей. В конце второй части вновь появляется ключевой мотив всей поэмы – список потерь («поверх щитов простреленных» – *ofer scyld scoten* 19, «сечей пресыщенных» – *wiges sæd* 20, «мечами усыпленных» – *sweordum aswefede* 30) и перечисление павших: «вождей же юных // пятеро пало / на поле брани, // клинками упокоенных, / и таких же семеро // ярлов Анлафа, / и ярых мужей без счета, // моряков и скоттов», 28–32.

В третьей части противопоставляются бегство побежденного войска и триумфальное возвращение победившей рати, отчаяние побежденных врагов и ликование победителей. Разгромленные и униженные викинги обречены на бегство по Дингес-море в Дублин назад в страну иров, в то время как Этельстан и его брат с победой возвращаются в Уэссекс (53–59). Описание бегства вновь вводится с помощью переходного наречия *þæg* (32). Основное действие повторяется четыре раза как серия параллельных действий: «Кинулся в бегство // знатный норманн – / нужда его понудила // на груди ладейной / без людей отчалить, – // конь морской по водам / конунга уносит // по взморью мутному, / мужа упасая», 32–35. Анлаф (Олав) явился воевать с королем Этельстаном «по бурным волнам» (*ofer æra gebland*, 26b), теперь он бежит «по взморью мутному» (*on fealene flod*, 36a). Константин, «седовласый воин», тоже потерпел бесславное поражение, он потерял в сече не только соратников и друзей, но и юного сына, который остался на поле брани: *and his sunu forlet on wælstowe wundum forgrunden, geonge æt giðe* – «и своего сына, юного, от ран погибшего в бою, покинул на поле павших», 42–44. Создатель поэмы говорит о боли утраты (37), но радуется тому, что враги, известные своей отвагой, полностью разгромлены. Ключевой мотив бойни, сечи (40–42) сопровождается подведением итогов сражения, которые вновь изображаются как серия параллельных действий: *hreman ne þorfte* – «не было причины торжествовать»... *Gelpan ne þorfte* – «не было причины бахвалиться»... *hlehhan ne þorfþun* – «не было причины смеяться», 39–47.

В отличие от героической поэзии (ср. «Битву при Мэлдоне», «Беовульф» 2964–2975), в «Битве при Брунанбурге» главное внимание уделяется не единоборствам героев, но описанию массовых действий. В героическом эпосе единоборства, как правило, составляют часть общей картины боевых действий, но эта общая картина служит лишь фоном, в фокусе же оказываются индивидуальные проявления героизма (ср. «Песнь о Хильдебранде», эддические песни). В «Битве при Брунанбурге» тема битвы трактуется несколько иначе. Изображение сражения здесь состоит из перечисления эксплицитно не связанных описательных деталей. Эти детали, имеющие отношение к описанию сражения, избирательны и не составляют ясно выраженной нарративной последовательности. Уместно процитировать замечание Н.Ю. Гвоздецкой о том, что «целостный образ битвы... последовательно разложен на компоненты, которые позволяют представить живописную картину сражения, как бы разворачивающегося

на глазах у читателя»³. Создается впечатление того, что происходит нечто грандиозное, но туманное, освещаемое краткими проблесками, выхватывающими из темноты лишь отдельные подробности. В изображении битвы говорится о воинах, скрещающих щиты с противниками, убивающих, рубящих врагов мечами, поражающих их насмерть (geslean 4, cleofan 5, heawan 23). Создатель поэмы описывает битву как «бранную работу» (beadoweorc 48), упоминая о «месте боя» – campstede 49, о столкновении знамен («стычка стягов» – cumbolgehnæst 49), о нападении копьеносцев («сшибка копий» – garmitting 50), о наступлении пеших воинов («скопление мужей» – gumena gemot 50), об ударах мечами («обмен оружием» – wæpengewrixl 51), о рукопашной («ручной игра» – handplega 25, ср. также развитие образа игры в plegodon – играли, т.е. бились, 52) и, наконец, о «поле павших» – wælfeld 51. Павшие в бою изображаются как добыча «зверей битвы»: черного ворона, белохвостого орла, голодного ястреба и серого волка, которые делят между собой гору трупов, лежащую на поле. В «Битве при Брунанбурге» они пируют в полной тишине тогда, когда сражение уже закончилось, и шум боя смолк навеки.

Создатель поэмы заключает свою песнь во славу Этельстана тем, что оценивает значение битвы при Брунанбурге не только для того поколения англосаксов, безопасность которых обеспечена правлением великих уэссекских королей, но и для всей англосаксонской истории. Он воспевает победу Этельстана как важнейшую со времен переселения англов и саксов с континента: «Не случилось большей // сечи доселе / на этой суше, // большего в битве / смертоубийства // клинками сверкающими, / как сказано мудрецами // в старых книгах, / с тех пор, как с востока // англы и саксы / пришли на эту // землю из-за моря», 66–71. Конец поэмы («как сказано мудрецами в старых книгах»), возможно, содержит и традиционную ссылку на авторитет, и аллюзию на письменные источники, скорее всего, на саму Англосаксонскую Хронику или «Церковную историю англов» Беда Достопочтенного. Победа, одержанная над скандинавами в X в., рассматривается в контексте Великого переселения народов и заселения англосаксами Британских островов. Борьбе с иноземными завоевателями находится оправдание в героических деяниях прошлого, несмотря на то, что и сами англосаксы, как сказано в поэме, были пришельцами и завоевателями по отношению к коренному кельтскому населению Британских островов.

Поражение врагов рассматривается здесь и как личная победа короля Этельстана и его брата, и как победа всех англосаксов. В начале поэмы речь идет о династии уэссекских королей, наследниками которых называются Этельстан и Эдмунд, в заключении же их победа изображается как событие важное не только для Уэссекса, но и для всего народа. Таким образом, если прозаические записи Англосаксонской Хроники остаются в сфере интересов Уэссекса или Мерсии, то ее поэтические вставки расширяют национальные границы, обобщая и размах сечи, и величие победы до вселенских масштабов.

Англосаксонская поэма о битве при Брунанбурге – не единственный памятник, изображающий знаменитое сражение. В «Саге об Эгиле Скал-

лагримссоне», посвященной событиям 860–100 гг., рассказывается о том, как ее герой, знаменитый скальд Эгиль жил в Англии, служил королю Этельстану (Адальстейну) и вместе со своим братом Торольвом принимал участие в битве при Винхейде (вероятно, Брунанбурге). В прозаической части саги битва при Винхейде описывается исключительно с точки зрения Эгиля и Торольва, о действиях Этельстана в ходе сражения говорится очень лаконично⁴. Торольву суждено было пасть в этой битве, и Эгиль сочинил две скальдические висы в его честь, а потом в глубоком горе явился на пир к Этельстану. Английский король подарил ему золотое кольцо, тогда Эгиль произнес вису (глава 55). Этельстан наградил Эгиля за участие в битве и дал ему возмещение за смерть брата. Тогда Эгиль сочинил еще одну вису в благодарность королю. Эгиль провел с Этельстаном всю зиму и был у него в большом почете, он сочинил панегирическую песнь в честь английского правителя («Адальстейндрапу») и получил от короля два золотых кольца и собственный королевский плащ в награду. Этельстан так высоко ценил Эгиля, что уговаривал его остаться в Англии навсегда.

Эгиль Скаллагримссон похвалялся тем, что принес «мед Одина (= поэзию) на английские поля» (Ópins mjöð á Engla bjöð). Возможно, именно в эпоху правления короля Этельстана на Британских островах началось сочинение королевских панегириков, с которыми сравнивали и «Битву при Брунанбурге»⁵. Эта поэма, как и другие поэтические вставки в Англосаксонской Хронике, представляет собой хвалебную песнь не в англосаксонском, а в скандинавском стиле – она не рассказывает о событии последовательно, но прославляет его эллиптически⁶, называя имена героев и их врагов (и упоминая их генеалогию: eaforan Eadweardes – «потомки Эадверда» ба), снабжая и тех, и других оценочной характеристикой (если Этельстан именуется eorla drihten – «господином вождей» 1b и beorna beahgifa – «раздателем колец» 2a, то Константин называется eald inwidra – «старым злодеем» 4ба). «Битва при Брунанбурге» ближе по жанру к скальдическим панегирикам, чем к остальной древнеанглийской героической поэзии, повествовательной, содержащей прямую речь персонажей, устремленной в прошлое и никогда не избирающей своим предметом сиюминутное настоящее.

Тема англосаксонской поэмы – прославление современного события, близка традиционному предмету скальдической хвалебной песни – словословие правителю. «Битва при Брунанбурге» воспевает «долгую славу» (ealdorlangne tir, 2), завоеванную в бою королем Этельстаном. Восхищение создателя поэмы тем, как Этельстан своими мечами навечно «усыпил» пять юных королей, сопоставимо (даже на вербальном уровне) с воодушевлением исландских скальдов, например, Халльфреда Трудного Скальда или Эйнара Звона Весов, когда они описывают, как «трое очень отважных сыновей ярла полегли в бою – это приносит славу (tírg, ср. употребление того же слова «tírg» в «Битве при Брунанбурге») вождю воинов» (Эйнар Звон Весов «Недостаток золота» В I 118, 7), или как «звонящий град оружия Эгиля (= стрел) с силой обрушивается на рубахи Хамдира (= кольчуги)» (Халльфред Трудный Скальд «Драпа о Хаконе» В I 148,

8). [Перевод скальдческих стихов автора статьи сделан по изданию: Den norsk-islandske Skjaldedigtning. B I–II (Rettet text) // Udg. Finnur Jónsson. København, 1912–1915. Rpt.: København, 1967–1973 (римская цифра обозначает том издания, первая арабская – страницу, вторая арабская цифра – строфу).] Так же как и в древнеанглийской поэме, где солнце – «Бога светоч яркий, превечного Господа» с рассвета до заката льет свет на залитые кровью поля близ Брунанбурга, в хвалебных песнях скальдов «голубые, как лед» мечи, «алеющие» от крови врагов, кажутся золотыми в лучах восходящего солнца.

О влиянии скальдической поэзии на «Битву при Брунанбурге» говорит и присутствие скандинавских заимствований, таких как окказионализмы sneagr – «боевой корабль» (35a, ср. также nægledcneagr 53b – «судно, прошитое гвоздями»), возможно, восходящий к дисл. knögr (род. п. knarrar) – «торговое судно», поэтическое хейти корабля, и guðhavoc – «ястреб битвы» или «орел» (64a), ср. дисл. gunnar haukr – «ястреб битвы» и другие производные, обозначающие «птиц битвы» (древнеангл. guðfugol, «Загадки», 25. 5) и образованные по той же продуктивной модели и с тем же первым компонентом gunnr – «битва» (gunnmár, gunnsvört, gunnskári, gunnstari, gunnvalr). Некоторые лексические единицы в англосаксонской поэме близки к скальдическим кеннингам битвы, оружия, война, например: headolind – «липа битвы» = щит 6a, hamoga laf – «потомок молота» = меч 7a, meca gemana – «встреча мечей» = битва 40a, billgesliht – «столкновение мечей» = битва 45a, cumbolgehnæst – «стычка стягов» = битва 49a, garmitting – «сшибка копий» = битва 50a, gumena gemot – «скопление мужей» = битва 50b, wæpengewrixl – «обмен оружием» = битва 51a, wigmíðas – «кузнецы битвы» = воины 72. Внутристриховые созвучия распределяются в «Битве при Брунанбурге» почти так же, как скотхендинги и адальхендинги в поэзии скальдов. В нечетных кратких строках здесь встречаются исключительно консонансы (heoga herelafum 47a, dreorig dagaða 54a, wulf on wealde 65a, folces gefylled 67a), а в четных строках – в основном полная рифма или ассонанс (myrce ne wyrndon 24b, cuningas giunge 29b, nede gebeded 33b, wundun forgrunden 43b).

«Битва при Брунанбурге», как и другие поэмы Англосаксонской Хроники, напоминает скальдические панегирики и темой – прославление современного события, и поэтическим языком (употреблением кеннингов и заимствованной лексики), и звуковой организацией (использованием внутристриховых созвучий: консонансов – в нечетных строках, полной рифмы – в четных), и функцией – она включена в прозаический текст Хроники на тех же правах, что и скальдические стихи, цитирующиеся в прозаическом тексте саги. Скальдические панегирики превозносят деяния тех же английских королей, что и поэмы Англосаксонской Хроники. Победу короля Этельстана в битве при Брунанбурге прославляет хвалебная песнь («Адальстейндрапа») самого знаменитого исландского скальда Эгиля Скаллаграмссона и прозаический рассказ в «Саге об Эгиле», в которой она включена: «Вот владык потомок, / Трех князей убивший. / Край ему подвластен. / Не исчислить подвигов / Адальстейна в битвах. / Я кля-

нусь, о щедрый / Конунг, – мы не знаем, / Кто б с тобой сравнился»⁷ (пер. А.И. Корсуна).

В стихах Эгиля, в отличие от прозаической части саги, характеризующей короля Этельстана (Адальстейна) симптоматически, т.е. через его поступки, такие как предложение щедрого возмещения за смерть сородича и награды за сочинение хвалебной песни, создается идеальный портрет правителя (он называется «потомком владык», «щедрым Конунгом», его подвигам нет числа, ему подвластен весь край, в припеве к песни говорится, что Адальстейн владеет страной «вплоть до гор», то есть всей Англией до самой Шотландии). Прозаический текст Англосаксонской Хроники, как и прозаический текст саги, тоже рисует симптоматический портрет короля (сообщается только о его действиях, например об опустошении Шотландии), однако поэтические вставки в Хронику и, в частности, «Битва при Брунанбурге», подобно скальдическим панегирикам, содержат идеализирующие эпитеты и обозначения правителя. Так, к королю Этельстану применяется существительное drihten – «господин», однако то же существительное используется в поэме в строках о солнце, которое описывается как «Бога светоч яркий, превечного Господа» (Godes condel beorht, / eces Drihtnes, 15–16). Ключевым словом в создании образов королей в поэме становится идеализирующий эпитет æbele – «знатный, благородный», который употребляется и сам по себе (16), и в составе других слов, участвующих в формулах (например, «Эадмунд княжич» – Eadmund æbeling 3, «конунг и княжич» – cuning and æbeling 58), и в составе окказионализма geæbele, образованного создателем поэмы: eaforan Eadweardes, swa him geæbele wæs (7) – «отпрыски Эадверда, как им по знатности подобает», а также воспроизводится всякий раз, когда упоминается имя короля Этельстана (Æpelstan).

Идеализирующий стиль характерен и для других описаний англосаксонского владыки, данных ему современниками. Список реликвий, подаренных Этельстаном церкви св. Петра в Эксетере, называет его «самым прославленным королем, милостью Божией правившим всей Англией, власть над которой многие короли до него делили между собой»⁸. Немецкий клирик, живший в Кентербери, в поэме «Благочестивый Король Этельстан» (Rex pius Ædelstan), сравнивает битву при Брунанбурге со сражением при Гаваоне и победой Иисуса Навина над соединенными силами пяти царей Аморрейских (Нав X, 1–14): «Король Этельстан, ... которого Господь поставил над народом англоv (Angligenus) правителем и предводителем его земных войск так, что сам король, могущественный в битве, может победить других свирепых королей и сокрушить их гордые выи»⁹. Предполагается, что эта поэма, прославляющая Этельстана, могла быть сочинена в последние годы его жизни¹⁰.

Идеализирующий стиль в создании образов королей не остался незамеченным и более поздними историками и хронистами, даже теми, кто, как например, Этельвеард (975–983), Симеон Даремский (1129) и Иоанн Вустерский (1140), следуя прозаическому тексту Англосаксонской Хроники, избрали симптоматический стиль повествования о королевских деяни-

ях. Этельвеард, например, говорит об Этельстане в самых идеализирующих выражениях, называя его «могущественнейшим королем» (*Æthestan rex robustissimus*) и «королем, достойным почитания» (*rex uenerandus*). Согласно хронике Этельвеарда, сражение при Брунанбурге принесло Этельстану столь громкую славу, что люди именовали его просто «великой битвой», после которой «варвары были разгромлены со всех сторон и больше никогда не получали преимущества <...> поля Британии были объединены в одно, всюду воцарился мир и изобилие всего»¹¹.

Симеон Даремский тоже дает самую хвалебную, пусть и формульную, характеристику герою битвы при Брунанбурге: «Он был добр к своим людям, но беспощаден к врагам». В «Истории английских королей» Симеон не приводит подробного описания «великой битвы», но ограничивается лишь констатацией факта: «Король Этельстан сражался при Веондуне и обратил короля Анлафа в бегство вместе с его шестьюстами и пятнадцатью кораблями, а также Константина, короля скоттов, и Оуэйна, короля валлийцев, и все их большое войско»¹². Однако в «Истории Даремской Церквы» он изображает битву более детализованно:

«Через четыре года после того, как была покорена Шотландии, то есть в 937 году от Рождества Господа нашего, Этельстан сразился при Веондуне, также называемым Бруннанверк или Бруннанбуриг, с Анлафом, сыном почившего короля Гудреда, который явился с шестьюстами и пятнадцатью кораблями. Против Этельстана он привел с собой войска упомянутых королей скоттов и валлийцев (Константина и Оуэйна). Но Этельстан положился на защиту Святого Кутберта и изгнал этих правителей из своего королевства, уничтожив большую их часть. Он принес великое торжество своему народу. Он был добр к своим людям, но беспощаден к врагам. Вскоре после этого, он закончил свою жизнь в мире, оставив правление королевством своему брату Эадмунду»¹³.

Хотя деяниям короля Этельстана Симеон Даремский уделяет несравненно больше внимания, чем созданию литературного портрета правителя, из его рассказа король Этельстан предстает благочестивым, милосердным, непобедимым воином, разгромившим бесчисленных врагов и принесшим славу своему народу.

Симптоматического стиля описания придерживается и Иоанн Вустерский, который изображает короля по его делам: «Анлаф, правитель-язычник Ирландии и многих островов, подстрекаемый своим тестем шотландским королем Константином, вошел со многими судами в устье реки Хамбер. Король Этельстан и его брат княжич Эадмунд, встретил врага со своим войском у места, называемого Брунанбург. В битве, которая продолжалась с рассвета до заката, они убили пять королей и семь знатных людей»¹⁴. Немногими строками Иоанн Вустерский рисует портрет англосаксонского короля, наголову разбившего язычников, выстоявшего против их огромного флота, пролившего «больше крови, чем когда-либо прежде в любой битве в Англии» и возвратившегося домой «с великим ликованием»¹⁵.

В отличие от Этельвеарда, Симеона Даремского и Иоанна Вустерско-

го, Уильям Малмсберийский (ок. 1095/96 – ок. 1143) отказывается от симптоматического стиля описания правителей и в прозаической, и в поэтической части «Деяний английских королей» (*Gesta Regum Anglorum*). Об Этельстане Уильям пишет в самых идеализированных выражениях: «Он был среднего роста, строен телом, с льняными волосами, чудесно перевитыми золотыми нитями», «Его отношение к церковным людям было полно обаяния и любезности, к простым людям оно было приветливым и доброжелательным, к сильным мира сего – серьезным по причине его величия»¹⁶. Этельстан отказывался от «королевской гордости» только с бедными, с которыми он был «доступным и серьезным, сочувствуя их нищете», «милостиво одаряя всех вокруг любезностью». Его дух был «отважным и сильным, и сам он был очень любим подданными за свое мужество и смирение, а по отношению к восставшим он был подобен молнии в непобедимой мощи». «Осторожный, зрелый, далеко смотрящий и победоносный в любой схватке» Этельстан мог править «только благодаря тому трепету, который внушало одно его имя», он «вызывал страх у всех окружавших его народов» и «наполнял ужасом сердца всех врагов своей родины». Нельзя не заметить, что в прозаической части «Деяний английских королей» Уильям избирает идеализирующий стиль изображения правителя, превосходный образец которого дает скальдический панегирик в честь Этельстана (Адальстейна) из «Саги об Эгиле Скаллаграмссоне» и поэма о великой битве из Англосаксонской Хроники.

Уильям Малмсберийский следует традиции саги и Англосаксонской Хроники не только стилистически и тематически, но и формально. Подобно составителю Хроники, в свое прозаическое повествование он включает поэтические вставки, цитируя пространные фрагменты поэмы о восшествии Этельстана на престол и о битве при Брунанбурге:

«Этельстан провел двенадцать лет, справедливо управляя своими подданными и используя силу, чтобы покорить тиранов, когда возвратилась эта чума Европы, эта гибельная пагуба. Свирепый варвар с севера захватил сейчас страну, он поселился в полях. Разбойник Анлаф покинул море и изрыгает свои незаконные беспощадные угрозы... Дурные вести о том, что происходит, наконец достигают короля... Без промедления за стягами следуют победоносные войска. Этельстан развевает сотни знамен... Великая слава противника испугала грабителей...»¹⁷.

Стилистика и тональность поэмы Уильяма, приведенной в его «Деяниях английских королей» заставляет вспомнить и о скальдических панегириках, и о поэме «Битва при Брунанбурге», включенной в состав Англосаксонской Хроники. Как и исландские скальды, и создатель «Битвы при Брунанбурге», Уильям не жалеет похвал англосаксонскому королю, называя его справедливым, сильным, победоносным, великим, и самых негативных оценок его врагам, именуя их варварами и разбойниками.

Подобно Уильяму Малмсберийскому, Генрих Хантингдонский тоже включает поэтические вставки в свое повествование, прославляющее Этельстана как непобедимого короля, который «несомненно был велико-

лепен в своих деяниях, и, хотя на него нападали враги, превосходившие его силой, он никогда не терпел поражения в бою»¹⁸. Генрих называет битву при Брунанбурге «величайшим из сражений» (*preliogum maximum*) и помещает в свой рассказ «верный перевод» (*translatione fida*) той «песни (*carmen*) английских писателей, которая описывает величие этой битвы»: «Король Этельстан, цвет предводителей, раздаватель колец знатным, и его брат Эдмунд, великолепные отпрыски протяженного непрерывного рода, ударили остриями мечей в битве при Брунебириге. Те, кто остались от семьи почившего Эдуарда, раскололи стену щитов, убили знатных. Им было заповедано их сородичами в частых сражениях защищать от враждебных народов сокровища и дома, достояние и ценности своей Родины». Подобно англосаксонской поэме, включенной в прозаический текст Хроники, стихотворная вставка Генриха Хантингдонского помещает битву при Брунанбурге в контекст всей английской истории: «Не было сражения более великого в этой стране, и не было прежде большей сечи, с тех пор как саксы и англы прибыли сюда по широкому морю, чтобы разбить бриттов, знаменитых кузнецов Марса, которые победили валлийцев, изгнали королей и завладели королевством». Окончание поэмы Генриха Хантингдонского, как и «Битва при Брунанбурге», уподобляет знаменитое сражение заселению англосаксами Британии и подтверждает право уэссекского короля на господство, завоеванное нелегкой победой в бою.

Можно предположить, что идеализирующий стиль в описаниях правителей, появившийся в поэмах Англосаксонской Хроники под влиянием скальдической панегирической традиции, оказывает опосредованное влияние и на Генриха Хантингдонского, и на Уильяма Малсмерийского, которые следуют ему в своих стихотворных переложениях поэмы о битве при Брунанбурге и распространяют его на свои прозаические повествования.

Если спустя столетия потомки все еще продолжают воспевать победу англосаксонского короля в традициях скальдических панегириков, возможно, оказавших влияние на поэмы Англосаксонской Хроники, то следует признать, что король Этельстан проявил поистине королевскую мудрость, пригласив на службу исландских скальдов и поручив им участвовать в исторической битве. Англосаксонские короли, несомненно, понимали значение поэзии как средства влияния на умы современников и потомков и потому способствовали распространению «меда поэзии на английских полях». Подобно Этельстану, король Этельред, сын Эдгара, стал объектом восхваления героя «Саги о Гуннлауге Змеином Языке», который тоже служил английскому королю не только как дружинник, но и как скальд. Из саги известно, что Гуннлауг приехал в Англию, где «тогда был тот же язык, что и в Норвегии и в Дании», глава 7) ко двору Этельреда (Адальрада), сочинил в честь короля хвалебную песнь: «Щедрому конунгу Англии / Люди хвалу слагают; / Рать и народ склониться / Рады пред Адальрадом»¹⁹ (пер. О.А. Смирницкой) и получил за нее в награду «пурпурный плащ, подбитый лучшим мехом и отделанный спереди золотом». Этельред «сделал Гуннлауга своим дружинником, и Гуннлауг оставался у

конунга всю зиму и пользовался большим почетом»²⁰ (пер. М.И. Стеблин-Каменского). В «Круге Земном» рассказывается о поездке еще одного знаменитого скальда (Сигвата) в Англию к королю Кнуту Могучему и о полученных им подарках, причем упоминается, что Сигват и раньше бывал у английского правителя («Сага об Олаве Святом», глава 131). Известно, что деяния английских королей воспевали в своих хвалебных песнях и другие исландские скальды (в честь Кнута Могучего, например, сочиняли свои висы Сигват Тордарсон, Отгар Черный, Халльвард Благословение Харека, Торарин Славослов, Арнор Ярлов Скальд, Берси Торфусон, Стейн Скаптасон, Одаркептр).

Возможно, целенаправленной деятельностью англосаксонских королей, ставших объектами прославления скандинавских скальдов, следует объяснить и тот интерес к правящим династиям и завоеваниям правителей, который характерен для создателей Англосаксонской Хроники и тех древнеанглийских поэм, которые включены в ее состав и, вероятно, сочинены в традициях скальдической панегириков. С самого начала Хроника, очевидно, записывалась по повелению монарха при королевском дворе, а затем рассылалась в монастыри, такие как Кентерберри, Вустер, Абингдон, Петерборо, где записи продолжались под руководством духовенства. В подтверждение сказанного следует заметить, что все города, из которых происходят сохранившиеся рукописи Англосаксонской Хроники, представляют собой важные монастырские центры, связанные с королевским двором. Так, Уинчестер был объявлен столицей Уэссекса королем Альфредом Великим и столицей всей страны – королем Кнутом Могучим; Кентерберри – не только столица Кента со времен короля Этельберта, но и главный духовный центр страны, где находятся аббатство Святого Августина и Кентерберрийский собор, заложенный в VI в.; Петерборо – королевская резиденция Мерсии; Вустер – духовный центр епархии, временная резиденция мерсийского правителя Этельреда и его жены королевы Этельфлед, тетки короля Этельстана; Абингдон – место, где, возможно, было основано первое аббатство на Британских островах (ок. 166 г.). Происхождением из монастырских скрипториев, вероятно, обусловлено присутствие в королевских анналах записей о вступлении в управление епархиями духовных владык и их кончине. Ведение записей в едином центре при королевском дворе и их распространение с помощью духовных центров объясняет ту сосредоточенность на королевских деяниях, которая характерна для Англосаксонской Хроники и унаследована не только средневековыми летописями X–XIII вв., но и современными историческими и филологическими исследованиями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ The Anglo-Saxon Chronicle / M.L. Swanton, trans. 1996. P. xviii–xxi, xxviii–xxix.

² Смирницкая О.А. Битва при Брунанбурге // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. С. 304–305. (Литературные памятники).

³ Гвоздецкая Н.Ю. Поэтическое осмысление англосаксонской истории в «Бит-

ве при Брунанбурге» // Формы исторического сознания от поздней античности до эпохи Возрождения (Исследования и тексты) / отв. ред. И.В. Кривушин. Иваново, 2000. С. 82.

⁴ Сага об Эгиле. Исландские саги: в 2 т. / под общ. ред. О.А. Смирницкой. Т. 1. СПб., 1999. С. 121, 122.

⁵ Opland J. Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions. New Haven; London, 1980. P. 172; Lapidge M. Some Latin Poems as Evidence for the reign of Athelstan // Anglo-Saxon England. 1980. Vol. 9. P. 61–98; Harris J. Die altenglische Heldendichtung // Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 6. Europäisches Frühmittelalter / K. von See, hrsg. Wiesbaden, 1985. S. 248–254; Frank R. Anglo-Scandinavian Poetic Relations // American Notes and Queries. 1990. № 3. P. 74–79.

⁶ Opland J. Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions. New Haven; London, 1980. P. 172.

⁷ Сага об Эгиле. Исландские саги: в 2 т. / под общ. ред. О.А. Смирницкой. Т. 1. СПб., 1999. С. 127.

⁸ Conner P.W. Anglo-Saxon Exeter: A Tenth-Century Cultural History. Woodbridge, 1993. P. 176–177.

⁹ Lapidge M. Some Latin Poems as Evidence for the reign of Athelstan // Anglo-Saxon England. 1980. Vol. 9. P. 96.

¹⁰ Keynes S. King Æthelstan's Books // Learning and Literature in Anglo-Saxon England / M. Lapidge, H. Gneuss eds. Cambridge, 1997. P. 150–151.

¹¹ Chronicle of Æthelweard / A. Campbell, ed. London, 1962. P. 54.

¹² Simeon of Durham. Historia regum Anglorum: in 2 vols / T. Arnold, ed. Vol. II. London, 1885. P. 125. (Symeonis monachi opera omnia. Rolls Series lxxv).

¹³ Symeon of Durham, Libellus de Exordio atque Procuru istius, hoc est Dunelmensis, Ecclesie / D. Rollason, ed. and trans. Oxford, 1999. P. 138–139.

¹⁴ The Chronicle of John of Worcester: the Annals from 450 to 1066 / ed. R.R. Darlington, P. McGurk. Oxford, 1995. P. 392–393.

¹⁵ The Chronicle of John of Worcester: the Annals from 450 to 1066 / ed. R.R. Darlington, P. McGurk. Oxford, 1995. P. 393.

¹⁶ William of Malmesbury. Gesta regum Anglorum: in 2 vols. / R.A.B. Mynors, R.M. Thomson, M. Winterbottom eds. and trans. Vol. 1. Oxford, 1999. P. 148–149.

¹⁷ William of Malmesbury. Gesta regum Anglorum: in 2 vols. / R.A.B. Mynors, R.M. Thomson, M. Winterbottom eds. and trans. Vol. 1. Oxford, 1999. P. 220–221.

¹⁸ Henry, Archdeacon of Huntingdon. Historia Anglorum. The History of the English People / ed. and trans. D. Greenway. Oxford, 1996. P. 311.

¹⁹ Сага о Гуннлауге Змеином Языке // Исландские саги: в 2 т. / под общ. ред. О.А. Смирницкой. Т. 1. СПб., 1999. С. 426.

²⁰ Сага о Гуннлауге Змеином Языке // Исландские саги: в 2 т. / под общ. ред. О.А. Смирницкой. Т. 1. СПб., 1999. С. 426.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Lapidge M. Some Latin Poems as Evidence for the reign of Athelstan. *Anglo-Saxon England*, 1980, vol. 9, pp. 61–98. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0263675100001113>. (In English).

2. Frank R. Anglo-Scandinavian Poetic Relations. *American Notes and Queries*, 1990, no. 3, pp. 74–79. (In English).

3. Lapidge M. Some Latin Poems as Evidence for the reign of Athelstan. *Anglo-Saxon England*, 1980, vol. 9, p. 96. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0263675100001113>. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Smirnitskaya O.A. Bitva pri Brunanburge [The Battle of Brunanburgh]. *Smirnitskaya O.A., Tikhomirov V.G. (eds.) Drevneangliyskaya poeziya* [Old English Poetry], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, pp. 304–305. (In Russian).

5. Gvozdetskaya N.Yu. Poeticheskoe osmyslenie anglosaksonskoy istorii v “Bitve pri Brunanburge” [The Poetic Interpretation of the Anglo-Saxon History at “The Battle of Brunanburgh”]. *Krivushin I.V. (ed.) Formy istoricheskogo soznaniya ot pozdney antichnosti do epokhi Vozrozhdeniya (Issledovaniya i teksty)* [Forms of Historical Consciousness from the Late Antiquity to the Renaissance (Studies and Texts)]. Ivanovo, 2000, p. 82. (In Russian).

6. Harris J. Die altenglische Heldendichtung. *See von, K. (ed.) Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Vol. 6. Europäisches Frühmittelalter. Wiesbaden, 1985, pp. 248–254. (In German).

7. Keynes S. King Æthelstan's Books. *Lapidge M., Gneuss H. (eds.) Learning and Literature in Anglo-Saxon England*. Cambridge, 1997. P. 150–151. (In English).

(Monographs)

8. Opland J. *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*. New Haven; London, 1980, p. 172. (In English).

9. Opland J. *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*. New Haven; London, 1980, p. 172. (In English).

10. Conner P.W. *Anglo-Saxon Exeter: A Tenth-Century Cultural History*. Woodbridge, 1993, pp. 176–177. (In English).

Инна Геральдовна Матюшина – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет; почетный профессор Эксетерского университета (Великобритания).

Специалист в области германской филологии, истории английского языка, средневековой английской и скандинавской литературы. Научные интересы: историческая поэтика; древнегерманский эпос; древнейшая лирика Европы; скальдическая поэзия, стих и язык англосаксонской и древнескандинавской поэзии; поэтика рыцарской саги, стили и жанры древнеанглийской и среднеанглийской поэзии.

Е-мейл: I.Matyushina@exeter.ac.uk

Inna Matyushina – Doctor of Philology, Leading Researcher of the Meletinsky Institute for Advanced in the Humanities, Russian State University for the Humanities; Honorary Professor of the University of Exeter (England).

Specialist in Germanic Philology, Medieval English and Scandinavian Literature, the History of the English Language. Scholarly interests: Historical Poetics; Germanic Epic; Medieval European Lyric; Skaldic Poetry; Anglo-Saxon and Old Norse Language and Versification; the Poetics of Chivalric Sagas; Styles and Genres of Old and Middle English Poetry.

Е-мейл: I.Matyushina@exeter.ac.uk

Д.С. Туляков (Пермь)

**ВИЗУАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА:
описания персонажей в романе У. Льюиса
«Обезьяны господни»**

Аннотация. Современное понимание визуальности литературного текста как совокупности тех его особенностей, которые ориентируют читателя на представление яркого и запоминающегося визуального образа, противопоставлено в статье устоявшейся традиции исследования текста с целью обнаружить в нем следы влияния изобразительного искусства. На основе изложенной современной концепции исследуется визуальность описания персонажей в модернистском романе английского писателя и художника У. Льюиса «Обезьяны господни» (1931). Анализ текста Льюиса на предмет симуляции в нем сенсомоторной идентификации читателя с персонажем, отсылок к зрительному восприятию и нацеленности на нарушение естественного процесса читательской визуализации показал, что для стиля Льюиса характерна контрпродуктивная визуальность, воздействие и интерпретация которой не требует знакомства с живописной эстетикой художника.

Ключевые слова: визуальность литературного текста; Уиндем Льюис; модернизм; описание персонажа.

D. Tulyakov (Perm)

**Visuality of a Literary Text:
Character Descriptions in Wyndham Lewis's "The Apes of God"**

Abstract. The modern concept of literary visuality, defined as those features of a literary text which trigger a vivid and memorable image to appear in the reader's consciousness, is in stark contrast with the research tradition which treats visuality as manifestation of the visual arts' influence on a text. Based on this modern approach, we consider the visuality of the characters' descriptions in Wyndham Lewis's modernist novel "The Apes of God" (1931). Our analysis of Lewis's text in the aspects of its intention to establish sensorimotor transfer between the character and the reader, its rendering of visual experience, and its strategy to defamiliarize the habitual course of readerly visualization shows that Lewis's style is characterized by a counterproductive visuality whose effect and interpretation does not require a recourse to the artist's painterly aesthetics.

Key words: literary visuality; Wyndham Lewis; modernism; character description.

Английский писатель и художник Уиндем Льюис (1882–1957) менее признан, чем его современники Т.С. Элиот, Дж. Джойс, Э. Паунд, Д.Г. Лоуренс или В. Вулф. Между тем он является одним из крупнейших модернистов, оставившим после себя многогранное литературное, живописное и критическое наследие, практически неизвестное в России. Для современного читателя и исследователя остается актуальной характеристика, которую Ф. Джеймисон дал Льюису 37 лет назад. Американский ученый сравнил романы художника с живыми доисторическими существами из «Затерянного мира» А. Конан Дойля и сделал вывод, что «невнимание к

Льюису является ... счастливой случайностью для нас, получивших возможность, как из временной капсулы, еще раз почувствовать свежесть и ядовитость стиливого новаторства, все меньше доступные в поbledших текстах его современников»¹.

Интересно рассмотреть стиливое новаторство Льюиса в аспекте, продиктованном его двойственным статусом писателя и художника равной величины, – аспекте визуальности. Указанная двойственность делает творчество Льюиса идеальным материалом для иллюстрации или проверки общепринятого тезиса о родстве новаторской живописи и художественной литературы начала XX в. и усиленном влиянии первой на последнюю². Исследованию взаимосвязи слова и изображения в художественных текстах Льюиса в данном направлении посвящено внушительное число работ. Этому способствовал сам художник, писавший в автобиографии, что за его ранней экспериментальной пьесой «Враг звезд» (*Enemy of the Stars*, 1914) стояло стремление революционизировать литературу по образцу современной живописи³. Соответственно предметом внимания исследователей чаще всего становилось то, как заявленная Льюисом установка на взаимодействие двух видов искусства отразилась в поэтике его литературных произведений⁴.

Избранная нами методология анализа соотношения вербального и визуального в тексте Льюиса значительно отклоняется от охарактеризованной выше исследовательской традиции. Неизменной остается лишь отправная точка – гипотеза, что текстам Льюиса присуща особая визуальность, которая, возможно, помогла бы объяснить своеобразие его авторского стиля. Однако в трактовке этой визуальности мы намеренно отказываемся проводить параллели между литературой и живописью Льюиса, поскольку это привело бы к подмене визуальности словесного текста его соотнесенностью с принципами живописной эстетики. Другими словами, вместо того, чтобы анализировать литературный текст Льюиса на предмет визуальности, мы бы анализировали его на предмет родства с живописью (в данном случае – с собственной живописью художника). Родство словесного и изобразительного, однако, может иметь мало общего с визуальностью текста, если под последней понимать способность текста вызывать в сознании читателя зрительные образы и наделять эти образы яркостью. Так, говоря о близости ранней пьесы Льюиса живописному вортицизму, исследователи выделяют в них общие принципы паратаксиса, монтажа и наложения фразовых и образных элементов, ведущие к нарушению связности и последовательности текста произведения⁵. Все они указывают не на визуальность, а на определенный параллелизм текста Льюиса живописи начала XX в.

В данном исследовании визуальность понимается в узком значении – как обратная сторона мысленной визуализации, происходящей в сознании читателя в процессе чтения. Р. Брош определяет визуальность как «все те компоненты повествования, которые приводят в действие визуализацию»⁶. Исследование визуальности затруднено тем, что визуализация – представление читателем визуальных образов в процессе чтения – принадлежит

сфере сознания и является индивидуальной и вариативной. В самом общем смысле она определяется тремя группами факторов: самим читателем; контекстом, в котором протекает чтение; свойствами самого текста⁷. Визуальность в том значении, в котором это слово используется в данной статье, затрагивает лишь последний набор факторов – языковые особенности текста, которые (вместе с индивидуальными особенностями читателя и процесса чтения) влияют на характер его потенциальной визуализации.

Вопрос, который ставит данное исследование, можно сформулировать следующим образом: присуща ли текстам Льюиса особо выраженная визуальность? В критике признание визуальности стиля Льюиса стало общим местом. Например, согласно Ф. Джеймисону, композиция предложений Льюиса – это «визуальный процесс, соположение и коллаж слов-объектов, которые воспринимаются как обладающие практически ощутимыми свойствами»⁸, а П. Эдвардс указывает, что наиболее удачные образцы прозы Льюиса передают «яркость чего-то, увиденного впервые»⁹. Практически все исследователи Льюиса отмечают уникальность его стиля и зачастую ссылаются на живопись при его анализе, не останавливаясь, однако, на том, как и в какой степени тексты Льюиса «подключают» читательскую визуализацию. Мы полагаем, что визуальность у Льюиса можно охарактеризовать как контрпродуктивную: будучи ориентированным на читательскую визуализацию, его текст одновременно препятствует ей, в том числе перегружая читательское восприятие контрастными и накладывающимися друг на друга визуальными образами.

В данный момент вопрос о том, какие факторы и параметры определяют визуальность литературного текста, стоит в центре многих когнитивных исследований в русле формирующейся «поэтики литературной визуализации»¹⁰. По своей природе визуальные образы, возникающие при чтении, спонтанны, фрагментарны и крайне недолговечны¹¹ – они далеки от стабильной конкретики действительного, а не умозрительного, визуального восприятия. Однако в определенных условиях они обретают яркость и читатель «как своими глазами видит» то, о чем читает. При этом интуитивное отождествление «визуального» текста с текстом, насыщенным визуальными описаниями, оказывается ошибочным. Напротив, в соответствии с современными представлениями о воплощенном познании (*embodied cognition*) наиболее яркие и насыщенные психические образы возникают тогда, когда симулируют в сознании читателя сенсомоторные процессы¹². Поэтому зрительный образ, возникающий при простом упоминании предмета в повествовательном контексте, подразумевающем взаимодействие с этим предметом и возможность идентификации читателя с нарратором или действующим лицом, должен быть более ярким, чем развернутое описание предмета. Описание в чистом виде, если понимать под ним статичное перечисление свойств названного предмета, представляет альтернативный повествованию тип текста и его восприятия; оно не способно производить «перцептивный мимесис»¹³, т.е. вызывать в сознании читателя яркие образы сенсомоторного взаимодействия с предметом.

Многие исследователи сходятся в том, что визуальность текста уве-

личивается и тогда, когда описание представляет собой передачу акта зрительного восприятия¹⁴. Это положение согласуется с теорией воплощенного сознания, поскольку в данном случае визуальное описание будет в то же время повествованием о событии видения, ориентированном на сенсомоторную идентификацию читателя с его субъектом. С другой стороны, если описание не поддерживает в читателе чувства сопричастности чужому зрительному восприятию, оно заставляет его принять «когнитивную позицию субъекта, которого информируют о том, что определенному объекту свойственны определенные визуальные качества»¹⁵. Такое описание не обладает непринужденной яркостью идентификаторной визуальности повествовательного текста – в нем ощутима вербальность, а читателю «становится заметен когнитивный труд, вкладываемый им в процесс представления образов»¹⁶.

Хотя осознанная визуализация образов из развернутого описания лишает их естественной яркости, свойственной образности повествовательного текста, некое затруднение или нарушение естественного процесса визуализации необходимо, чтобы визуальность текста стала маркированной и была отмечена читателем как его особое свойство. Визуализация текста, ориентированного на зрительный и сенсомоторный трансфер, происходит в сознании читателя естественно и незаметно. Если же визуальность текстового фрагмента отмечается читателем, а вызванная текстом образность предстает яркой, но не мимолетной, а запоминающейся, можно говорить о случае «интенсифицированной визуализации», или «иконическом моменте»¹⁷. Общий механизм интенсификации визуализации состоит в нарушении ее автоматизма, благодаря которому читателю на основе текста удастся воссоздать нетипичный для него зрительный опыт. В соответствии с логикой остранения «иконические моменты случаются тогда, когда повествовательный текст заставляет нас отказаться от образов, которые мы уже для себя сформировали» при помощи, например, принуждения читателя принять непривычную точку зрения на известный предмет, неожиданной смены перспективы или резкой переориентации в повествовательном пространстве произведения. Разумеется, подобные отклонения возможны только на фоне культурно и когнитивно обусловленной «нормальной» (беспрепятственной) читательской визуализации. В случае перенасыщенности ими текста визуальность, напротив, может снижаться. Например, поскольку «текст, который быстро меняет физическую перспективу, не оставляет читателю времени сформировать и удерживать визуальный образ, сохраняя темп чтения»¹⁸, при частой смене повествовательной перспективы эффект визуального остранения останется нереализованным.

На основе изложенной выше теории можно сформулировать несколько вопросов к тексту Льюиса, которые позволят определить, свойственна ли ему интенсифицированная визуальность:

1. Насколько проза Льюиса ориентирована на стимуляцию сенсомоторной идентификации читателя с действующими лицами повествования?
2. Заложена ли в тексте Льюиса передача зрительного восприятия и какова ее значимость?

3. Заложено ли в тексте Льюиса нарушение автоматизма естественной читательской визуализации (предлагается ли читателю по-новому увидеть то, что ему должно быть привычно)?

Роман «Обезьяны господни» (*The Apes of God*, 1931) занимает центральное положение в наследии Льюиса¹⁹ и имеет оправданную репутацию наиболее сконцентрированного сосредоточия стилистической экстравагантности зрелого Льюиса²⁰. Сам автор подчеркивал «визуальность» «Обезьян господних», когда писал, что этот роман представляет собой образец модернизма, основанного на «внешнем подходе» и «визуальном обращении» с материалом, продиктованно «свидетельствами глаза, а не более эмоциональных органов чувств»²¹. Многие исследователи акцентируют визуальный, или зрелищный, характер описаний персонажей и их доминирующую роль в произведении. Так, для Х. Кеннера роман «распадается в памяти на длинные зарисовки персонажей»²²; В. Шерри называет его «почти бессюжетной галереей сатирических портретов Блумсбери»²³; Ф. Джеймисон пишет, что Льюис создал «не более чем эпизодическую демонстрацию, клетка за клеткой, всех вариаций “обезьян” Блумсбери»²⁴; а М. Перрино утверждает, что персонажи Льюиса – «скульптурные изображения, обретшие бессмертие в спектакле романа»²⁵.

Критический консенсус о значимости описаний персонажей, которые «выставляются» в романе подобно экспонатам, а также авторское указание на «визуальность» его сатирического метода мотивируют наш выбор описания персонажа в качестве материала для анализа. Разумеется, представленный частный разбор позволяет делать выводы о визуальности у Льюиса лишь со значительными ограничениями. «Обезьяны господни», однако, достаточно репрезентативны по отношению к прозе Льюиса в целом, поскольку многие черты узнаваемого авторского стиля в них намеренно утрированы, из-за чего некоторые исследователи говорят о «риторическом перегибе»²⁶ как об основном стилистическом принципе романа.

Рассматриваемое описание леди Фредигонд в прологе «Обезьян господних» идет первым по счету среди многочисленных развернутых «зарисовок» персонажей. Его начальная позиция композиционно значима, поскольку в начале романа задается определенная описательная модель и очерчивается соответствующий ей круг читательских ожиданий. Описание содержит многие устойчивые черты, характерные для Льюиса в целом.

По сюжету романа служанка Бриджет, занимаясь туалетом престарелой леди Фредигонд, расчесывает ей волосы. Эта сцена служит мотивировкой²⁷ следующего описания леди Фредигонд:

«По мере того как гребень продирался сквозь бледно-зеленую пряжу, леди Фредигонд с усилием двигала головой навстречу ему – это доставляло ей радость. У ее тела больше не осталось других средств самовыражения. Шея еще жила и сохранила гибкость, но покоилась на гипсовом бюсте. Руки были гипсовыми – они двигались, но были прикреплены к торсу манекена. Слишком величая для дурного обращения – она привыкла держать себя в лучшие годы, как сноровистая лошадь – она и теперь энергично пользовалась головой на испорченном заводном

механизме своего туловища. Она крутила и мотала ею в пантомиме или застывшей фантазии, как если бы та все еще переносилась с места на место, из одной комнаты в другую, или вздымалась в воздух над своим скакуном, в черной шляпе охотницы, мчащимся галопом за лисой, или металась в венериных забавах на нелепой кровати под балдахин, любимой средним классом елизаветинской или викторианской эпохи. Бывшая красавица из колонки светской хроники, она была независимым гоблином, засевшим внутри грубо вытесанной скалы. Она открыла глаза то в одну сторону, то в другую, выталкивала подобающие фразы языком и губами, временами вглядываясь вниз, в темные колодцы, принимая подношения молока, плодов и яиц. Так она улаживала свои разногласия с материей»²⁸. (Перевод С.Н. Тулякова.)

Последующий анализ организован вокруг трех сформулированных выше вопросов для оценки визуальности текста.

1. Указывалось, что идентификаторная визуальность текста, т.е. то, насколько текст «запрограммирован» на сенсомоторную идентификацию читателя с тем или иным действующим лицом, снижается в описаниях. Очевидно, однако, что представленное описание не является анарративным, т.е. оно не строится по модели «А обладает характеристиками а, б, в...». Данный текст наполнен предложениями, передающими действия, и является в этом смысле достаточно повествовательным. Более того, некоторые из предложений отсылают к тому, что А. Кузмичова называет «преднамеренными предметными движениями»²⁹. По мысли исследовательницы, они в наибольшей степени вызывают сенсомоторную симуляцию и приводят к возникновению ярких мультимодальных (в том числе визуальных) пространственных образов. Если это так, то точное описание движения гребня по волосам (*comb tugged*) должно стимулировать сенсомоторную идентификацию читателя с носителем соответствующего движения руки, обеспечивая ощущение присутствия на месте действия. В отрывке также неоднократно передаются непредметные, но тем не менее преднамеренные телесные движения – движения головы Фредигонд (*she was glad to rock her head; she would sweep and roll with it; She directed the eyes this way and that, propelled the tongue and lips with appropriate phrases*), без отсылки к которым текст не вызывал бы ощущения присутствия и соответственно был бы менее визуален. И. Паттерсон был первым, кто обратил внимание на способность описаний персонажей в «Обезьянах господних», какими бы механизированными они ни были, вызывать чувственный резонанс и стремление к идентификации в читателе³⁰. В то же время сенсомоторная идентификация затруднена метафорической насыщенностью и гетерогенностью описания. Читатель данного отрывка призван визуализировать не только пожилую леди Фредигонд за туалетом, но и ее же как гипсовый бюст, и непослушную лошадь, и сломавшийся механизм, и светскую львицу, и всадницу и гоблина, захватившего гору. В отсылках ко всем этим образам в той или иной степени присутствует элемент действия, собственный микросюжет (например, охота леди Фредигонд на лис). Однако, даже если по отдельности образы достаточно яркие, они накладываются друг на друга, а их разнородность и одновременно близость – в одном абзаце или

даже одном синтаксически сложном и неоднозначном предложении – не повышает визуальность текста, а, напротив, дробит внимание читателя и затормаживает его. Единство образа леди Фредигонд не достигается за счет пространственного единства или последовательной визуальности описывающего ее текста, но постигается на уровне осмысления и читательской интерпретации, причем сам принцип избытка образности может быть понят как «визуальное насилие»³¹ нарратора над персонажами.

2. В описании леди Фредигонд не передается, как она была увидена другим персонажем романа, и затрудненная визуальность этого отрывка основывается не на читательской идентификации с чьим-то зрительным восприятием. Из контекста понятно, что пространственная позиция, с которой дается описание, принадлежит расчесывающей Фредигонд Бриджет, которая, находясь на близком расстоянии от нее, хорошо ее видит. Однако очевидно, что описание слишком самобытно чтобы быть передачей восприятия Бриджет. В терминологии Б.А. Успенского, в данном случае имеет место несовпадение пространственной с другими – идеологической, фразеологической и психологической – точками зрения, и нарратор, занимая положение Бриджет в пространстве, пользуется ее «полем зрения» как материалом для собственной образной передачи³². Показательно, что когда в конце отрывка появляется описание того, как смотрит леди Фредигонд (*She directed the eyes this way and that ... peering now and then down the dark shafts*), идентификация с актом видения практически исключена, поскольку сам этот акт представлен метафорой, которая делает возможным предметом читательской визуализации леди Фредигонд в образе гоблина, принимающего приношения, а не то, на что она смотрит. В целом избыточная метафорическая образность в описании отражает не характер зрительного восприятия находящегося в пространственной точке зрения Бриджет нарратора, а его творческую способность мыслить и выражаться оригинальными, но характерологически точными образами, которые проецируются им как бы поверх «экрана» оригинала³³, в данном случае – леди Фредигонды за туалетом. При этом сходство метафорических образов, которые сами по себе могут быть достаточно яркими, с описываемым персонажем основывается далеко не только на визуальном подобии.

3. Чтобы нарушение автоматизма читательской визуализации стало возможным, в тексте должна быть задана некая норма визуальности, которая определяется в первую очередь способностью текста вызывать в читателе сенсомоторный отклик и создавать ощущение погружения в мир произведения и присутствия в нем. Интенсификация визуальности основывается на контрасте, однако преувеличенная контрастность, если она возведена в правило, легко «становится привычной, привычка ведет к невидимости, а невидимость эквивалентна отсутствию»³⁴ – в противопоставление чувству присутствия читателя в мире произведения. Именно такая разбалансировка и характерна для описания леди Фредигонд: заданная в начале отрывка идентификаторная визуальность тут же нарушается «серией близко сфокусированных отдельных образов»³⁵, конкурирующих в борьбе за внимание читателя. В. Шерри верно отмечает огромную «раз-

ницу между яркостью отдельного образа и смазанностью их серийного столпотворения»³⁶ в описаниях в «Обезьянах господних». В восприятии большинства критиков романа свойственный его описаниям «блестящий стиль лишен нарративной движущей силы и не способен создать значительных персонажей»³⁷, а их кумулятивный эффект состоит в том, что роман становится «практически нечитаемым на протяжении сколько-нибудь продолжительного времени»³⁸.

Итак, визуальность присуща тексту Льюиса, однако она контрпродуктивна, не рассчитана на погружение читателя в мир произведения и стимуляцию устойчивой визуализации. Ключи идентификаторной визуализации в описании персонажа могут быть разбросаны по описаниям его разных образных воплощений, вступающих в конкуренцию друг с другом и в конечном счете нивелирующих обоюдную яркость. Читатель такого текста обречен на неудачу: он одновременно воспринимает визуальность текста и невозможность ее визуализации в силу образной избыточности, композиционной сложности и запутанного синтаксиса. Визуальность текста Льюиса является, таким образом, специфической по своей конструкции и воздействию на читателя и не приводит исследователя к необходимости обращаться к категориям живописной эстетики. Более целостное и исчерпывающее рассмотрение визуальности в ее динамике в романах Льюиса могло бы не только уточнить наши представления о механизмах действия по-прежнему «живого» стиля художника, но и существенно обогатить герменевтическое прочтение его прозы, выявив скрытый в ней сюжет активного взаимодействия нарратора и визуализирующего читателя. Обращение к визуальности в рамках сравнительно-типологического исследования позволило бы точнее определить место Льюиса на картах английского и мирового модернизма, а также углубило бы наше понимание этого историко-литературного феномена в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979. P. 3.

² Гурин Ю.Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. Кн. 1. М., 2010. С. 39.

³ Lewis W. *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*. Santa Barbara, 1984. P. 139.

⁴ Kush T. *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Ann Arbor, 1981.

⁵ Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore, 1985. P. 136.

⁶ Brosch R. *Reading and Visualisation* // *Anglistik*. 2013. Vol. 24. № 2. P. 169.

⁷ Esrock E., Kuzmičová A. *Visual Imagery in Reading* // *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. Vol. 3. Oxford, 2014. P. 416–420.

⁸ Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979. P. 34.

⁹ Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, 2000. P. 349.

- ¹⁰ Gleason D.W. The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures // *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. № 3. P. 464–465.
- ¹¹ Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment // *Semiotica*. 2012. Vol. 189. № 1. P. 26.
- ¹² Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 271–312.
- ¹³ Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 274.
- ¹⁴ Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments // *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015. P. 347.
- ¹⁵ Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 285.
- ¹⁶ Kuzmičová A. Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition // *Style*. 2014. Vol. 48. № 3. P. 283.
- ¹⁷ Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments // *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015. P. 348–350.
- ¹⁸ Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading // *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. Vol. 3. Oxford, 2014. P. 418.
- ¹⁹ Perrino M. The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism. London, 1995. P. 4.
- ²⁰ Gąsiorek A. Wyndham Lewis and Modernism. Tavistock, 2004. P. 68–72.
- ²¹ Lewis W. Men Without Art. Santa Rosa, 1987. P. 95, 103.
- ²² Kenner H. Wyndham Lewis. Norfolk, 1954. P. 104.
- ²³ Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 105.
- ²⁴ Jameson F. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, 1979. P. 174.
- ²⁵ Perrino M. The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism. London, 1995. P. 119.
- ²⁶ Gąsiorek A. Wyndham Lewis and Modernism. Tavistock, 2004. P. 68.
- ²⁷ Hamon P. What is a Description? // *Narrative Theory*. Vol. I. London, 2004. P. 318.
- ²⁸ Lewis W. The Apes of God. Santa Barbara, 1981. P. 10.
- ²⁹ Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment // *Semiotica*. 2012. Vol. 189. № 1. P. 28.
- ³⁰ Patterson I. Beneath the Surface: Apes, Bodies and Readers // *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Santa Rosa, 1996. P. 27–28.
- ³¹ Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 107.
- ³² Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб, 2000. С. 181.
- ³³ Lepaludier L. Visual Dynamics in "Bestre" by Wyndham Lewis // *Contemporary Debates on the Short Story*. Berlin, 2007. P. 90.
- ³⁴ Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore, 2001. P. 137.
- ³⁵ Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 106.
- ³⁶ Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 107.
- ³⁷ Materer T. Wyndham Lewis the Novelist. Detroit, 1976. P. 83.
- ³⁸ Jameson F. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, 1979. P. 5.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Brosch R. Reading and Visualisation. *Anglistik*, 2013, vol. 24, no. 2, p. 169. (In English).
2. Gleason D.W. The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures. *Poetics Today*, 2009, vol. 30, no. 3, pp. 464–465. (In English).
3. Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment. *Semiotica*, 2012, vol. 189, no. 1, p. 26. (In English).
4. Kuzmičová A. Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition. *Style*, 2014, vol. 48, no. 3, p. 283. (In English).
5. Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment. *Semiotica*, 2012, vol. 189, no. 1, p. 28. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Girin Yu.N. Problema avangarda: sodержanie, granitsy, ponyatiynnyy apparat [The Problem of Avant-Garde: Content, Borders, Notional Framework]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-garde in the 20 Century Culture (1900–1930): Theory, History, Poetics]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2010, p. 39. (In Russian).
7. Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading. *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. Vol. 3. Oxford, 2014, pp. 416–420. (In English).
8. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, pp. 271–312. (In English).
9. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, p. 274. (In English).
10. Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments. *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015, p. 347. (In English).
11. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, p. 285. (In English).
12. Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments. *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015, pp. 348–350. (In English).
13. Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading. *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. Vol. 3. Oxford, 2014, p. 418. (In English).
14. Hamon P. What is a Description? *Narrative Theory*. Vol. 1. London, 2004, p. 318. (In English).
15. Patterson I. Beneath the Surface: Apes, Bodies and Readers. *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Santa Rosa, 1996, pp. 27–28. (In English).
16. Lepaludier L. Visual Dynamics in "Bestre" by Wyndham Lewis. *Contemporary Debates on the Short Story*. Berlin, 2007, p. 90. (In English).

(Monographs)

17. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*.

- Berkeley, 1979, p. 3. (In English).
18. Kush T. *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Ann Arbor, 1981. (In English).
19. Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore, 1985, p. 136 (In English).
20. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 34. (In English).
21. Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, 2000, p. 349. (In English).
22. Perrino M. *The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism*. London, 1995, p. 4. (In English).
23. Gąsiorek A. *Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock, 2004, pp. 68–72. (In English).
24. Kenner H. *Wyndham Lewis*. Norfolk, 1954, p. 104. (In English).
25. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 105. (In English).
26. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 174. (In English).
27. Perrino M. *The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism*. London, 1995, p. 119. (In English).
28. Gąsiorek A. *Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock, 2004, p. 68. (In English).
29. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 107. (In English).
30. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [A Poetics of Composition]. Saint-Petersburg, 2000, p. 181. (In Russian).
31. Ryan M.-L. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, 2001, p. 137. (In English).
32. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 106. (In English).
33. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 107. (In English).
34. Materer T. *Wyndham Lewis the Novelist*. Detroit, 1976, p. 83. (In English).
35. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 5. (In English).

Дмитрий Сергеевич Туляков – кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь).

Область научных интересов: английский литературный модернизм, литературная визуальность, взаимодействие искусств, автобиография.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

Dmitriy Tulyakov – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, National Research University Higher School of Economics, Perm.

Research interests: English literary modernism, literary visuality, interart relationships, autobiography.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

М. Сили (Сиена, Италия – Москва)

«VECIO PARLAR»: «ЯЗЫК ЦИКАД» В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРИНА, ПАЗОЛИНИ И ДЗАНДЗОТТО

Аннотация. В статье предпринимается попытка разъяснить на основе анализа произведений современных итальянских поэтов А. Дзандзотто, Б. Марина и П.П. Пазолини, почему концепция О.Э. Мандельштама находят подтверждение не в литературном итальянском языке, но в различных народных диалектах. Насколько известно автору статьи, эта проблема ранее не ставилась и не обсуждалась в научной литературе. Отправной точкой служит «Разговор о Данте» Мандельштама, который последовательно проецируется на творчество названных итальянских авторов, писавших на венецианском диалекте, диалекте Градо и фриульском диалекте. Анализ оригинальных текстов сопровождается подстрочным переводом, выполненным автором статьи.

Ключевые слова: итальянский язык; диалект; литературный язык; Мандельштам; Дзандзотто; Марин; Пазолини.

M. Sili (Siena, Italy – Moscow)

“Vecio parlar”: “Language of Cicadas” in Poems by Marin, Pasolini and Dzandzotto

Abstract. This article attempts to clarify why the concept by O.E. Mandelstam doesn't find confirmation in the literary Italian, but finds it in a variety of folk dialects – based on the analysis of contemporary Italian poets A. Dzandzotto, B. Marin and P.P. Pasolini. As far as the author knows, this problem has not been researched or discussed early in scientific literature. The starting point is the “Conversation About Dante” by Mandelstam that sequence-enforcement work is projected on these Italian authors who have written on the Venetian dialect, the dialect of Grado and Friulian dialect. The analysis of the original texts is accompanied by an interlinear translation by the author.

Key words: Italian; dialect; literary language; Mandelstam; Dzandzotto; Marin; Pasolini.

Задача этой статьи – показать, что понятие Мандельштама о «детско-сти» итальянского языка не соответствует восприятию его литературного варианта конкретными поэтами-носителями итальянского языка, но больше отвечает отношению к родному диалекту, которое можно заметить у некоторых современных поэтов, выбравших именно эту разновидность языка в своем творчестве.

Связь Мандельштама с Италией была крепкой и долгой, что проявляется уже в ранних текстах. Однако интерес к итальянскому языку полностью раскрывается только в 30-е гг. – в поэтическом цикле «Ариост» и в прозе «Разговор о Данте», за чей текст великий итальянский славист и переводчик Анджело Мария Рипеллино отдал бы «кучу педантичных дантологов»¹. Чутье *ремесленника языка* позволяет Мандельштаму воспринимать самые мелкие лингвистические нюансы итальянской речи.

Итальянский язык для него очень близок языку, способному рассказать о сути вещей, языку «панической гармонии» с природой, из которой поэт всегда изгнан. Неслучайно он называет итальянский *языком цикад*², т.е., по греческому мифу, языком посланцев муз (см. стихотворение «В Европе холодно. В Италии темно...»): «На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси – / Он завирается, с Орландом куролеся, / И содрогается, преображаясь весь»):

«По преданию, цикады некогда были с людьми, еще до рождения Муз. А когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогдашних людей пришли в такой восторг от этого удовольствия, что среди песен они забывали о пище и питье и в самозабвении умирали. От них после и пошла порода цикад: те получили такой дар от Муз, что, родившись, не нуждаются в пище, но сразу же, безпищи и питья, начинают петь, пока не умрут, а затем идут к Музам известить их, кто из земных людей какую из них почитает»³.

“λέγεται δ’ ὡς ποτ’ ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν Μούσας γεγονέναι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ᾠδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν ὑπ’ ἡδονῆς, ὥστε ἄδοντες ἠμέλησαν σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτοῦς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ’ ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ’ ἄσιτόν τε καὶ ἄλοτόν εὐθὺς ἄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ, καὶ μετὰ ταῦτα ἐλθὼν παρὰ Μούσας ἀπαγγέλλειν τίς τίνα αὐτῶν τιμᾶ τῶν ἐνθάδε”.

Но все-таки поэт как будто потрясен таким откровением, чрезмерной близостью к этому языку, боится и того, что не сумеет постичь до конца его тайну, и, одновременно с этим, что изменит своей родной речи:

А я люблю его неистовый досуг –
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки,
Боюсь раскрыть ножом двухстворчатый жемчуг⁴.

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть –
Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.

О, как мучительно дается чужого клекота почет –
За безконные восторги лихая стережет.

Что если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных
глаз.
И в накануне за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь укусную губку ты для изменнических губ⁵.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам более подробно обращается к

теме итальянского языка, внутри которого он чувствует «инфантильность фонетики, ее прекрасную детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм»: «Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился: ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило – это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм»⁶.

Поэту кажется, что Данте внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусавящим, не выговаривающим буквы и многому от них научился. В создании фонетики тридцать второй песни Ада участвует «нянька»: «Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусящим, не выговаривающим букв и многому от них научился. Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни “Inferno”. Своеобразная губная музыка: “abbo” – “gabbo” – “babbo” – “Tebe” – “plebe” – “zebe” – “converrebbe”. В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок»⁷.

Носители итальянского языка не могут разделять эти убеждения – из-за истории самого языка, о которой стоит сказать несколько слов, чтобы лучше объяснить данное утверждение.

Итальянский язык родился как литературный язык на базе тосканского языка XIV в., т.к. три основателя итальянской литературы, Данте, Петрарка и Боккаччо – тосканцы, хотя обсуждение вопроса о едином языке, который итальянцам надлежало бы использовать, известное под названием «спор о языке», длилось несколько веков и занимало многих ученых (сам Данте в произведении «De vulgari eloquentia» предлагает использовать простонародный язык, в создании которого участвовали бы все итальянские диалекты того времени – их Данте насчитает тринадцать). В трактате «Рассуждения в прозе о народном языке» («Prose della volgar lingua»), вышедшем в 1525 г., грамматик и писатель Пьетро Бембо призывал писателей и поэтов обращаться к языку Петрарки в прозе и к языку Боккаччо в поэзии. После воссоединения страны, т.е. после 1861 г., у итальянцев все еще не было общего языка. В 1868 г. Алессандро Манцони в своем докладе «О единстве языка и средствах его распространения», составленном по требованию министра культуры Эмилио Брোলло, предложил принять культурный флорентийский язык, использовать тосканских преподавателей в школах королевства, отправлять студентов путешествовать в Тоскану и составить словарь – впоследствии опубликованный с 1870 по 1897 гг. – флорентийского литературного языка того же времени. В 1873 г. в «Proemio» (вступлении) первого выпуска журнала «Archivio glottologico nazionale» («Государственный архив языкознания») лингвист Грациадно Исаяя Асколи высказывал другое мнение: он предлагал повышать культурный уровень населения, что привело бы к естественному возникновению общего, объединяющего области итальянского языка. Этот вариант,

однако, занял бы слишком много времени, и потому необходимость срочного решения «спора о языке» заставила принять предложение Мандзони, которое могло быть реализовано быстрее, поскольку языковая ситуация в Италии была сложная: в те годы только 2,5 % населения умело активно использовать язык и меньше, чем 10 %, могло его понять. Разумеется, было необходимо действовать срочно, и убеждение Мандзони стало для министра политическим решением.

Обязательная военная служба и, в дальнейшем, распространение телевидения сделали возможным появление в Италии национального языка, хотя речь идет только о литературном языке, признанном государством. Из этого следует, что все, что касается частной сферы, домашней и эмоциональной речи, выражается только в различных итальянских диалектах. Филолог Джанфранко Контини считает, что «двуязычие прославленной и диалектной поэзии – первоначальная составная часть итальянской литературы»⁸, и нам кажется, что некоторые из наиболее примечательных итальянских поэтических сборников XX в. написаны на диалектах. Схожим образом в 1960 г. в очерке «Язык и диалект (записи)» Андреа Дзандзотто пишет: «К сожалению, итальянскому языку больше, чем другим, пришлось бороться со Сверх-Я латинского языка и с шутовским бессознательным диалектов...»⁹.

В этой статье будут рассмотрены произведения поэта, писавшего свои стихи только на диалекте, Биаджо Марина, и двух авторов, которые отдавали предпочтение диалекту в определенные периоды своего творчества, Пьера Паоло Пазолини и Андреа Дзандзотто.

Марина Цветаева пишет в одном из своих писем к Рильке: «... поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно». Национальность, в свою очередь, – “это от- и заключенность. Орфей взрывает национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все (и бывшие, и сущие) заключаются в нее. И хороший немец – там! И – хороший русский!»¹⁰. Итак, диалект, архаический и в какой-то мере вновь изобретаемый самими авторами, оказывается для них тем, что в наибольшей степени приближается к тому самому *родному языку* поэта, о котором писала Цветаева. Андреа Дзандзотто признается в интервью 1972 г.: «Для меня все великие языки в каком-то смысле мертвые, потому что я почти всегда говорил и говорю на диалекте»¹¹. Но важно не только это: для этих поэтов писать на диалекте, как пишет Беккария, – способ избежать культурной омологации, социально-культурной обусловленности поэзии XX в. и обилия «готовых образов». (Пазолини: «преобладающие языки временно изношены от слишком сознательного стремления к той “изначальной” поэзии, предшествующей поэту, уже хотя бы потому что поэт ставит перед собой задачу приблизиться к ней как можно больше с помощью языковых средств. Но для диалектного поэта это другое дело»¹²).

Диалект для них – чистое поле, но не потому, что это народный язык, противоположный языку образованной элиты, которая говорит по-итальянски, но потому что это – язык «от молока», детский язык, локализованный и связанный с *Heimat*.

Для Биаджо Марина (1891–1985) решение писать стихи исключительно

но на диалекте Градо, маленького острова между Венецией и Триестом, где он провел большую часть своей жизни – был в каком-то смысле неизбежным: он посещал немецкую гимназию и в течение двух лет учился в университете в Вене, поэтому он больше ориентирован на немецкую культуру. Когда поэт переехал во Флоренцию и стал посещать занятия в университете, он сразу заметил, что его итальянский очень отличался от языка преподавателей. Марин пишет свои стихотворения не на том «чистом» диалекте, на котором говорили в Градо. Как и Пазолини с Дзандзотто, он пользуется диалектом с архаическими чертами, в частности изобретенными им самим, и, действительно, в его стихотворениях обнаруживаются слова, которые можно найти только там, как *corcali* (чайки) и *erba volaiga* (водоросли).

Дом Бьяджо Марина в Градо – метафора его поэтики: вместилище интимности (сад, книги, раковины), но с окнами, выходящими на безграничное море, как описывает его Клаудио Магрис¹³. Марин – не диалектальный поэт, который в своих стихотворениях рассказывает о своем месте в мире: для Марина Градо является космосом, парадигмой для описания универсальности. Говоря о своей поэзии, Дзандзотто утверждает в своем эссе, что принято думать, будто бы островной граденский дух оставляет все вокруг себя в забвении; однако, напротив, он обращен ко всему и всем благодаря миллионам своих корней, он является лабиринтом и фонетическим виварием невероятного, бесконечного алфавита¹⁴.

Итак, для Марина диалект включает в себе весь опыт жизни, становится носителем голоса природы и животных («язык цикад» Мандельштама), и, естественно, он связан для поэта с его предками по материнской линии, так же как у Дзандзотто и Пазолини. Как пишет поэт Фернандо Бандини в стихотворении «*Sta lingua*», диалект – еще и язык смерти, потому что на нем говорили те, кого больше нет: «*Sta lingua mi / la so ma no la parlo, / la xe lingua de morti* (Я знаю этот язык, но на нем не говорю)», язык, которому бабушка научилась у мифологических водных фей («ангуаны»). В стихотворении «*Mio favelâ graisan*» («Моя градинская речь») Марин пишет:

Mio favelâ graisan,
che senpre in cuor me sona,
fior in boca a gno mare,
musicà da gno nona,
tutu me porti el vento
che passa pel palùo,
che 'l sa de nalbe rosa
che puo de fango nuo.
E tu me porti incòra
siroco largo in svolo,
e corcali a bandiera
comò i fior del gno brolo;

e restie dute in festa,
dute spiumeriose,
che le vien da lontan,
le gno fresche morose.

<...>

La vita bela, intiera,
tutu l'ha fata mia,
nel son de le to note
a la gloria e l'angunia.

<...>

e la nona m'ha dito
le parole più grande,
che sempre le furisse
comò in mar fa le rande¹⁵.

<...>

Моя градинская речь, / которая всегда в сердце звучит, / цвет во рту моей мамы, / по-

ложенная на музыку моей бабушкой, // ты мне приносишь ветер, / который дует через лагуну, / который имеет вкус розовых рассветов / и потом голой грязи. // И еще мне приносишь сирокко/ широкий в полете, / и чайки, раскидывающие крылья, / как цветы моего сада; // и всю веселящиеся волны, / и всю смеющуюся пена, / которые издали приходят, / мои прохладные любовницы <...> // Благодаря тебе целая, прекрасная жизнь, / стала моей жизнью / в звуках твоих нот, / слава и агония <...> // и бабушка мне сказала / самые главные слова, / которые всегда расцветают, / как на море гафельные пары...

Так же, как у Мандельштама, у Марина слова – в основе всего: только название дает жизнь тому, что нас окружает, и сам поэт живет только внутри языка:

La parola non detta / lascia in aria un vuoto: / è difetto di vita, / non fa nessun nodo. // Non c'è realtà senza parole: / Hanno battezzato la pietra, / le donne più dolci, / il mattino e la sera. // La parola dà un viso / anche a chi non ce l'ha, / fa nascere il fiordaliso, / appena fa estate. // Il silenzio che tace / È solo un deserto; / senz'albero, nè case, / solo di morte esperto¹⁶.

Несказанное слово / оставляет пустоту в воздухе: / в нем недостаток жизни, / не завязывается никакой узел. // Реальности не существует без слов: / крестили камень / Самых нежных женщин, / утро и вечер. // Слово дает лицо / также тому, у кого его нет, / Даст жизнь васильку, / как только начинается лето. // Тишина, которая молчит, / это только пустыня; нет деревьев, нет домов, / она сведуща только в смерти.

Parola, mio solo rifugio, / mia intima casa / lontan da ogni spiagia / de là d'ogni sielo de lugio. // La strâ che la porta / drento el gno soggiorno, / no' l'ha asfalto o pietre de scorta / nèsielo co' note e co' zorno. // Senza soste score // l'eterno co' l'ore/ e drento a quel rivo / a volte me vivo¹⁷.

Мое слово, мой единственный приют, мой собственный дом, далекий от всех пляжей / за всеми июльскими небесами. / Дорога, ведущая внутрь моей гостиной, / не имеет ни асфальта, ни запасных камней, / ни неба – ночью и днем. // Непрерывно течет / вечность с часами, / и внутри того ручья / иногда я живу.

Поэзия Марина полностью детерминирована языком: на самом деле не существует никакого другого употребления этого языка помимо поэтического творчества – средневековый граденский язык, изобретенный Марином, *есть* сама поэзия¹⁸.

Весь творческий путь Андреа Дзанзотто – языковедческое исследование и анализ отношений между этим языком и субъектом. «Фило» (1976), сборник, рассмотренный в настоящей статье и написанный для фильма Феллини «Казанова», является одной из точек на этом пути, и только он написан целиком на венецианском диалекте, точнее, его первая часть – на диалекте, с вкраплениями архаизмов и неологизмов самого Дзанзотто, и на его варианте Пьеви-ди-Солиго, родной деревни поэта – вторая часть. Речь идет о диалекте, очень далеком от знаменитого венецианского диалекта и его литературных образцов: этот язык поэт слышал в детстве –

язык повседневной жизни.

Наш автор всю жизнь сохранял очень сильную связь со своим родным краем. Его Heimat имел форму четырехугольника, который на западе доходит до Азоло, на юге – до горы Монтелло, на востоке – до Порденоне, до Альп (см. документальный фильм «Ritratti» («Портреты») режиссера Карло Маццакурати с участием Марко Паолини, 2000). У Дзанзотто пейзаж становится поэзией, потому что из него рождаются мысли и стихи, как объясняет сам поэт, комментируя это двустишие (из *Meteo*, раздел *Ледженде*):

Mai mancante neve di metà maggio,
chi vuoi salvare? Chi ti ostini a salvare?¹⁹

Неизменный снег в середине мая, / кого ты хочешь спасти? Кого упрямо хочешь спасти?

[Благодарю Евгения Михайловича Солоновича за помощь в переводе первой строки. – М.С.]

Дзанзотто заметил, что эти стихи были просто «чтением профиля гор», который было видно из окна его кухни: целый ряд М и N. Этот профиль «нарисовал» конкретные звуки и мысли (см. уже упоминавшийся фильм «Ritratti»).

Прочитируем отрывок из стихотворения «Фило»:

Vecio parlar che tu à inte 'l tò saòr
un s'cip del lat de la Eva,
vecio parlar che no so pi, <...>
noni e pupà i é 'ndati, quei che te conosséa,
none e mame le é 'ndate, quele che te
inventéa,
nóvo petèl par ogni fiól in fasse, <...>

Ma ti, vecio parlar, resisti. E si
anca i òmi
te desmentegarà senzha inacòrd-
erse,
ghén sarà osèi –
do tre osèi sói magari
dai sbari e dal mazhelo zoladi
via –:
doman su l'ultima rama là in cao
in cao se zhiése e pra,
te parlarà inte'l sol, inte l'on-
bría²⁰.

Старая речь, в которой есть капля молока Евы, / старый диалект, который я больше не знаю, <...> / дедушки и отцы умерли, они тебя знали / бабушки и мамы умерли, они тебя изобретали, / новый *петел* для каждого сына в пеленках <...> / Но ты, старая речь, продолжаешься. И если даже люди / тебя незаметно забудут, / будут птицы – / может быть, всего две или три птицы, / улетевшие от выстрелов и от бойни: / завтра последней веткой там в конце / в конце – живых изгородей и лугов, / птицы, которые давно тебя / изучали, на тебе будут говорить / под солнцем, в тени.

Поэт ассоциирует родной диалект с молоком, которое здесь не только

первая еда ребенка и символ очень сильной связи с матерью, но также и напоминание об истоках человечества: молоко Евы, т.е., согласно Библии, первой существовавшей женщины.

Petel – это «ласкательный язык, на котором матери обращались к маленьким детям, который хотел бы совпадать с тем, на чем они сами говорят (*Ammensprache* лингвистов). Слово *petel* имеет оба значения, но также и какой-то пренебрежительный смысл»²¹. Это тот же самый язык, который использует Данте в одиннадцатой песне «Чистилища», язык «*raro e dindi*», т.е. предграмматический язык первых фонетических артикуляций. В комментарии к сборнику Дзандзотто снова использует метафору молока, чтобы объяснить, что такое диалект:

«...[диалект] полон головокружения прошлого, *мегавеков*, в которые распространялся, проникал, подразделялся, реорганизовался, умирал и возрождался Язык (пение, рифмы, танцующие мускулы, сон, разум, функциональность), внутри насильственный дрейф, который заставит нас дрожать от тревоги, потому что до него (до языка) можно дотронуться, с языком (в обоих значениях – физического органа и системы слов) наше незнание, откуда приходит язык, в момент, когда приходит, он взобьет, как молоко...»²².

Интересно заметить, что описание языка как «танцующих мускулов», безусловно, напоминает слова Мандельштама в «Разговоре о Данте», которые мы цитировали в начале статьи.

Пьер Паоло Пазолини писал на диалекте только в начале своего поэтического пути: «Стихи в Казарсе» (1942), вошедшие потом в «Лучшую юность» (1953) и «Новую юность». Для него фриульский диалект – это также в первую очередь определенное место: Казарса, в юго-западном Фриули, родной поселок его матери, где поэт провел детство и годы Второй мировой войны.

Интерес Пазолини к диалекту не ограничивается поэзией. В феврале 1945 г. поэт создал «*Il Stroligut dicà dal'aga*» («Календарь с этого берега реки»), поэтический журнал на диалекте, адресованный землякам, и в 1944 г. «*Academiuta di lengua furlana*» («Малая академия фриульского языка»), в котором участвовали многие его ученики (в те же самые годы поэт открывает бесплатную школу – сперва в Казарсе, а потом в Версуге, где местные юноши могли заниматься и не рисковать жизнью, добираясь до ближайших городов под угрозой воздушной атаки). Фриульский язык для него – «речь настолько остро чужая по сравнению с итальянскими диалектами, но такая полная итальянской нежности: вписанная со своей архаичностью в окружающий мир, она будто бы сливается с запахом дыма очагов, с мокрыми ветками вокруг каналов, с обожженными солнцем тупиками»²³. Пазолини сравнивает «фальшь» итальянского языка с живой «подлинностью» диалектов – сравнение касается только устного языка, потому что письменный диалект часто становится сентиментальным и более «условным», чем сам язык – никто не говорит на итальянском национальном языке; журналист, который говорит на итальянском языке,

всегда как будто не уверен в реальности, но крестьянин, говорящий на своем диалекте, владеет всей своей реальностью²⁴. Все же ему кажется, что для свободного использования диалекта с чувством «первозданности» нужно быть немного дистанцированным от него²⁵, и это было в точности состояние Пазолини: он сильно скучал по фриульскому диалекту, осознавая, что мир, где звучал этот диалект, не был его миром. Это мир крестьян, которых поэт любил нежно и жестоко, и их фриульский язык, противостоящий ненавистному итальянскому языку фашистской буржуазии 20-х гг., язык отца Карло Альберто, которому провокационно посвящены «Стихи в Казарсе».

Интерес к фриульскому языку – прежде всего интерес к языку, который никогда не используется для письма и именно потому может считаться тем «девственным полем», о котором пишет Беккариа. Пазолини использует метафору-эмблему для описания своего отношения к диалекту – «девственное тело нашей речи»²⁶. Когда-то, когда поэт писал или рисовал, сидя на деревенской веранде материнского дома, он услышал диалектное слово *rosada* (роса). Его произносил Ливио, парень, который там жил. Слушая эти звуки, поэт думал, что «конечно, то слово, за все века его существования в Фриули, раскинувшегося за рекой Тальяменто, *никогда не было написано*. Было всегда просто *звук*. Чем бы я ни занимался тем утром, будь то рисование или письмо, я, конечно, немедленно все прекратил: таким выглядит мое галлюцинаторное воспоминание. И я немедленно написал те стихи на той фриульской речи из правой части Тальяменто, которая до тех пор была для меня только набором звуков: в первую очередь, я придал письменную форму слову ROSADA»²⁷. К сожалению, те стихи не сохранились, но слово *rosada* позже появилось в другом примечательном стихотворении:

A na glisia

O rosada di murs
tal vert lizèir dal prat,
un lun sant e rimit
fra li archis di smeràld.

Sanc di tramòns e miriis
a bagnava li pieris,
lusint fin tars, tal scur
da li lontani seris.

Trop timp dismintiàt
di par di ti recuardis,
o ros lun dirocàt,
par vei fuarsa di planzi²⁸.

К церкви: «Роса стен, / на легком зеленом лугу, / святой и уединенный свет / между изумрудными сундуками. // Кровь закатов и полудней / орошает камни, / сверкающая допоздна, во тьме / далеких вечеров. // Слишком давно забытое время /

день за днем воспоминания, / красный рассеянный свет / заставляет плакать».

Девственный язык, язык чувств, с которым имеется глубочайшая связь, язык молока, язык наполовину выдуманный, позволяющий войти в контакт с окружающим миром, с природой, нить, которая нас свяжет с кем-то, с предками, но которая рискует оборваться навсегда – любой диалект смертен, как пишет поэт Иньяцио Буттитта, чьими словами мы хотели бы закончить настоящую статью:

Язык и диалект: «Народ / держите в цепях, разденьте его, / заткните ему рот – / Он еще свободен. // Лишите его работы, / паспорта, / стола, где он ест, / кровати, где он спит, / он еще богат. // Народ / становится нищим рабом, / когда у него крадут язык, / полученный от отцов. / Он навсегда потерян. // Он становится нищим и рабом, / когда слова не порождают слов, / а съедают друг друга. / Я замечаю это сейчас, / пока настраиваю гитару диалекта, / которая теряет по струне в день. // Пока я штопаю / изношенное полотно, / которое наши предки ткали / из шерсти сицилийских овец. // И я беден: / у меня есть деньги, / и я не могу их тратить, / у меня драгоценности, / и я не могу их подарить; / пение / в клетке / с отрезанными крыльями. // Нищий, / вскормленный сухой грудью / приемной матери, / зовущей его сыном / в насмешку. // У нас была мать, / Ее у нас украли; / Ее грудь была подобна фонтану с молоком, / И все из него пили, / а теперь наплюют в фонтан. // Нам остался ее голос, / рифмы, / низкая нота / звука и стон – / это не могут у нас украсть. / Не могут у нас украсть их, / но все равно мы останемся нищими / и сиротами».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Mandel'stam O. Sulla poesia. Milano, 2003. P. 9.
- ² Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 72.
- ³ Платон. Федр / пер. А.Н. Егунова // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. СПб., 2007. С. 201.
- ⁴ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 72.
- ⁵ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 73.
- ⁶ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 218.
- ⁷ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 248.
- ⁸ Contini G. Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968). Torino, 1970. P. 614.
- ⁹ Zanzotto A. Lingua e dialetto (appunti) // Tutte le poesie. Milano, 2011. P. 1103.
- ¹⁰ Цветаева М. Собрание сочинений: в т. 7. Т. 6. М., 1995. С. 66.
- ¹¹ Zanzotto A. Uno sguardo dalla periferia // Tutte le poesie. Milano, 2011. P. 1154–1155.
- ¹² Pasolini P.P. Saggi sulla politica e sulla società. Milano, 1999. P. 43.
- ¹³ Marin B. Nel silenzio più teso / introd. di C. Magris // Marin B. Poesie. Milano, 1999. P. 486.
- ¹⁴ Zanzotto A. Poesia che ascolta le onde // Corriere della Sera. 1977. 5 June.
- ¹⁵ Marin B. Poesie. Milano, 1999. P. 9–10.
- ¹⁶ Marin B. Poesie. Milano, 1999. P. 135.
- ¹⁷ Marin B. Poesie. Milano, 1999. P. 302.

- ¹⁸ Marin B. Nel silenzio più teso / introd. di C. Magris // Marin B. Poesie. Milano, 1999. P. 481.
- ¹⁹ Zanzotto A. Le poesie e prose scelte. Milano, 1999. P. 828.
- ²⁰ Zanzotto A. Poesie (1938–1986). Milano, 2002. P. 530–533.
- ²¹ Zanzotto A. Le poesie e prose scelte. Milano, 1999. P. 542.
- ²² Zanzotto A. Le poesie e prose scelte. Milano, 1999. P. 542.
- ²³ Pasolini P.P. Passione e ideologia // Tutte le opere. Milano, 1999. P. 847.
- ²⁴ Pasolini P.P. Dialetto e poesia popolare // Tutte le opere. Milano, 1999. P. 184.
- ²⁵ Pasolini P.P. Passione e ideologia // Tutte le opere. Milano, 1999. P. 855–856.
- ²⁶ Pasolini P.P. Saggi sulla politica e sulla società // Tutte le opere. Milano, 1999. P. 42.
- ²⁷ Pasolini P.P. Empirismo eretico // Tutte le opere. Milano, 1999. P. 1316–1318.
- ²⁸ Pasolini P.P. Poesie dimenticate. Udine, 1996. P. 31.
- ²⁹ Buttitta I. Io faccio il poeta. Milano, 1972. P. 54–56.

References (Monographs)

1. Contini G. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino, 1970, p. 614. (In Italian).

Марианна Сили – выпускница филологического факультета Сиенского университета (Италия), преподает итальянский язык в Итальянском институте культуры и в Московском архитектурном институте.

Специалист по методике преподавания итальянского языка для иностранцев. Работает над диссертацией на тему «Итальянские мотивы в творчестве Ахматовой, Городецкого, Гумилева и Мандельштама». Научные интересы: итальянская и русская литература и кино.

E-mail: marianna.sili72@gmail.com

Marianna Sili – a graduate from the Faculty of Philology of the University of Siena (Italy), Italian teacher at the Italian Institute of Culture and the Moscow Architectural Institute.

A specialist on teaching the Italian language as a foreign. She works on the theme “Italian motives in works by Akhmatova, Gorodetsky, Gumilyov and Mandelstam”.

Research interests: Italian and Russian literature and cinema.

E-mail: marianna.sili72@gmail.com

Компаративистика Comparative Studies

П.Ф. Успенский (Москва)

В.Ф. ХОДАСЕВИЧ И Г. ГЕЙНЕ (Статья первая)

Аннотация. Статья посвящена влиянию Гейне на поэзию Ходасевича. Хотя русская литературная традиция для Ходасевича была важнее, чем европейская, в его лирике обнаруживается осязаемый пласт поэзии Гейне. Обращение к Гейне в ранних стихах Ходасевича можно охарактеризовать как поверхностное. Оно необходимо либо для ироничного изображения любви («Стихи о кухне»), либо для описания типизированного немецкого города («В немецком городке»). В стихах «Тяжелой лиры» (1920–1922 гг.) усвоение Гейне оказывается более глубоким. Ходасевич, с одной стороны, развивает едкую гейневскую иронию («Жизель»), а с другой – усваивает его романтическое отношение к любовной теме («Странник прошел, опираясь на посох...»). Соседство в рамках книги как смыслового единства двух тематически близких любовных стихотворений, трактующих тему в противоположных – ироничном и романтическом – модусах, несомненно, индикатор влияния Гейне. Это не отменяет и переосмысления ряда гейневских тем в таких стихах, как «Анюте», «Улика», «Горит звезда, дрожит эфир...». Новый этап усвоения поэтики Гейне наметился у Ходасевича в эмиграции. Помимо «Баллады», показательным в этом плане стихотворением «Старик и девочка горбунья...», в поэтике которого аккумулируются характерные для немецкой поэзии темы в целом и стихи Гейне в частности. Вместе с тем, влияние Гейне здесь осложняется тематическим влиянием немецких экспрессионистов. Эта новая, сатирическая и социальная, линия усвоения стихов немецкого поэта не получила своего развития в творчестве Ходасевича, и в его эмигрантских стихах мы больше не обнаруживаем обращения к Гейне. Что же касается немецких экспрессионистов, то, по видимому, Ходасевич в некоторой степени испытал влияние их поэзии, однако его нельзя признать существенным.

Ключевые слова: В.Ф. Ходасевич; Г. Гейне; русский символизм; «Тяжелая лира»; поэзия русской эмиграции; поэзия немецкого экспрессионизма; поэтика.

Pavel Uspenskij (Moscow)

V.F. Khodasevich and H. Heine (Part One)

Abstract. This article is dedicated to the influence of Heinrich Heine on the poetry of Vladislav Khodasevich. Although for Khodasevich the Russian literary tradition was more important than the European tradition, in his lyric poetry tangible influence of Heine's poetry can be found. However, links to Heine in Khodasevich's early poetry can be characterized as superficial and are manifested in either in ironic depictions of love ("Verses about a Cousin") or for the description of a stylized German city ("In a German Small Town"). In the poetry collection *The Heavy Lyre* (1922) the assimilation of Heine is deeper. Khodasevich on the one hand develops scathing irony after the fashion of Heine ("Gisele"), and, on the other hand he adopts Heine's romantic treatment of love themes ("The Wanderer Passed, Leaning on his Staff"). There is a

proximity within the framework of the book of a sense of a unity of two thematically similar love poems, which treat the theme of love in opposing ways — ironically and romantically. These are modalities that are probably the result of the influence of Heine. This does not annul the reworking of a range of Heine's themes in such poems as "To Anyuta," "Evidence," and "The Star Shines, the Ether Trembles". The outlines of a new stage of Khodasevich's assimilation of Heine occur in the former's emigration. Alongside "Ballad" this trend can be noted in the poem "The Old Man and the Hunchback Girl," in which the poetics take on characteristics of German poetry in general, and Heine's poetry more particularly. Together with this, Heine's influence here makes complicated the thematic influence of German expressionists. This new satirical and social adoption of the German poet failed to find its development in Khodasevich's work and in his poetry written in emigration we do not find any more references to Heine. In regards to German expressionists, evidently Khodasevich, to some extent, experienced the influence of their poetry. However one cannot interpret this as fundamental to his work.

Key words: Vladislav Khodasevich; Heinrich Heine; russian symbolism; The Heavy Lyre; Russian émigré poetry; poetry of German Expressionism; poetics.

В 1922 г. Г. Адамович язвительно писал о специфике поэзии В. Ходасевича: «Мне кажется, что эти традиции русского литературства – не чистые традиции, с привкусом восьмидесятничества в искусстве Ходасевича очень сильны. Едва ли я ошибусь, если – назвав случайные имена – предположу, что Аполлон Григорьев ему дороже Леконт де Лиля, например»¹. При всем скепсисе Адамовича это замечание скорее верно – в поэзии Ходасевича русская литературная традиция от Державина до символизма всегда играла ведущую роль². Между тем, невозможно утверждать, что европейская поэзия вовсе не интересовала Ходасевича и никак не отразилась в его творчестве. Так, например, поэт (как почти каждый представитель русского модернизма) испытал влияние поэзии Бодлера³; оно проявилось, прежде всего, в последнем цикле стихов Ходасевича – «Европейская ночь»⁴.

Наряду с Бодлером для русского модернизма было существенно влияние другого европейского поэта – Генриха Гейне. Популярность Гейне возникла еще в середине XIX в., когда стихи поэта активно переводились, а его поэтика стала оказывать влияние на русскую поэзию⁵. Это глубокое усвоение немецкого поэта русской культурой позволило уже на рубеже веков говорить о феномене «русского Гейне»: стихи Гейне, по словам И. Анненского, «своеобразно восприняты нашей больной славянской душой, показались ей близкими, почти родными»⁶. Ср., впрочем, статью А. Блока «Гейне в России» (1919), в которой критиковались переводы и поэтика «русского Гейне»⁷. Поэтика Гейне – некоторыми своими темами и, конечно, характерной иронией – повлияла как на символистов⁸, среди которых особенно выделяется А. Блок⁹, так и на постсимволистов (Мандельштам, Цветаеву и других поэтов)¹⁰.

Для модерниста Ходасевича Гейне также был важной фигурой, хотя мы и не обнаруживаем сколь-либо значимых упоминаний немецкого поэта в его критике или письмах (поэтому, вероятно, филологи не обращались к вынесенной в заглавие статьи теме). Задача настоящей работы – показать, как в разные периоды в творчестве поэта преломлялась поэтика Гейне. Пожалуй, сразу стоит оговорить, что во многих случаях влияние немецкого поэта осложнено влиянием других поэтических текстов и редко предстает в чистом виде. Тем не менее, даже в этих случаях голос Гейне (хорошо

изученный в научной традиции¹¹) заметен достаточно отчетливо, чтобы его зафиксировать.

Впервые поэтика Гейне проявляется в дебютной книге Ходасевича – «Молодость» (1908). Цикл «Стихи о кухне» (1907), узловой в сборнике, посвящен стилизованному описанию отношений с кухней, развивающимся в усадебном пространстве. Поэтика этого цикла, с одной стороны, навеяна стилизованными описаниями дворянской жизни XVIII в. из книги А. Белого «Золото в лазури» (1904; раздел «Прежде и теперь») и конкретно стихотворением из этого сборника – «Объяснение в любви...» («Сияет роса на листочках...»). С другой стороны, молодой Ходасевич в описании любовных отношений явным образом ориентировался на раннюю любовную лирику Брюсова¹². Однако сквозь план символистской поэтики в этом цикле проступает и влияние Гейне, причем автор сам его акцентирует – «Стихи о кухне» открываются эпиграфом из цикла Гейне «Возвращение на родину» («Книга песен»; 1827): «Mädchen mit dem roten Mündchen» («Девочка с красным ротиком»).

В ироничном стихотворении Гейне дано утрированное описание возлюбленной и любовных отношений (здесь и далее в таблице мы приводим в левом столбце оригинал, в середине – подстрочник, а в правом столбце – литературный перевод, который мог читать Ходасевич. Такое решение продиктовано тем, что мы до конца не можем быть уверенными, читал ли Ходасевич Гейне в подлиннике):

<p>***</p> <p>Mädchen mit dem roten Mündchen, Mit den Äuglein süß und klar, Du mein liebes, kleines Mädchen, Deiner denk ich immerdar.</p> <p>Lang ist heut der Winterabend, Und ich möchte bei dir sein, Bei dir sitzen, mit dir schwätzen, Im vertrauten Kämmerlein.</p> <p>An die Lippen wollt ich pressen Deine kleine, weiße Hand, Und mit Tränen sie benetzen, Deine kleine, weiße Hand¹³.</p>	<p>***</p> <p>Девочка с красным ротиком, С глазками сладкими и чистыми, Ты моя любимая, маленькая девочка, О тебе я думаю всегда.</p> <p>Сегодня зимний вечер долог, И я хочу быть с тобой, С тобой сидеть, с тобой болтать, В знакомой комнатушке.</p> <p>К губам я бы хотел прижать Твою маленькую, белую ручку, И слезами ее увлажнить, Твою маленькую, белую ручку.</p>	<p>***</p> <p>О твоих пурпурных губках, О глазах, светлее дня, О тебе, моя малютка, День и ночь мечтаю я.</p> <p>Длинен нынче зимний вечер... Я б хотел, друг милый мой, В нашей комнатке уютной Посидеть теперь с тобой.</p> <p>Я к устам своим прижал бы Ручку белую твою, Орошал бы я слезами Ручку белую твою¹⁴. (Пер. А.Л. Шкаффа)</p>
---	---	--

Это утрированное изображение любовных отношений задает тон всем «Стихам о кухне». Как и в стихах Гейне, преувеличенная чувствительность и эротический флер занимают центральное место в каждом из четырех стихотворений цикла Ходасевича: «И поцелуй у жасмина! / И милая покатошь плеч!»; «Шептать стихи, волнуясь горячо, / И в темноте, над дремлющей куртиной, / Чуть различать склоненное плечо!»; «И мы таимся под окном, / А поцелуй – глубже, слаще...»; «Не плачь. Ужели не отдаст она / Моим устам твои уста?»¹⁵. Вместе с тем стихи Гейне явно ироничны, и эпиграф к циклу призван подчеркнуть насмешливый тон Ходасевича. «Стихи о кухне» ироничны за счет того, что чрезмерно перегружены общими местами романтической лирики – прием, использованный Гейне в «Книге песен» и ставший характерным «гейневским» после выхода цикла «Новая весна».

«Стихи о кухне» связаны с Гейне и в биографическом плане. Известно, что значительная часть стихов «Книги песен» возникла под влиянием влюбленности поэта в Амалию Гейне, дочь его дяди. «Подробных фактических сведений об этой любви мы не имеем, знаем только, что, по-видимому, Амалия не разделяла страсти своего шестнадцатилетнего кузена и что несколько лет спустя она вышла за купца Фридендера», – писал русскоязычный биограф Гейне П.И. Вейнберг¹⁶. Ходасевич обратился к этому сюжету, по-видимому, по двум причинам. Во-первых, в рамках русского символизма поэтическая история любви к двоюродной сестре приобретала черты запретного, «декадентского» чувства. Во-вторых, сочиняя «Стихи о кухне», Ходасевич одновременно реализовывал свой жизнетворческий эксперимент, создавая не только «текст искусства» (сборник «Молодость»), но и дублирующий его «текст жизни». Весна и лето 1907 г. (когда был написан основной корпус стихов «Молодости») были для Ходасевича временем распада его семейной жизни. Сложные обстоятельства отношений с женой, М. Рындиной, поэт использовал в качестве матрицы для основных тем поэтического сборника¹⁷. В таком контексте «Стихи о кухне» оказываются мнимо оптимистичным циклом, в смысловом плане которого явно прочитываются (благодаря обращению к Гейне) темы разрыва и трагической развязки отношений.

После сборника «Молодость» поэзия Гейне на долгое время уходит из поэтического мира Ходасевича. Вновь он к ней обратился лишь в 1914 г., когда написал для театра-кабаре «Летучая мышь» три стихотворения-подписи к силуэтам¹⁸, которые были опубликованы как небольшой цикл «В немецком городке» (Новый журнал. 1914. № 7). Одно из этих стихотворений – «Акробат» – вошло в фонд лучших стихов Ходасевича; к нему мы обратимся ниже, а сначала обратим внимание на два других стихотворения, в которых видно влияние Гейне:

Весна

Весело чижик поет
В маленькой ивовой клетке.
Снова весна настаёт,
Бойко судачат соседки:

«Нет, не уйдешь от судьбы:
Все дорожает картофель!..»
Вон – трубочист из трубы
Кажет курносый свой профиль...

К шляпе приделав султан,
В память былого, от скуки,
Учит старик Иоганн
Деток военной науке.

Плещется флаг голубой,
Кто-то свистит на кларнете...
Боже мой, Боже ты мой, –
Сколько веселья на свете!

Серенада

Счастливая примета:
Направо лунный глаз.
О милая Нанета!
Приди послушать нас!

Сиренью томно вея,
Туманит нас весна.
О, выгляни скорее
Из узкого окна!

Пускай полоска света
На камни упадет
И милая Нанета
По лесенке сойдет,

Пусть каждому приколет
Желтофиоль на грудь
И каждому позволит
Вздохнуть о чем-нибудь¹⁹.

С Гейне эти стихи связаны авторской иронией – меланхоличной в «Весне» и мечтательной в «Серенаде». Своей городской топикой – описание жизни немецкого городка – «Весна» перекликается с циклом немецкого поэта «Снова на родине». Город, в который вернулся лирический герой, не играет в цикле важной роли, однако в некоторых стихах мы обнаруживаем небольшие городские зарисовки. См., например: «Когда мимо этого дома / Иду поутру я, грустя, / Я рад, если ты у окошка / Стоишь, дорогое дитя!»; «Привет тебе, громадный город!»; «Пусты улицы все, ночь тиха и светла. / В этом доме моя дорогая жила»; «Старуха над библией дремлет, / Сын тупо на свечку глядит, / Дочь старшая сонно зевает, / А младшая дочь говорит»²⁰. Вместе с тем в том же цикле Гейне есть целый ряд «панорамных» стихотворений, описывающих преимущественно сельскую местность. В этих стихах сельские зарисовки, как правило, сочетаются с состоянием тоски лирического героя («Сырая и бурная полночь...»; «Не радуется внешнее солнце...»²¹). В «Весне» Ходасевича поэтический принцип «сельских» стихов Гейне распространяется на описание немецкого городка.

Грустно-ироничный финал «Весны» как будто повторяет ироничные поантивированные финалы Гейне. Здесь необходимо вновь вспомнить о стихотворении «Не радуется внешнее солнце...», в котором, после перечисления увиденных картин, лирический герой мысленно обращается к сторожащему башню солдату:

Er spielt mit seiner Flinte, Die funkelt im Sonnen- roth, Er präsentirt und schul- tert – Ich wollt', er schösse mich tod ²² .	Он играет своим ружьем, Оно сверкает в солнеч- ном свете, Он берет на караул и на плечо – Я б хотел, чтоб он за- стрелил меня насмерть.	Играет ружьем он, и ярко Сверкает на солнце ру- жье... “На пле-чо! На кра-ул!” Солдатик, Прицелься ты в сердце мое! ²³ (пер. М.Л. Михайлова)
--	---	---

Таким образом, и структура стихотворения «Весна», и эмоциональное состояние лирического героя ориентированы на поэтику цикла Гейне. Вместе с тем несложно заметить, что из смыслового плана текста Ходасевич исключает главную тему «Возвращения на родину» – любовь лирического героя. Она проявляется в следующем стихотворении – «Серенада».

«Серенаду» сложно признать однозначно «гейневскими» стихами, хотя это стихотворение во многом отсылает к лирике немецкого поэта. Так, выбранный Ходасевичем жанр (песня для возлюбленной) Гейне никогда не выносил в заглавие, но он полностью соответствует жанровому замыслу «Книги песен» и основной теме (романтической) главных циклов 1830-х гг.: «Новая весна» и «Разные». Как в «Новой весне», в стихотворении Ходасевича доводится до крайности романтическая образность. Подчеркнуто фольклоризированная «мистическая» луна («счастливая примета») и магическое влияние аромата сирени напоминает о романтическом тоне цикла Гейне, где также «сгущается» и оттеняется иронией романтическая традиция:

Es hat die warme Frühling- snacht Die Blumen hervorget- rieben, Und nimmt mein Herz sich nicht in acht, So wird es sich wieder ver- lieben. Ich wandle unter Blumen Und blühe selber mit; Ich wandle wie im Traume, Und schwanke bei jedem Schritt ²⁴ .	Темная весенняя ночь Вырастила цветы И мое сердце не остере- гается, Что так оно снова влю- бится. Я брожу между цветов И сам с ними цвету; Я брожу как во сне, И качаюсь при каждом шаге.	Теплой весеннею ночью Много цветов народилось; Надо беречь свое сердце – Как бы опять не влюбилось! («Теплой весеннею но- чью...»; пер. П.И. Вейнбер- га) Брожу я в саду меж цветами И сам начинаю цвести, Брожу как во сне, спотыка- юсь На каждом шагу по пути ²⁵ . («Брожу я в саду меж цвета- ми...»; пер. П.И. Вейнберга)
--	--	--

В «Новой весне» регулярно встречается цветочная метафорика, причем для многих текстов она оказывается центральным мотивом. См., например, начало тридцать третьего стихотворения цикла:

Morgens send ich dir die Veilchen, Die ich früh im Wald gefunden, Und des Abends bring ich Rosen, Die ich brach in Dämmerungstunden. Weißt du, was die hübschen Blumen Dir Verblühtes sagen möchten? ²⁶	Утром я посылаю тебе фиалки, Которые я прежде нашел в лесу, И вечером я приношу розы, Которые я собрал в сумеречные часы. Знаешь ли ты, что милые цветы Тебе тайно хотят сказать?	Я утром тебе посылаю Фиалки, что утром собрал я в лесу, А розы, что в сумерки посланы мною, Тебе в час вечерний несу. Ты знаешь ли, что я хотел бы Тебе этой речью цветочной внушить? («Я утром тебе посылаю...»; пер. П.И. Вейнберга) ²⁷
---	--	---

В стилизованной «Серенаде» Ходасевича этот «цветочный» мотив не менее навязчив (см. «сирень» во второй строфе и «желтофиоль» в последней).

Таким образом, «Весна» и «Серенада» включают в свой поэтический строй многие мотивы лирики Гейне. Если же рассматривать эти стихотворения как диптих, то он в целом оказывается очень «гейневским»: романтические мотивы весны и любви сочетаются с условным поэтическим миром, авторской иронией и тоской лирического героя. Влияние немецкого поэта в этих стихах легко объяснимо: они создавались как подписи к силуэтам, и их тема была задана изначально. Заданная немецкая тема, в свою очередь, естественным образом провоцировала обратиться к поэтическим темам и приемам Гейне.

Более сложным образом дело обстоит со стихотворением «Акробат», которое изначально входило в цикл «В немецком городке». Хотя в редакции 1913 г. это стихотворение, по-видимому, не было напрямую связано с лирикой Гейне, в контексте «Весны» и «Серенады» в нем также можно увидеть гейневские мотивы. В 1921 г., в период написания «Тяжелой лиры», Ходасевич дополнил стихотворение новым финалом: «А если, сорвавшись, фигляр упадет...». В обновленном варианте стихотворения по-английски сравнение ремесла поэта с профессией акробата перекликается с фрагментом из «Путевых картин» (1826–1831) Гейне:

...Но небо прозрачно, и прочен канат. Легко и спокойно идет акробат. А если, сорвавшись, фигляр упадет И, охнув, закрестится лживый народ, – Поэт, проходи с безучастным лицом: Ты сам не таким ли живешь ремеслом? ²⁸	Тяжелый труд, невыразимая устойчивость, скрежет зубов в зимние ночи, страшные усилия, с которыми он <поэт – П.У.> вырабатывает свои стихи – все это наш брат открывает гораздо скорее, чем обыкновенный читатель, для которого гладкость, красота и политура этих стихов графа представляются чем-то легким, которому без размышления приятно увлекаться гладкой игрой слов, точно так же, как мы в течение нескольких часов забавляемся акробатами, пляшущими на канате и становящимися вниз головой, не думая, что эти бедняки приобрели такое костоломное искусство, такую метрику тела тяжелой работой в продолжение многих лет и страшным голоданием. ²⁹
--	--

Таким образом, «Акробат» был отделен от игриво ироничного цикла «В немецком городке», однако основной поэтический образец бывшего «немецкого» текста, как кажется, не изменился. Даже значительно усложняя идею стихотворения, Ходасевич выдержал его в русле «гейневской» поэтики. В этом случае Гейне как автор ироничных любовных стихотворений и бытовых немецких зарисовок в 1921 г. для Ходасевича больше не актуален, – на первом плане оказывается Гейне-прозаик, рефлексивный по поводу роли поэта в обществе.

К мотивам лирики Гейне в творчестве Ходасевича 1921 г. мы вернемся ниже, а пока обратим внимание на одно стихотворение из книги «Путем зерна». Вообще для этого сборника Ходасевича поэзия Гейне скорее не актуальна. Однако в одном стихотворении – послании «Анюте» (1918) – проявляется ориентация на поэтику «последнего немецкого романтика»:

На спичечной коробке –
Смотри-ка – славный вид –
Кораблик трехмачтовый
Не двигаясь бежит.

И верно – есть матросик,
Что мастер песни петь
И любит ночью звездной
На небеса глядеть...

Не разглядишь, а верно –
Команда есть на нем,
И в тесном трюме, в бочках,
Изюм, корица, ром.

И я, в руке Господней,
Здесь, на Его земле, –
Точь-в-точь как тот матросик
На этом корабле.

И есть на нем, конечно,
Отважный капитан,
Который видел много
Непостижимых стран.

Вот и сейчас, быть может,
В каюте кормовой
В окошечко глядит он
И видит – нас с тобой!³⁰

Микросюжет четвертой строфы, описывающий «матросика», смотрящего звездной ночью на небо, может восходить к фрагменту стихотворения Гейне «Ночью в каюте»:

*** Eingewiegt von Meereswellen Und von träumenden Gedanken, Lieg' ich still in der Kajüte, In dem dunkeln Winkelbette. Durch die off'ne Luke schau' ich Droben hoch die hellen Sterne, Die geliebten, süßen Augen Meiner süßen Vielgeliebten.	*** Убаюканный морскими волнами И мечтательными мыслями, Я лежу тихо/спокойно в каюте, На темной койке. Через открытый люк я вижу Высоко наверху светлые звезды, Любимые, милые глаза Моей милой любимой.	*** Убаюканный моря волнами И мечтами моих сновидений, Я лежу, молчаливый, в каюте, На печальной и сумрачной койке. Через люк растворенный я вижу Над собою блестящие звезды – Дорогие и милые глазки Ненаглядной и милой подруги.
---	---	--

Die geliebten, süßen Augen, Wachen über meinem Haupte, Und sie klingen und sie winken Aus der blauen Himmelsdecke.	Любимые, милые глаза, Наблюдают за моей головой, И они звучат и они мигают С голубого небосвода.	Дорогие и милые глазки Сторожат над моей голо- вою, И блистают они, и кивают С голубого небесного свода.
Nach der blauen Himmelsdecke Schau' ich selig lange Stunden, Bis ein weißer Nebelschleier Mir verhüllt die lieben Augen ³¹ .	На голубой небосвод Я смотрю блаженно долгие часы, Пока белая пелена тумана От меня не скроет любимые глаза.	С голубого небесного свода Глаз по целым часам не свожу я, Пока белым покровом тумана Не закроются милые глазки ³² . (Пер. П.И. Вейнберга)

С этим стихотворением Гейне послание «Анютю» связано не только сюжетом о влюбленном пассажире корабля, но и своеобразным приемом, который можно охарактеризовать как смещение масштабов реальности. В стихах Гейне мы сталкиваемся с развитием ультраромантической метафоры «глаза (возлюбленной) как звезды», которая здесь инвертируется: «звезды как глаза». Эта метафора отменяет привычные границы физического мира и представления о наблюдателе и наблюдаемом: герой смотрит на небо (в глаза возлюбленной), но и звезды-глаза смотрят на него.

Ходасевич, очевидно, усложняет эту конструкцию. Корабль у него не настоящий, а нарисованный; смотрящий с этого корабля видит не свою возлюбленную, а пару влюбленных – лирического героя и «Анюту»; и, что самое важное, лирический герой описывает *двойную* символическую систему пространственных отношений, обозначая еще одного «наблюдающего»: *Бог → герой ~ герой (с героиней) ↔ матросик* или *Бог → герой ↔ матросик*. Появление Бога, однако, не нарушает схемы из стихотворения Гейне. В послании «Анютю» сохраняется идея взаимосвязи людей через взгляд, уничтожающий условности физического мира. Более того, образ глаз возлюбленной у Гейне уже содержит семантический пласт, так однозначно выраженный в стихотворении Ходасевича. В гейневском отрывке возлюбленная уподобляется пантеистическому богу, наблюдающему героя (*wachen* – и ‘бодрствовать’, и ‘сторожить, нести вахту’, в данном контексте – ‘охранять’), что очень близко к символическому состоянию героя в послании: «в руке Господней».

Лирикой Гейне, впрочем, послание «Анютю» не исчерпывается, – оно также отчасти строится на обыгрывании «Воздушного корабля» Лермонтова, причем текст Ходасевича как будто инверсирует лермонтовские строки: «Не слышно на нем капитана, / Не видно матросов на нем» – ср. «И есть на нем, конечно, / Отважный капитан», «И верно – есть матросик». Вместе с тем, если признать текстуальные переключки закономерными, можно предположить, что Ходасевич инвертирует и сам жанр (мистиче-

ской) баллады – таинственное и страшное становится у поэта XX в. идиллическим и уютным, а сюжет о призрачном корабле трансформируется в фантазийное размышление о нарисованном кораблике.

Новый тип обращения к лирике Гейне проявится у Ходасевича во время создания четвертой книги стихов «Тяжелая лира». Об этом речь пойдет в следующей статье.

Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ 16-01-0004) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2016–2017 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100». Выражаем признательность Н.И. Фаликовой за составление подстрочников из Гейне и за помощь в работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Богомоллов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 373.

² *Успенский П.* Творчество В.Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014.

³ *Wanner A.* Baudelaire in Russia. Florida, 1996.

⁴ *Богомоллов Н.А.* Сопряжение далековатых: о Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 232–233; *Иванов Вяч. Вс.* Бодлер перед зеркалом // Иностранная литература. 1989. № 1. С. 139; *Успенский П.* Почему В. Ходасевич переводил в эмиграции «Стихотворения в прозе» Ш. Бодлера? (о роли переводов в творческой эволюции поэта) // *Wiener Slavistischer Almanach*. 2016. Bd. 77.

⁵ *Гордон Я.И.* Гейне в России. 1830–1860. Душанбе, 1973; *Ачкасов А.В.* Лирика Гейне в русских переводах 1840–1860-х годов. Курск, 2003; *Иванов Вяч. Вс.* Гейне в России // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды. Т. 3. М., 2005. С. 490–504.

⁶ *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 398. (Литературные памятники).

⁷ *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. М., Л., 1960–1962. Т. 6. С. 116–128.

⁸ *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 565; *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 435–436.

⁹ *Тынянов Ю.Н.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 237–264; *Ронен О.* Блок и Гейне // *Звезда*. 2002. № 11.

¹⁰ *Гордон Я.И.* Гейне в России (1870–1917). Душанбе, 1979; *Кирибаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010; *Иванов Вяч. Вс.* Гейне в России // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды. Т. 3. М., 2005. С. 490–504.

¹¹ *A Companion to the Works of Heinrich Heine* / ed. by R.F. Cook. New-York, 2002; *Phelan A.* Reading Heinrich Heine. Cambridge, 2006.

¹² *Успенский П.* Творчество В.Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. С. 65–66, 77–79.

¹³ *Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1–9. Berlin, 1887. Bd. 1. P. 167.

¹⁴ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 95.

¹⁵ *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, комментарии Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 41–44.

¹⁶ *Вейнберг П.И.* Жизнь Генриха Гейне. Биографический очерк // Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга.

Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. I. С. 21.

¹⁷ Успенский П. Творчество В.Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. С. 15–42.

¹⁸ Шубинский В.И. Владислав Ходасевич: чающий и говорящий. СПб., 2011. С. 204–205.

¹⁹ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. I. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, комментарии Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 201–202.

²⁰ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 80, 82, 83, 86.

²¹ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 75, 76.

²² Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1–9. Berlin, 1887. Bd. 1. P. 144.

²³ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 75–76.

²⁴ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1–9. Berlin, 1887. Bd. 1. P. 258, 262.

²⁵ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 171, 174.

²⁶ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1–9. Berlin, 1887. Bd. 1. P. 266.

²⁷ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 178.

²⁸ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. I. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, комментарии Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 89.

²⁹ Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. I. С. 385.

³⁰ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. I. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, комментарии Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 112–113.

³¹ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1–9. Berlin, 1887. Bd. 1. P. 222.

³² Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. Т. 1–6. Изд. 2-е. СПб., 1904. Т. V. С. 140.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Ivanov Vyach. Vs. Bodler pered zerkalom [Baudelaire before the mirror]. *Inostrannaya literatura*, 1989, no. 1, p. 139. (In Russian).

2. Uspenskij P. Pochemu V. Khodasevich perevodil v emigratsii “Stikhotvoreniya v proze” Ch. Bodlera? (o roli perevodov v tvorcheskoy evolyutsii poeta) [Why Did V. Khodasevich Translate “Petits poèmes en prose” by Charles Baudelaire in Emigration? (The Role of Translations in Poet’s Evolution)]. *Wiener Slavistischer Almanach*, 2016, vol. 77. (In Russian).

3. Ronen O. Blok i Geyne [Blok and Heine]. *Zvezda*, 2002, no. 11. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Ivanov Vyach. Vs. Geyne v Rossii [Heine in Russia]. *Ivanov Vyach. Vs. Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 3. Moscow, 2005, pp. 490–504. (In Russian).

5. Gasparov M.L. Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma [The Antinomies of the Poetics of Russian Modernism]. *Gasparov M.L. Izbrannye trudy* [Selected

Works]. Vol. 2. Moscow, 1997, pp. 435–436. (In Russian).

6. Tynyanov Yu. N. Blok i Geyne [Blok and Heine]. *Ob Aleksandre Bloke* [About Alexander Blok]. Saint-Petersburg, 1921, pp. 237–264. (In Russian).

7. Ivanov Vyach. Vs. Geyne v Rossii [Heine in Russia]. *Ivanov Vyach. Vs. Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 3. Moscow, 2005, pp. 490–504. (In Russian).

(Monographs)

8. Bogomolov N.A. *Russkaya literatura pervoy treti XX veka. Portrety. Problemy. Razyskaniya* [Russian Literature of the First Third of the Twentieth Century: Portraits, Issues, Investigations]. Tomsk, 1999, p. 373. (In Russian).

9. Uspenskij P. *Tvorchestvo V.F. Khodasevicha i russkaya literaturnaya traditsiya (1900-e gg. – 1917 g.)* [Vladislav Khodasevich’s Poetry and the Russian Literary Tradition (1900–1917)]. Tartu, 2014. (In Russian).

10. Wanner A. *Baudelaire in Russia*. Florida, 1996. (In English).

11. Bogomolov N.A. *Sopryazhenie dalekovatykh: o Vyacheslave Ivanove i Vladislave Khodaseviche* [Linking the Distant: about Vyacheslav Ivanov and Vladislav Khodasevich]. Moscow, 2011, pp. 232–233. (In Russian).

12. Gordon Ya.I. *Geyne v Rossii. 1830–1860* [Heine in Russia. 1830–1860]. Dushanbe, 1973. (In Russian).

13. Achkasov A.V. *Lirika Geyne v russkikh perevodakh 1840–1860-kh godov* [Heine’s Poems in Russian Translations 1840s – 1860s]. Kursk, 2003. (In Russian).

14. Gordon Ya.I. *Geyne v Rossii (1870–1917)* [Heine in Russia (1870–1917)]. Dushanbe, 1979. (In Russian).

15. Kirshbaum G. “Valgally beloe vino...”. *Nemetskaya tema v poezii O. Mandel’shtama* [“Valhalla’s white-wine”: German Theme in Osip Mandelstam’s Poetry]. Moscow, 2010. (In Russian).

16. Cook R.F. (ed.) *A Companion to the Works of Heinrich Heine*. New-York, 2002. (In English).

17. Phelan A. *Reading Heinrich Heine*. Cambridge, 2006. (In English).

18. Uspenskij P. *Tvorchestvo V.F. Khodasevicha i russkaya literaturnaya traditsiya (1900-e gg. – 1917 g.)* [Vladislav Khodasevich’s Poetry and the Russian Literary Tradition (1900–1917)]. Tartu, 2014, pp. 65–66, 77–79. (In Russian).

19. Uspenskij P. *Tvorchestvo V.F. Khodasevicha i russkaya literaturnaya traditsiya (1900-e gg. – 1917 g.)* [Vladislav Khodasevich’s Poetry and the Russian Literary Tradition (1900–1917)]. Tartu, 2014, pp. 15–42. (In Russian).

20. Shubinskiy V.I. *Vladislav Khodasevich* [Vladislav Khodasevich]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

Павел Федорович Успенский – кандидат филологических наук, PhD, преподаватель Школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., поэтика, Е.А. Баратынский, Н.А. Некрасов, В. Ходасевич, Б. Лившиц, футуризм, литература русской эмиграции.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

Pavel Uspenskij – Candidate of Philology, PhD, Lecturer at the School of Philology at the National Research University Higher School of Economics (Moscow).

Research interests: history of Russian literature of the 19th – 20th centuries, poetics, Y. Baratynsky, N. Nekrasov, V. Khodasevich, B. Livshits, futurism, Russian émigré literature.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

Д.В. Кобленкова (Нижний Новгород – Москва)
О.С. Сухих (Нижний Новгород)

РОМАН-МОЛИТВА Т. ЛИНДГРЕНА «ПУТЬ ЗМЕЯ НА СКАЛЕ» В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье исследуется роман Т. Линдгрена «Путь змея на скале» с точки зрения религиозно-этической проблематики и особенностей художественной структуры; предлагается жанровая дефиниция романа-молитвы. Поставленные в этом произведении вопросы о соотношении добра и зла, о разумности мира, о возможности диалога человека с Богом рассматриваются в связи с философскими идеями Достоевского, выраженными в романе «Братья Карамазовы». Делаются выводы о существенной общности подходов писателей к вопросам веры, а также о сходстве в повествовательной структуре произведений. Отмечаются и различия авторских позиций: концепция Т. Линдгрена пессимистична, поскольку человек обречен на страдания в мире зла, Достоевский же видит возможность преодоления зла на основе христианских ценностей.

Ключевые слова: Т. Линдгрэн; Ф.М. Достоевский; шведская проза; русская литература; религиозно-этическая проблематика; философский роман; христианство.

D. Koblenkova (Nizhny Novgorod – Moscow),
O. Sukhikh (Nizhny Novgorod)

The Novel-Prayer “The Way of a Serpent” by T. Lindgren within the Context of Dostoyevsky’s Traditions

Abstract. The article deals with the novel “The Way of a Serpent” by T. Lindgren from the point of religious and ethical problems as well as the peculiarities of its structure; authors supplies the genre definition of a prayer-novel. The correlations between good and evil, the matter of the world rationality and the possible dialogue between man and God are analyzed regarding to Dostoyevsky’s philosophical ideas, represented in “The Brothers Karamazov”. There are conclusions about essential common features in the authors’ approaches to the matter of belief as well as narrative structures of their works. The differences in the authors’ positions are revealed: T. Lindgren’s position is pessimistic as he assumes that a man is destined for torment in the world of evil, while Dostoyevsky supposes that overcoming evil is possible due to Christian values.

Key words: T. Lindgren; F.M. Dostoyevsky; Swedish prose; Russian literature; religious and ethical problems; philosophical novel; Christianity.

Одним из самых значительных религиозно-этических произведений 1980-х гг. в Швеции стал роман «Путь змея на скале» (*Ormens väg på hälleberget*¹, 1982) Торгни Линдгрена. Автор обращается к тексту Священного Писания, но в необычной жанровой форме.

Роман начинается с «Приложения к ежегодному отчету секретаря Губернского общества содействия крестьянским промыслам в Вестерботтене, год 1882». Год символичен, т.к. Т. Линдгрэн создает текст ровно сто лет спустя – в 1982 г. Этот прием задает «игровые» правила, роман переходит

в разряд метафизики, и по ее законам в центре – образ персонажа-писателя, для которого первичными являются процесс разворачивания текста и создание особого эффекта на соположении авторского и персонажного планов. «Приложение к отчету» выполняет функцию рамочной конструкции, внутри которой располагается основной рассказ. Соответственно читатель постоянно соотносит текст в тексте с фикциональной авторской рамой, и можно говорить об использовании писателем конструкции *mise en abyme*, т.е. рассказа в рассказе.

В «Приложении» содержится отчет чиновника, посетившего место гибели крестьянской семьи после обрушения горной породы. С первых слов о местечке, где жила семья Юхана Юханссона, говорится как о забытом Богом крае, что задает образ Бога как уставшего от своих деяний работника, давно оставившего созданное им человечество. Но в том же отчете иронически отмечается: люди твердо верят, что «Господь Бог до сих пор продолжает свою работу по сотворению и переделке мира, и работа эта, по их мнению, конца не имеет» (251)² [здесь и далее русский перевод романа цитируется по указанному изданию]. В итоге чиновник, выступающий двойником автора, первым демонстрирует сомнение в бытии Всевышнего. Его скепсис подтверждается ироническим замечанием о том, что на приложенной к отчету карте место трагедии он отметил крестиком. Соотнесение образов креста как символа мук Христовых и канцелярского крестика усиливает иронический подтекст.

Рамочной конструкции в романе противопоставлен основной текст – монолог оставшегося в живых Юхана о событиях, предшествовавших страшному исходу жизни его семьи. Речь героя начинается с обращения к Богу: «Господи наш многомилостивый, кого же намеревался ты погresti в тот раз, когда единым махом снес с лица земли весь Кюльмюрлиден, – Карл-Орсу, землевладельца и лавочника, или же нас с Юханной и с нашим домом? И с детьми нашими малыми, еще и не жившими, почитай, на белом свете?» (252). Трагический дискурс монолога героя контрастирует с ироническим дискурсом «Приложения к отчету». В результате соположения основного и рамочного текстов создается метаповествование, в котором внимание читателя переносится «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не заверщенного образа», поэтому читатель «поставлен в положение соучастника творческой игры»³.

Необычный для католического автора иронический подход к христианской теме замечен и шведскими исследователями. М. Нильссон писал об «экзистенции и иронии» в романах Т. Линдгрена, о том, что автор размышляет об экзистенциальных и религиозных вопросах, используя не только текстуальную иронию, но и ситуативную, возникающую вследствие двойственности оценок и диалектического столкновения фактов⁴. И. Персон выявляет в романе главные антиномичные категории: силу и власть – бессилие и неповиновение; долг, обязанность – милосердие, помилование. Идея Бога как Спасителя, в которого верила семья Юхана, противопоставляется ситуации несвободы (психологической и религиоз-

ной), в которой эти люди были вынуждены жить⁵. Вопросы о том, «как зло может существовать в мире, который создан Богом, и имеет ли человек какую-либо свободу, чтобы формировать свою жизнь и свою судьбу», были вынесены на обложку монографии в качестве главных в творчестве Т. Линдгрена. В целом основной ракурс шведских исследований связан с анализом экзистенциальной иронии, преодоления религиозных шаблонов⁶, парадоксальности христианской картины мира⁷.

Избранная автором необычная форма также отражает его отношение к христианской этике. Уникальность произведения, на наш взгляд, заключается в оригинальной жанровой модификации, которую можно определить как художественную форму *молитвы*.

По форме монолога главного героя Юхана его молитва – это прошение. Однако молитва согласно канону предполагает веру в того, к кому она обращена. В романе Линдгрена особенность молитвы заключается в том, что герой обращается к Богу, в существовании которого сомневается. Отношения между человеком и Господом становятся главной темой романа, в котором молитва-прошение превращается в молитву-упрек. Это позволяет говорить об использовании автором жанра религиозной литературы в неканонической форме.

В романе Линдгрэн совмещает реалистический и метафизический планы, использует принцип цикличности событий и поступков. В выражении универсальных размышлений писателя о человеке и его судьбе кодифицирующую функцию выполняет название. «Путь змея на скале» – цитата из притч Соломона: «Три вещи непостижимы для меня, и четыре я не понимаю: пути орла в небе, пути змея на скале, пути корабля в море и пути мужчины к девице». Т. Линдгрэн берет часть этой цитаты, используя ее как метафору.

Образ змея интертекстуален: он является библейской аллегорией злого духа и – в более широком контексте – образом иррационального искушения, греха, в том числе гордыни, страха. В романе Линдгрена метафору «путь змея на скале» можно интерпретировать двояко, в соответствии с диалектической философией автора. Одна из трактовок сводится к тому, что скала – это Христос, который остается не подвержен греху-змею, т.е. зло не оставляет на нем следов, не меняет его нравственной природы. Соответственно истинно верующий остается в своей вере прочным, как скала, и зло не может разрушить его. Вторая возможная интерпретация противоположна первой: зло, подобно библейскому змею, проникает в человека незаметно, человек смиряется с ним, принимает его как должное и грешит, не замечая этого.

Линдгрэн склонен рассматривать греховность как неизбежное начало человека, а это значит, что первопричина вряд ли заключена в самом человеке. В итоге два вопроса становятся в романе главными: есть ли Бог, и, если он есть, за что он наказывает человека, который вынужден жить в мире, созданном по его законам? Слабый герой ищет помощи Бога в том, что не может изменить сам. Упреки Спасителю и молитвенные обращения с надеждой быть услышанным чередуются с эпизодами из жизни, в

которых зло постоянно побеждает добро: передаваемые Юханом события служат перечнем обид бедной крестьянской семьи, в которой женщины нескольких поколений должны были расплачиваться за аренду дома своим телом. Сначала лавочник Оль-Карлса вводит правило «взимать плату» в постели тогда еще молодой и красивой матери Юхана Теи. Затем это право переходит к его сыну Карл-Орсе, который впоследствии предпочитает дочь Теи Эву, свою сводную сестру, а затем и Юханну, жену рассказчика. Как ни стараются люди избежать насилия над собой, зло постоянно подтверждает свою власть, и ничто не обнаруживает гуманного Божьего замысла. Повторяемость и обытовленность зла, описанного в ритмически медитативных молитвенных фрагментах, придает суггестивность рассказу. Лейтмотивом монолога Юхана становится фраза: «Господи, к кому нам идти?» Это цитата из Евангелия от Иоанна, в одном из эпизодов которого некоторые из учеников уходят от Христа. Иисус обращается к оставшимся, спрашивая, не хотят ли и они покинуть его, на что Симон Петр отвечает: «Господи! к кому нам идти? Ты имеешь глаголы вечной жизни, и мы уверовали и познали, что Ты Христос, Сын Бога живаго» (Евангелие от Иоанна: 6:66–69). Юхан, таким образом, тоже обращается к Спасителю как к единственной надежде, но это контрастирует с изображаемым.

В то же время образы слабых героев двойственны. Они не совершают больших злодеяний, как сильные мира сего, но грешат в соответствии с малым масштабом своей жизни. Такова, например, мать Юхана. Она казалась самым светлым человеком в доме: была красивой и веселой и, пока ей хватало сил, не теряла присутствия духа, исполняла на праздниках псалмы и песни, зарабатывая на жизнь. Ее имя, как и имена других персонажей, символично. Его можно истолковать как вариант греческого слова «бог»: истинным спасителем и хранителем дома была именно она. Но и Тея небезгрешна: она родила детей вне брака, от разных мужчин. Ее дочь Эва (в оригинале – Ева) стала любовницей Карл-Орсы, чтобы вернуть скрипку, которая была для нее дороже чести. Юхан жил с будущей женой до брака, был честолюбив и прозван Юханом-бахвалом. Автор показывает, что в каждом герое есть греховное начало, хотя все они имеют оправдания своим поступкам. Таким образом, Т. Линдгрэн говорит не только о божественном бездействии, но и о безнравственной *природе человека*. Сложную диалектику взаимоотношений человека и Бога писатель показывает через структурные особенности текста – от неканонической молитвы до ситуативных, стилистических и композиционных контрастов. Монолог героя постоянно перемежается цитатами из Библии и псалмами, однако эти псалмы, обращенные к Богу, также создают иронически-трагический подтекст.

Большое значение в романе имеет власть телесного начала, поэтому одним из предрекаемых Карл-Орсе наказаний становится отсечение у него «детородного уда». Юхан решается на такой шаг в надежде избавить жену от насилия. Герой впервые совершает зло сам, оправдывая это справедливой мстью. Но Карл-Орса выздоравливает и приходит к Юханне снова – в этом сюжетном повороте вновь очевидна трагическая ирония автора: зло

приобретает не столько пугающие, сколько патологически-смеховые формы. Автор вновь заставляет задуматься над тем, кто же виновен в происходящем: сам человек или Всевышний, который его создал? Когда Юхан отказывается отдать жену Карл-Орсе, тот приводит людей обрушить их дом. В ситуации этического выбора рассказчик готовится взять на себя грех убийства и выстрелить в лавочника. Но когда он готов переступить этический порог и убить хозяина, происходит мистическое событие, не дающее ему совершить преступление:

«И аккурат в ту минуту, пока я сам набрался решимости, ты, Господи, сотворил то немислимое, что я сейчас вижу перед собой и у себя под ногами, наконец-то ты вмешался, и Карл-Орса исчез, как не был; мой прищуренный глаз больше не видел его, тогда я повернул голову и открыл оба глаза и увидел, что все – и дом на своем фундаменте, и земля под ним, и водосбор, что Юханна посеяла у крыльца, – все это поколебалось и двинулось вниз по бугру, на котором стояло... И раздался грохот, точно обрушилась вся гора, и над обрывом, в котором скрылся дом, поднялась туча и заволочила все, и я подумал: хоть того и не может быть, а только, видать, земле невольно стало носить на себе Карл-Орсу.

И Юханну! И детей наших малых, которые, считай, и не жили!

И в голове у меня мелькнули слова из Писания: И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата» (317).

Но кого же наказал Господь: лавочника? Юхана? Обоих? Одна из библейских цитат, приносимых Юханом, повторяется дважды, ею завершается рассказ: «Когда Иов лишился всего, чего можно было лишиться, он сказал: А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию; И я во плоти моей узрю Бога» (316). Рассказчик, таким образом, ассоциируется с ветхозаветным Иовом Многострадальным, который произнес эти слова в час, когда лишился всего и когда его вера должна была подвергнуться испытанию еще раз. Но Юхан был готов выстрелить в ненавистного врага, следовательно, он не прошел испытания и, возможно, за это последовала расплата. В то же время обрушение могло быть результатом естественного обвала горной породы, поэтому влияние Бога на человеческую жизнь, как и само его бытие, в романе остается недоказуемым. В этом случае возникает вопрос: выражают ли последние слова Юхана-Иова *укрепление его веры* или, напротив, *трагическую иронию*? Несомненно одно – все в романе *двойственно*: и поступки героев, и их оценка автором; двойственно и отношение автора к Богу.

Характер поставленных вопросов позволяет говорить о влиянии на эстетику писателя не только экспрессионизма и экзистенциализма, но и постмодернизма. В этом случае перед нами текст, в котором *католицизм, предполагающий мораль, сочетается с постмодернизмом, отрицающим ее*. Возможно, на Т. Линдгрена оказали влияние идеи С. Кьеркегора, согласно которым жизнь героев романа можно было бы разделить на три этапа: эстетический, этический и религиозный. Несовершенство бытия приводит человека к разочарованию в идеальной картине мира (эстети-

ке) и переходу к скептическому восприятию жизни на иных основаниях (этике). Последняя ступень – уход в религиозное сознание, который знаменует собой формирование новых идеальных форм бытия, способных противопоставить земному несовершенству посмертное бытие. Однако третьего этапа в романе Линдгрена нет, если не считать заключительной фразы Юхана, интерпретация которой неоднозначна. Ирония, выраженная в романе за счет соположения отчета чиновника и молитвы Юхана, не дает читателю принять мысль Иова: «Если мы любим принимать от Бога счастье, то не должны ли переносить с терпением и несчастье?» (Иов. 2:10). Писатель, по-видимому, оставляет героев на этапе разочарования после утраты идеальной картины мира, связанной с верой в разумность Божьего замысла, хотя и полностью отказаться от этой веры они не решаются. В этом контексте неувидительна экспериментальная жанровая форма романа-молитвы, которая превращается в антижанр сродни роману-антимифу 1940–1950-х гг., что отражает новый этап идеологического кризиса шведских писателей – уже середины 1980-х.

Роман Т. Линдгрена соотносится по религиозно-этической проблематике с рядом произведений русской литературы: «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева, «Егор Булычов и другие» М. Горького, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Пирамида» Л. Леонова, но главное место в этом ряду занимает роман «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. Влияние творчества этого писателя испытали многие шведские авторы: С. Лагерлеф, А. Стриндберг, Я. Седерберг, С. Дельбланк, Л. Алин, Б. Тротциг, П.-К. Ершильд. В отличие от своих предшественников и современников, которые отмечали взаимосвязь собственного творчества с наследием Достоевского, Торгни Линдгрэн редко комментировал свои произведения, что не исключает возможности выявить в его тексте по меньшей мере типологические параллели с «Братьями Карамазовыми».

В этом романе вопрос о взаимоотношениях человека и Бога имеет величайшее значение. Не случайно творческий метод автора многие исследователи именуют «христианским реализмом»⁸, «духовным реализмом»⁹. В главе «Бунт», занимающей в произведении центральное место, представлено своеобразное решение *вопроса о приятии / неприятии мира божьего и его законов* – вопроса, к которому впоследствии обратится на ином материале Т. Линдгрэн.

Иван Карамазов, как и Юхан Юханссон, стремится решить проблему богооставленности человека, страдающего от несправедливости и не находящего защиты. Риторический вопрос Юхана: «Господи, к кому нам идти?» – порождает ассоциацию и с монологом Мармеладова: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти»¹⁰.

В произведениях обоих авторов можно найти множество примеров торжествующего зла. Лавочник ломает жизнь арендаторов, и на его стороне закон; помещик травит собаками ребенка и остается безнаказанным; мармеладовы страдают, а лужицы процветают – все это порождает в сознании человека труднейшие вопросы *о разумности мира*, созданного Творцом. И у Достоевского, и у Линдгрена персонажи задаются такими

вопросами, только герой Линдгрена исходит из *собственных* страданий и трагедии своей семьи, а Иван Карамазов, как и персонаж его поэмы, великий инквизитор, – из мучений человеческих *вообще*. И тот факт, что «бунт» Ивана мотивирован не столько его страданием, сколько *состраданием*, переводит поставленную им проблему в принципиальную плоскость, дает материал для масштабного философского обобщения.

В произведении Т. Линдгрена, где использована форма молитвы, герой прямо не выражает сомнений в существовании Творца, не отвергает религии, в традициях которой был воспитан, но его упреки, обращенные к Всевышнему, говорят о том, что вера не стала для него спасением и мир, созданный Богом, представляется ему несправедливым. То же самое отношение к Богу и миру как его творению нашло художественное воплощение столетием ранее у Достоевского в образе Ивана Карамазова, который говорит Алеше: «Я не бога не принимаю... я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять»¹¹. Глава «Бунт» представляет собой изложение важнейших оснований неприятия мира героем. Родители, мучающие ребенка, помещик, травящий собаками мальчика, турок, стреляющий в младенца, – все это образы безнаказанного зла, как старуха-процентщица в «Преступлении и наказании», как лавочник в романе Т. Линдгрена. В произведениях Достоевского, по словам современного исследователя, в центре внимания оказывается искушение безнадежностью¹² – то же можно сказать и о тексте Т. Линдгрена. Само существование зла в мире есть для человека испытание веры – эту мысль выражают оба автора. Как писал Н. Бердяев, «рационально постигнуть в пределах земной жизни, почему был замучен невинный ребенок, невозможно. Сама постановка такого вопроса – атеистична и безбожна. Вера в Бога и Божественный миропорядок есть вера в глубокий, сокровенный смысл всех страданий и испытаний, выпадающих на долю всякого существа в его земном существовании»¹³. Но для героев Достоевского и Линдгрена вера не настолько несомненна, чтобы стать абсолютной нравственной опорой. Несправедливость порождает в них душевную боль и – как реакцию на нее – решение, неприемлемое для истинного христианина. Юхан готов убить врага, Раскольников решается пролить «кровь по совести», даже Алеша Карамазов, потрясенный жестокостью описанного Иваном преступления, произносит приговор: «Расстрелять!» – хотя тут же отказывается от него. В сознании же Ивана Карамазова протест против несправедливости и жестокости мира порождает зловещую и трагическую фигуру великого инквизитора, берущего на себя миссию избавить человечество от страданий с помощью насилия и лжи. То, что простой крестьянин Юхан Юханссон реализует в форме конкретного поступка – непосредственной реакции на зло, Иван воплощает в форму высокого философствования, обобщений мирового масштаба.

И Юхан Юханссон, и Иван Карамазов живут в рамках «эвклидовского» разума, не принимающего иррациональное и противоречивое начало бытия, которое Иван представил в образе пересекающихся параллельных линий. Ограниченный рациональной логикой взгляд на жизнь приводит

персонажей к мысли о том, что мир устроен неправильно, а затем – и к тому, чтобы попытаться *исправить его насильственным путем*: Юхан принимает решение убить того, кто для него олицетворяет собой зло; Иван Карамазов устами великого инквизитора формулирует идею достижения всеобщего блага с помощью насилия и обмана. Желая восстановить справедливость, оба героя приходят к нарушению морального закона. Во многом это объясняется *особенностями их религиозного сознания*.

Юхан обращается к Всевышнему как к последнему прибежищу в поисках сочувствия и справедливости и в то же время сомневается в нем – точно так же Иван Карамазов колеблется между верой и безверием, а герой его поэмы великий инквизитор, с одной стороны, разговаривает с Пленником как с Христом, а с другой стороны, не верит в Бога и вечную жизнь. Персонаж Т. Линдгрена, находясь в мировоззренческих рамках, заданных религиозным воспитанием, говорит с Богом как с всеведущим Творцом, для которого нет необходимости в объяснениях: «Тебе известны обстоятельства моей жизни» (252). Но тут же он противоречит себе и начинает рассказывать: «Я все поведаю тебе, Господи» (252). В поэме Ивана кардинал фактически прямо говорит о своем неверии в Высший мир, когда предсказывает будущее людей: «Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною»¹⁴. В чем смысл обращения героев обоих произведений к Богу, если они не верят в него или, по крайней мере, испытывают мучительные сомнения? В романе Достоевского Иван объясняет поведение своего персонажа тем, что ему просто *нужно высказаться*, аргументировать собственную позицию, выразить эмоции, которые он долго сдерживал. Поэтому, по словам Ивана, не имеет значения, с кем именно говорит великий инквизитор: действительно ли перед ним Христос, или просто человек, или видение кардинала. Возможно, аналогичным мотивом руководствуется и Юхан, в душе которого тоже накопились невысказанные тяжелые чувства, поэтому ему и нужна представленная в произведении «молитва».

И тот, и другой максимально искренне излагают свою позицию, в основе которой лежит противоречие. Каждый из них *рационально убежден в одном, а в душе склоняется к другому*. Юхан вроде бы знает, что Бог всеведущ, мудр и справедлив, но на протяжении всего монолога героя мучают сомнения в конечной разумности божьего мира. Финальная реплика об Иове как будто возвращает мысль героя в русло веры, в рамки рационально принятой им позиции, но это *не снимает внутреннего конфликта* в его душе. У Достоевского великий инквизитор вроде бы убежден в обоснованности своего пути, логика которого – отказ от христианских принципов в пользу трех искушений, поскольку в них он видит законы мировой истории и ответы на главные вопросы человечества. Но само его желание как можно красноречивее доказать собственную правоту уже свидетельствует о подсознательной неуверенности в ней, а финальный сюжетный ход показывает, что в душе героя *христианское начало не побеждено рациональной логикой*: вопреки доводам рассудка он отпускает Пленника.

Финальная фраза: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!»¹⁵ – как будто возвращает кардинала к его прежней, логично обоснованной позиции, но это *не разрешает внутреннего трагического конфликта*, о чем говорит само построение фразы. В ней, казалось бы, все сказано первыми пятью словами, но тогда зачем нужно продолжение, усиление мысли, восклицание? Это способ снять сомнения, оставшиеся в душе: эмоциональный накал фразы свидетельствует о стремлении героя преодолеть себя. То же можно сказать об Иване, который собственную философскую позицию предельно логично выразил монологом своего персонажа, но в финале заставил его отступить от рационалистически обоснованного пути. И у Линдгрена, и у Достоевского герои находятся в таком состоянии, когда «ум с сердцем не в ладу», только в «Пути змея на скале» *разум замыкает мысль героя в рамки христианских догматов, а эмоции этому противоречат* – в произведении же Достоевского, наоборот, *рациональная логика заставляет человека отказаться от христианских принципов, а душа остается «по природе христианкой»*, как называл ее Тертуллиан¹⁶.

«Молитва» Юхана Юханссона и поэма Ивана Карамазова, при всех очевидных различиях в сфере художественной формы, имеют некоторое сходство. В обоих случаях перед нами *с формальной точки зрения монолог, который по сути является диалогом*. Рассказ героя Т. Линдгрена прямо обращен к Богу и включает в себя вопросы, которые человек решить не в силах. При этом Юхан, изложив собственные сомнения, сам же отвечает на них словами Иова, выражающими мысль о спасительности веры, т.е. сам репрезентирует позицию воображаемого собеседника. Такое же внутренне диалогичное высказывание представлено в поэме Ивана Карамазова: великий инквизитор вступает в полемику с Пленником, причем последний не произносит ни слова, потому что сам кардинал излагает суть позиции, с которой спорит. В обоих случаях герой фактически ведет *диалог с самим собой*, поскольку его мировоззренческая концепция, как говорилось выше, основана на противоречии.

В этом можно усмотреть одну из причин того, что и *позиция автора* в рассматриваемых произведениях трудно поддается истолкованию. И там, и здесь писатель стремится объективировать повествование, не выдвигая собственную интенцию на первый план, скрывая ее за образом героя. Форма «я-повествования» в романе Т. Линдгрена задает перспективную структуру, которая на первый взгляд вообще не предполагает «посредничества» автора между героем и читателем. Однако рамочная конструкция, напомним, трансформирует нарратив, делая ее двухуровневой. В «Легенде о великом инквизиторе» повествование с этой точки зрения трехуровневое: монолог кардинала заключен в рамочную конструкцию, представленную рассказом и комментарием Ивана Карамазова, и, наконец, сам этот рассказ является вставной новеллой в романе. Оба варианта перспективной структуры актуализируют позиции персонажей и дают большие возможности для интерпретаций идеи автора. Но в любом случае авторская интенция обнаруживает себя в «диалоге» различных дискурсов. Т. Линдгрэн пред-

ставляет картину мира, в которой ценности девальвированы, истина амбивалентна, человек одинок и не способен постигнуть смысл бытия, тогда как в романе Достоевского, при всей неоднозначности взглядов героев, в конечном итоге выражена надежда на торжество добра: великий инквизитор отпускает Пленника, Иван признает ответственность за убийство отца, Дмитрию через сон открывается сострадание, Алеша видит будущее в детях. Как пишет А. Татаринев, Достоевский – при всей катастрофичности изображаемых им событий и переживаний героев – не ограничивается апокалиптическим чувством, его картина мира тяготеет к более широкому понятию – к эсхатологии, подразумевающей под собой учение о конечных судьбах мира, тогда как Апокалипсис лишь событие, хотя и ключевое, в границах этого учения. Мир Достоевского не апокалиптичен, а эсхатологичен, т.к. его произведения свидетельствуют о возможности *преодолеть зло* и найти начало вечной жизни¹⁷.

Персонажи Т. Линдгрена и Ф.М. Достоевского являются современниками: в «Пути змея на скале» действие происходит в начале 80-х гг. XIX в., а «Братья Карамазовы» создавались на рубеже 1870–1880-х и представляли современную для автора действительность. Не случайно вопросы, связанные с кризисом религиозного мировоззрения, возникали в сознании людей конца XIX в., когда под влиянием науки, позитивизма менялось привычное восприятие мира, постепенно приходило понимание неочевидности истин, несомненных ранее. Но и XX в. не избежал подобных проблем, которые лишь усугубились из-за трагических событий и социальных противоречий. Поэтому неудивительно, что вопросы о соотношении добра и зла, о разумности мира, о вере и безверии актуализируются и в произведении конца XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lindgren T. Ormens väg på hälleberget. Stockholm, 1982.

² Линдгрэн Т. Путь змея на скале / пер. с швед. Л. Горлиной. М., 1991.

³ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 46–47.

⁴ Nilsson M. Existens och ironi. Ormens väg på hälleberget (1982), Bat Seba (1984) och Ljuset (1987) // Nilsson M. Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung. Lund, 2004. S. 139–140.

⁵ Pehrson I. Livsmodet i skönens värld. En studie i Torgny Lindgrens romaner «Ormens väg på hälleberget», «Bat Seba» och «Ljuset». Uppsala; Stockholm, 1993.

⁶ Tyrberg A. Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren. Bjärnum, 2002.

⁷ Edqvist S.G. Ondskan och ordets väg // Svenska författarna genom tiderna. Stockholm, 1998. S. 411–412; Torgny Lindgren. Ormens väg på hälleberget // Berömda svenska böcker. En litterär uppslagsbok / huvudred. S. Bergsten. Stockholm, 2004. S. 181–182.

⁸ Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. М., 2013; Есаулов И.А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики // Феномен русской духовности. Калининград, 2007. С. 9–20; Тарасов Б.Н. Метафизика денег в творчестве Бальзака и Достоевского // Проблемы исторической

поэтики. 2015. № 13. С. 198–233.

⁹ Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. 3. М., 2000; Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.Е. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 14.

¹¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 214.

¹² Татаринов А. Под знаком Апокалипсиса // Литературная Россия. 2007. № 23. 8 июня.

¹³ Бердяев Н.А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 264.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 236.

¹⁵ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 239.

¹⁶ Тертуллиан. Апологетик. К Скапуле / пер. с лат. А.Ю. Братухина. СПб., 2005.

¹⁷ Татаринов А. Под знаком Апокалипсиса // Литературная Россия. 2007. № 23. 8 июня.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Tarasov B.N. Metafizika deneg v tvorchestve Bal'zaka i Dostoevskogo [Metaphysics of Money in Balzac's and Dostoyevsky's Works]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2015, no. 13, pp. 198–233. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Nilsson M. Existens och ironi. Ormens väg på hälleberget (1982), Bat Seba (1984) och Ljuset (1987). *Nilsson M. Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung*. Lund, 2004, pp. 139–140. (In Swedish).

3. Edqvist S.G. Ondskan och ordets väg. *Svenska författarna genom tiderna*. Stockholm, 1998, pp. 411–412. (In Swedish).

4. Torgny Lindgren. Ormens väg på hälleberget. *Bergsten S. (ed.) Berömda svenska böcker. En litterär uppslagsbok*. Stockholm, 2004, pp. 181–182. (In Swedish).

5. Esaulov I.A. Khristianskiy realizm kak khudozhestvennyy printsip russkoy klassiki. [Christian Realism as an Artistic Principle of Russian Classic Literature] *Fenomen russkoy dukhovnosti* [Russian Spirituality as a Phenomenon]. Kaliningrad, 2007, pp. 9–20. (In Russian).

6. Berdyayev N.A. Dukhi russkoy revolyutsii [The Spirits of the Russian Revolution]. *Vekhi. Iz glubiny* [Landmarks. From the Depth]. Moscow, 1991, p. 264. (In Russian).

(Monographs)

7. Lipovetskiy M.N. *Russkiy postmodernizm: ocherki istoricheskoy poetiki* [Russian Postmodernism: Essays on Historical Poetics]. Yekaterinburg, 1997, pp. 46–47. (In Russian).

8. Pehrson I. *Livsmoedet i skrönans värld. En studie i Torgny Lindgrens ro-*

maner "Ormens väg på hälleberget", "Bat Seba" och "Ljuset". Uppsala; Stockholm, 1993. (In Swedish).

9. Tyrberg A. *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*. Bjärnum, 2002. (In Swedish).

10. Zakharov V.N. *Imya avtora – Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [Author's Name – Dostoyevsky. Literary Sketch]. Moscow, 2013. (In Russian).

11. Dunaev M.M. *Pravoslaviye i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]: in 6 parts. Part 3. Moscow, 2000. (In Russian).

12. Lyubomudrov A.M. *Dukhovnyy realizm v literature russkogo zarubezh'ya: B.E. Zaytsev, I.S. Shmelev* [Spiritual Realism in the Literature of Russian Writers Abroad: B. Zaytsev, I. Shmelyov]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

Диана Викторовна Кобленкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского и Российско-шведского учебно-научного центра Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: теория литературы, шведская проза, история и теория кино, кинематограф скандинавских стран и Нидерландов, французская культура XX в., теория художественной условности, русская литература XIX–XXI вв., творчество Н.В. Гоголя, Вс. Гаршина, А. Грина.

E-mail: dvmk@yandex.ru

Ольга Станиславовна Сухих – доктор филологических наук, доцент; доцент кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Научные интересы: традиции Ф.М. Достоевского в русской и зарубежной литературе, русская литература XX – начала XXI в.

E-mail: ruslitxx@list.ru

Diana Koblenkova – Candidate of Philology, Associate Professor at the Foreign Literature Department, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod and at the Russian-Swedish Research and Training Centre, Russian State University for the Humanities.

Research interests: theory of literature, Swedish prose, film theory and film history, Scandinavian cinematography and cinematography of the Netherlands, French culture of the 20 century, theory of artistic conventionality, Russian literature of the 19–21 centuries, works by N.V. Gogol, Vs. Garshin, A. Grin.

E-mail: dvmk@yandex.ru

Olga Sukhikh – Doctor of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Russian Literature Department, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod.

Research interests: Dostoyevsky's influence on the literary tradition of Russian and foreign writers, Russian literature of the 20 – early 21 century.

E-mail: ruslitxx@list.ru

Е.М. Бутенина (Владивосток)

ЧЕХОВСКОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ ЭЛИС МАНРО

Аннотация. Нобелевского лауреата Элис Манро недаром называют «канадским Чеховым»: чеховское начало значимо в ее прозе. Материал раннего цикла рассказов «А кто ты, собственно, такая?» (*Who Do You Think You Are?*, 1978), а также недавних тематических сборников «Беглянка» (*Runaway*, 2004) и «Слишком много счастья» (*Too Much Happiness*, 2009) показывает, что наследие Чехова было важно для канадской писательницы на всем протяжении ее творчества. Чеховское начало прозы Манро раскрывается не только в отдельных аллюзиях, но и в объемности провинциального хронотопа, включающего историческую и современную Канаду, «микророманной» природе ее рассказов, теме сильной женщины, утверждающей право на свободу, профессиональную состоятельность и счастье, моменте внезапного озарения о смысле бытия. В контексте российских и зарубежных исследований в статье также обобщаются наблюдения о литературности прозы Манро. В частности, анализируются полемические размышления писательницы о романах Тургенева и Толстого и их соотносимость с судьбами ее героинь. Интертекстуальность прозы Элис Манро, как и большинства современных авторов, полигенетична, но русская классика, безусловно, составляет одну из ее важных основ.

Ключевые слова: русская классика; Чехов; Элис Манро; интертекстуальность; «микророман».

E. Butenina (Vladivostok)

The Chekhovian Heritage in Alice Munro's Fiction

Abstract. Nobel Prize winner Alice Munro is called 'the Canadian Chekhov' with a reason: the Chekhovian heritage is most important in her fiction. The early short-story cycle *Who Do You Think You Are?* (1978) as well as two later collections *Runaway* (2004) and *Too Much Happiness* (2009) show that Chekhov has always meant a lot for the Canadian author. His heritage in Munro's fiction reveals itself not only in occasional allusions but also in the multidimensional provincial chronotope, which includes historical and modern Canada, the 'micronovel' nature of her stories, the theme of a strong woman affirming her right for freedom, professional validity, and happiness as well as sudden epiphanies on the meaning of life. In context of Russian and Western research, this paper also summarizes the literariness of Munro's short stories. In particular, her polemic observations on Turgenev's and Tolstoy's novels are discussed in the relation to the lives of her heroines. The intertextuality of Alice Munro's fiction is polygenetic, as in most contemporary authors. However, it is clear that Russian classics comprise one of its important foundations.

Key words: Russian classics; Chekhov; Alice Munro; intertextuality; 'micronovel'.

Канадскую писательницу Элис Манро в англоязычном мире уже несколько десятилетий называют «нашим Чеховым», с легкой руки американской романистки Синтии Озик¹. После присуждения Элис Манро Нобелевской премии по литературе в 2013 г.² так назвал свою приветственную статью в журнале «Нью-Йоркер» и известный англо-американский

критик Джеймс Вуд, подчеркивая, как заслуживает писательница титула современного англоязычного Чехова и какой приятной неожиданностью стало редкое совпадение мнения Нобелевского комитета и вкусов читателей³. Высокий титул скорее обозначает статус Элис Манро в североамериканской литературе, однако последовательное выявление чеховского начала в прозе канадской писательницы позволяет углубить ее понимание.

Элис Манро родилась в провинции, где и происходит действие большинства ее рассказов (*short story*). Большие города упоминаются, но чаще всего остаются за пределами повествуемого ею мира, словно обозначая его границы. Ранний цикл «А кто ты, собственно, такая?» (*Who Do You Think You Are?*, 1978) посвящен одной героине, Роуз. Заглавный вопрос Роуз не раз слышала и от мачехи, и от учительницы, и он укреплял ее намерение стать не такой, как все остальные в их городке. Ей постепенно удается одерживать первые победы: она сдает экзамен в старшие классы и оказывается в другой школе, где на первом уроке всех учеников спрашивают, что они ели на завтрак. Ответы четко разделяют класс на городских и деревенских жителей, и Роуз решает пойти наперекор стереотипам и отчаянно отвечает, что она съела «полгрейпфрута» (так и называется рассказ).

Экзотический фрукт, пусть не целый, но хотя бы половина, воплощает мечту девочки о другой жизни. Точностью образа восхищается канадский писатель Уэйн Джонсон, в предисловии к сборнику отмечая, что для него именно в рассказе «Полгрейпфрута» сосредоточено напряженное мироощущение жителя провинциального городка⁴. Значимо, что в этой истории Роуз читает рассказ Кэтрин Мэнсфилд «Пикник» и ощущает, что писательнице (считавшейся «английским Чеховым» эпохи модернизма), «никогда не приходилось видеть белье в пятнах» и поэтому «ее сочувствие парило на облаках благосостояния»⁵. Героиня, живущая в бедности и к тому же рано потерявшая мать, обостренно реагирует на историю, в которой богатую девочку отправляют в семью погибшего рабочего с остатками угощения от пикника.

Противопоставление «парящего» и настоящего сочувствия принципиально для писательского видения Манро, что ярко проявляется в истории замужества одной из ее любимых героинь. В студенчестве Роуз кажется, что судьба подарила ей выигранный билет: за ней начинает ухаживать молодой человек из богатой семьи. Однако по крайней мере два эпизода сразу дают ей понять, что ее счастье с ним невозможно. В начале знакомства герой говорит, что рад ее бедности и одиночеству: она напоминает ему девушку с картины прерафаэлиты Эдварда Берна-Джонса «Король Кофетуа и нищенка» (рассказ «Нищенка» / «The Beggar Maid»). Увидев, что Роуз не знает этой картины, он выражает «презрительное удивление»⁶. С такой же интонацией он спрашивает ее, как она может дружить с однокурсницей, которая «неправильно произнесла "Меттерних"»⁷. Джеймс Вуд верно замечает, что этим высокомерным вопросом жених Роуз напоминает персонажа из чеховского «Учителя словесности»⁸, который поинтересовался у героя рассказа, «изволил» ли тот читать «Гамбургскую драматургию» Лессинга, и, получив отрицательный ответ, «ужаснулся и замахал руками

так, как будто ожег себе пальцы, и, ничего не говоря, попятился от Никитина»⁹. Мезальянс учителя словесности Никитина с дочерью богатого помещика довольно быстро становится для него невыносимым, и рассказ заканчивается его мучительным желанием «бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»¹⁰.

Героиня Манро, несмотря на предупреждающие сигналы, все же выходит замуж за своего «короля Кофетуа», но через несколько лет испытывает чувства чеховского Никитина и решается на развод. Разводу предшествует эпизод адюльтера, которому посвящен рассказ «Шалость» («Mischief»). Именно так называет их короткие отношения муж подруги Роуз, начавший с ней роман от минутной скуки. В отличие от Гурова, этому персонажу не суждено испытать перерождение, и такие детали, как имя «Анна» у дочери Роуз, заставшей ее врасплох во время разговора с возлюбленным, и неудавшаяся попытка героини посетить концерт, где ее избранник играл в оркестре, намечают контрапункт с чеховским рассказом о настоящей любви.

Тема противопоставления искреннего чувства и холодного расчета отзывается в рассказе «Что помнится» («What Is Remembered»), в которой пожилые супруги обсуждают не чеховскую, а тургеневскую Анну Сергеевну. В молодости героиня Манро, уже будучи замужем, испытала вспышку внезапной взаимной любви длиной в один день и вспоминала этот день всю жизнь, поэтому ей кажется надуманным холодный отказ Одинцовой в ответ на страстное признание Базарова. Муж возражает ей, что холодной Одинцову делает ум, она знает, что Базаров «забудет ее, а она умрет от стыда и отвержения». Но «у них осталось бы что-то. Их опыт», – не соглашается жена, думая о своем. Уже после смерти мужа она вдруг отчетливо вспоминает, каким сдержанным было прощание с ней ее возлюбленного, и осознает, что память милосердно скрыла от нее этот момент, иначе ее жизнь могла сложиться совсем по-другому. «Жизнь импульса и приключения» осталась нереализованной возможностью, но немолодая героиня уже не уверена, что об этом стоит сожалеть¹¹.

Роуз после пережитого разочарования тоже делает попытку отказаться от романтических ожиданий и стать прагматичной, даже циничной: пережив развод, она заставляет себя поддерживать отношения с семьей бывшего любовника только потому, что «ей нужно было где-то останавливаться, когда она приезжала в Торонто»¹². Однако ее деятельное романтическое начало берет верх: подобно чеховским героиням, она отправляется в большой город и пытается реализовать свои актерские мечты. Писательница заканчивает сборник заглавным рассказом, но интонация и смысл вопроса меняются: Роуз сама спрашивает себя, кто же она, собственно, такая. Ответ ей еще предстоит найти, но непродолжительное возвращение в родной городок и общение с одноклассником, чьи удачные пантомимы когда-то вызвали ее восхищение и пробудили желание стать актрисой, дает ей ощущение необыкновенного понимания другого человека и «неважности собственных ошибок»¹³.

Цикл о Роуз достаточно драматичен, но завершается на жизнеутверж-

дающей ноте, что характерно даже для трагических историй Манро. Так, в рассказе «Измерения» («Dimensions») муж, доведя жену до отчаяния постоянными попреками и решив, что она ушла от него, убивает их троих маленьких детей, дабы они не стали сиротами. Его помещают в лечебницу, а молодая женщина, Дори, пытается найти какие-то точки опоры в рухнувшем мире. Спустя время она находит в себе силы навестить мужа, а затем получает от него письмо, в котором он сообщает, что их дети существуют в другом Измерении и даже сказали ему, «что могут сами о себе позаботиться»¹⁴. Дори снова едет на встречу с мужем, но по дороге их автобус останавливается из-за аварии, и она умело оказывает пострадавшему помощь и остается с ним ждать скорую. Внезапно героиня понимает собственную ценность и возможность жить в реальном Измерении, поэтому на вопрос водителя автобуса, поедет ли она дальше, отвечает отрицательно. Момент внезапного прозрения («рассказ открытия» в терминах В.Б. Катаева) также относится к «чеховским» чертам прозы Элис Манро.

«Измерения» и другие рассказы канадской писательницы позволяют выделить в ее прозе мифологический архетип «прохождения через ад» и воскресения, как это делает А.Д. Степанов, петербургский чеховед и переводчик Манро на русский язык¹⁵. Исследователь сопоставляет, в частности, рассказ «Глубокие скважины» («Deep-Holes») с «Архиереем» и отмечает, что «момент таинственной общности мыслей» между матерью и умирающим сыном в чеховском рассказе хотя и освещает его уход, но наступает слишком поздно, тогда как, несмотря на «фатальный» провал коммуникации матери и сына, в рассказе Манро финал оставляет надежду на вероятность более успешного общения при следующей встрече¹⁶.

Герой Манро ребенком пережил символическую смерть, провалившись в расщелину, а повзрослев, надолго оставил родителей и посвятил себя духовным поискам. При встрече с матерью после долгих лет разлуки он говорит ей, что в религиозной общине изменил свое имя «Кент» на «Иону», не решившись на слишком «самодраматизирующего» Лазаря. Несмотря на принцип отказа от материальных благ, принятый в общине, свое решение встретиться с матерью герой объясняет тем, что прочитал в газете о смерти отца и хотел узнать о своей доле наследства, хотя деньги ему нужны «не для себя». Узнав, что в завещание он не включен, поскольку не было известно, жив ли он, Кент-Иона не может сдержать эмоции и почти на час оставляет мать одну в комнате. Когда по его возвращении она неосторожно вспоминает слова «Иисус говорит Ей: что Мне и Тебе, Жено?» (Ин. 2: 4), то замечает «почти дикое» выражение на лице сына. До духовного просветления и христианского прощения герою явно далеко, но мать не теряет надежды вернуть сына хотя бы потому, что сказала: «“Может быть, увидимся”». А он ее не поправил»¹⁷.

Манро близка чеховская «техника блоков», которую известный шведский славист Нильс-Аке Нильссон, анализируя рассказ «Архиерей» и повесть «Степь», описал, как «расположение завершенных сцен одну за другой без какого-либо комментария»¹⁸. А.П. Чудаков считает эту технику одним из важнейших приемов композиции чеховского «ароморфного»

рассказа, описанной исследователем формы малой прозы, для которой, как и для ароморфоза в биологии, характерно усложнение структуры и открытость внешней среде¹⁹. Емкость чеховской прозы породила многочисленные сопоставления его рассказов с произведениями большой формы, что позволило П. Вайлю и А. Генису предложить термин «микророман», использованный ими для характеристики «Ионыча», но применимый и ко многим другим текстам, где «Чехов сумел без потерь сгустить грандиозный объем всей человеческой жизни»²⁰. Микророманами можно назвать и многие повествования Элис Манро. Например, известный рассказ «Медведь перешел через гору» («The Bear Came Over the Mountain») описывает пожилых супругов, но отдельные фрагменты воспоминаний, соединенные, как мозаика, позволяют восстановить всю их жизнь и понять нынешние отношения.

Созданный Манро мир ее родной провинции Онтарио не раз сравнивали с Йокнапатофой, и сама писательница признавала свою связь с южной традицией США²¹. Миссия «историка маленького городка»²² для Манро подразумевала сохранение не только настоящего, но и прошлого своей страны. Рецензент журнала «Атлантик» Мона Симпсон подчеркивает уникальную способность Манро одновременно быть историчной и современной²³. Так, рассказ о первых поселенцах «Лесной участок» («A Wilderness Station») не только воссоздает архетипичный сюжет о братоубийственной ненависти при разделе наследства, но и соединяет его с темой социальной роли женщины. У Чехова такой сюжет встречается в рассказе «Убийство», и в обеих историях женщина участвует в преступлении. В версии Манро из религиозных соображений она настаивает на своей вине, несмотря на показания младшего брата, что произошел несчастный случай, и такой максимализм характерен для многих героинь писательницы.

В начале XXI в. интертекстуальность настолько многослойна, что установить ее источники в «чистом виде» зачастую невозможно. Однако ключевая для Манро тема сильной женщины, утверждающей свое право на свободу, профессиональную состоятельность, личное счастье, восходит, в том числе, к рассказам Чехова, многие из которых, как справедливо заметил Саймон Карлинский, нужно включать «в канон женского освободительного движения»²⁴. Как и для Чехова, для Манро важен характер деспотичного главы семьи (отца, старшего брата, мужа), бунт против которого определяет судьбу молодых героев. У Чехова коллизия бунта развернута, например, в повести «Моя жизнь», а в последнем его рассказе, «Невеста», протест против «мягкой» тирании бабушки и жениха принимает форму бегства. Манро вдохновилась подобным сюжетом в биографии Софьи Ковалевской, которой посвятила один из лучших своих рассказов «Слишком много счастья» («Too Much Happiness»), давшего название сборнику 2009 г.

Мотив бегства женщины из домашнего плена структурирует сборник «Беглянка» (*Runaway*, 2004). В рассказе «Случай» («Chance»; в публикации журнала «Иностранная литература», № 11, 2006 – «Жребий») в этом мотиве важен литературный подтекст, в том числе русской классики. Ум

своей провинциальной героини, Джульетт, Манро сравнивает с «хромой или лишним большим пальцем»²⁵, и А.Д. Степанов считает это сопоставление аллюзией на реплику Маши в «Трех сестрах»: «В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток вроде шестого пальца»²⁶. Вероятность аллюзии поддерживается подчеркнута литературной идентичностью Джульетт, иронично акцентированной уже в ее имени. Поворот в жизни героини, получившей магистерскую степень по античной филологии, произойдет в день, когда она на поезде отправится к новому месту работы, представляя себя героиней русского романа на пути к своей судьбе: «Ей было неважно, что в русском романе эта судьба оказалась бы скучной, трагичной или той и другой сразу»²⁷.

Неосторожное пожелание сбывается в полной мере. Случайный попутчик во время остановки бросился под их поезд, и в этом же поезде произошла встреча с будущим возлюбленным. Настойчивая отсылка к «Анне Карениной» не будет иметь трагического исхода для жизни канадской мечтательницы: классический топос поезда в жизни героини Манро не ставит финальную точку, как у Толстого, а лишь акцентирует поворотный момент, как у Чехова (поэтому сделанный российской исследовательницей на основании одного этого рассказа вывод, что роман Толстого часто служит источником аллюзий в прозе Манро, представляется не очень убедительным²⁸). Первый рассказ о Джульетт заканчивается вполне благополучно, но через несколько лет почти безрадостной жизни в северной провинции (сбылась «русская скука») погибнет ее возлюбленный, так и не ставший официальным мужем. Вскоре повзрослевшая дочь, которую героиня назвала Пенелопой, словно программируя сюжет многолетней разлуки, полностью перестанет с ней общаться (рассказ «Молчание» / «Silence»).

Интертекстуальность прозы Элис Манро не очевидно связана с Чеховым, но центральный для писательницы образ женщины, которая не только мечтает о наполненной жизни и духовной свободе, но и делает попытку обрести их, имеет истоки в молодых героинях «Моей жизни», «Скучной истории», «Невесты». Некоторые рассказы Манро по-чеховски тяготеют к романной форме и охватывают всю жизнь ее героев, которым нередко доводится испытать внезапные чеховские озарения о смысле бытия. Однако в прозе Манро важны не столько отдельные параллели, сколько общность тематики, охвата действительности и несентиментально-сочувственного авторского взгляда, что вызывает у англоязычных читателей душевный отклик и желание считать писательницу «своим Чеховым», утверждая ее сопоставимое значение для литератур США и Канады.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ozick C. A Short Note on “Chekhovian” // Ozick C. Metaphor and Memory: Essays. New York, 1989. P. 88.

² Alice Munro, ‘the Chekhov of Canada,’ wins the Nobel Prize for Literature // *PRI's The World*. 2013. 10 Oct. URL: [http://www.pri.org/stories/2013-10-10/alice-](http://www.pri.org/stories/2013-10-10/alice)

munro-chekhov-canada-wins-nobel-prize-literature (accessed 10.09.2016).

³ Wood J. Alice Munro, Our Chekhov. 2013. October 10. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/alice-munro-our-chekhov> (accessed 10.09.2016).

⁴ Johnston W. Introduction // Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 11.

⁵ Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 63.

⁶ Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 90.

⁷ Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 78.

⁸ Wood J. Alice Munro, Our Chekhov. 2013. October 10. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/alice-munro-our-chekhov> (accessed 10.09.2016).

⁹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 8. М., 1977. С. 316.

¹⁰ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 8. М., 1977. С. 332.

¹¹ Munro A. What Is Remembered. 2001. Feb. 19. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2001/02/19/what-is-remembered> (accessed 10.09.2016).

¹² Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 34.

¹³ Munro A. Who Do You Think You Are? Toronto, 2006. P. 208.

¹⁴ Munro A. Too Much Happiness. New York, 2009. P. 25.

¹⁵ Манро Э. Слишком много счастья / пер. с англ. А.Д. Степанова. СПб., 2014.

¹⁶ Степанов А.Д. Чеховские мотивы в рассказах Элис Манро // Мир русского слова. 2014. № 2. С. 88–89.

¹⁷ Munro A. Too Much Happiness. New York, 2009. P. 89.

¹⁸ Nilsson N. A. Studies in Chekhov's Narrative Technique. Stockholm, 1968. P. 63.

¹⁹ Чудаков А.П. Ароморфоз русского рассказа // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 391.

²⁰ Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. М., 1991. С. 178.

²¹ Struthers J.R. Alice Munro and the American South // Canadian Review of American Studies. 1975. Vol. 6.2. P. 196–204.

²² Martin W.R., Warren U.O. Alice Munro as Small-Town Historian: 'Spaceships Have Landed' // Essays on Canadian Writing. 1998. № 66. P. 128–146.

²³ Simpson M. A Quiet Genius. URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/12/a-quiet-genius/302366> (accessed 10.09.2016).

²⁴ Karlinsky S. The Gentle Subversive. Introduction // Letters of Anton Chekhov, trans. M.H. Heim, selection and commentary S. Karlinsky. New York, 1973. P. 18.

²⁵ Munro A. Runaway. New York: Vintage Contemporaries, 2005. P. 40.

²⁶ Степанов А.Д. Чеховские мотивы в рассказах Элис Манро // Мир русского слова. 2014. № 2. С. 86.

²⁷ Munro A. Runaway. New York: Vintage Contemporaries, 2005. P. 42.

²⁸ Потанина Н.Л. Русская тема в художественной прозе Э. Манро // Вестник Тамбовского университета. 2014. № 8 (136). С. 122–127. (Гуманитарные науки).

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Stepanov A.D. Chekhovskie motivy v rasskazakh Elis Manro [Chekhovian Motives in Alice Munro's Stories]. *Mir russkogo slova*, 2014, no. 2, pp. 88–89. (In Russian).

2. Struthers J.R. Alice Munro and the American South. *Canadian Review of American Studies*, 1975, vol. 6.2, pp. 196–204. (In English).

3. Martin W.R., Warren U.O. Alice Munro as Small-Town Historian: 'Spaceships Have Landed'. *Essays on Canadian Writing*, 1998, no. 66, pp. 128–146. (In English).

4. Stepanov A.D. Chekhovskie motivy v rasskazakh Elis Manro [Chekhovian Motives in Alice Munro's Stories]. *Mir russkogo slova*, 2014, no. 2, p. 86. (In Russian).

5. Potanina N.L. Russkaya tema v khudozhestvennoy proze E. Manro [Russian Theme in A. Munro's Fiction]. *Vestnik Tambovskogo Universiteta*, Series: Gumanitarnye nauki [Humanities], 2014, no. 8 (136). pp. 122–127. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Chudakov A.P. Aromorfoz russkogo rasskaza [The Aromorphosis of Russian Short Story]. *Poetika russkoy literatury kontsa XIX – nachala KhKh veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [The Poetics of Russian Literature in the Late 19th – Early 20th Centuries. Genre Dynamics. General Issues]. Moscow, 2009, p. 391. (In Russian).

(Monographs)

7. Nilsson N.A. *Studies in Chekhov's Narrative Technique*. Stockholm, 1968, p. 63 (In English).

8. Vayl' P., Genis A. *Rodnaya rech'*. *Uroki izyashchnoy slovesnosti* [Native Speech. Belles-lettres Lessons]. Moscow, 1991, p. 178. (In Russian).

Евгения Михайловна Бутенина – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Дальневосточного федерального университета.

Автор монографии «Под знаком ветра и воды: проблемы гибридной идентичности в китайско-американской литературе». В числе недавних публикаций – глава о русско-американской литературе в монографии *Russian English: History, Functions, and Features* (Cambridge University Press, 2016). Научные интересы: транскультурализм и медиация русской классики в современной англоязычной прозе.

E-mail: eve-butenina@yandex.ru

Evgenia Butenina – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Linguistics and Intercultural Communication, Far Eastern Federal University.

The author of a monograph "Under the Sign of Wind and Water: Hybrid Identity in Chinese American Literature". Recent publications include a chapter on Russian American Literature in *Russian English: History, Functions, and Features* (Cambridge University Press, 2016). Research areas: transcultural literatures and mediation of Russian classics in contemporary English fiction.

E-mail: eve-butenina@yandex.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

О.А. Богданова (Москва)

ЧИТАТЕЛЬ-АДРЕСАТ

В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.

Рецензия на книгу: Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск: Лимариус, 2015. 400 с.

Аннотация. В рецензии представлено основное содержание книги, обозначен круг анализируемых литераторов, подчеркнуты методологические основы предпринятого известным белорусским филологом, политологом, общественным деятелем и публицистом А.И. Федуты исследования о формировании в русской литературе первой половины XIX в. «большого диалога» между автором и читателем как полноценным эстетическим субъектом литературного произведения. В качестве главных достоинств отмечены четкость постановки задачи и последовательность в ее решении, панорамность охвата явлений «пушкинской эпохи» и отсутствие субъективной оценочности, эвристический подход к проблеме, методологический поиск, смысловое «приращение» после прочтения книги. Замечания вызваны неоправданным порой уходом в историческую социологию литературы и не вполне корректным употреблением терминов «массовая литература» и «массовый читатель».

Ключевые слова: русская литература; «пушкинская эпоха»; автор; читатель-адресат; «воображаемый» читатель; реальный читатель; диалог; художественное произведение.

O.A. Bogdanova (Moscow)

The Reader-Addressee

in the Russian Literature of First Third of 19th Century

Book Review: Feduta A.I. “Who would neither were you, my dear reader...”: The Problem of the Reader in the literature of Pushkin’s era. Minsk: Limarius Publishers, 2015. 400 p.

Abstract. The review presents the main contents of this book marked the circle of the analyzed authors highlighted the methodological framework undertaken by the famous Belarusian philologist, scientist, public figure and publicist A.I. Feduta study about formation in the Russian literature of first half 19th century “great dialogue” between the author and the reader as full an aesthetic subject of a literary work. As the main advantages of marked clarity of problem definition and consistency in its decision, panoramist coverage of the phenomena of the “Pushkin epoch” and the lack of subjective evaluation, heuristic approach to the problem, a methodological search for meaning “increment” after reading the book. Comments sometimes caused by undue care in the historical sociology of literature and incorrect use of the terms “mass literature” and

“mass reader”.

Key words: Russian literature; “Pushkin’s epoch; the author; the reader-addressee; “imaginary” reader; the real reader; the dialogue; artwork.

Новая книга белорусского литературоведа, политолога и общественно-го деятеля А.И. Федуты, известного также своей яркой политической биографией на постсоветском пространстве, продолжает его давнюю тему о способах построения истории русской литературы XIX в. с точки зрения ее читателя¹. Но не просто читателя, а читателя «воображаемого», входящего в структуру произведения как авторская интенция. Только такой читатель-адресат, по мнению исследователя, способен вступить с автором в «большой диалог», формирующий художественное произведение как эстетическое единство.

Уже во «Введении» А.И. Федута раскрывает свои методологические карты: его работа – это развитие и конкретизация выводов, сделанных еще А.И. Белецким в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя)» (1922). Разграничив три вида читателей: реального, образ в тексте произведения и читателя-адресата, Белецкий указал на неоднородность последнего, его эволюцию в процессе творчества того или иного писателя (поэта). Установление характера читателя-адресата, на меняющийся «горизонт ожиданий» которого всегда ориентируется автор, во многом ключ к поэтике произведения – поэтому данный вид исследования целиком лежит в сфере литературоведения. Изучение же взаимоотношений автора с реальным читателем уже область социологии и, строго говоря, не может быть самостоятельным предметом науки о литературе.

Если А.И. Белецкий сформулировал задачу создания истории литературы с точки зрения читателя, то М.М. Бахтин в работах 1920-х гг. предоставил методологический инструментарий для ее решения, выдвинув категорию диалога между автором и читателем в рамках произведения. И А.И. Федута, вместе со многими иностранными и отечественными учеными (Х.-Г. Гадамером, В. Изером, Р. Ингарденом, Ю. Кристевой, Ц. Тодоровым, М. Науманом, Б.О. Корманом, В.В. Прозоровым, Г.В. Степановым, Г.Н. Ищуком, И.М. Дзюбой, М.В. Строгановым и др.), на которых щедро ссылается, ведет дальнейший поиск и применяет найденные критерии к исследуемой им эпохе русской литературы – первой половине XIX в. Опираясь на опыт В. Изера, Т. Раджан и Г. Стюарта, создавших «историю установок на читателя в авторском сознании английской литературы периода романтизма и классического реализма», автор рецензируемой книги, не претендуя на исчерпывающее решение поставленной Белецким задачи, ограничивается анализом «ряда типичных и окказиональных авторских установок на читателя в русской литературе пушкинской эпохи»². Причем, разъясняет А.И. Федута, «пушкинская эпоха» в его понимании отнюдь не сводится к датам жизни А.С. Пушкина: она начинается Н.М. Карамзиным как «непосредственным предшественником Пушкина в деле реформирования литературного языка» и завершается формированием «натураль-

ной школы»³, лидером которой стал В.Г. Белинский»³.

Первые две части книги белорусского ученого, последовательно рассматривая творчество Н.М. Карамзина, И.М. Долгорукова, А.С. Шишкова, Ф.В. Ростопчина, П.И. Шаликова, Г.В. Геракова, С.Н. Глинки, декабристов, В.А. Жуковского, Е.А. Боратынского, П.А. Катенина, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Н.А. Полевого, Ф.В. Булгарина, А.А. Орлова, Д.Н. Бегичева, А.А. Бестужева-Марлинского, О.И. Сенковского и В.Г. Белинского, прослеживают происходившую в русской литературе эволюцию в системе «автор-читатель»: от авторской установки на монолог до реального диалога с читателем-адресатом; от сугубо эстетических ценностей в литературе к идеологическим. Подкупают панорамность охвата явлений, включающая в себя все направления и литературные ориентации без разделения на великих и второстепенных, а также отсутствие оценочности.

В третьей части – «Частные случаи авторской установки на читателя» – ученый анализирует актуальную в постсоветскую эпоху проблему взаимоотношений с читательской аудиторией авторов-билингвов: украинско-русских и белорусско-русских, – при этом отстаивая культурно-эстетическую равноценность украинского и белорусского литературных языков, с одной стороны, и русского – с другой, что подвергалось серьезному сомнению в XIX в. (вспомним, например, позицию В.Г. Белинского по отношению к украиноязычным произведениям Г.Ф. Квитки-Основьяненко). В горячей апологии самобытности украинской и белорусской литературы скорее чувствуется заинтересованный публицист, чем объективный исследователь, что придает тексту А.И. Федута особый, личностный колорит.

В той же третьей части уделено внимание и мемуарному жанру – писавшимся как для собственного прочтения, так и для читателей-потомков (минуя не обладавших нужной степенью понимания современников) дневникам А.С. Пушкина, А.В. Никитенко, М.А. Корфа, А.Н. Вульфа, В.К. Кюхельбекера, С.П. Трубецкого, В.А. Жуковского и др. А.И. Федута открывает закономерность авторрецепции дневников: «автор-нарратор и автор-читатель дневника далеко не тождественны друг другу», возвращение к «собственному опыту с позиции нового, полученного позже, заставляет автора-читателя дневника воспринимать его по законам эстетического восприятия...»⁴. Многие же мемуарные памятники (например, воспоминания Л.Н. Энгельгардта, Ф.Ф. Вигеля, И.И. Дмитриева и др.), реально рассчитанные на прочтение современниками, декларативно были обращены к «провиденциальному» читателю-потомку. Пытаясь «выяснить суть рецептивной установки, лежащей в основе подобного противоречия»⁵, ученый приходит к следующему выводу: жанровая поэтика мемуарных текстов зависит от ориентации или на читателя-современника, или на потомка. Так еще раз подтверждается высказанный в начале рецензируемой книги тезис о важности исследования читателя-адресата для понимания динамики художественной формы в литературном процессе.

В заключении под названием «Некоторые выводы» А.И. Федута систематизирует добытые знания. Он погружает рассмотренные литературные феномены первой половины XIX в. в социокультурный контекст, отмечая

кардинальное изменение взаимоотношений авторов с реальными читателями на протяжении указанного периода: резкий рост числа читателей, изменение их качественного состава (появление читательниц, демократизацию читающей публики), трансформацию литературы как «части общегосударственного дела» в эпоху классицизма в «объект частных дискуссий» в период романтизма и реализма⁶, возрастание читательского диктата по отношению к автору в связи с профессионализацией и коммерциализацией литературы, переход от «альманашного периода» в литературе с его установкой на эстетическую ценность и авторский приоритет к «периоду журнальному» со стремлением к воспитанию «своей» читающей публики и налаживанию с ней идейного диалога⁷. Возвращаясь к читателю-адресату как участнику эстетического события – художественного произведения, – автор «Некоторых выводов» констатирует в конце рассмотренного им периода складывание «литературы как системы» (автор – текст – читатель) в результате «обретения читателем статуса самостоятельного субъекта художественного творчества и литературного процесса»⁸.

На протяжении всей книги А.И. Федута не раз останавливается на случаях несовпадения реального и «воображаемого» читателей (например, в творчестве В.А. Жуковского) как последствий определенной авторской стратегии; тем не менее разговор о реальном читателе как таковом зачастую приобретает у него самодовлеющий характер. Так, рассматривая журнальную деятельность А.С. Пушкина, Н.А. Полевого, Ф.В. Булгарина, О.И. Сенковского и др., анализ их читателей-адресатов литературовед практически подменяет рассказом о перипетиях борьбы за расширение реальной читательской аудитории. В результате ученый отклоняется от поставленной во «Введении» задачи – литературоведческого исследования оппозиции «автор-читатель» в системе художественного произведения, – в сторону исторической социологии литературы.

Описание и анализ текстов ряда авторов (например, публицистов 1812 г. А.С. Шишкова, Ф.В. Ростопчина, Г.В. Геракова, С.Н. Глинки) подчас чересчур подробны, как бы самодостаточны и только в отдельных аспектах связываются с основной задачей исследования – раскрытием динамики взаимоотношений авторов и их «воображаемых» читателей.

Вызывает сомнение и частое употребление белорусским ученым терминов «массовый читатель» и «массовая литература» в применении к первой половине XIX в. Очевидно, что в этом он опирается на работы русских формалистов 1920-х гг. (В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова), В.М. Жирмунского, Г.А. Гуковского, а также на хрестоматийную статью Ю.М. Лотмана «Массовая литература как историко-культурная проблема» (1991). Для всех названных авторов «массовая литература» синоним «низовой», а «массовый читатель» – это читатель «широкий», более демократический по сравнению с узким кругом посетителей литературно-аристократических салонов первой четверти XIX в. Следуя терминологии предшественников, Лотман, тем не менее, был вынужден специально развести «массовую литературу» прошлых эпох и «массовую культуру» как специфическое явление XX в.⁹

В самом деле, в России заметным социокультурным явлением масса становится лишь на рубеже XIX–XX вв., с развитием буржуазного уклада – ростом промышленности и городов. В это время большой резонанс вызвала книга французского психолога Г. Лебона «Психология народов и масс», где прослеживалась динамика перехода народа в массу. «Человека массы», как феномен XX в., характеризуют посредственность, несамостоятельность суждений, примат эмоционального над рациональным, отсутствие высших духовных запросов и нравственных принципов, разрыв с гуманистической моралью, разрозненность интересов и социокультурная атомизация¹⁰. Народ, по Лебону, такая человеческая общность, которая сохраняет вековое «предание», «прочную сложенную коллективную душу», единую систему ценностей¹¹. Драматизм истории XX в. – в постепенной трансформации исторических культурных народов в безликую стандартную массу, легко управляемую тоталитарными вожжами. Очевидно, что «человек массы» XX-го столетия не может быть отождествлен с «массовым читателем» первой половины XIX в., оставшимся неотъемлемой частичкой «народа».

Хотя в одной из постраничных сносок, уже на исходе своего исследования, А.И. Федута и отмечает: «Мы учитываем разницу в применении термина “массовая культура” к началу XIX в. и к нашему времени»¹², – это заявление звучит, на наш взгляд, декларативно, не устраняя читательского недоумения на многих предшествующих страницах. Гораздо более удачными и точными в обрисованном контексте представляются выражения «широкая публика»¹³ или «широкая читательская аудитория»¹⁴, также употребляемые белорусским ученым в качестве синонимов «массового читателя».

При этом активное использование в анализе литературной ситуации первой половины XIX в. терминологии постмодернистской эпохи («смерть автора», «месседж», «мейнстрим», «бренд», «non-fiction») особых возражений не вызывает, так как здесь в большинстве случаев соблюдена «мера релевантности», т.е. оговорена или подразумевается социокультурная дистанция между эпохами, одна из которых предоставляет материал, другая – инструментарий для его анализа.

Вообще, как одно из несомненных достоинств рецензируемой книги стоит отметить ее эвристический потенциал: белорусский филолог ведет методологический поиск, идя непроторенным путем, проговаривая и взвешивая, выбирая и отбрасывая различные варианты маршрута – всегда с развернутой аргументацией. Таков, например, поставленный им вопрос о списке анализируемых в исследовании авторов, о критериях их отбора¹⁵.

Увлеченность своей темой, эмоциональность изложения, живой динамичный язык делают чтение написанной А.И. Федуты книги не только познавательным, но и по-настоящему интересным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Федута А.И., Егоров И.В. Читатель в творческом сознании А.С. Пушкина / под ред. Н.Д. Тамарченко. Минск, 1999; Федута А.И. Письма прошедшего вре-

мени: материалы к истории литературы и литературного быта Российской империи. Минск, 2009.

² Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 24.

³ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 25.

⁴ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 333.

⁵ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 335.

⁶ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 347–348.

⁷ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 197.

⁸ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 350, 355.

⁹ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 819.

¹⁰ Богданова О.А. Роман-эпопея XX века: «восстание масс» в «Жизни и судьбе» В.С. Гроссмана // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2014. № 1. С. 95–105.

¹¹ Лебон Г. Психология народов и масс // Психология толпы: социальные и политические механизмы воздействия на массы. М.; СПб., 2005. С. 145.

¹² Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 272.

¹³ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 179.

¹⁴ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 222.

¹⁵ Федута А.И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск, 2015. С. 15.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O.A. Roman-epopeya XX veka: “vosstanie mass” v “Zhizni i sud’be” V.S. Grossmana [The Novel is the Epic of the Twentieth Century: “The Revolt of the Masses” in “Life and Fate” by V.S. Grossman]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2014, no. 1, pp. 95–105. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Lotman Yu.M. Massovaya literatura kak istoriko-kul’turnaya problema [Mass Literature as a Historical-cultural Problem]. *Lotman Yu.M. O russkoy literature. Stat’i i issledovaniya (1958–1993)* [About Russian Literature. Articles and Studies (1958–1993)]. Saint-Petersburg, 1997, p. 819. (In Russian).

3. Le Bon G. Psikhologiya narodov i mass [Psychology of Peoples and Masses]. *Psikhologiya tolpy: sotsial’nye i politicheskie mekhanizmy vozdeystviya na massy* [The Psychology of the Crowd: Social and Political Mechanisms of Influencing the Masses]. Moscow; Saint-Petersburg, 2005. (Translated from French to Russian).

(Monographs)

4. Feduta A.I., Egorov I.V. (authors); Tamarchenko N.D. (ed.). *Chitatel’ v tvorches-*

kom soznanii A.S. Pushkina [The Reader in the Creative Consciousness of A.S. Pushkin]. Minsk, 1999. (In Russian).

5. Feduta A.I. *Pis'ma proshedshego vremeni: materialy k istorii literatury i literaturnogo byta Rossiyskoy imperii* [Letters of the Past Tense: Materials for the History of Literature and Literary Life of the Russian Empire]. Minsk, 2009. (In Russian).

6. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 24. (In Russian).

7. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 25. (In Russian).

8. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 333. (In Russian).

9. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 335. (In Russian).

10. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, pp. 347–348. (In Russian).

11. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 197. (In Russian).

12. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, pp. 350, 355. (In Russian).

13. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 272. (In Russian).

14. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 179. (In Russian).

15. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 222. (In Russian).

16. Feduta A.I. "Kto b ni byl ty, o moy chitatel' ...": *problema chitatelya v literature pushkinskoy epokhi* ["Who would neither were you, my dear reader...": The Problem of the Reader in the literature of Pushkin's era]. Minsk, 2015, p. 15. (In Russian).

Ольга Алимовна Богданова – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: русская проза рубежа XIX–XX вв.; творчество Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Olga Bogdanova – Doctor of Philology, Senior Researcher of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian prose of the turn of 19–20 cc.; the oeuvre of F.M. Dostoevsky, reception of the heritage of the writer in the turn of 19–20 cc.; history of dostoevskian; Russian prose of the turn of 20–21 cc.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

В ПОИСКАХ МЕРЦАЮЩЕЙ ЭПИСТЕМЫ
Рецензия на книгу: Корчинский А.В. Форманты мысли:
литература и философский дискурс.
М.: Языки славянской культуры, 2015. 288 с.

Аннотация. В рецензии излагаются основные положения книги А.В. Корчинского «Форманты мысли: литература и философский дискурс», анализируются теоретические и методологические принципы исследования. Автор очерчивает эпистемологический контекст, в который вписывается рецензируемая работа, и обращает внимание на ряд особенностей предлагаемого подхода. Отмечая некоторую мозаичность построения книги, рецензент подчеркивает, что отдельные ее части все же складываются в тематически единое поле исследования. Вводя в научный оборот материал, который прежде считался «маргинальным» из-за своего пограничного положения между философией и художественной литературой, А.В. Корчинский, как считает автор рецензии, проясняет его место в общекультурном процессе.

Ключевые слова: дискурс; дискурсивные компетенции; нарратив; ментатив; философия; художественная литература.

I. Kuznetsov (Novosibirsk)

Looking for Shimmering Episteme
Book Review: Korchinskiy A.V. Formants of the Thought:
Literature and Philosophical Discourse.
Moscow: LRC Publishing House, 2015. 288 p.

Absrtact. The review sets out the main points of the book by A.V. Korchinskiy "Formants of the thought: literature and philosophical discourse", analyzes the theoretical and methodological principles of research. The author outlines the epistemological context in which fits the review work and draws the attention to the number of features of the proposed approach. With noting some mosaic build reviewer emphasizes that its individual parts still add up to a thematically unified field of study. By entering a scientific revolution material, which was called "marginal" because of its position between philosophy and literature, A.V. Korchinskiy clarifies its position in the general cultural process.

Key words: discourse; discursive competence; narrative; mentative; philosophy; fiction literature.

Центральная тема монографии А.В. Корчинского – соотношение художественного и философского дискурсов, главным образом в культуре модерна. Автор книги, прежде всего, указывает на исторически объективное пограничье и наличие зон интерференции между философией и художественной литературой. Эти факты не оставались вне поля зрения науки. В начальном разделе работы констатируется наличие в XX в. трех «исследовательских программ»¹, ориентированных на изучение вербальной стороны философского мышления: это философия языка, герменевтика и русская религиозная философия, особенно имяславие. Именно на их по-

чве выросли интеллектуальные коллизии между литературой и философией в XX в.

Монографию А.В. Корчинского отличает значительная плотность референтной теоретической базы. В нее входят как отечественные, так и зарубежные исследования, составляющие актуальный фронт современной гуманитарной культуры. Ряд опорных представлений А.В. Корчинского (три компетенции дискурса, возрастание роли читателя в культуре модерна) восходят к работам В.И. Тюпы, которого автор книги в теоретической главе часто и по делу цитирует. Опираясь на книгу И.П. Смирнова «Текстомахия», А.В. Корчинский последовательно сопоставляет проявления трех дискурсивных компетенций (референтной, креативной и рецептивной) в философском и литературном дискурсах соответственно. При этом выявляется как общность дискурсивного устройства, так и особенности двух сопоставляемых культурных практик. На этом фоне формируется задача книги: «С теоретической стороны меня будет интересовать то, как далеко может заходить сближение философии и литературы без разрушения дискурсивных границ между ними. В историческом плане мне, прежде всего, хотелось бы присмотреться к эпохе, когда в культуре начинается интенсивное тестирование этих границ»². А эта эпоха, как видно из дальнейшего изложения, – модерн и постмодерн.

Анализируя отличия философского и художественного дискурсов, А.В. Корчинский показывает, что в первом, в отличие от второго, резко ослаблено нарративное начало в пользу «ментативного» (термин Н.В. Максимовой). Ментатив, как и нарратив, событийен; однако событие ментатива происходит не в хронотопе, это «событие самой мысли, приход или рождение мысли»³. Это наблюдение побуждает автора книги провести дополнительную границу между философским и научным дискурсом, поскольку последний тоже опирается на ментативную текстуальность. Но наука тяготеет к формульности и придерживается «познавательно-процедурных стратегий (опытная проверка, аргументация, верификация, фальсификация и т.д.)»; а философия тяготеет к событийности и придерживается стратегий «дискурсивно-рефлексивных» (философское сомнение, критический анализ суждений, диалектическое отрицание, деконструкция и т.д.)⁴.

Художественный нарратив, с подачи М.М. Бахтина, обыкновенно рассматривается как двухсобытийный: в нем присутствуют «рассказываемое событие» и «событие рассказывания». В противовес этому, А.В. Корчинский своеобразно модифицирует теорию ментатива, представляя ментатив философского дискурса как трех-, а не двухсобытийный: «помимо референтного и коммуникативного событий, существует еще “событие третьего типа” – событие изменения картины мира в сознании адресата»⁵. – Со своей стороны, мы находим, что такое же изменение происходит и в художественном дискурсе. Предлагаем автору книги вопрос: может быть, именно здесь и вступает в действие философская составляющая поэзии?

Завершая теоретический раздел книги, А.В. Корчинский обращается к ранним работам А. Кожева. В них, как считает исследователь, снима-

ется различие между философским и художественным дискурсами. Понятия, используемые Кожевным, находятся в диалектическом движении, «мимикрируя» с нарративом, создавая сюжеты, но только интеллектуального свойства. Участниками этих сюжетов становятся Теист и Атеист; а также гегелевские фигуры Господина и Раба. Таким образом, показывает А.В. Корчинский, философия обнаруживает внутренние резервы динамики, которые в других случаях в ту же эпоху она находит, соединяясь с нарративным литературно-художественным дискурсом.

Вторая, «эмпирическая», глава книги, названная «Литература как философия и философия как литература», посвящена взаимоотношениям философии и литературы в XX в. Она фактически открывается знаковой цитатой из молодого Камю: «Если хочешь быть философом – пиши романы». А.В. Корчинский видит возможность взаимодействия философии и поэзии на уровне либо текстовых, либо дискурсивных структур. Идея исследователя заключается в следующем. Архаическая философия была связана с нарративным началом (притчи, диалоги и т.д.). Когда эти формы наррации оказались вытеснены за пределы философского дискурса, он обратился к новой, эстетизированной наррации. «Не имея желания и возможности возвращать свою собственную повествовательную культуру, философия предпочитает ее импортировать»⁶.

А.В. Корчинский пишет, что в XIX в. «литературное произведение стало мыслиться как познавательный инструмент, особая форма знания о мире, специфическое устройство для его моделирования и постижения»⁷. Это замечание стоит в контексте представлений об исследовательском характере реализма XIX в., восходящим еще к взглядам и проектам В.Г. Белинского, и дает им дополнительное обоснование.

Автор книги отталкивается от того факта, что по мере движения в сторону модерна полюс формирования смысла эстетического дискурса смещался в сторону инстанции читателя. «Отсюда попытки авторов повлиять на читательское восприятие посредством манифестов и разного рода металитературных предписаний»⁸. – Опять-таки не можем не заметить, что такие предписания были постоянным явлением и в литературе Просвещения. Возможно, разницу между «предписаниями» Просвещения и модерна в контексте именно этой книги было бы небезынтересно проанализировать. – В этом разделе выделяется мысль о том, что, аналогично литературному, в модерне «агональным становится смысл философского высказывания»⁹. При этом «референтом литературного дискурса нового типа становится не идея как интеллектуальный продукт, а мысль как процесс и/или событие»¹⁰.

Другое известное обстоятельство, на котором подробно останавливается А.В. Корчинский, – то, что в культуре авангарда «критерий искусства становится внешним по отношению к произведению и переменным»¹¹. Другими словами, морфологическая стабильность эстетических критериев утрачивается. Это обстоятельство анализируется автором книги на материале художественно-философского творчества русского сообщества «чинарей», прежде всего Л.С. Липавского. Внутри самого кружка чина-

рей, как показывает А.В. Корчинский, имелись разногласия во взглядах на возможность совмещения художественного и философского дискурсов в пространстве одного текста. Именно в концепции Липавского эти начала тяготеют к объединению: «он говорит о намерении создавать художественные произведения, но – с внеэстетическими задачами. <...> Сама деятельность исследователя рассматривается как эстетическая»¹². Цитируя Липавского, А.В. Корчинский замечает, что с наукой у того имелись «принципиальные стилистические разногласия»¹³. Мы заметим, что отказ признавать каузальные связи как критерий истинности суждения у Липавского не исключение для той эпохи: аналогичным образом рассуждали такие величайшие современники, как Хлебников и Пастернак. И А.В. Корчинский совершенно справедливо пишет, что «в своей теории поэтического исследования Липавский представляет, по сути, радикальную версию общеполитического поворота в XX в. от установки на истинность <...> к установке на убедительность высказывания»¹⁴. Критерий искусства, действительно, становится внешним: он задается «не столько свойствами текста как эстетического объекта, сколько контекстом его восприятия, который и стремится формировать художник»¹⁵.

Творчество чинарей является предметом особого интереса для А.В. Корчинского. Глава «Литература как философия и философия как литература» посвящена ему почти целиком. Здесь находят место исследования философии Я.С. Друсина с ее «апофатической» основой; нетривиальные рассуждения о «медиальности» в эстетике и творчестве чинарей; анализ нигилизма как философии, подготовившей переосмысление принципа репрезентации в культуре. К основной проблематике книги эти аспекты имеют, может быть, не прямое отношение, однако способствуют формированию дискретного поля, объединенного общей проблематикой и провоцирующего стереоскопическое видение предмета.

Вообще, следует отметить, что книга А.В. Корчинского имеет дискретный, отчасти мозаичный характер. Каждый параграф раскрывает самостоятельную тему, хотя вместе они складываются в единое тематическое поле исследования. Так, третья глава книги, «Философия литературы и философия в литературе», по большей части состоит из литературоведческих разысканий, тем не менее продолжающих общую проблематику исследования. Трудно не согласиться с мнением М. Демина, которое цитирует А.В. Корчинский: «именно практика интерпретации произведений русских писателей стала важнейшим механизмом профессионализации русской философии в конце XIX – начале XX века»¹⁶. А.В. Корчинский выделяет два способа толкования произведения, которые он называет «дискурсивным» (буквальное толкование) и «нарративным» (иносказательное) соответственно. Первый подход «принимает слова повествователя и героев как относящиеся к реальному миру», второй же направлен «на понимание образов и событий как таковых»¹⁷. А.В. Корчинский убедительно показывает, что в эпоху Серебряного века доминировали стратегии «дискурсивного» чтения, когда декларации героев прямо атрибутировались автору и становились предметом внелитературной полемики.

Множественность персоналий, включенных в интеллектуальный сюжет исследования (Сартр, Камю, Липавский, Введенский, Пастернак, Бродский), позволяет увидеть зону интеграции, к которой так или иначе тяготеют художественные и интеллектуальные интенции всех «фигурантов» и которая определяет культурный колорит XX столетия. В романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» интердискурсивность связывается А.В. Корчинским «с проникновением философских компонентов в речь повествователя и особенно – с дискурсивным синтезом описания и рассуждения»¹⁸. В обширных материалах о творчестве И. Бродского анализируется концепция пространства и времени у этого поэта и его представления о композиции стихотворения, в которой субстанция времени находит свое воплощение. В разделах, так или иначе относящихся к Бродскому, А.В. Корчинский по большей части сосредоточивается на философском содержании его поэзии, погружаясь с разных сторон в анализ отношений этого поэта со временем. Таким образом, последняя глава книги проходит «по касательной» к ее основной интеллектуальной коллизии: художественная литература и философия. Однако безусловно льет воду на мельницу разворачивания этой коллизии.

Сама по себе названная коллизия – одна из наиболее актуальных в современном гуманитарном дискурсе. Не будет преувеличением сказать, что вокруг нее очевидно складывается некая общекультурная методологическая концепция. А.В. Корчинский в своей книге вывел в поле научного зрения значительное количество прежде «маргинального» текстового материала и показал его место в магистральных процессах эпохи. При этом открылись новые грани вопросов, требующих разрешения в перспективе формирования названной концепции. Книга «Форманты мысли» выступает своеобразным полигоном оттачивания этих вопросов в перспективе их органичного соединения и, далее, эпистемологической актуализации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 13.

² Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 31.

³ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 37.

⁴ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 51.

⁵ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 64.

⁶ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 78.

⁷ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 80.

⁸ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 81.

- ⁹ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 81.
- ¹⁰ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 83.
- ¹¹ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 100.
- ¹² Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 105.
- ¹³ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 106.
- ¹⁴ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 108.
- ¹⁵ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 112.
- ¹⁶ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 166.
- ¹⁷ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 173.
- ¹⁸ Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 189.

References (Monographs)

1. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 13. (In Russian).
2. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 31. (In Russian).
3. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 37. (In Russian).
4. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 51. (In Russian).
5. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 64. (In Russian).
6. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 78. (In Russian).
7. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 80. (In Russian).
8. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 81. (In Russian).
9. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii

kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 81. (In Russian).

10. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 83. (In Russian).

11. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 100. (In Russian).

12. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 105. (In Russian).

13. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 106. (In Russian).

14. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 108. (In Russian).

15. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 112. (In Russian).

16. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 166. (In Russian).

17. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 173. (In Russian).

18. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of the Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Series: Kommunikativnye strategii kul'tury [Communicative Strategies of Culture]. Moscow, 2015, p. 189. (In Russian).

Илья Владимирович Кузнецов – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного театрального института.

Научные интересы: теория литературы, история русской литературы, теория коммуникации.

E-mail: eliah2001@mail.ru

Ilya Kuznetsov – Doctor of Philology, Professor of Novosibirsk State Drama School.

Research interests: theory of literature, history of Russian literature, theory of communication.

E-mail: eliah2001@mail.ru

Е.И. Зейферт (Москва)

ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

Рецензия на книгу: Дьёндьёши М. Стих – цикл – поэтика. Блок, Рильке, Пастернак. Франкфурт-на-Майне: Peter Lang, 2016. 244 с.

Аннотация. Автор рецензии, славист и германист, дает отзыв о книге другого слависта и германиста – венгерского литературоведа Марии Дьёндьёши (Mária Gyöngyösi). Заявленная в новой книге ценная тема «Блок и Рильке» рассматривается в плане не генетических, но типологических связей. Автор книги зачастую использует методику объемного перспективного исследования, обращая внимание на связи, балансы над и между текстами, общность у разных поэтов нелексических элементов, таких как строфа, метр, рифма и др. Говоря о металирике у Блока и Рильке, Дьёндьёши правомерно ведет линию Блока от Жуковского и называет его поэтом наблюдений, а Рильке показывает как пластического и одновременно мелодического автора «стихотворений-вещей». В книге уделено внимание германофильству Блока, прослежен интерес Блока к Гёте и заявлена необходимость усиления интереса к этой теме. Особенно ценным предстает взгляд иностранного ученого-наблюдателя на русскую и немецкую словесность в аспекте их типологических связей, недоступный исследователю родной культуры.

Ключевые слова: славистика; германистика; русско-немецкие культурные связи; лирика; стих; цикл.

E. Zeifert (Moscow)

The Problem of Typological Relations of Russian and German Poetry Book Review: Gyöngyösi M. Verse – Cycle – Poetics. Block, Rilke, Pasternak. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing Group, 2016. 244 p.

Abstract. The reviewer, Slavic and Germanic scientist, giving a review on the book of another Slavic and Germanic scientist – Hungarian researcher Mária Gyöngyösi. A new book valuable theme “Block and Rilke” discussed not in genetic, but in typological relations. The author often uses the technique of volume prospective study, paying attention to the ligaments, balance over and between the texts, solidarity between different poets non-classical elements like the verse, meter, rhyme, and others. Talking about meta lyrics by Blok and Rilke, Gyöngyösi rightly leads Block line of Zhukovsky and calls him a poet of observations, but Rilke is plastic and melodic at the same time the author of “poems-things”. The book received attention to Block’s Germanophilism, his interest to Goethe and stated the need to enhance interest in the subject. There is very valuable opinion of foreign scientist to Russian and German literature in terms of their typological relations, that inaccessible to researcher in native culture.

Key words: Slavic Studies; Germanic; Russian-German cultural communication; lyrics; poem; cycle.

Венгерский литературовед, доктор филологических наук, сотрудник кафедры русского языка и литературы университета им. Лоранда Этвеша в

Будапеште Мария Дьёндьёши выпустила в свет еще одну свою книгу о типологических связях немецкой и русской поэзии¹. Другая книга М. Дьёндьёши «А. Блок и немецкая культура. Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер» (2004)² показывает и типологические, и генетические связи двух великих культур. Мотивация прочтения рецензируемой книги для меня была высока. Мария Дьёндьёши близка мне: она, теоретик литературы, одновременно, как и я сама, славист и германист. К тому же Блок и Рильке, заявленные в ее новой книге, – центр моих читательских и исследовательских интересов.

В этой связи большую ценность имеет тема Дьёндьёши «Блок и Рильке», заявленная в новой книге. Действительно, два гения, русский и немецкий, не могли не иметь поля взаимного притяжения, не знать друг о друге. Известно, что Рильке прочел «Скифов» в немецком переводе. Были медиаторы, посредники, через которых Блок мог знать о Рильке, к примеру, Л. Рейснер. Темы «Цветаева и Рильке», «Пастернак и Рильке», «Рильке и Россия» глубоко и широко исследованы, с опорой на документы, переписку, эссеистику, дневник. У Блока и Рильке видимого интереса друг к другу не было. Речь здесь может идти не о генетических, а о типологических связях, выявлением которых и занимается М. Дьёндьёши. И поскольку даже априори таких связей довольно много, исследование не изумляет дерзостью, но заинтересовывает, не оставляет равнодушным.

Анализируя «материал слов, звуков» (А. Белый), автор книги зачастую использует методику объемного исследования, обращая внимание на связи, балансы над и между текстами, общность у разных авторов не лексических элементов, таких как строфа, метр, рифма и др. Это перспективный подход, даже при установке Дьёндьёши на читателя-ученика – возможно, студента. Автор постоянно уточняет этот свой адрес – останавливается на определении строфы (причем почему-то только тождественной), намеренно не усложняет язык.

Русский язык, на котором написана книга, у слависта М. Дьёндьёши очень уверенный. За исключением отдельных контекстов (носитель русской речи скорее сказал бы «стихотворения-вещи», а не «стихи-предметы»), этот русский язык без иностранного акцента, гибкий.

Начиная с исследования взаимосвязи пятистишной строфы, метра и рифмы у Блока, автор книги переходит к поиску генеалогии одной блоковской поэтической формулы «Радость-Страданье» в «Фаусте», затем говорит о металирике, о двух типах художественной субъективности у Рильке и Блока в стихотворениях на тему испанского танца, исследует «Шаги Командора» Блока в свете мотивики легенды о Дон Жуане и, наконец, переходит к феномену Блока в творчестве Пастернака, анализируя интертекстуальность «Стихотворений Юрия Живаго».

Творчество Рильке в книге представлено именно важными для анализа гранями, не только вершинными. М. Дьёндьёши делает деликатный анализ даже первой книги двадцатилетнего Рильке, от которой он потом отмежевался, – «Жертвы ларам». Обычно ученые обходят эту книгу стороной, «из уважения к Рильке» только упоминая ее. Но книга дает представление

о городе, каким он вырастает в сознание Рильке. Здесь в основном это Прага. Анализируя «Жертвы ларам», Дьёндьёши выступает апологетом ее автора. Исследователь убедительно спорит с Р. Прейзнером, отстаивавшим неприязнь Рильке к Праге. Дьёндьёши показывает, что с этим городом у Рильке-поэта связаны воспоминания о детстве, темы религии, семейных ценностей, поэта. Немецкий поэт изображает знаковые строения Праги, в том числе храмы.

В отличие от Рильке Блока почти не интересует архитектура или история города. Для Блока важны окраины города, для Рильке – центр. У Блока «нет сгущенного реализма», его поэзия «призрачна и прозрачна» (Г. Чулков). Блок работает с символикой краски: апокалиптически красный цвет в цикле «Город», белый цвет как цвет смерти, снега, грязно-рыжий, золотой, дымно-голубой. Сам Блок писал о «ненависти к любимому городу», он подчеркивает чувство бездомности, мертвенность Петербурга. Российский город для Рильке иной: немецкий поэт очарован российским городом («Ночная езда. Санкт-Петербург»). На уровне поэтики Рильке уделяет большое внимание вещности образа, создавая внутри него новые микро-темы, а Блок – циклизации и элементам, скрепляющим отдельные стихотворения.

Говоря о металирике у Блока и Рильке, Дьёндьёши правомерно ведет линию Блока, верного эмоционально-музыкальному типу стихотворения, от Жуковского, и называет Блока поэтом наблюдений, а Рильке показывает как пластического и одновременно мелодического автора «стихотворений-вещей».

Анализируя стихи Блока и Рильке об испанском танце, исследователь анализирует, как Рильке развертывает центральную метафору «танец – огонь», наполняя ее светлой тональностью, а Блок создает «исповедь души», в ней поэт-наблюдатель вовлечен в лирический сюжет.

Автор книги находит новые ракурсы у Блока. Особенное внимание ученого привлекает пятистишие Блока, по Холшевникову, «беспокойная» строфа. Дьёндьёши не только замечает преобладание хоря в пятистишии Блока, но и интересную особенность блоковской полиметрии – параллельность смены строфической формы и метра, взаимное сопровождение хоря и пятистишия. Ее взгляд останавливается на «цепной» (М. Гаспаров) рифмовке.

В книге уделено внимание германофильству Блока, прослежен интерес Блока к Гёте и заявлена необходимость усиления интереса к этой теме. В своих литературных вкусах и путевых рефлексиях, в культивировании гётевской темы Вечно-Женственного Блок близок германскому. Из современников Блока его немецкие интересы подпитывали Иоганнес фон Гюнтер, Вяч. Иванов, знавший «Фауста» наизусть (!), Эмилий Метнер, в семье которого был культ Гёте.

Сравнивая «Фауста» и «Розу и Крест», Дьёндьёши находит внешние параллели – в обоих произведениях изображены отдаленные места и времена действия, носящего явно символический смысл, велика роль визуальных источников при создании произведений, а именно впечатлений из

заграничных путешествий; обе вещи – итоговые для авторов, с важнейшими для них темами и их символическим воплощением. Это темы любви и Вечной Женственности, тесная связь радости и страдания, сущности поэзии, смысла жизни. И у Гёте, и у Блока в этих произведениях звучат музыкальные инструменты – звуки лютни, гитары, а также песенные партии.

Но внутренние связи, которые обнаруживает здесь Дьёндьёши, как раз и есть сфера ее новаторства. Лейтмотивно повторяющаяся формула-оксюморон Радость-Страданье конденсирует в себе другие мотивы произведений Гёте и Блока и скрещивает многие из других философских оппозиций. Сцепление радости и страдания, как и ряд других оксюморонов, характерны для художественного мышления Гёте в «Фаусте». Гаэтан у Блока поет: «Не верь безумию любви! За радостью – страданье! За радостью – страданье!». Безумие любви приводит к радости, за которой следует страдание. Такова и история Гретхен. Бертран у Блока переживает эволюцию, возвышается, утверждается как личность, а Фауст у Гёте не меняется. «Сердцу закон непреложный – Радость-Страданье одно!» – этот закон важен для обоих произведений, первые главы которых изображают «жизнь души», а вторые – «деятельность духа».

Роль Блока в формировании Пастернака рассмотрена Дьёндьёши на материале «Стихотворений Юрия Живаго», особенно пристально изучена стиховая сторона интертекстуальности, прежде всего соотношение строф и рифм данных стихотворений. Исследовано и концептуальное влияние: «Для Юрия Андреевича свеча – это Рождество и Блок, а затем уже – Лара».

В книге венгерской исследовательницы особенно ценным предстает взгляд иностранного ученого-наблюдателя на русскую и немецкую словесность в аспекте их типологических связей, недоступный исследователю родной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дьёндьёши М. Стих – цикл – поэтика. Блок, Рильке, Пастернак. Франкфурт-на-Майне, 2016.

² Дьёндьёши М. А. Блок и немецкая культура. Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер = A. Blok und die deutsche Kultur. Novalis, Heine, Nietzsche, Wagner. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 2004.

References (Monographs)

1. Gyöngyösi M. *Stikh – tsikl – poetika. Blok, Ril'ke, Pasternak* [Verse – Cycle – Poetics. Blok. Rilke. Pasternak]. Frankfurt am Main, 2016. (In Russian).
2. Gyöngyösi M. *A. Blok i nemetskaya kul'tura. Novalis, Geyne, Nitsshe, Vagner. Blok und die deutsche Kultur. Novalis, Heine, Nietzsche, Wagner* [Block and German Culture. Novalis, Heine, Nietzsche, Wagner]. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Brussels; New York; Oxford; Vienna, 2004. (In Russian).

Елена Ивановна Зейферт – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: жанр; стих; лирика XIX–XXI вв.; поэзия российских немцев; этническая картина мира; пародия.

E-mail: elena_seifert@list.ru

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

Research interests: genre; verse; the 19 – 21 centuries lyrics; poetry of the Russian Germans; ethnic picture of the world; parody.

E-mail: elena_seifert@list.ru

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 6.03.2017

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