



*Новый
филологический
вестник*



№ 2(41)
2017

Москва 2017

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Тюменский государственный университет
Южно-Уральский государственный университет (Национальный
исследовательский институт)
Российский научно-исследовательский институт культурного и
природного наследия им. Д.С. Лихачева
С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Tyumen State University
South Ural State University (National Research University)
Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage
named after D.S. Likhachev
Sergej Ippolitov

Новый филологический вестник

№ 2 (41) ' 2017

Москва
2017

The New Philological Bulletin

№ 2 (41) ' 2017

Moscow
2017

Новый филологический вестник
№ 2 (41) ' 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.

Данилина Галина Ивановна – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории 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 нефилологии 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.

Мионов Арсений Станиславович – кандидат филологических наук, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

Пономарева Елена Владимировна – доктор филологических наук, профессор, директор Института социально-гуманитарных наук, заведующий кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

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

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

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

Ужанков Александр Николаевич – кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, заместитель директора Института наследия по научной работе, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры. Действительный член (академик) Академии Российской словесности. Член Научного совета по изучению и охране культурного и природного наследия РАН. Член Общества исследователей Древней Руси. Член Общественного совета и член Совета по науке при Министерстве культуры РФ.

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

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

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

Шайтанов Игорь Олегович – доктор филологических наук, профессор,

заведующий кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор РГГУ по стратегическому развитию университета, директор Института филологии и истории РГГУ, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

Эртнер Елена Николаевна – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы, директор Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

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.

Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Институт филологии и истории, РГГУ
Юридический адрес: 121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Сайт: <http://slovorggu.ru/>

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

© Издательство Ипполитова, 2017

© ООО «Смелый дизайн», 2017

The New Philological Bulletin

№2 (41) ' 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 History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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

Danilina Galina I. – Doctor of Philology, associate professor; professor at the Department of Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

Darvin Mikhail N. – Doctor of Philology, professor; professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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

Ertner Elena N. – Doctor of Philology, professor; professor at the Department of Russian Literature, Director of the Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

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 Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Mironov Arseny S. – Candidate of Philology, director of the Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Ponomareva Elena V. – 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).

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

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

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

Shkarenkov Pavel P. – Doctor of History, professor, RSUH deputy rector responsible for Strategic development of the University, director of the Institute for Philology and History, 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.

Uzhankov Alexander N. – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, professor, vice-director for science at Russian Scientific Research Institute of Cultural Heritage named after D.S. Likhachev, head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture. Full member (academician) of the Academy of Russian Literature. Member of the Scientific Council for the Study and Protection of Cultural and Natural Heritage of the Russian Academy of Sciences. Member of the Society of Researchers of Ancient Rus. Member of the Public Council and a member of the Council for Science under the Ministry of Culture of the Russian Federation.

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

**Prepared by the Institute for Philology and History,
Russian State University for Humanities (RSUH)**

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

Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

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
© Smely dizayn, 2017

Содержание

Теория литературы

- И.В. Ершова (Москва)*
К толкованию эпического мотива (постановка проблемы).....14
- И.В. Пеиков (Москва)*
Проблема генезиса авторства.....21
- С.С. Бойко (Москва)*
Книга «Отец Арсений». Тип авторства и рама произведения.....29
- Н.Н. Шлемова (Челябинск)*
Интермедиаальные эксперименты в современном книготворчестве (К. Шахназаров «Яды, или всемирная история отравлений», В. Буркин «Рассказы. Картинки. Сочинения», А. Татарский «Книга совпадений»).....39
- Е.А. Нестерова (Москва)*
Вещь: место в структуре мира произведения (на материале фэнтези).....51
- Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)*
Заметки об одном несостоявшемся посвящении.....63
- Л.С. Дампилова (Улан-Удэ)*
Особенности стихосложения в русскоязычной бурятской поэзии....69

Русская литература

- А.А. Струк (Хабаровск)*
Проблема статического портрета в романе «Бесы» Ф.М. Достоевского: интерференция «внутренних» и «внешних» смыслов.....78
- А.Н. Ужанков (Москва)*
Учение о прилоге как духовная основа художественного образа Анны Карениной.....89
- М.С. Баликова (Москва)*
Образы художников в ранней прозе Д.С. Мережковского (на материале романов «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи» и «Итальянских новелл»).....101
- Н.А. Дровалева (Москва)*
Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных

изданиях романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика).....110

- И.С. Беляева (Тверь)*
«Мотыльки, как беспризорные снежинки»: тема беспризорности в «Лолите» В. Набокова.....119
- А.Ю. Колпаков (Красноярск)*
«Большой роман» об интеллигентном герое как жанровая разновидность русской романистики: к постановке проблемы.....128

Компаративистика

- Д.М. Магомедова (Москва)*
«Крушение гуманизма» А.А. Блока и «Закат Европы» О. Шпенглера: источники и параллели.....139

Зарубежная литература

- А.В. Голубков (Москва)*
Галантное наречие vs «дьявольский жаргон»: полемика вокруг аристократического языка во французской культуре XVII в.....153
- К.Г. Санина (Владивосток)*
Истоки и развитие мотива «Пигмалион и Галатее» в произведениях Танидзаки Дзюнъитиро.....161

Проблемы переводоведения

- А.Л. Бурак (Гейнсвилл, Флорида, США)*
Оценка качества перевода.....169

Полемика

- С.В. Козловский (Ижевск)*
Примечания к статье А.С. Миронова «Русский былинный эпос как система ценностей: (к постановке проблемы)».....184
- А.С. Миронов (Москва)*
О попытке С.В. Козловского переосмыслить мотивации героев русского эпоса.....189

In Memoriam

- А.А. Холиков (Москва)*
«Перебрасываем мячик» и «держим связь» (по осколочным воспоминаниям о В.Е. Хализеве).....192

Contents

Theory of Literature

- I. Ershova (Moscow)*
To the Issue of Epic Motive (A Problem Statement).....14
- I. Peshkov (Moscow)*
The Problem of Author Genesis.....21
- S. Boyko (Moscow)*
The Book “Father Arseny”. The Type of Authorship and Frame of the Work.....29
- N. Shlemova (Chelyabinsk)*
Intermedial Experiments in Contemporary Book-making (K. Shakhnazarov “Poisons, or the World History of Poisoning”, V. Burkin “Stories, Pictures, Works”, A. Tatarsky “Book of Coincidences”).....35
- E. Nesterova (Moscow)*
Thing: Role and Function in the Secondary World of Literary Work (On the Material of Fantasy Fiction).....51
- E. Kozmina (Ekaterinburg)*
Notes on one Uncompiled Dedication.....63
- L. Dampilova (Ulan-Ude)*
The Features of Versification in the Russian Language Buryat Poetry....69

Russian Literature

- A. Struk (Khabarovsk)*
The Problem of the Static Portrait in the Novel “Demons” of F.M. Dostoyevsky: Interference of “Internal” and “External” Meanings.....78
- A. Uzhankov (Moscow)*
The Teaching about Prilog as the Spiritual Basis of the Image of Anna Karenina.....89
- M. Balikova (Moscow)*
The Images of Artists in D.S. Merezhkovskiy’s Early Prose (On the Material of the Novels “Julian the Apostate”, “Leonardo da Vinci” and “Italian Novelettes”).....101
- N. Drovaleva (Moscow)*
The Portrait as an Object of Depiction in Bryusov’s Lifetime Publications of “The Fiery Angel” (Literature and Book Illustrations).....110

- I. Belyaeva (Tver)*
“Like Derelict Snowflakes, Moths”: The Theme of Neglect in V. Nabokov’s *Lolita*.....119
- A. Kolpakov (Krasnoyarsk)*
“Big Roman” about the Intelligent Hero as a Variety Genre of Russian Romanism: A Problem Statement.....128

Comparative Studies

- D. Magomedova (Moscow)*
“The Collapse of Humanism” by Alexander Blok and “The Decline of the West” by O. Spengler: Sources and Parallels.....139

Foreign Literature

- A. Golubkov (Moscow)*
The Gallant Dialect vs “Devil’s Jargon”: The Debates about an Aristocratic Language in the French Culture of 17th Century.....153
- K. Sanina (Vladivostok)*
Origins and Development of a “Pygmalion and Galatea” Motif in Writings of Tanizaki Jun’ichirō.....161

Issues of Translation Studies

- A. Burak (Gainesville, FL, USA)*
Assessing Translation Quality.....169

Polemics

- S. Kozlovsky (Izhevsk)*
Notes on the A. Mironov’s Article “Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue)”.....184
- A. Mironov (Moscow)*
On S.V. Kozlovsky’s Attempt to Rethink the Motivation of Characters in Russian Epic.....189

In Memoriam

- A. Kholikov (Moscow)*
“Catch the Ball” and “Keep in Touch”.
(In Memory of V.E. Khalizev).....192

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

И.В. Ершова (Москва)

К ТОЛКОВАНИЮ ЭПИЧЕСКОГО МОТИВА (постановка проблемы)

Аннотация. В статье исследуется проблема определения понятия «эпический мотив», прослеживается связь мотива и эпического сюжета не только на структурном, но и на семантическом уровне. В средневековом героическом эпосе складывается определенная конфигурация и последовательность базовых мотивов, которые в свою очередь разворачиваются в мотивные комплексы эпического повествования. В статье также рассматриваются основания вычленения мотива (минимальность, предикативность, связь с событием) и способы его словесной презентации (закрепленность на формульном уровне) в отдельной эпической традиции.

Ключевые слова: эпический мотив; эпический сюжет; повествование в эпосе; эпосоведение; средневековый эпос.

I. Ershova (Moscow)

To the Issue of Epic Motive (A Problem Statement)

Abstract. The article considers the problem of defining the notion of “epic motive” and traces relationship between the motive and the epic plot on both structural and semantic levels. A certain configuration and a sequence of basic motives established in the medieval heroic epic are subsequently developed into motive complexes of the epic narration. The article also deals with the foundations of extracting the motive (minimality, predicativeness, relationship with the event) and methods of its verbal representation (consolidation on the formulaic level) in a particular epic tradition.

Key words: epic motive; epic plot; epic narration; history of epic studies; medieval epic.

Ни одна работа по поэтике эпоса не обходится без понятий «мотив», «сюжет», «повествование» (нарратив), «формула». Самый узкий и точный из этих терминов «формула», хотя и ее знаменитое определение, данное в контексте теории Перри-Лорда¹, многократно уточнялось применительно к разным эпическим традициям и различным жанровым формам. Сами по себе термины эти нейтральны, особой эпической специфики не содержат, используются в равной мере как фольклористикой, так и литературной традицией. Пожалуй, за аксиому можно принять лишь то, что мотив в фольклористике и эпосоведении традиционно полагается минимальной единицей сюжета. Все остальное – как вычленить, определить и описать мотив; в каких взаимоотношениях находятся мотив, сюжет и повествова-

ние, – является даже не столько дискуссионным, хотя и это тоже, сколько в каждой работе по эпосу определяемым по-разному. Ответить уверенно и завершено на любой из поставленных вопросов почти невозможно, настолько многообразны варианты их использования в фольклористике и эпосоведении (эти области, несомненно, смежные, а потому и об общности терминологии в них говорить уместно и даже обязательно).

Вместе с тем некоторая аморфность и нечеткость употребления терминов даже внутри этой зоны нуждается в уточнении. Причем желание уточнить и пояснить, например, термин «мотив» носит не формальный характер, а смысловой. Почти любой фольклорный мотив, часто отчетливо возводимый к мифологическому генезису, далее начинает жизнь в огромном фольклорном и литературном поле. И то жанровое пространство, в котором данный мотив оказывается и где он «работает», вносит дополнительные коннотации в его семантику и роль в конкретном сюжете. Например, *поединок с чудовищем* в мифологическом смысле всегда повторяет космогонический миф, т.е. изначальную ситуацию преодоления хаоса и утверждения упорядоченного космоса. Именно эта коннотация помогает определить меру, так сказать, «мифологичности» любого сюжета, включающего указанный мотив. Тот же мотив *поединка с чудовищем* в многообразии появляется в сказке, где мифологическая праоснова несколько ретушируется, а вот сказочная борьба добра и зла, победа доброго героя-силача над злыми, колдовскими силами (чаще всего чудовище обладает и какими-то *не-человеческими*, волшебными способностями) остается. Этот же мотив – частый сюжетобразующий мотив в героическом эпосе, более очевидно демонстрирующий свою связь с мифологической тематикой. Однако бедствия, причиняемые чудовищем, в эпосе не эсхатологичны в мифологическом смысле, они не угрожают космосу в целом, но вместе с тем являются необходимым условием для обретения богатством героической славы, достигаемой за невиданные и судьбоносные для окружающего его социума деяния.

История и проблематика термина *мотив* изучена достаточно полно и обстоятельно². Вместе с тем считать проблему решенной не представляется возможным. Замечание, высказанное С.Ю. Неклюдовым, кажется актуальным и сейчас: «Он [мотив] трудноуловим и трудноопределим, неясно соотношение его синтагматических и парадигматических ракурсов, морфологической схемы и текстовой реализации, универсальных структур и национально специфических редакций, его корреляций с компонентами модели/картины мира, с одной стороны, и с «общими местами» текста, *loci communes*, с другой»³. Тем не менее, каждому из исследователей эпоса приходится если не оговаривать специально, то продумывать для собственных нужд почти весь список функций и трактовок мотива. Соответственно, и в нашем случае тоже необходимо выделить те характеристики мотива, которые имеют непосредственное отношение к героическому эпосу, к изучению его сюжетосложения и повествовательных механизмов.

Во-первых, исходя из дихотомической природы мотива, намеченной еще А.Н. Веселовским, продолженной и оформившейся в трудах

В.Я. Проппа, А.И. Белецкого, фольклористы и эпосоведы полагают мотив единством семантического и формального, что позволяет вычленять его обобщенную, инвариантную форму и ее фабульные варианты. Как верно замечает И.В. Силантьев: «Все, что формулирует и делает автор “Морфологии сказки” далее, фактически уже выходит за рамки морфологического подхода. Исследователь разрешает проблему вариативности мотива нахождением его семантического инварианта, которому дает наименование функции действующего лица. Этот принципиальный шаг возвращает В.Я. Проппа в русло семантической трактовки мотива, но на существенно ином уровне – на уровне развития дихотомических представлений о мотиве как единице дуального статуса – языкового и речевого одновременно»⁴. Однако вычленение обобщенного значения повлекло за собой стремление (и возможность) создать инвариантную схему сюжета, где инвариант мотива (например, функция у Проппа, «схематический мотив» Белецкого) включается в определенную сюжетную последовательность, которая приобретает тем самым жанровый характер. Ключевую роль в оформлении дихотомической природы мотива сыграли построения А. Дандеса⁵. Ученый рассматривает мотив как обобщенную тематическую конфигурацию, занимающую определенное место в классификационной системе, а функцию (*мотифему*) – как элемент синтагматики; главное же то, что у него *мотив* и *мотифема* разнесены по двум уровням («этическому» и «эмическому»). Т.е. инвариантное схематическое представление конкретных мотивов дало возможность не только классифицировать мотивы и лучше понять их общую мифологическую и фольклорную природу, но и изучать особенности сюжетостроения и связи сюжета и жанра.

В своем семантическом значении, вычленяемом с помощью сравнительно-типологических параллелей внутри общемирового мифологического и фольклорного фонда, мотив выступает в повествовании в сюжетопорождающей / сюжетообразующей функции. В своей обобщенно-инвариантной форме он реализует свой морфологический потенциал как элемент определенной сюжетно-повествовательной структуры.

Во-вторых, важной проблемой оказывается само содержание мотива, т.е. что именно обозначает и обобщает мотив. Большинство фольклористов признает и подчеркивает очевидность связи мотива и события (А.Л. Бем, В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский, Б.Н. Путилов). Мотив именно как побуждающий к динамике элемент естественным образом должен отсылать к событию, происшествию, следствием которого оказывается последующее развертывание сюжета. В.Я. Пропп подчеркивал, что мотив и функция связаны общей динамической составляющей, а функция прямо определяется «с точки зрения значимости для хода действия»⁶. Тем самым, для определения мотива в системе героического эпоса является решающей его предикативность, свойство мотива, неоднократно отмеченное Е.М. Мелетинским, Б.Н. Путиловым, С.Ю. Неклюдовым. Это свойство, например, подчеркнуто в следующем определении Е.М. Мелетинского: «Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоя-

тельный и глубинный смысл»⁷. При этом очевидно, как отмечает С.Ю. Неклюдов, «что не только действие (постоянная величина сюжета) требует тех или иных персонажей-выполнителей (переменные величины), но и, с другой точки зрения, – значение функции (предиката) зависит от аргументов (“семантических ролей”»⁸.

Мотив играет решающую роль в организации эпического сюжета. При этом эпический сюжет следует понимать как комбинацию базовых сюжетообразующих мотивов, которые формируют эпический рассказ о героине в отдельном произведении. Сохранившиеся большие формы средневекового героического эпоса позволяют нам вычленить единую *модель эпического сюжета*. Этот сюжетный инвариант реализуется в нескольких разновидностях (*сюжетных типах*), зависящих от того, какая героическая коллизия продуцирует сюжет и какого типа герой ее задает (или задается ею). Эпический сюжет в каждой отдельно взятой эпической поэме/песни реализует одну и ту же модель конструирования эпического сюжета, которая варьируется в зависимости от присущего данной национальной традиции базового сюжетного типа. Выделенная *модель эпического сюжета* включает в себя ряд сюжетообразующих мотивов, которые образуют устойчивую последовательность нескольких элементов: 1) героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию); 2) путь к деянию (способ пространственного перемещения); 3) испытание / претерпевание / препятствие; 4) героическое деяние; 5) последствия деяния.

Сюжетопорождающие мотивы (базовые элементы сюжетной схемы) далее разворачиваются в повествовательной структуре в целые мотивные комплексы или «наборы мотивов» (С.Ю. Неклюдов). Каждый «пучок» мотивов или комплекс мотивов в героическом эпосе почти нерасторжим. При всей типологической общности, его точный набор складывается в конкретной национальной традиции. В своем текстуальном воплощении какие-то элементы сюжета или сегменты повествования могут быть сокращены или развернуты, какой-то элемент может быть пропущен или многократно повторен, но сюжет всегда будет последователен в своей мотивной логической очередности; логика эта обязательным образом соответствует модели эпического сюжета: героическая коллизия – путь – испытание / претерпевание – подвиг – последствия.

Так же, как и модель эпического сюжета, повествовательная структура героического эпоса может быть представлена в виде общей инвариантной структуры. Ее, помимо сюжетообразующих базовых мотивов, формируют сопутствующие мотивы и типические места. В сущности, эпическое повествование манифестирует себя в череде повествовательных мотивов, которые как бы разворачивают сюжетообразующий мотив на отдельные смысловые элементы и тем самым представляют собой звенья устойчивой последовательности, с заданным порядком очередности. Повествовательные мотивы в эпосе всегда входят туда устойчивым в своей последовательности комплексом или набором (тождественным «теме» Лорда).

Мотивы как часть повествовательной структуры эпоса относятся к уровню синтагматики повествования и являются по сути инвариантными

мотивами; они могут быть сформулированы как в метаязыковом виде, так и в более конкретном виде такими, какими предстают в конкретном сюжете. Набор повествовательных мотивов задается основными сюжетобразующими мотивами, т.е. элементами эпического сюжета, а их организация и последовательность в тексте подчинена установленному порядку. Мотив в эпосе, как мы уже отмечали, по определению предикативен, а потому в повествовательной схеме он всегда предстает в виде действия, предпринимаемого героем или направленного на героя. Способ формулирования повествовательных мотивов в схематическом изложении сюжетно-повествовательной схемы героического эпоса должен соответствовать жанровой природе героического эпоса, т.е. мотив логично описывать прямыми предикативными конструкциями, где агентом выступает герой, или пассивными, где герой выступает объектом воздействия. Вот примеры такого способа описания мотива: *герой собирается на битву*; *герой видит предсказание*; *герой прощается с родными/близкими*; *герой собирает дружину*; *герой делит добычу* и т.д.

Таким образом, любое сюжетное повествование в эпосе разложимо на устойчивую мотивную схему. Мотивные звенья обладают содержательной цельностью и выражаются в ряде действий и поступков; эпическое повествование легко разбивается на такого рода синтагматические отрезки. У каждого мотива в отдельной национальной традиции формируется некоторое количество вариантов-воплощений, которые непременно возникают во всяком эпическом сюжете, дополняя основной сюжетобразующий мотив. Скажем, в испанской эпике мотив предсказания может быть представлен в следующем наборе вариантов: а) герой видит вещий сон; б) герой видит знаки, предсказывающие победу или поражение (летающие птицы); в) герой видит явления природы. Более того, повествовательные мотивы по большей части имеют закрепленное традицией формульное выражение.

Мотивы-элементы *эпического сюжета* – всегда сюжетопорождающие, их природа парадигматична, и они черпаются из универсального и всеобщего сюжетно-мотивного фонда. Общефольклорный мотив может быть сформулирован и даже вычленен самым разным способом (свидетельство тому разные способы номинации мотивов даже в пределах одного индекса), например, «коварная сестра», «ребенок-подкидыш», «герой делит добычу среди животных». Мотивы *эпического повествования* разворачивают мотивы базовые и могут выполнять различные функции – с одной стороны, сугубо формальную, т.е. сцеплять сегменты сюжета между собой, сопровождать основные сюжетобразующие мотивы и заполнять сюжетное повествование, а с другой – семантически значимую, т.е. вызывать дополнительные повороты или витки сюжета, и тогда повествовательный мотив как бы вбирает в себя общефольклорный или мифологический мотив, заставляя его работать на себя.

Общефольклорный мотив и эпический мотив обоих уровней – сюжета и нарратива – соотносятся друг с другом как содержание и форма. Мифологические или фольклорные мотивы содержательно наполняют эпико-сюжетные и эпико-повествовательные мотивы. Например, сюжето-

образующий мотив во второй части «Песни о Сиде» – «герой оказывается жертвой предательства», а его конкретное наполнение – эпизод оскорбления дочерей Сида – сделан на основе контаминации сразу нескольких фольклорных мотивов: *«гонимую красавицу уводят в лес и оставляют»*, *«ложный жених на свадьбе»*, которые органично встраиваются в структуру эпического повествования.

Поскольку все мотивы вкладываются в определенную сюжетную модель, а соответственно и в определенную нарративную последовательность, она тоже приобретает выраженный жанровый характер, а метаязыковой характер ее описания помогает сравнительно-типологическому анализу повествовательных мотивов героического эпоса в целом. Более точное понимание законов функционирования и семантики эпического мотива применительно к героическому эпосу должно служить уточнению истории формирования эпического сюжета в различных по жанру, времени фиксации и генезису сохранившихся памятников Средних веков («песен о деяниях», хроник, малых поэтических форм эпоса).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лорд А. Сказитель. М., 1994.

² Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999; Силантьев И.В. Сюжето-логические исследования. М., 2009.

³ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 236–247.

⁴ Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999. С. 30–31.

⁵ Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. № 75. P. 95–105.

⁶ Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 25.

⁷ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 50.

⁸ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 242.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales. *Journal of American Folklore*, 1962, no. 75, pp. 95–105. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motive and Text]. *Tolstaya S.M. (ed.) Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity*

Il'icha Tolstogo (1923–1996) [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80th anniversary of the birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, 2004, pp. 236–247. (In Russian).

3. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motive and Text]. *Tolstaya S.M. (ed.) Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80th anniversary of the birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, 2004, p. 242. (In Russian).

(Monographs)

4. Lord A.B. *Skazitel* [The Singer of Tales]. Moscow, 1994. (Translated from English to Russian).

5. Silantiev I.V. *Teoriya motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol'kloristike: ocherk istoriografii* [The Theory of a Motif in Russian Literature and Folklore Studies: A Survey of Historiography]. Novosibirsk, 1999. (In Russian).

6. Silantiev I.V. *Syuzhetologicheskie issledovaniya* [Plotological Studies]. Moscow, 2009. (In Russian).

7. Silantiev I.V. *Teoriya motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol'kloristike: ocherk istoriografii* [The Theory of a Motif in Russian Literature and Folklore Studies: A Survey of Historiography]. Novosibirsk, 1999, pp. 30–31. (In Russian).

8. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow, 1969, p. 25. (In Russian).

9. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetypakh* [About Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 50. (In Russian).

Ирина Викторовна Ершова – кандидат филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

Irina Ershova – Candidate of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

И.В. Пешков (Москва)

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА АВТОРСТВА

Аннотация. Автор статьи, опираясь на работы О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина и С.Н. Бройтмана, утверждает, что историческая поэтика А.Н. Веселовского – это в принципе доисторическая поэтика, адекватно построенная на схематизме и повторяемости. Но архетипизм сюжетов постоянно преодолевается авторской литературой, и типичный случай такого преодоления – Уильям Шекспир. Та историческая поэтика, в которой фигурируют Шекспир, Сервантес, Рабле, Стерн и Пушкин – это поэтика неповторимости и преодоления схематизма, но логика ее развития существует, и в первом приближении эту логику описал Бахтин: основной инструмент такого преодоления – всякий раз новое изобретение героя в борьбе с ним автора. Поэтика становится исторической с того момента, как появилась сама история и, в частности, история авторства: лирический герой, характер классический, характер романтический, герой-тип – вот вехи этой новой, авторской истории, определенные М.М. Бахтиным.

Ключевые слова: М.М. Бахтин; историческая поэтика; Шекспир; лирический герой; характер классический; характер романтический; герой-тип.

I. Peshkov (Moscow)

The Problem of Author Genesis

Abstract. The author of the article being based of the works of O.M. Freidenberg, M.M. Bakhtin and S.N. Broitman argues that the historical poetics of A.N. Veselovsky is as a matter of fact a prehistoric poetics adequately constructed on principles of schema and repeatability. But the archetypal repeatability of plots has constantly been overcoming by author literature and the typical case of such overcoming is William Shakespeare. The historical poetics with Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Stern and Pushkin is the poetics of the uniqueness and overcoming of schema, but the development of this poetics has its proper logic, being in the first approximation described by Bakhtin: the main instrument of such overcoming is a permanent new invention of the hero by the author in the struggle between them. Poetics has become historical one since the very appearance of history takes place, in particular, the history of authorship: a lyrical hero, a classic character, a romantic character, a hero-type – these are the milestones of this new, author history, determined by M.M. Bakhtin.

Key words: M.M. Bakhtin; historical poetics; Shakespeare; lyrical hero; classic character; romantic character; hero-type.

Абсолютно не случайно история античной литературы начинается с гомеровского вопроса: отделен ли автор античного эпоса как человек-творец? И отделен ли от других сказителей-аэдов? Само существование этого вопроса есть презумпция эпического личного неавторства или констатация доминирования в древнегреческом эпосе «авторства» коллективного.

Однако рассмотрим этот период становления несколько подробнее,

хотя и все-таки с чисто теоретической точки зрения. Возможность такого рассмотрения утверждается в статье С.Н. Бройтмана «Наследие М.М. Бахтина и историческая поэтика»: «субъектная сфера художественного произведения – отношения между “я” и “другим”, автором и героем, – может претендовать на то, чтобы быть “личностным ядром” исторической поэтики»¹.

Таким образом, мы можем к предыстории литературы приложить феноменологический аппарат анализа авторства, введенный М.М. Бахтиным, которого С.Н. Бройтман видит в этой области продолжателем А.Н. Веселовского. Последний писал:

«Эпос – объект, лирика – субъект; лирика – выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно коллективный субъективизм; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проецируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. <...> Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т.е. того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. <...> Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе»².

С.Н. Бройтман делает вывод, что «Веселовский рассматривает хор как безличного автора, постепенно выделявшего из себя автора личного и в этом процессе рождающего художественные формы», хотя «в эксплицитной форме проблема автора и героя в архаическом и современном искусстве основателем исторической поэтики не ставилась»³. Более прямое обращение к «авторско-геройным ипостасям хора» обнаруживается в трудах О.М. Фрейденберг и М.М. Бахтина. Их подходы к проблеме различаются: «Если для Веселовского центральным было соотношение в исходном синкретизме *личного и хорового начал*, то для Фрейденберг ключевым оказывается *отношение субъекта к объекту*, а для Бахтина – «я» к «другому». Акцентирование разных аспектов – субъект-объектного и субъект-субъектного – обусловило различие, а во многом и дополнительность полученных результатов»⁴. Однако С.Н. Бройтман отлично видит, что этой дифференциации недостаточно, т.к. у Веселовского в принципе также описаны субъект-субъектные отношения. Поэтому следует уточнение:

«Подчеркивая, как и Веселовский, невыделенность архаического человека из социума и природы, Фрейденберг видела внутренний и сущностный коррелят этого в том, что он *не отделял субъект от объекта и не дифференцировал связанные с этим активный и пассивный статусы*. Такая структура сознания

отразилась, по Фрейденберг, в одной из первичных форм словесного творчества – в рассказе-мифе. В нем “сам рассказчик идентичен своему рассказу”⁵: в субъектном (активном) аспекте он – “автор”, или, что то же, – действующий бог; в объектном (пассивном) аспекте – он “герой”, или бог претерпевающий, хотя оба этих аспекта в рассказе-мифе еще не существуют отдельно»⁶.

И именно потому, что субъект и объект не разделяются (а речь в данном случае у Фрейденберг идет о греческом романе), мы бы везде говорили о пассивном состоянии этого «авторства», кроме того, понятие «автор» действительно нужно брать в кавычки, и не только потому, что это цитата. Перед нами то, что в европейской истории когда-нибудь будет автором, и мы знаем об этом, но культура античности еще автора не знает, как не знает и личности, хотя бесспорно личность автора уже понемногу рождалась (Фрейденберг здесь очень точно выбирает глагол несовершенного вида):

«Такая неповторимая вещь, как верность античных авторов жанровым структурам и всей фольклорной традиции, говорит о том, что личность античного автора рождалась в недрах самой этой традиции, еще не противореча ей. Конечно, там, где царит одна стихийность, где господство традиционности безраздельно, искусства еще нет. Искусство требует замысла цели, личного отношения к материалу. Сейчас никто не понимает коллективности в виде хорового начала – народ-де поет совокупно, всем миром. Авторство, разумеется, всегда сольное, чтоб не сказать “индивидуальное”. Но суть вся в том, что такая индивидуальность или сольность полностью совпадает с коллективом. Поэтому безразлично, каково имя или лицо того, кто первый сочинил песню. Вся ее фактура традиционна, все отношение к ней коллективистично. Никаких личных отклонений (“оригинальности”) в ней нет. И недаром вокруг Гомера шел спор племен: эпос в сущности не имеет племенной “пра-родины”, потому что он складывается многими племенами, на многих родинах тысячелетиями. Пока нет объединения племен, нет и эпоса, а есть отдельные песни об отдельных героях»⁷.

Причем слово «герой» здесь явно не в бахтинском смысле, дополнительном автору, а в фольклорном, как некий коллективный «богатырь», некто нечто совершивший и посмертно прославленный в песне. Хотя Бройтман и предполагает, что дихотомию Бахтина автор / герой можно приложить еще к доличным формам «авторства», сам Бахтин, по крайней мере изначально, явно мыслил ее для развитых форм авторства, но и отсюда не следует, что нужно отказаться от идеи Бройтмана рассматривать Бахтина как прямого продолжателя исторической поэтики Веселовского. Напротив, вспомним, что «Веселовский остановился на пороге литературы Нового времени; ядро его исторической поэтики – теория первобытного синкретизма родов и видов словесности в границах архаического обрядового комплекса. Даже поэтика средневековой литературы с ее “эпическим коллективизмом” намечена лишь редким пунктиром»⁸.

А Бахтин начинает именно с этого порога в работе «Автор и герой...».

В структуре этой работы после трех теоретико-феноменологических частей следует раздел «Смысловое целое героя», который при всей своей внешней типологической направленности (архитектоническая форма художественного видения «бывает не только пространственной и временной, но и смысловой»⁹, типологии этих смысловых форм и посвящен раздел) вполне может быть прочитан историко-теоретически.

Так, самоотчет-исповедь, сохраняя свое всеобщее значение, соотносится с древнейшим религиозным предхристианским и христианским сознанием. Бахтин упоминает псалом Давида, исповедь Августина, комментарий к Песни песней Бернарда Клервоского. В результате стадийно авторство находится на уровне ноля: «в самоотчете-исповеди нет героя и нет автора, ибо нет позиции для осуществления их взаимодействия»¹⁰.

Далее Бахтин рассматривает (**авто**)биографию и сразу располагает ее исторически: «внутренне противоречивые, переходные формы от самоотчета-исповеди к автобиографии появляются на исходе Средних веков, которые не знали биографических ценностей, и в раннем Возрождении. <...> Биографическая ценностная установка по отношению к своей жизни побеждает исповедальную у Петрарки, хотя и не без борьбы»¹¹. Вслед за Петраркой упоминается Боккаччо. Говоря о двух типах «биографического ценностного сознания и оформления жизни», Бахтин называет «первый тип авантюрно-героическим (эпоха Возрождения, эпоха “Бури и натиска”, нищезанство), второй – социально-бытовым (сентиментализм, отчасти реализм)»¹². «Биография – органический продукт органических эпох»¹³. «Биография – это не произведение, а эстетизированный, органический и наивный поступок в принципиально открытом, но органически себе довлеющем ближайшем ценностно-авторитетном мире»¹⁴.

Итак, мы видим, что уже конец Средних веков (Возрождение), а настоящему автору все еще нет. Автор как таковой появляется только вместе с лирическим героем. Это единственный случай в типологии Бахтина с очень широкой исторической валентностью, хотя нельзя сказать, что он совсем не укоренен исторически. Например, в лирике, по Бахтину, «авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – хоровая одержимость»¹⁵. И Бройтман не без оснований связал этот хор с тем самым хором, с которого начинает Веселовский и о котором говорит О.М. Фрейденберг. Но поскольку мы знаем о «хоровой поддержке» и из других работ Бахтина, особенно медведевско-волошиновского цикла¹⁶, то не имеется оснований непременно специализировать этот хор в первобытном синкретизме, хотя и нет запрета на такую частную специализацию. Однако с таким же успехом можно укоренить эту теоретико-феноменологическую установку и в раннем Возрождении, например в отношении того же Петрарки или Данте. Так или иначе, но в лирике «позиция автора сильна и авторитетна, самостоятельность же героя и его жизненной направленности минимальна, он почти не живет, а только отражается в душе активного автора»¹⁷.

Далее Бахтин рассматривает характер как «форму взаимоотношения героя и автора», где целое героя впервые является художественным

заданием. Это означает, что даже в лирике героя как принципиально смыслового целого еще нет. А характер как раз и имеет задание «создать целое героя как определенной личности»¹⁸, и это задание снова выполняется уже во вполне определенных рамках истории литературы, «в двух основных направлениях. Первое мы назовем классическим построением характера, второе – романтическим»¹⁹. Тут уже связь с литературными направлениями – классицизмом (с категорией судьбы) и романтизмом (с его бесконечным героем) – очевидна.

Так же очевидна связь с реализмом (и добавим от себя, натурализмом) репрезентации героя как типа, что составляет пятую ступень бахтинской классификации смыслового целого героя.

Кроме этих пяти случаев (исповедь, биография, лирика, характер и тип) отношений героя и автора, случаев расположенных в принципе исторически линейно, Бахтин еще приводит случай жития, который как бы принципиально вне истории и развития: «отказ от существенности своей позиции внеаходимости святому и смирение до чистой традиционности <...> характерны для автора жития»²⁰. Это как бы исповедь наоборот. Там, при первичном самоотчете исповеди поступающего человека, автор еще не выделился, а здесь уже смирился до отказа от самой по себе позиции автора.

Теперь вернемся к тому, на чем остановился А.Н. Веселовский. Он «был убежден, что произведения, в которых доминирует индивидуально-творческое начало (или, как он говорил, “личный почин”) при выборе определенного последовательного ракурса можно изучать так же, как памятники эпох нерасчлененного и синкретического творчества, раскрывая в них явления “всеобщего схематизма и повторяемости” (что является привилегированным планом исторической поэтики)»²¹. Однако у самого Веселовского это не получилось. М.Л. Андреев, и небезосновательно, считает, что это удалось Е.М. Мелетинскому. Однако, как настаивал С.Н. Бройтман, другую версию развития исторической поэтики предложил М.М. Бахтин. По нашему мнению, для литературы «личного почина», точнее говоря, собственно авторской художественной литературы, критерии – для определения признаков методологического схематизма и повторяемости – на первый план должны выйти другие, а именно те, что предложил Бахтин в своем «Авторе и герое».

Архетипизм сюжетов, виртуозно построенный Мелетинским²², постоянно преодолевается авторской литературой, и типичный случай такого преодоления – Шекспир²³. А основной инструмент – всякий раз новое изобретение героя в борьбе с ним автора. Это не значит, что история поэтики прекратила течение свое, нет, поэтика именно стала исторической с того момента, как появилась сама история и, в частности, история авторства: лирический герой, характер классический, характер романтический, герой-тип – вот вехи этой новой истории или истории как таковой. То, что делал Веселовский, историей не назовешь, это предыстория, доистория, древность – можно назвать как угодно. Историческая поэтика Веселовского – это доисторическая поэтика, адекватно построенная на схематизме и

повторяемости. Историческая поэтика (в которой фигурируют Шекспир, Сервантес, Рабле, Стерн и Пушкин) – это поэтика неповторимости и преодоления схематизма, но своя логика развития этой поэтики существует, и в первом приближении эту логику описал Бахтин.

Мы здесь не можем подробно останавливаться на всех компонентах исторической поэтики бахтинского извода, наша задача показать исходный момент этой поэтики – момент зарождения ключевого компонента (авторства). Уже по вышеописанным бахтинским вехам мы видим, что он типологически пролегает где-то между лирическим героем и характером, а это именно момент творчества Шекспира, великого лирика и одновременно творца великих героев-характеров, т.н. «вечных образов».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бройтман С.Н. Наследие М.М. Бахтина и историческая поэтика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 22.
- ² Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Избранное: историческая поэтика. СПб., 2011. С. 241.
- ³ Бройтман С.Н. Наследие М.М. Бахтина и историческая поэтика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 23.
- ⁴ Бройтман С.Н. Наследие М.М. Бахтина и историческая поэтика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 23.
- ⁵ Фрейдэнберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 267.
- ⁶ Бройтман С.Н. Наследие М.М. Бахтина и историческая поэтика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 24.
- ⁷ Фрейдэнберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 218–219.
- ⁸ Андреев М.Л. Не опуская глаз перед Хаосом // Новое литературное обозрение, 2006. № 1 (77). С. 111.
- ⁹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 121.
- ¹⁰ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 128.
- ¹¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 131.
- ¹² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 135.
- ¹³ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 143.
- ¹⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 144.
- ¹⁵ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 148.
- ¹⁶ Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М., 2000.
- ¹⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 150.
- ¹⁸ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 151.

- ¹⁹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 152.
- ²⁰ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 162.
- ²¹ Андреев М.Л. Не опуская глаз перед Хаосом // Новое литературное обозрение. 2006. № 1 (77). С. 111.
- ²² Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- ²³ Пешков И.В. Шекспир как теоретик комедии и перипетии классического жанра // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 (130). С. 351–359.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Broytman S.N. Nasledie M.M. Bakhtina i istoricheskaya poetika [M.M. Bakhtin's Heritage and Historical Poetics]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1998, no. 4, p. 22. (In Russian).
2. Broytman S.N. Nasledie M.M. Bakhtina i istoricheskaya poetika [M.M. Bakhtin's Heritage and Historical Poetics]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1998, no. 4, p. 23. (In Russian).
3. Broytman S.N. Nasledie M.M. Bakhtina i istoricheskaya poetika [M.M. Bakhtin's Heritage and Historical Poetics]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1998, no. 4, p. 23. (In Russian).
4. Broytman S.N. Nasledie M.M. Bakhtina i istoricheskaya poetika [M.M. Bakhtin's Heritage and Historical Poetics]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1998, no. 4, p. 24. (In Russian).
5. Andreev M.L. Ne opuskaya glaz pered Khaosom [Without Lowering His Eyes before Chaos]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006, no. 1 (77), p. 111. (In Russian).
6. Andreev M.L. Ne opuskaya glaz pered Khaosom [Without Lowering His Eyes before Chaos]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006, no. 1 (77), p. 111. (In Russian).
7. Peshkov I.V. Shekspir kak teoretik komedii i peripetii klassicheskogo zhanra [Shakespeare as a Theorist of Comedy and the Vicissitudes of the Classical Genre]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2014, no. 6 (130), pp. 351–359. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Veselovskiy A.N. Sinkretizm drevneyshey poezii i nachala differentsiatsii poeticheskikh rodov [The Syncretism of an Ancient Poetry and the Beginning of Differentiation of Poetic Genera]. *Veselovskiy A.N. Izbrannoe: istoricheskaya poetika* [Selected Works: Historical Poetics]. Saint-Petersburg, 2011, p. 241. (In Russian).
9. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 121. (In Russian).
10. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 128. (In Russian).
11. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 131. (In Russian).
12. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Ver-

bal Creativity]. Moscow, 1979, p. 135. (In Russian).

13. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 143. (In Russian).

14. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 144. (In Russian).

15. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 148. (In Russian).

16. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 150. (In Russian).

17. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 151. (In Russian).

18. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 152. (In Russian).

19. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 162. (In Russian).

(Monographs)

20. Freydenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Antiquity]. Moscow, 1998, p. 267. (In Russian).

21. Freydenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Antiquity]. Moscow, 1998, pp. 218–219. (In Russian).

22. Bakhtin M.M. *Freydizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filozofiya yazyka* [Freudianism. Formal Method in Literary Criticism. Marxism and the Philosophy of Language]. Moscow, 2000. (In Russian).

23. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetypakh* [About Literary Archetypes]. Moscow, 1994. (In Russian).

Игорь Валентинович Пешков – кандидат филологических наук, ведущий редактор издательства «Вентана-граф».

Шекспировед, переводчик «Гамлета», издатель наиболее полных комментариев к этой трагедии на русском языке, автор нескольких монографий и многочисленных статей о произведениях Шекспира. Член Шекспировской комиссии при АН РФ.

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Igor Peshkov – Candidate of Philology, acquiring editor (publishing house “Ventana-graf”).

Specialist in Shakespeare, author of the greatest commented translation of the “Hamlet” to Russian, the author of the books and articles about Shakespeare’s plays, a member of Shakespearean Commission in Russian Academy of Sciences (RAS).

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

С.С. Бойко (Москва)

КНИГА «ОТЕЦ АРСЕНИЙ» ТИП АВТОРСТВА И РАМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. Книга «Отец Арсений» ходила в самиздате с 1970-х гг., напечатана в 1990-х. Как и в печатной русской прозе конца советского периода и в литературе Зарубежья, здесь описаны «необоснованные репрессии» и ГУЛАГ, тяготы Великой отечественной войны, трудная жизнь деревни. Эксплицитно ставятся внелитературные задачи: свидетельствовать об истине, делиться опытом преодоления бед, нести духовное просветление. Это типологически сближает современную литературу со средневековой. В статье анализируется рамочный текст книги «Отец Арсений», связанный с поэтикой надындивидуального, ‘коллективного’ авторства. Сообщения принадлежат конкретным людям, а составитель-книжник создал раму, композицию и стилизованный рисунок, подобно тому как это сделал А. Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ». Специфика авторства отличает подобную книгу от книги нового времени. Для лиц, причастных к созданию текста «Отца Арсения», проблема индивидуального авторства неактуальна. Пишущий, подобно средневековому книжнику, сосредоточен на решении важных задач, так, в «Отце Арсении» среди прочего показаны гонения на веру и подвиг новомучеников и исповедников XX в.

Ключевые слова: «Отец Арсений»; предисловие; заголовок; подпись; «лагерная проза»; надындивидуальное авторство; литература Средних веков; новомученики и исповедники российские.

S. Boyko (Moscow)

The Book “Father Arseny” The Type of Authorship and Frame of the Work

Abstract. The book “Father Arseny” had been known in self-printed works from the 1970s, and was printed in the 1990s. As in the printed Russian prose of the end of the Soviet period and in the foreign literature, “unreasonable repression” and the Gulag, the hardships of the Great Patriotic War, and the difficult life of a village are described here. Extra-literary tasks put explicitly: to testify the truth, share the experience of overcoming misfortunes, to make spiritual enlightenment. It brings modern literature closer to Medieval Ages. In the article the frame text of the book “Father Arseny” is analyzed, connected with the poetics of the pan-individual, “collective” authorship. Messages belong to real people, and the scribe created a frame, composition and style, just like A. Solzhenitsyn in his “Gulag”. This type of the authorship distinguishes a book from the other in modern times. For people, involved in the creation of the text “Father Arseny”, the problem of individual authorship is irrelevant. The writer, like a medieval scribe, is focused on the solution of important tasks, for example, the book shows persecution of faith and the feat of the new martyrs and confessors of the 20th century.

Key words: “Father Arseny”; preface; title; “labor camp fiction”; pan-individual authorship; literature of the Middle Ages; new martyrs and confessors of Russia.

Книга «Отец Арсений» не подписана автором. Это обстоятельство разъясняется в предисловиях, а также в подписях под отдельными главами. Но вначале о книге.

Первые части ее известны читателям самиздата советской поры. Отец Владимир (Воробьев) рассказывает: «Я первый раз читал эту книгу еще в самиздате в конце 70-х годов. Просто рукопись ходила по Москве среди церковных семей <...> она произвела на нас очень большое впечатление – на всех читателей. И ее передавали друг другу именно с таким большим восторгом: что вот наконец появилась книга о лагерях, написанная христианином, написанная именно с точки зрения новомученика, исповедника»¹.

В печати книга появляется в 1993 г. В «Предисловии к первому изданию» сказано: «“Отец Арсений” – это сборник литературно обработанных свидетельств очевидцев о жизни современного исповедника – их духовного отца, а также их рассказы о своей жизни»².

Со временем объем книги расширялся, так, четвертая часть, «Путь к вере», добавилась в третьем издании (1998 г) – она содержит рассказы людей, которые уже в советское время пришли к Богу и приобщились к Церкви. В настоящей работе мы остановимся только на первой части – «Лагерь», – где проявлен интересующий нас подход к авторству и в то же время – предстают знакомые черты «лагерной» прозы.

Для последнего, исправленного, переиздания (2014 г.) была проведена работа, благодаря которой подтвердились сюжеты многих глав. В «Предисловии» говорится: «...имена описываемых героев были вымышлены, и повествование о них отличалось от документального описания примерно так, как устные рассказы свидетелей давно прошедших событий обычно отличаются от протокольных сведений»³ (далее текст приводится по указанному изданию).

Составителям представляется «не вполне корректным считать отца Арсения собирательным художественным образом, т.к. в книге описываются реальные события и реальные люди, а не навеянный этими событиями художественный образ. Правильнее было бы назвать имя “отец Арсений” общим псевдонимом для изображенных в книге подвижников» (7). Для нас вопрос о множественности прототипов не играет решающей роли: в любом случае в центре внимания – достоверное свидетельство о времени.

Интерес читателя к «Отцу Арсению», наряду с литературными достоинствами книги, определяется еще тремя обстоятельствами.

Во-первых, исповедничество XX в. и образы новомучеников связаны с религиозным мировосприятием. В своем трактате «Умирание искусства» (1937 г.) Владимир Вейдле писал: «Религиозное возрождение мира только и может спасти искусство...»⁴. По мысли ученого, это возможно, если «не искусство служит человеку, а человек через искусство, на путях искусства, служит божественному началу мироздания. Это свое назначение искусство выполняло всегда, но наступили времена, когда исполнять его стало бесконечно трудно»⁵. Задача служения выполняема, если экзистенциальная парадигма художника религиозна в плане связи творения и Творца, чем преодолеваются раздробленность мира и распад личности.

Во-вторых, книга достоверно и подробно повествует о людях, о жизни Церкви в 1920-х – 1950-х, о лагерях.

В литературе второй половины XX в. важную роль играло это стремление к документальности, достоверности, о чем, например, Лидия Гинзбург писала: «Я бы назвала его к р и з и с о м в ы м ы с л а. Это явление тоже не только “наше” и не сегодня возникшее. Еще Лев Толстой на склоне лет <...> признавался, что ему все более стыдно писать выдуманные истории о выдуманных людях <...> На наших глазах стирается грань между документальностью и художественностью, автор выходит из-за кулис и ведет прямой разговор с читателем, оставаясь при этом художником»⁶.

В «лагерной» прозе действительно «стирается грань между документальностью и художественностью». Авторы – будь то Варлам Шаламов или Сергей Максимов, Александр Солженицын или Борис Ширяев, Алексей Арцыбушев, Евфросиния Керсновская, Евгения Гинзбург, Юрий Домбровский, Анатолий Жигулин⁷ и, увы, многие другие – запечатлели лично пережитое. В этот ряд входят и А. Алдан-Семенов, Б. Дьяков, Г. Шелест – авторы «верноподданнической стряпни» там были и описали ГУЛАГ, хотя и тенденциозно.

В-третьих, «Отец Арсений» – духоподъемная книга о нравственной победе добра. Как и в былые времена, «польза “четрых книг” заключалась в том, чтобы принести духовное просветление, укрепить верующего для борьбы со злом»⁸. В аду XX века важно знать, что зло не всеильно.

«Лагерная» проза звучит достоверным свидетельством. Этому служит ряд литературных приемов. Важную роль среди них играет особый характер авторства. Так, А. Солженицын для «Архипелага ГУЛАГ» накапливал сообщения бывших заключенных: «Эту книгу непосильно было бы создать одному человеку. Кроме всего, что я вынес с Архипелага, – шкурой своей, памятью, ухом и глазом, материал для этой книги дали мне в рассказах, воспоминаниях и письмах – [перечень 227 имен]. Я не выражаю им здесь личной признательности: это наш общий дружный памятник всем замученным и убитым»⁹.

Сходным образом говорит о себе в «Предисловии к первой части» составитель «Отца Арсения». Он тоже подчеркивает, что сообщения свидетелей и участников событий играют в тексте первостепенную роль: «Было бы самонадеянным говорить: “Я написал, я собрал”. Писали, собирали, посылали мне свои записки многие десятки человек, знающие и любящие о. Арсения, и это им принадлежит написанное» (13).

Это предисловие завершается просьбой о молитве: «Прочтя записки, помяните о здравии раба Божия Александра, и это будет мне великой наградой» (13).

Других сведений о составителе первых частей не имеется. По условиям конспирации в «переменчивые времена» конца 1970-х, имя Александр может относиться к кому-то из близких, а не самому книжнику.

Таким образом, перед нами поэтика надындивидуального авторства, где сообщения принадлежат многим конкретным людям, а книжник создает композицию и стиливой рисунок, что объединяет материал в единое

целое.

Подписи, которыми снабжены новеллы, подчеркивают надындивидуальный характер авторства. В качестве рассказчиков в «Отце Арсении» выступают герои, которые остались в живых и поведали о событиях в лагере. В отношении фактов составитель поясняет: «...некоторые события сдвинуты мною во времени, переименованы названия мест и имена почти всех участников, так как многие еще живы, а время переменчиво» (13).

Замена имен и топонимов мотивирована обстоятельствами советской эпохи, вынуждавшими к скрытности. Но вымышленные имена складываются в систему антропонимов, отраженную в подписях под новеллами.

В главе «Больные» в бараке появляются тяжело занемогшие после этапа зеки. Так появляются уголовник-рецидивист Сазиков: «— Да что, поп, говоришь, в этом бараке — Бог!» (26) — и бывший крупный партизнец Авсеенков: «— Душа-человек вы, отец Арсений <...> но коммунист я, а вы служитель культа, священник. Взгляды у нас разные. По идее я должен бороться с вами, так сказать, идеологически» (28). Заключенный № 18376 — иеромонах Арсений — их выхаживает и подкармливает.

В подписи под следующим рассказом («Попик») оба эти героя представлены уже как мемуаристы — свидетели примечательной беседы об искусстве, однажды состоявшейся в их бараке: «*Записано по воспоминаниям Авсеенкова Александра Павловича, рассказам Сазикова Ивана Александровича и ряда других людей, бывших в то время в лагере*» (37).

Следующий рассказ — «Прекратите сие» — о том, как отцу Арсению с Божией помощью удалось однажды остановить поножовщину словами: «Именем Господа повелеваю — прекратите сие» (39). Событие освещено с разных точек: рассказчики сыграли в нем противоположные роли. Авсеенков — во главе «политических», которые с мужеством отчаяния решились в драке постоять против власти уголовных в бараке. Сазиков, сам уголовный, видел в происходящем «проверку» всемогущества Божия: «Твоего Авсеенкова Иван Карий сейчас прирежет. Двоих-то уже уложил. Бог твой, поп, ух как далек!» (38). Оба героя под впечатлением нравственной победы безоружного старика меняют отношение к его взглядам, а также и друг к другу:

«Как-то произошло незаметно, но Сазиков и Авсеенков сблизились. Казалось, что было общего между уголовником и бывшим членом коллегии? Их незримо соединял отец Арсений.

Записано по рассказам Авсеенкова, офицера Зорина, Глебова, Сазикова» (40).

Из подписи узнаем, что в круг мемуаристов входят бывшие антагонисты и другие лица, включая не упомянутых в данном рассказе.

В следующей истории, «Вызов майора», среди рассказчиков указан и бывший генерал госбезопасности Абросимов, разжалованный в майора и назначенный начальником особого отдела лагеря: «*Записано по рассказам Авсеенкова, Абросимова, Сазикова и кратким описаниям-воспоминаниям отца Арсения*» (48).

Начинает раскрываться спорная тема 'положительных' сотрудников госбезопасности. Особист Абросимов, по просьбе своей жены, рискуя, передает отцу Арсению записки для него и для Авсеенкова, которого стремится защитить и вызволить из лагеря. Им движут чувство справедливости и любовь к верующей жене, а потом и глубокое уважение к заключенному священнику и его вере.

Честные, отважные и добрые люди могут оказаться на любой ступеньке общественной лестницы. Майор с опасностью для себя предупреждает об опасности зека, которого невзлюбил сам верховный. Надзиратель по прозвищу Справедливый, «простой душой человек» (121) однажды при обыске спрятал на себе Евангелие, раздобытое для о. Арсения, естественно, уголовниками (98). История знакомства с ним рассказана с его слов: «*Записано по рассказу Андрея Ивановича, бывшего надзирателя в бараке, где долгие годы провел о. Арсений. Используются также отдельные рассказы и воспоминания о. Арсения*» (62).

Почти каждое событие описано со слов нескольких человек, а каждый герой сообщает о ряде случаев — это приемы поэтики правдивого рассказа.

В отличие от подписей, заголовки новелл выполняют литературные задачи. Присутствуют приемы, известные по «лагерной прозе»: образ inferнального пространства, множество противоестественно соединенных в нем фигур, трагические события, страшные в своей обыденности.

Ряд заголовков создает образ пространства. Первая глава, «Лагерь», одноименна всей первой части. Лагерь показан с высоты, а затем приближается как бы «постепенным наездом камеры», сверху вниз: сначала метель, потом вышки — колючая проволока — сторожевые собаки — прожекторы, лучами обегаящие территорию.

Во второй главе — «Барак» — план вновь укрупняется: окинув заключенных, построенных во дворе на поверку, взгляд переходит внутрь барака, к его обстановке, а затем и к зеку, который по немощи был постоянным дневальным, — отцу Арсению, с его трудами и молитвой.

Когда в поисках дров герой выходит на двор, то вид соседнего барака и его страшного дневального — Серого, «уголовника больших статей» — расширяют картину, показывая все новые опасные свойства барачного мира.

Третья глава — «Больные» — нам уже знакома: здесь галерею пополняют портреты Сазикова и Авсеенкова. Название отражает роль главы: отныне внимание сосредоточено на людях, а их беда не только в опасном заболевании, но и в душевной слепоте — своего рода болезни.

Названия ряда последующих глав тоже говорят о появлении новых лиц: «Вызов майора», «Надзиратель Справедливый», «Михаил».

Названия другого рода указывают на перемену мнений, обстоятельств, состояний духа: «Попик», «Жизнь идет», «Исповедь», «Радость», «Все меняется». Так, жалкий «попик» из одноименной главы, с точки зрения соседей, — «весьма серенький, добрый, услужливый, но культуры внутренней почти никакой нет, потому так и в Бога верит» (30). Неожиданно для барачников-интеллигентов он вдруг предстает маститым искусствоведом — к чему сам о. Арсений отнюдь не стремился.

В главе «Жизнь идет» надзирателя-сади́ста – Пупкова-«Веселого» – заменили на требовательного «Справедливого», который зеков даже не бил, – это уже другая жизнь в бараке.

В «Исповеди» бывший бандит проливает слезы о своих преступлениях.

«Радость» – это освобождение Авсеенкова и восстановление Абросимова в должности и звании, после чего он облегчит участь других героев, сам встав на путь духовного роста.

«Все меняется» – пришло сообщение о смерти Главного, начались амнистии и реабилитация, – и о. Арсений остается в бараке с севшими уже по новой уголовными.

Наконец, ряд заголовков указывает на смысл необычайных происшествий, которые описаны в главах «Прекратите сие», «Где двое или трое собраны во имя Мое», «Матерь Божия! Не остави их!», «Ты с кем, поп?», «Не оставлю тебя».

Кровопротитие, затеянное безжалостными людьми, прекращается неожиданным и даже сверхъестественным образом в главах «Ты с кем, поп?» и «Прекратите сие».

В главах «Не оставлю тебя» и «Матерь Божия! Не остави их!» небесное предстательство за героя открывается ему во сне и в клинической смерти.

Глава «Где двое или трое собраны во имя Мое» названа цитатой из Евангелия: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф., XVIII, 20). Отец Арсений и Алексей-студент отправлены в обитый железом карцер при минус тридцати на дворе – на верную гибель: «Одни мы с тобой, Алеша! Двое суток никто не придет. Будем молиться. Первый раз допустил Господь молиться в лагере в полный голос» (55).

Священник становится на молитву, а бесцерковный Алексей постепенно в нее входит, начиная понимать слова и ощущать смысл происходящего, – так собранных во имя Божие становится уже двое.

Начальники опасаются последствий совершаемого ими изощренного убийства зеков в ледяном карцере: «Это недопустимо, могут сообщить в Москву. Кто знает, как на это посмотрят. Мороженые трупы – не современно» (59). Однако и для них все обошлось, нашлось объяснение тому, что обреченные остались в живых: «Фанатики. Быстро в барак, – раздраженно сказал кто-то из начальства» (60).

Названия трех глав, завершающих «Лагерь», показывают, как медленно отдалается ад. Сначала «Все меняется» – смягчается режим, о. Арсений может выходить за пределы лагеря, а с разрешением на письма перед духовным отцом предстает жизнь его духовных чад.

В главе «Прощание» взгляд передвигается с территории лагеря за проволоку. Огромное таежное кладбище, воспоминания о погребенных, едва присыпанная их земля. Уныние, которое надо преодолеть.

В финале – «Отъезд». Комиссия: «Приходится освобождать!» (129). Контрольный пункт – дорога – попутка – дом Справедливого Андрея Ивановича – поезд. Попутчики: «Как их только выпускают? Расстреливать надо» (132). Неизвестность. Благодарственная молитва.

Изю всего рамочного текста «Отца Арсения» только заголовки решают чисто литературные задачи.

В предисловиях, которые образуют ступенчатую систему, отражены проблемы прототипа, авторства и поэтапной публикации «Отца Арсения».

Отдельные предисловия имеют первая и вторая части. Первое из них цитировалось выше в связи с позицией публикатора-книжника; здесь говорится и о задаче книги: «Не забыть, а рассказать должны мы об этих страдальцах, это наш долг перед Богом и людьми» (11). В «Предисловии ко второй части» говорится о значении личности героя, который «умел брать на себя трудности и грехи других людей, учил их молиться...» (135).

При выходе книги из печати появлялись написанные редактором, о. Владимиром (Воробьевым), «Предисловие к первому изданию» и «Предисловие к четвертому изданию». В обоих говорится о подвиге новомучеников и исповедников и его влиянии на судьбы страны, а также о расширении объема книги и о проблеме прототипов (которая тогда еще не была решена).

На этом этапе заголовочный комплекс был наиболее полным: в него входили еще эпитафии и посвящение памяти новых мучеников и исповедников российских.

В шестом, исправленном издании (2014 г.) о. Владимир сообщает о результатах проведенных изысканий: «Таковыми прототипами отца Арсения можно считать епископа Афанасия (Сахарова), схиархимандрита Андроника (Лукаша), праведного отца Петра Чельцова (<...> в книге описывается ряд пережитых им эпизодов) <...> и нескольких других (некоторые из них теперь уже прославлены в лике святых)» (6–7). Эти данные опровергают более раннее мнение о единичности прототипа.

Заголовочный комплекс предшествующих изданий в шестом заменен на новое «Предисловие» (от прежнего остаются предисловия первой и второй частей). Тем самым, рама произведения в своих вариантах отражает этапы работы книжников над текстом и комментарием.

Итак, составитель-книжник создал выразительную композицию, которая подчеркивает надындивидуальное авторство книги. В том же ключе выступает и редактор во всех вариантах предисловий к печатному тексту.

Впечатление достоверного рассказа настолько убедительно, что искусственность его построения не привлекает к себе читательского внимания, как бы отходит в тень. А религиозная тематика выходит на первый план.

«Отец Арсений», как и многие книги о новомучениках и исповедниках XX в., читалась как произведение житийное: «...это была жизнь нашей Церкви, это была наша жизнь – она была естественна для всех нас. Поэтому, конечно, саму книгу мы даже не могли воспринимать как художественное произведение, а именно скорее воспринимали как житие, естественное в наших условиях»¹⁰.

Сходство с житиями святых не исчерпывается тем, что герой – православный исповедник, претерпевший страдания за веру. Дело еще и в том, что никто из поведавших и записавших истории не стремится к тому, чтобы считаться автором текста. Индивидуальное авторство для каждого из

них неактуально. Признак 'авторство' – несущественный, нерелевантный.

В книге восстанавливается тот способ отношения пишущего к тексту, который был широко распространен в литературах более раннего типа. С.С. Аверинцев отмечал, что «...отсутствие теоретико-литературной и литературно-критической рефлексии над феноменом индивидуального авторства характеризует <...> стиль культуры, ее внутренний склад»¹¹. В древнерусской литературе, по удачному выражению Д.С. Лихачева, «автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение»¹².

Подобный способ отношения к авторству есть явление исконное, естественное, его можно назвать врожденным свойством книги. Поэтому неудивительно, что оно восстанавливается в литературе при определенных условиях. Каковы же эти условия?

Во-первых, «Отец Арсений» (подобно ряду произведений «лагерной» прозы) решает литературными средствами нелитературную задачу¹³ – поведать о русской Голгофе XX в. Книга содержит свидетельства очевидцев о Промысле Божиим, о действии Духа Святого. Надындивидуальный характер авторства сообразен этим задачам.

Во-вторых, особенности жанрообразования способствуют восстановлению древних форм книжности. Читатель отметил житийную природу «Отца Арсения». Мы наблюдали черты сходства с «лагерной» прозой. Присутствуют также особенности очерка – чаще в рассказах, не снабженных подписью («Лагерь», «Барак», «Все меняется», «Отъезд» и др.) – и сходство с мемуарами, особенно в главах от первого лица («Прощание», рассказы третьей и четвертой частей книги).

Совмещение различных жанров распространено повсеместно, но в то же время оно возвращает книгу к ее древним формам (как в древнерусской литературе: «Соединение нескольких жанровых определений в названиях произведения <...> является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров»¹⁴).

В отношении авторства и жанра налицо сходство «Отца Арсения» с «Архипелагом ГУЛАГ». Однако Солженицын подписывает книгу своим именем: он свидетельствует городу и миру о преступлениях режима, и его инвективы не могут быть анонимными. Но дело не только в этом. «Конструктор жанров», Солженицын видит себя в литературе (хотя его литературная позиция и не оправдывает ожиданий других лиц – от А. Твардовского или В. Шаламова до западных корреспондентов). В отличие от него люди, причастные к созданию и редактированию текста «Отца Арсения», как бы исключают 'литературность' из числа своих задач. Поэтому мы позволили себе, в подражание исследователям древнерусской литературы, называть их книжниками.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Протоиерей Владимир Воробьев [Интервью] // Фильм Б. Костенко «Отец Арсений» (2011). URL: <http://azbyka.ru/video/otec-arsenij/> (дата обращения

09.01.2016).

² Отец Арсений. Изд. пятое. М., 2012. С. 7.

³ Отец Арсений. Изд. шестое, исправленное. М., 2014. С. 6.

⁴ Вейдле Вл. Умирание искусства. М., 2001. С. 38.

⁵ Вейдле Вл. Умирание искусства. М., 2001. С. 40.

⁶ Гинзбург Л. Кризис вымысла // Литературная газета. 1990. 4 июня. № 27 (5301). С. 5.

⁷ Бойко С.С. «Лагерная проза» как этап формирования литературы нового типа // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 65–81.

⁸ Каравашкин А. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2011. С. 26.

⁹ Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования. Т. 1. Екатеринбург, 2006. С. 10.

¹⁰ Протоиерей Владимир Воробьев [Интервью] // Фильм Б. Костенко «Отец Арсений» (2011). URL: <http://azbyka.ru/video/otec-arsenij/> (дата обращения 09.01.2016).

¹¹ Аверинцев С. Авторство и авторитет // Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 85.

¹² Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 69.

¹³ Бойко С. Для бессмертных: инструкции. Православная книга сегодня // Вопросы литературы. 2014. № 5. С. 61–88.

¹⁴ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 58.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Boyko S. "Lagernaya proza" kak etap formirovaniya literatury novogo tipa [The "Camp Prose" as a Stage of a New Literature Type Formation]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2015, no. 3 (34), pp. 65–81. (In Russian).

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

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Averintsev S. Avtorstvo i avtoritet [Authorship and Authority]. *Averintsev S. Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [Rhetoric and Origins of European Literary Tradition]. Moscow, 1996, p. 85. (In Russian).

(Monographs)

4. Veydle Vl. *Umiranie iskusstva* [The Agony of Art]. Moscow, 2001, p. 38. (In Russian).

5. Veydle Vl. *Umiranie iskusstva* [The Agony of Art]. Moscow, 2001, p. 40. (In Russian).

6. Karavashkin A.V. *Literaturnyy obychay Drevney Rusi (XI–XVI vv.)* [Literary

Customs of Ancient Rus': 11th – 16th Centuries]. Moscow, 2011, p. 26. (In Russian).

7. Likhachev D. *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. 3rd ed. Moscow, 1979, p. 69. (In Russian).

8. Likhachev D. *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. 3rd ed. Moscow, 1979, p. 58. (In Russian).

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

Научные интересы: история русской литературы XX в. и новейшего времени.
E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

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

Research interests: history of Russian literature of the 20 century and modern times.
E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Н. Н. Шлемова (Челябинск)

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ
В СОВРЕМЕННОМ КНИГОТВОРЧЕСТВЕ**
(*К. Шахназаров «Яды, или всемирная история отравлений»*,
В. Буркин «Рассказы. Картинки. Сочинения»,
А. Татарский «Книга совпадений»)

Аннотация. В статье исследуются интермедийные стратегии современного книготворчества, выявляется жанровая специфика книг, синтетическая природа которых обусловлена взаимодействием разных видов искусства (литература, изобразительное искусство, кино). Особое внимание уделяется уникальным книжным проектам, представляющим творческий эксперимент художников (В. Буркин), режиссеров (К. Шахназаров), мультипликаторов (А. Татарский), выступающих в качестве авторов текстов. Это свидетельствует о существовании в современном литературном процессе художественных феноменов, демонстрирующих оригинальные варианты интермедийного синтеза (режиссерская проза, проза мультипликатора, проза художника и др.). Вектором исследования становится изучение принципов конструирования художественного мира в книгах, созданных творческим союзом автора, художника, издателя и ориентированных на современного читателя-зрителя.

Ключевые слова: интермедийность; книжный проект; современная литература; литература и кино; литература и изобразительное искусство; жанровые тенденции; визуальные стратегии; режиссерская проза; книга художника.

N. Shlemova (Chelyabinsk)

Intermedial Experiments Contemporary Literary Creativity
(*K. Shakhnazarov “Poisons, or the World History of Poisoning”*,
V. Burkin “Stories, Pictures, Works”,
A. Tatarsky “Book of Coincidences”)

Abstract. The article deals with intermedial strategies of modern literary creativity, reveals genre specifics of books that have a synthetic nature. It is due to the interaction of different types of art (literature, visual arts, cinema). Particular attention is paid to unique book projects that represent the creative experiment of artists (V. Burkin), directors (K. Shakhnazarov), multipliers (A. Tatarsky), who act as authors of texts. It demonstrates existence in contemporary literary process of the artistic phenomenon showing original options of intermedial synthesis (director's prose, prose of the animator, prose of the artist, etc.). The author studies principles of forming an artistic world in the books which are created by creative union of author, artist, publisher and are focused on modern reader-viewer.

Key words: intermediality; book project; modern literature; literature and cinema; literature and visual arts; genre tendencies; visual strategies; director's prose; artist's book.

В современной литературе актуализируется обозначившаяся еще на

рубеже XIX–XX вв. идея интермедиального синтеза, обусловившая появление уникальных жанровых моделей. Стратегия интермедиальности («особого типа структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанного на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого»¹) является особенно продуктивной: характер современного литературного творчества определяется господством аудиовизуальной медиаккультуры, сформировавшей новый тип читателя и автора. Книга становится специфической формой творчества, выходящего за рамки словесного искусства, обретает новые смыслы за счет апелляции автора к разным художественным кодам.

Специфика художественных экспериментов, направленных на создание синтетических моделей, компоненты которых характеризуются особым типом структурных связей, особой коммуникативной природой, объясняется комплексом факторов: поисками новых путей самовыражения, механизмов создания художественных моделей, обладающих иной, по сравнению с собственно литературными аналогами; индивидуальной художественной манерой, обусловленной владением авторами книг различными способами художественной выразительности.

Особое внимание в этом контексте привлекает проза режиссеров, сценаристов, мультипликаторов, обладающих особым «кинематографическим» мышлением, который определяет характер их литературных творений. В последние годы активно издаются книги, свидетельствующие о продуктивности исследуемого явления (Д. Федоровский «Пазл: вокруг да около кино. Рассказы», А. Эйрамджан «Голому рубашка», В. Сутеев «Любимые сказки и картинки», В. Лонской «Оркестровая яма», «Пирятинские узицы», «Торнадо», прозаический сборник «Режиссерский вагон» и др.).

Режиссерская проза – это художественный феномен, соотносящийся с кинематографической прозой и кинопрозой, рассчитанной на экранное воплощение (в частности, со сценарием). Специфика режиссерской прозы заключается в том, что она создается непосредственно режиссерами, обладающими «кадровым» мышлением, способностью мыслить пластическими образами, а также тяготеющими к визуальной пластике, к воплощению образа мира в динамике, и не предназначена для воплощения на экране. В режиссерской прозе повествование превращается в процесс «показывания», роль читателя сменяется ролью зрителя: «визуальность киноязыка породила тенденцию “показа” в литературе, обязав при этом читателя стать более активным, доведя его роль до соавторства»². Режиссер, непроизвольно используя кинематографические приемы, создает в книге стереоскопически ёмкий, «зрелищный» мир, динамическое пространство, которое воспринимается как череда сменяющихся друг друга кадров, образующих кинокартину.

Репрезентативным образцом режиссерской прозы являются книги К. Шахназарова, известного российского режиссера, создателя фильмов «Мы из джаза», «Курьер», «Американская дочь». Литературное творчество К. Шахназарова составляют произведения разных жанров: киносценарии «Город Зеро», «Сны», повести «Курьер», «Молодые дирижабли»,

сказка «Истребитель драконов», рассказ «Консул Гусев». Жанровое обозначение «киносценарий», вынесенное в заголовочный комплекс ряда произведений, созданных совместно с А.Э. Бородянским, становится способом формирования читательских ожиданий, воздействия на читателя, который, открывая книгу, вовлекается в творческий процесс создания кинокартины. Такие тексты ориентированы на современного читателя-зрителя, воспитанного визуальной культурой. Некоторые книги включают произведения, представленные в инвариантном решении. Так, например, в книге «Курьер» содержится повесть К. Шахназарова и сценарий к одноименному фильму, написанный в соавторстве с А. Бородянским. Книга «Белый тигр» состоит из двух сценариев к фильму по мотивам романа И. Бояшова «Танкист, или Белый Тигр». Первый сценарий – литературный – написан до съемок, второй – режиссерский – подготовлен как пошаговая инструкция (в нем сохранены комментарии, которые режиссер делал во время работы). Сценарии, представленные в книгах, воспринимаются как «самоценные литературные тексты, способные существовать в отрыве от фильма»³.

Ряд произведений К. Шахназарова создан по законам литературных жанров: повести и рассказа (например, повести «Курьер», «Молодые дирижабли», рассказ «Консул Гусев»), в которых присутствуют элементы кинематографической прозы, характеризующейся изображением «динамической ситуации наблюдения»⁴: динамичное повествование строится на быстрой смене действия, изменении ракурсов и планов; вводятся «монтажные способы изображения, позволяющие использовать технику наплыва, меняющегося плана»⁵; моделируется пространство диалога; включаются детальные описания сцен-кадров; доминирует категория настоящего времени (кинематографический презент), создающая эффект присутствия (принцип «здесь и сейчас»); формируется аудиовизуальный облик текста; используются приемы компрессии текста (парцеллированные предложения, простые неосложненные синтаксические конструкции и др.), придающие ему зримую наглядность.

В литературном творчестве К. Шахназарова можно выделить произведения, в которых жанровая мета отсутствует, что указывает на процесс размывания жанровых границ. Специфическая жанровая модель воплощена в книге «Яды, или всемирная история отравлений» (2014), которая представляет оригинальный сплав киносценария, сюжетной прозы, публицистического текста. Композиционно текст произведения уподобляется сценарию: он обладает монтажной природой, лишен монолитности, делится на фрагменты-кадры, каждый из которых представляет отдельную сцену в развитии сюжета книги, включающую диалоги героев, лаконичное описание действия. В то же время фрагменты не дробятся на пронумерованные мизансцены, как в традиционном сценарии. К тому же лишь некоторые из них содержат указания на этапы кинопроцесса. Линейный сюжет, в основе которого комедийная история супружеской измены и мести главного героя Олега Волкова, планирующего отравление жены, выстраивается дискретно. Заглавия фрагментов указывают на пространственные границы сцен,

которые можно объединить в 4 хронологических блока. Комические сцены, раскрывающие семейно-бытовые отношения, представляют план реального мира, в котором господствуют низменные страсти (локусы: квартира Олега, квартира Зои, бар).

Режиссер за счет включения трагических сцен, воссоздающих всемирную историю отравлений (локусы: Древняя Греция, Древняя Персия, Италия XVI в.), выводит читателя на иной уровень осмысления: из бытовой области в область морально-этическую и нравственную. «Прием флэшбэка – “обратного хода”, экскурса в прошлое, позволяет разбалансировать сюжетную линейность, рассмотреть событие в нескольких ракурсах»⁶. Хронологические уровни сливаются в театральные сцены, представляющих план условного мира (главный герой, актер театра, примеряет маску Цезаре Борджиа, вынашивая план мести жене). Автор в литературном произведении, как и в своих фильмах, использует принципы ассоциативного и параллельного монтажа, которые позволяют воссоздать фантастическую реальность. В книге хронология расширяется за счет врезок в основную сюжетную линию фрагментов интервью К. Шахназарова. Они выделены визуально: текст уплотняется, меняется шрифт, включается иконический знак – фотографии, представляющие кадры из фильма; автор словно приостанавливает движение камеры, смотрит на материал со стороны, используя прием стоп-кадра, и прямо высказывает свое мнение. Так демонстрируется открытое присутствие автора, который выступает в роли философа, комментатора, обращающегося к читателю и вступающего с ним в диалог. К. Шахназаров размышляет о культуре, об искусстве, о потребностях современного общества, о вопросах морали и нравственности, делится секретами работы над фильмами. Режиссерские отступления концептуально связаны с сюжетом книги, в них выдерживается тональность откровенного разговора о серьезном. Драматические сцены, формирующие основной сюжет, публицистические фрагменты, содержащие комментарии режиссера, чередуются, монтажно объединяются. Авторские врезки формируют особый ритм, переключают читательское и зрительское внимание, переводят из сферы банального, нелепого, абсурдного, комического в область философского, серьезного. Финальное отступление содержит ключ к пониманию замысла книги и фильма К. Шахназарова: «“Яды” на самом деле – картина о нравах сегодняшнего дня. То, что говорит Цезаре в своей речи на балу, – это идеология сегодняшнего дня. Часто говорят, что идеологии у нас нет, а она есть, и именно такая»⁷.

Отсылка к словам Цезаре Борджиа, роль которого в театре играет Олег Волков, не случайна: К. Шахназаров заостряет внимание на абсурдном законе, по которому живет современное поколение: «Что движет этим миром? Страсти! А какие страсти из всех страстей человеческих самые прекрасные и могучие? Алчность, зависть, ревность, властолюбие! <...> Травите – и вы обретете бессмертие, ибо бессмертен только один божественный напиток – яд!»⁸.

Автор вступает в диалог не только с читателем, но и с героями, стирая пространственно-временные границы, становясь проводником по

созданному им миру, выстраивая многоуровневые концептуальные связи внутри миров, создателем и интерпретатором которых становится он сам. К. Шахназаров по существу выступает на этот раз в функции «литературного режиссера», монтирующего необычный, оригинальный и отличимый от других художественный мир, где концепция режиссера, воплощенная в одноименном фильме, обрастает дополнительными смыслами за счет совмещения выразительных возможностей словесного и киноискусства, вербального и визуального знаков, за счет включения голоса рефлексирующего автора, подсказывающего читателю путь постижения смысла. Такую модель можно считать предельной, самозамкнутой: тщательно построенные смысловые связи, расставленные акценты, раскрытые смыслы и полностью «проговоренный» замысел доставляют читателю удовольствие, обеспечивают полноту восприятия, но взамен этого делают его пассивной фигурой в диалоге, которой не оставлено пространства для домысливания, достраивания художественного мира.

Книгами иного типа, но также основанными на принципах интермедальности, являются авторские книги, созданные художниками. Для обозначения синтетических явлений, в которых используется инструментальный разный вид искусства (литературы, изобразительного искусства, фотографии), в литературоведении существует понятие «книга художника»⁹, маркирующее арт-феномен, созданный художником или совместно автором и художником, представленный уникальными малотиражными изданиями, рукописными книгами, существующими в единственном экземпляре, и воплощающий оригинальную художественную модель мира. О продуктивности этого явления свидетельствуют книги А. Веселовского, В. Власова, В. Гоппе, М. Карасика, В. Лукина, А. Парыгина, А. Перовой, М. Погарского, И. Преснецовой, М. Рошняк, А. Суздалева, Л. Тишкова, М. Трусовой и др., а также творческого объединения «Авторская рукописная книга», арт-группы «Дирижабль», демонстрируемые на традиционной ежегодной Московской международной выставке-ярмарке «Книга художника». Книги, созданные из разных материалов (дерево, картон, металл, стекло, пластик, ткань), с использованием разных техник (оригами, коллаж), апеллирующие к разным видам искусства (фотография, графика, живопись, иллюстрация), представляют арт-объекты, в которых вербальный и визуальный ряды в равной степени важны в раскрытии концепции художника. Наряду с арт-книгами, имеющими нетрадиционный книжный формат, издающимися ограниченным тиражом, особый интерес вызывают так называемые книги-альбомы¹⁰, которые представляют своеобразную форму диалога между художником и зрителем.

Репрезентативным образцом является книга известного карикатуриста, иллюстратора, художника-постановщика мультипликационных фильмов В. Буркина «Рассказы. Картинки. Сочинения» (2013). Книга в формате художественного альбома презентует все грани творчества автора, достигшего высот не только в изобразительном (лауреат, победитель более 30 международных конкурсов-выставок), но и в словесном и книжном искусстве (автор книг «Жижка», «Тайна озера Глубокое», «Ручная работа»,

«Моргун», «Арка», иллюстратор книг Г. Остера, Ю. Мамлеева и др.). Она представляет ценное издание, цель которого раскрыть уникальный художественный мир В. Буркина. В отличие от традиционного альбома книга лишена академичности, она не является каталогом работ художника, расположенных в хронологическом или тематическом порядке и сопровождаемых искусствоведческими справками. Это своеобразный творческий автопортрет, воплощающий оригинальное мировидение художника, в котором уживаются «оптимист с младенчески-наивной душой и мыслитель, отражающий в своих иронических метаморфозах полноту нецензурированной человеческой жизни»¹¹.

Заголовок книги указывает на неоднородное видовое, жанровое содержание, определяемое синтезом вербального и визуального компонентов, образующих сверхтекстовое единство, структура которого подчиняется главной творческой задаче художника – отразить изменчивый, непредсказуемый, многогранный мир, воссоздать иллюзорную, необъяснимую, абсурдную реальность, показать простое в сложном и наоборот, смешное и серьезное, бытовое и бытийное. Своеобразной композиционной рамой книги являются статьи-отзывы, в которых представлены взгляд на художника и его творчество со стороны, попытка понять его уникальный мир другими творческими людьми. Статьи Л. Тишкова, М. Москвиной «Фантазмагорический художник Владимир Буркин», С. Мостовщикова «Существенные моменты несуществующего творчества В. Буркина», С. Горшкова «Загадочный В. Б.» открывают книгу, задают особый вектор восприятия творчества автора, погружение в которое повергает читателя в состояние растерянности и недоумения.

Главным принципом организации художественного пространства становится принцип деформации, проявляющийся в сочетании, казалось бы, несочетаемого, в расположении художественного материала по принципу свободных, алогичных ассоциаций, в монтажном соединении текста и изображения с противоположной эмоциональной содержательностью. Визуальный ряд составляют графические работы, карикатуры, представляющие искаженную опошленную реальность; иллюстрации, воссоздающие наивно-упрощенный мир, наполненный светом и радостью; живописные полотна (портреты, пейзажи, натюрморты), в которых угадываются элементы экспрессионистской, сюрреалистической, импрессионистской, абстракционистской художественных систем: «Он меняет стили – от легкого, почти воздушного рисования к пастозной глубокой темной живописи, от черно-белого рисования переходит к возвышенной, солнечной гамме акварелей»¹².

Чередование, смешение «картинок» определяет темпо-ритмические особенности книги, создает эффект контрастного мелькания, что позволяет держать зрителя в напряжении, активизирует его воображение. Медитативно-созерцательное настроение, выраженное в ряде картин, резко сменяется ощущением безумия, тотального страха, одиночества. Художник сочетает реальное и фантастическое, логичное и абсурдное, гармоничное и деформированное, трагическое и комическое, жизнеутверждающее и

пессимистическое, показывая прекрасное и уродливое как неотъемлемые части жизни. Принцип смешения разнородных элементов реализуется в литературном творчестве В. Буркина, демонстрирующем жанровую полифонию. Оно представлено стихотворениями в прозе, лирическими и философскими миниатюрами, притчами, рассказами, сказками, анекдотами из серии черный юмор, пьесами. Жанровая неоднородность формирует особое пространство книги. Тексты встраиваются в визуальный ряд, выполняя функцию внутренней рифмы (повторяют и усиливают эмоциональное содержание изображения), играя роль интонационно-смыслового регистра (контрастируя с изображением, тексты переключают внимание читателя, отвлекают его либо шокируют). Текст останавливает читателя, который сосредоточивается на расшифровке словесного кода. Книга оказывается своеобразным ребусом, разгадать который так же сложно, как понять кажущуюся простоту обыденности. Некий ключ к пониманию замысла книги и в целом творчества В. Буркина содержится в трех эпиграфах:

«Картину не задумываешь и не определяешь заранее, она изменяется во время работы, следуя течению мыслей. <...> картина живет через того, кто на нее смотрит» (П. Пикассо).

«Мне не интересен художник, который уже нашел свою манеру... Я подозреваю, что при этом он испытывает некоторую скуку... В мастерской художника должна обитать неудовлетворенность... Неудовлетворенность – фермент нового» (О. Редон)

«В мире творчества нет размеров, его невозможно измерить калькулятором» (В. Буркин)¹³.

Книга представляет художественное ансамблевое единство, вербальный и визуальный компоненты которого обладают разной жанровой, стилиевой, родовой природой и играют одинаково важную роль в конструировании специфического образа мозаично устроенного мира. Эта мысль подтверждается авторским послесловием «Калейдоскоп», содержащим обращение художника к читателю. Принцип организации данной структурной части соотносится с тем, который лежит в основе всей книги. Это коллаж, собранный из фотографий – фрагментов, «вытащенных из сокрытых уголков памяти в моменты “неожиданности за углом”», когда «за доли секунды проскакивает в картинках жизнь»¹⁴. Фотомозаика отражает повседневную, обыденную жизнь В. Буркина, которая скрывает сложный, глубокий внутренний мир, воплощенный в книге.

Особый исследовательский интерес в контексте изучения интермедийных экспериментов в современной литературе вызывают литературные проекты¹⁵, над которыми работает творческий коллектив, включающий автора текста, художника, издателя. Репрезентативным образцом является «Книга совпадений» (2012) А. Татарского, известного режиссера, художника-мультипликатора («Пластилиновая ворона», «Падал прошлогодний снег», «Колобки»). Книга увидела свет после смерти кинематографиста, ее

издание стало знаком памяти талантливого режиссера, актом выражения дружбы, признательности, что определило жанровые особенности «Книги совпадений» как книги-посвящения, над которой работали художник-иллюстратор Георгий Мурышкин, режиссер анимационного кино Юрий Норштейн, а также издательство CheBuk. С этим связано дизайнерское решение книги: она имеет нестандартный формат, напоминает подарочное издание, художественный альбом с полноцветной печатью на мелованной бумаге, что подчеркивает значимость данного литературного проекта, ориентированного на привлечение внимания к личности и творчеству мультипликатора. Этой же цели служит трогательное по своему содержанию предисловие Юрия Норштейна: «Дети правдивы, как правдив фантазер, поскольку их фантазия – это построение неизвестного им мира. Дети осваивают его своей фантазией. Таков Татарский. У меня до сих пор щемит сердце от того, что смолк его облепливающий тебя со всех сторон прожектми голос. Но свет радости от него кружит вокруг нас. Он был чудо»¹⁶.

Композиционную раму составляют раздел «Бриллиантовый мусор воспоминаний», представляющий текст беседы близких А. Татарскому людей, которые делятся воспоминаниями на встрече, посвященной выходу в свет первого издания «Книги совпадений», а также раздел «Из фотоархива А. Татарского», где представлены фотографии из семейного альбома мультипликатора. В структуре книги-посвящения данные композиционные блоки играют важную роль: они позволяют читателю разглядеть в талантливом мультипликаторе человека доброй души, подчеркнуть многогранность личности А. Татарского. Основная часть книги представляет органичный сплав вербального, визуального и аудиального компонентов, конструирующих объемный, стереоскопический мир, который воспринимается читателем-зрителем как анимационная картина. «Книга совпадений» включает 33 рассказа А. Татарского, которые имеют автобиографическую основу и образуют художественное единство, представляющее монтаж сцен-кадров, которые изображают метаморфозную реальность. В литературном творчестве А. Татарского угадывается манера мультипликатора, работающего в рамках «фантастического реализма»¹⁷. Объектно-предметное пространство, в которое вовлекаются образы современников автора, является предельно условным, «искусственным», карикатурным. А. Татарский в мультипликационном искусстве продемонстрировал «умение рассказать историю с помощью гэга»¹⁸ (комедийный прием, в основе которого нелепость, шутка). Эта особенность нашла отражение и в рассказах-анекдотических сценках, пронизанных стихией юмора, сочетающегося с лиризмом. Кинематографическая природа текстов выражается в дискретности и динамичности повествования, покадровом изображении реальности, в использовании техники монтажа, в пластическом решении образов, в организации особого диалогического пространства, в звуковом наполнении сцены, во включении цветовых, световых эффектов.

Визуальный облик книги создается рисунками, выполненными в карикатурной манере художником Г. Мурышкиным, которого можно назвать соавтором произведения. Он смог абсолютно точно передать в иллюстра-

циях творческую манеру своего друга А. Татарского. Носорог с горящими глазами, Винни-Пух с головой своего создателя Федора Хитрука, вынесенная на обложку пластилиновая ворона, держащая бутылку коньяка, – в этих и многих других изображениях отразилось абсурдистское, игровое начало. Иконический знак становится составным элементом визуального кода книги, способом эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя-зрителя. Иллюстрации декорируют текстовое содержание художественного единства, образуя несколько моделей взаимодействия с вербальным рядом: 1) рисунки находятся в центре разворота, текст обрамляет картинку; 2) части одного рисунка расположены на полях страницы, при этом текст оказывается внутри плоскости разворота; 3) рисунок размещается на одной странице разворота, а текст – на другой. Варианты расположения рисунка и текста определяют темпо-ритмические характеристики книги, управляя вниманием читателя, помогают развернуть сюжетную ленту, запечатлеваемую в картинках, соединённых с текстом, воздействовать на образную память воспринимающего. Средством воздействия на читателя становится аудиоприложение – CD-диск с записью речи автора. Слияние аудиального, визуального и вербального компонентов предполагает активизацию разных каналов восприятия читателя и позволяет создать книжный проект, демонстрирующий оригинальный вариант интермедиального синтеза.

Подводя итог, отметим, что феномен интермедиальности является отчетливой метой литературного процесса эпохи медиа. Существуют разные варианты интермедиальности, которые, обладая специфическими признаками, строятся на общем принципе взаимодействия разных видов художественного творчества и осмысливаются сквозь призму синтеза в искусстве. Каждый из рассмотренных вариантов книготворчества представляет специфический образец интермедиального искусства. Оригинальная художественная модель, основанная на совмещении выразительных возможностей словесного и киноискусства, создана в книгах К. Шахназарова, репрезентирующих явление режиссерской прозы. К числу интермедиальных экспериментов относятся книги художников, представляющие вид авторского творчества, в котором вербальный (словесный) и визуальный (иконический) компоненты, образующие сверткестовое единство, выполнены в единой авторской манере. Оригинальный вариант синтеза словесного и изобразительного искусства демонстрирует книга-альбом В. Буркина «Рассказы. Картинки. Сочинения». «Книга совпадений» известного мультипликатора А. Татарского отражает актуальную в современной литературе тенденцию к созданию интермедиальных проектов, в работе над которыми принимает участие творческий коллектив. Книга представляет органичный сплав вербального, визуального и аудиального компонентов, конструирующих объемный, стереоскопический мир, который воспринимается читателем-зрителем как анимационная картина. Существование разных вариантов интермедиального творчества доказывает, что в современной литературной практике синтез искусств определяет специфику жанра, воплощающего оригинальную художественную модель мира.

Статья выполнена при поддержке Правительства РФ (Постановление №211 от 16.03.2013 г.), соглашение № 02.A03.21.0011.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. С. 3.

² Герасимов С.А. Кинематограф и искусство слова: бесспорное и спорное в синтезе // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 149.

³ Мартянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003. С. 130.

⁴ Мартянова И.А. Киновек русского текста: Парадокс русской кинематографичности. М., 2001. С. 46.

⁵ Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006. С. 383.

⁶ Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006. С. 384.

⁷ Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э. Яды, или всемирная история отправления. М., 2014. С. 139.

⁸ Шахназаров К.Г., Бородянский А.Э. Яды, или всемирная история отправления. М., 2014. С. 71–73.

⁹ Безменова К.В. Книга художника: от иллюстрации к объекту XX–XXI вв. // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность. Казань, 2015. С. 79–83; Григорьянц Е.И. «Книга художника»: традиции и новаторство // Четвертые Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность. Казань, 2015. С. 83–86.

¹⁰ Пономарева Е.В. Книги-альбомы М.М. Зощенко и Н.Э. Радлова как явление массового искусства 1920-х годов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2014. № 4. С. 33–39. (Лингвистика); Лазебникова И.В. Концептуальные альбомы 1970-х годов: Илья Кабаков и Виктор Пивоваров // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22. С. 170–177. (Филология. Искусствоведение).

¹¹ Буркин В. Рассказы. Картинки. Сочинения. М., 2013. С. 251.

¹² Буркин В. Рассказы. Картинки. Сочинения. М., 2013. С. 7.

¹³ Буркин В. Рассказы. Картинки. Сочинения. М., 2013. С. 5.

¹⁴ Буркин В. Рассказы. Картинки. Сочинения. М., 2013. С. 248.

¹⁵ Шлемова Н.Н. Книги А. Бильжо как литературные проекты // Уральский филологический вестник. 2015. № 2. С. 214–221. (Русская литература XX–XXI веков: направления и течения).

¹⁶ Татарский А. Книга совпадений. М., 2012. С. 7.

¹⁷ Малукова Л., Ковалев И., Прохоров А. Весь мир – метаморфоза // Искусство кино. 2007. № 12. С. 5–18.

¹⁸ Малукова Л., Ковалев И., Прохоров А. Весь мир – метаморфоза // Искусство кино. 2007. № 12. С. 10.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Ponomareva E.V. Knigi-al'bomy M.M. Zoshchenko i N.E. Radlova kak yavlenie massovogo iskusstva 1920-kh godov [Book-albums by M. Zoshchenko and N. Radlov as a Phenomenon of Mass Art in the Twenties of the XXth Century]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Lingvistika [Linguistics], 2014, no. 4, pp. 33–39. (In Russian).

2. Lazebnikova I.V. Kontseptual'nye al'bomy 1970-kh godov: Il'ya Kabakov i Viktor Pivovarov [Conceptual Albums of the 1970th Years: Ilya Kabakov and Victor Pivovarov]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Filologiya. Iskusstvovedenie [Philology. Art History], 2009, no. 22, pp. 170–177. (In Russian).

3. Shlemova N.N. Knigi A. Bil'zho kak literaturnye proekty [A. Bilzho's Books as Literary Projects]. *Ural'skiy filologicheskii vestnik*, Series: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya [Russian Literature of the 20–21st Centuries: Schools and Directions], 2015, no. 2, pp. 214–221. (In Russian).

4. Malyukova L., Kovalev I., Prokhorov A. Ves' mir – metamorfoza [The Whole World is a Metamorphosis]. *Iskusstvo kino*, 2007, no. 12, pp. 5–18. (In Russian).

5. Malyukova L., Kovalev I., Prokhorov A. Ves' mir – metamorfoza [The Whole World is a Metamorphosis]. *Iskusstvo kino*, 2007, no. 12, p. 10. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Gerasimov S.A. Kinematograf i iskusstvo slova: besspornoe i spornoe v sinteze [Cinema and Art of the Word: Indisputable and Disputable in Synthesis]. *Vzaimodeystvie i sintez iskusstv* [Interaction and Synthesis of Arts]. Leningrad, 1978, p. 149. (In Russian).

7. Bezменова К.В. Книга художника: от иллюстрации к объекту XX–XXI веков [Artists Book: from an Illustration to Object of the 20–21st Centuries]. *Chetvertye Kazanskije iskusstvovedcheskie chteniya. Iskusstvo pechatnoy grafiki: istoriya i sovremennost'* [Fourth Kazan Art Criticism Readings. Art of Printing Graphics: History and Present]. Kazan, 2015, pp. 79–83. (In Russian).

8. Grigoryants E.I. “Kniga khudozhnika”: traditsii i novatorstvo [“Artist Book”: Traditions and Innovation]. *Chetvertye Kazanskije iskusstvovedcheskie chteniya. Iskusstvo pechatnoy grafiki: istoriya i sovremennost'* [Fourth Kazan Art Criticism Readings. Art of Printing Graphics: History and Present]. Kazan, 2015, pp. 83–86. (In Russian).

(Monographs)

9. Tishunina N.V. *Zapadnoevropeyskiy simvolizm i problema vzaimodeystviya iskusstv: opyt intermedial'nogo analiza* [Western European Symbolism and Problem of Interaction of Arts: Experience of the Intermedialis Analysis]. Saint-Petersburg, 1998, p. 3. (In Russian).

10. Martyanova I.A. *Tekst kinostsenariya i kinostsenariy teksta* [Text of the Film Script and Film Script of the Text]. Saint-Petersburg, 2003, p. 130. (In Russian).

11. Martyanova I.A. *Kinovek russkogo teksta: Paradoks russkoy kinematografichnosti* [Film Century of the Russian Text: Paradox of the Russian Film Looking]. Moscow, 2001, p. 46. (In Russian).

12. Ponomareva E.V. *Strategiya khudozhestvennogo sinteza v russkoy novellistike 1920-kh godov* [Strategy of Art Synthesis in the Russian Prose of the 1920th Years]. Chelyabinsk, 2006, p. 383. (In Russian).

13. Ponomareva E.V. *Strategiya khudozhestvennogo sinteza v russkoy novellistike 1920-kh godov* [Strategy of Art Synthesis in the Russian Prose of the 1920th Years]. Chelyabinsk, 2006, p. 384. (In Russian).

Наталья Николаевна Шлемова – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Южно-Уральского государственного университета (Национального исследовательского университета).

Научные интересы: интермедальность, художественный синтез, жанровые тенденции, литературный проект, книга как художественное единство, русская малая проза первой трети XX в., современная литература.

E-mail: Natalya-kundaeva@yandex.ru

Natalia Shlemova – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Philology, South Ural State University (National Research University).

Research interests: intermediality, art synthesis, genre tendencies, literary project, book as art unity, Russian small prose of the first third of the 20th century, modern literature.

E-mail: Natalya-kundaeva@yandex.ru

Е.А. Нестерова (Москва)

ВЕЩЬ: МЕСТО В СТРУКТУРЕ МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на материале фэнтези)

Аннотация. Статья посвящена изучению места предметных – вещных и природных объектов в системе произведения в фэнтези. Анализируются отношения вещных образов с другими элементами мира произведения – персонажами, сюжетом, конфликтом. Также осмысливается взаимодействие вещных образов с такими уровнями произведения, как символическая система и композиция. Обзор функций вещных и природных объектов в произведении дает теоретическое представление о системном положении вещи/предмета в мире произведения, а также об отличиях функций вещей в фэнтези по сравнению с другими направлениями литературы.

Ключевые слова: предмет; вещный образ; функции вещи; моделирующая функция; вещь как микрокосм; фэнтези; Дж.Р.Р. Толкиен.

E. Nesterova (Moscow)

Thing: Role and Function in the Secondary World of Literary Work (On the Material of Fantasy Fiction)

Abstract. The article studies the position of things' and natural elements within the literary work's secondary world on the material of fantasy works. The work is mainly dedicated to analyzing the relationships between things and other secondary world's elements – characters, plot and conflict. The interaction of things' and natural elements' images with such levels of literary work as symbolical system and composition is also being interpreted. The survey of things functions in literary work creates awareness of the system status of things' images within the secondary world.

Key words: material object; thing's image; functions of thing; modeling function; thing as microcosm; fantasy; J.R.R. Tolkien

В XX в. вещь активно проблематизируется как в философии, антропологии и социологии, так и в литературе (см. работы М. Хайдеггера «Истоки художественного творения», М. Фуко «Слова и вещи», Ж. Бодрийяра «Система вещей», А.И. Умова «Вещи, свойства и отношения»). Сложность точной дефиниции вещи состоит в том, что это понятие встроено в две различные системы оппозиций: живое / неживое и природное / культурное. В первой паре вещь противостоит личности как максимальному проявлению живого и сознающего, познающего. Эти полюса описаны с одной стороны, вещью-в-себе И. Канта, и «вещами, чреватými словом» М. Бахтина, с другой. Близко понимание вещи и В. Кандинским. Ролан Барт говорит о литературе: «она представляет собой поиски промежуточного состояния между вещами и словами»¹. Последние исследователи вводят в проблематику вещи также взаимосвязь искусства и вещи, противопоставление вещи, искусству не принадлежащей, «молчащей», не

вызывающей отклика и перемены в окружающем мире, – объекту искусства. И здесь уже дан переход к противопоставлению объекта / предмета в качестве нерукотворной, но имеющейся для человека как данность материальной реальности, – и творимого, создаваемого человеком орудия, инструмента, вещи.

Философия XX в. в основном разделяется на два понимания вещи: *субстанциональное и функциональное*.

Субстанциональное понимание вещи более распространено и наследует классической философской трактовке. Это направление именует вещь субстанцию, обладающую свойствами, материально протяженный объект, тело, устойчивый комплекс или систему отношений. *Функциональное* представление о вещи идет от И. Канта: вещь как мыслительный конструкт, вещь как представление, вещь как языковой конструкт. Кроме того, это способ определения вещи через ее функцию: вещь как орудие, инструмент, изделие человека.

В целом очевидно, что неудачи философов в создании определения вещи вызваны в значительной мере тем, что ученые идут «от слова», а не от «предмета», т.е. пытаются найти общее у тех явлений, которые в языке получили статус «вещи». К XX в. вещь перестает быть объектом, созданным руками человека, возникают ряды идентичных предметов. Лингвистика едва ли может служить опорой, разграничивающей явления, поскольку определения вещи в современных толковых словарях существенно разнятся:

1. Неодушевленный предмет, принадлежащий к движимому имуществу²;

2. Отдельный предмет, изделие³;

3. 1) Всякий предмет, изделие бытового обихода, личного пользования, трудовой деятельности и т.п. 2) Явление действительности, факт, обстоятельство, событие, случай и т.п.; нечто⁴.

В данной работе мы понимаем под *вещью* объект физического мира, имеющий четкие границы элемент действительности, не обладающий собственным внутренним миром (волей, сознанием, самосознанием и т.д.), созданный или измененный человеком и имеющий четкую отдельную функцию, а также сопоставимый с человеком. Из этого определения вытекает необходимость сопоставить вещи и четко ограниченные элементы действительности, не обладающие собственным внутренним миром, не имеющие функциональной связи с людьми, хотя и сопоставимые с человеком – таковы природные объекты. Термин «предмет» может также выступать в более широком значении как родовой для вещей и предметов в мире произведения.

В литературоведении также не обнаруживается определения для *вещи* как таковой, которое охватывало бы многообразие форм появления вещей в художественном произведении. Существующие исследования, посвященные специально проблеме вещи, преимущественно сосредотачиваются на символической функции предмета в произведении, семантическом наполнении конкретной вещи в той или иной культуре или эпохе и т.д.

При этом фактически отсутствует представление о *суммарной функциональной нагрузке вещей в мире художественного произведения*. Именно этот аспект представлял наибольший интерес для данного исследования.

Предметный мир произведения, в который включается изображение вещных элементов, освещен в таких работах, как «Введение в литературоведение» под редакцией Л.В. Чернец⁵, «Теория литературы»⁶, «Введение в литературоведение»⁷, в монографии «Предметный мир литературы» Е. Фарыно⁸. Обзорная статья Е.Р. Коточиговой «Вещь в художественном изображении»⁹ дает спектр существующих в литературоведении терминов, связанных с материальной культурой и созданными человеком предметами. Среди них такие, как *интерьер, вещи, пейзаж, портрет, натюр-морт, вещь в литературе* и др., поскольку вещи входят в каждый из перечисленных комплексов. Автор статьи подчеркивает значимость оппозиции материальная культура / природа, а значит, и границы между природным и рукотворным объектом. Сравним утверждение К. Гинзбурга: «Различие между природой (живой или неживой) и культурой является фундаментальным, заведомо более фундаментальным, чем различия между отдельными дисциплинами»¹⁰.

Один из немногих исследователей, специально занимавшихся проблемой предмета в литературе – А.П. Чудаков, автор книги «Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого», статей «Предметный мир Достоевского», «Вещь в мире Гоголя» и др. Под предметом Чудаков понимает «как тварные, так и рукотворные формы (горная вершина, стрела)», под авторским «видением мира» – «раньше всего прочего видение *предмета, вещи*»¹¹. И именно *художественный предмет* – та «единица анализа, некое образование, которое, будучи частью, элементом целого, при этом сохраняло бы, как капля воды, свойства этого целого»¹², найти которую и является главной целью всякого изучения. Согласно Чудакову, «при анализе изображенного мира никак не обойтись без исследования характера предметного видения писателя. <...> Как и другие репрезентативные единицы, художественный предмет несет в себе главные качества изображенного мира, в который он входит (который он строит), и потому его изучение – существенная и необходима ступень в установлении свойств всего этого мира»¹³. Исследователь также вводит понятия «вещного поля» и «вещного содержания»¹⁴. Однако его интересуют в первую очередь вопросы, связанные с исторической поэтикой, с развитием образов предмета на фоне социальных и культурных перемен.

Проблема связи предметного начала с идейным смыслом волновала ученых, пытающихся построить целостную теорию литературного произведения. Так, Цв. Тодоров пишет:

«Текст литературного произведения неизбежно ставит следующую проблему: с помощью слов в нем создается вымышленный мир, который сам имеет отчасти словесную, а отчасти несловесную природу (поскольку он включает, помимо слов, также действия, свойства, сущности и другие “вещи”); соответственно читаемый нами текст находится в различных соотношениях с изображаемыми в нем

а) другими текстами; б) явлениями нетекстового характера»¹⁵.

Роль и значимость предметного мира в исследовании художественного произведения особо отмечает Д.С. Лихачев. В статье «Внутренний мир художественного произведения» он отмечает:

«Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве. Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или “стилем эпохи”»¹⁶.

Г.И. Романова в монографии «Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема» говорит, что в современных исследованиях «слово “вещь” приобрело значение термина, обозначающего изображение предметов, преимущественно рукотворных, так или иначе выделенных вниманием персонажей или субъектов повествования»¹⁷. Исследовательница разграничивает персонажа и предмет как явления разного уровня системы мира произведения: «наиболее крупные единицы словесно-художественного мира – персонажи, составляющие систему, и события, из которых складываются сюжеты»; «компонентами изобразительности являются: “акты поведения”, “явления психики”, портреты, “голоса” персонажей, пейзаж, вещи»¹⁸. Персонаж и сюжет, события – целостные феномены мира произведения, в то время как предметы – компоненты образности мира произведения. Такое деление не вполне понятно.

Данное исследование опирается на предпосылку, что «изображение вещей в литературе представляет собой “весьма существенную грань словесно-художественной образности”¹⁹, предметы (в узком смысле) являются одним из важных компонентов мира эпических произведений и в этом качестве определены всей его системой, подчиняются его законам и пространственно-временным условиям»²⁰.

Общая картина на сегодняшний день такова, что в теории литературы развернуто описаны деталь и подробность; если ближайшим «соседям» предмета – сюжету и слову посвящена огромная литература, то вещь / предмет не стали еще объектом специального рассмотрения, описывающего их специфику как особого, «отличного от прочих феномена, категории с собственными закономерностями и качествами»²¹.

Представляется перспективным по аналогии с целостным феноменом мира произведения выделить в качестве объекта исследования предметный мир в узком смысле слова как существенную сторону вторичной реальности. Вещи и природные объекты должны определенным образом встраиваться в целостность, единство мира, создаваемого в литературном

произведении. «Вещный», «физический» мир не может не оказывать влияния на героев. С теоретической точки зрения, значимы не столько образы отдельных вещей, ключевых предметов, сколько их роль в создании вторичной реальности как взаимосвязанного, взаимообуславливающего мира, аналогичного действительности или моделирующего ее.

Представленные ниже выводы – результат анализа вещных и природных объектов, их функций и роли в создании вторичного мира фэнтези на материале «Властелина Колец» Дж.Р.Р. Толкиена, заложившего основные принципы современного фэнтези. Мы пытаемся провести анализ, сосредоточившись не на символических и семантических аспектах функционирования образов предметов, а на их структурной роли.

Перспективным видится изучение отношений и функций вещных и природных образов в связи с разными уровнями и элементами мира произведения, такими как персонаж, сюжет, конфликт и уровень композиции образов и сюжета. Сфокусируемся на вещи в независимости от ее принадлежности ансамблю: нас интересует вещь как самостоятельный и отдельный элемент, а не деталь / подробности.

Наиболее регулярно выделяемые функции вещи: характерологическая, культурологическая, символическая, сюжетно-композиционная. Исследователи отмечают необходимость изучения реляции между вещью и концепцией персонажа, вещью и концепцией мира²².

Характерологическая и культурологическая функции сосредоточены на вещи как элементе группы вещей. Вещь характеризует персонажа, ее свойства – часть свойств персонажа. Основная роль и смысловая нагрузка вещей в таком случае – передача свойств персонажа, т.е. эта функция тесно связывает вещь с персонажной сферой. Вещь здесь выступает атрибутом персонажа. При этом персонажу принадлежит, относится к нему, множество разнородных предметов вещного мира. Эти предметы дополняют образ персонажа. Ключевая задача вещи как атрибута – раскрытие свойств персонажа через его отношение к вещи, состояние его вещей и принадлежащих ему предметов (одежды, дома и другого имущества). Характерологическая функция – это использование автором вещей в качестве инструмента в создании образа героя.

Культурологическая функция во многом повторяет характерологическую, с тем отличием, что цель применения образов вещей смещается с выявления свойств одного персонажа на оформление образа эпохи, этноса, культуры и т.д. Предметы, используемые в такой роли, будут опять же тяготеть к ансамблю, поскольку они призваны воссоздать и передать атмосферу. В сущности, это усложненная характерологическая функция, поскольку через «мир», среду, пространство в конечном счете характеризуется, опять же, персонаж или их группа.

Символическое использование вещи в произведении «выключает», «вырывает» вещь из основной ткани вторичного мира. Роль такого образа – соединять в себе характеристику героя с характеристикой мира. Вещь в символической роли – это модель мира, вносимая автором в сам мир. Символическая функция сосредоточена обычно в единичных пред-

метах. Однако символизм вещи, исследуемый в отрыве от других структур текста, будет давать неадекватный результат, что зачастую и происходит. Символическая нагрузка вещи не может существовать в произведении в изоляции от других символических же элементов. Вещь-символ должна быть включена в систему символики текста. Символ при всей его уникальности в произведении не может функционировать, не опираясь (как контраст или как подтверждение) на всю систему образов произведения. Таким образом, такой единичный образ чаще всего становится лейтмотивным. При этом статус символа в произведении получает обычно один вещный образ, в то время как другие элементы символической структуры текста относятся к персонажной сфере или к уровню словесной ткани произведения. Таким образом, анализ символической функции включает вещь и соотносит ее в первую очередь с персонажными элементами, что опять же не позволяет рассмотреть вещь самостоятельно, подойти к ее индивидуальным свойствам и «заданию» в произведении.

Как видно, установившиеся аспекты анализа предметных объектов в литературоведении так или иначе завязаны на ряде вещей, сосредоточены на вещи как предмете среди подобных или подчеркивают отличие предмета от аналогичных, если это предмет-символ. Вещь как единичный объект фактически остается не описанной в своих отношениях с другими уровнями и структурами текста.

Литература фэнтези выступает подходящим материалом для теоретической разработки проблем вещи и предмета по нескольким причинам. Произведения фантастического характера дают богатый материал в предметной сфере: авторы используют описания природы, вещей, интерьеров, одежды для создания непривычной атмосферы, соответствующей магии, колдовству. Предметы – необходимый элемент создания реальности, не схожей с нашим миром, что делает *культурологическую функцию* чрезвычайно востребованной в данном направлении литературы. Кроме того, именно фэнтези представляет собой поле для авторских экспериментов. Специфика жанра не сковывает писателя требованиями правдоподобности. В рамках фэнтези можно проследить, какие существенные характеристики предмета сохраняются, что позволило бы говорить об их универсальной значимости для человеческого сознания, а какие (и в какой мере) могут трансформироваться. Эта информация, несомненно, будет иметь значение и при изучении предметной сферы произведений других жанров.

Вещи выполняют в фэнтези различные функции, однако стоит подчеркнуть, что вещи задействованы в создании всех уровней вторичного мира произведения: персонажной сферы, сюжета, конфликта, композиции. Таким образом, наиболее перспективным представляется анализировать именно системное положение вещи, рассмотреть ее отношения с элементами каждого из данных уровней и каждым уровнем как целостной структурой.

Наиболее интересными оказываются отношения предмета в современном фэнтези с уровнем композиции и персонажной сферой. С одной стороны, вещь может служить основой образа персонажа, скрытым опи-

санием его функции и задачи в мире произведения, собственно, сутью и ключевым семантическим содержанием образа персонажа. Так, в цикле произведений Дж.Р.Р. Толкиена – повести «Хоббит, или Туда и обратно» и романе-эпосе «Властелин Колец» сумка / карман являются смысловой основой образов главных героев обоих произведений²³.

С другой стороны, вещи сами характеризуются персонажами. Принципиальная сложность образов наподобие Единого Кольца может быть в достаточной мере раскрыта только через соприкосновение с различными персонажами. Т.е. не только один персонаж окружен обилием вещей-атрибутов, позволяющих дать разностороннюю характеристику героя, но и вещь требует для себя нескольких персонажей, с которыми она вступает в разные отношения, что дает автору возможность полностью раскрыть свойства данного предмета. (В подсистемах Кольцо-Голлум, Кольцо-Боромир, Кольцо-Фродо Кольцо каждый раз проявляет себя по-разному, фактически, мы имеем дело с целым набором образов Кольца и, только собрав их воедино, получим целостный образ Кольца Власти). Тем самым, в фэнтези наблюдаются отношения взаимной характеристики: как персонаж относится к вещи, описывает его самого; как вещь проявляет себя по отношению к персонажу, характеризует и сам персонаж, и вещь. Таковы отношения Единого Кольца с окружающими его героями: «каждому по силе его». По сравнению с другими литературными формами, в фэнтези отношения вещей и персонажей значительно более равноправны, а не однонаправлены («вещь характеризует персонаж»). Меч Жало светится при появлении орков: это свойство никак не характеризует его владельца (он будет светиться, кто бы его ни держал). Но вещный образ не сводится к структуре вещи-помощника (как в сказках), основанной на устойчивом свойстве. Другой меч, Нарсил, сам по себе не гарантирует владельцу победу над Сауроном, хотя является знаком Возвращения Короля, и эта его символическая функция в мире произведения играет значительную роль. Тем не менее, может Арагорн победить и стать Вернувшимся Королем или нет, зависит только от него самого и его действий, а не от того, получит он Нарсил или нет, как было бы в сказке, мифах, эпосе или рыцарском романе.

Единое Кольцо «Властелина Колец» Дж.Р.Р. Толкиена показывает возможность перехода вещи в персонажа при сохранении им чисто предметной природы, что на данный момент видится уникальным явлением в литературе. Происходит сближение сферы предметного и персонажного, но не переход из одного класса в другой, что выделяет данный образ как в ряду аллегорических образов в сказках, баснях, притчах или романтических произведениях, где предмет лишь замещает персонажа, так и в ряду образов фантастической литературы, поскольку Кольцо не является ни аллегорическим представлением персонажа-человека (что доказывает тот факт, что читатель практически не воспринимает его как персонажа), ни предметом, чья природа исчерпывалась бы примитивной магией волшебной вещи-помощника. Можно сказать, что это не персонаж-человек, а персонаж-вещь, живой предмет, преодолевающий традиционный барьер

между персонажем и предметом.

Распространенные в современной фэнтези «магические артефакты» имеют ярко выраженную тенденцию возвращения к более элементарной «магичности»: слиянность персонажного и предметного в них стремится вновь распастись. Такие артефакты обладают строго определенным набором «магических функций», что возвращает их к истокам – магическому предмету в фольклорной сказке. В противном случае предмет трансформируется в (фольклорного же) персонажа-волшебного помощника, также обладающего ограниченной сферой действия. Таковы Единорог, помогающий королевскому роду Амбера («Хроники Амбера» Р. Желязны), Пантера Гвинивера из «Забывших Королевств» Р. Сальваторэ, Драконы, дающие подсказки на просторах многих магических миров (например, в произведениях цикла о Земноморье У. ЛеГуин) и другие волшебные существа. Особенно интересен случай из «Забывших королевств»: главный герой находит статуэтку пантеры, которая может проявляться в физическом плане в облике этого животного. Пантера – типичный «джинн»: она обязана подчиняться тому, кто владеет статуэткой. Однако в результате дружбы с главным героем пантера (которая на всем протяжении произведения выступает как персонаж) оказывается способна преодолеть связь со статуэткой, а также помогать только данному персонажу – уже по собственной воле.

Единичные предметы в фэнтези носят далеко не только символический характер. Их смысл и содержание раскрываются в полной мере лишь при анализе отношений этих предметов со всем разнообразием уровней и подсистем произведения. Символическая нагрузка оказывается задействована в первую очередь при работе с сюжетом, хотя вещь может выполнять сюжетную роль и вне *символической функции*. Влияние предметов на сюжет – примитивная, древняя и наиболее исследованная тема. Это описанная В. Проппом функция вещи-сокровища, недостаток которой провоцирует героя на действие. С данным типом сюжета мы сталкиваемся в древнейших произведениях литературы. В фэнтези реализуется данная мотивная схема, однако наряду с ней не менее регулярно возникает и обратная ситуация: необходимость избавиться от того или иного наличествующего предмета (Кольцо Всевластия, Крестражи из книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере и т.д.). Взаимодействие предмета и конфликта вытекает из функции вещи-катализатора сюжета: необходимость получить / уничтожить тот или иной предмет создает ситуацию, требующую изменения существующей диспозиции, что и является причиной конфликта.

Такой сложный образ вещи, требующий раскрытия через образы персонажей, обусловлен тем, что вещь в фэнтези возвращает себе характер модели мира²⁴. В фэнтези один и тот же предмет преимущественно сочетает несколько функций: характерологическую с символической (по отношению к персонажу и миру соответственно); символическую с сюжетно-композиционной; *мироописательную (культурологическую)* с символической. Вещь как единичное, независимое явление в тесной взаимосвязи с элементами всех уровней произведения восстанавливает ста-

тус модели-микрокосма. На первый план выступает *миромоделирующая функция*. Так, сам Толкиен сравнивает Кольцо с Ардой, миром, о котором повествует: *«относительно меньшая, сила Саурана была сконцентрирована; огромная сила Моргота была рассредоточена. Все Средиземье было Кольцом Моргота»*²⁵. (Перевод мой – Е.Н.)

Вещь сложна как микрокосм; вещь отражает глубину и систему мироустройства в целом. Вещь в фэнтези связана с миром как таковым не опосредованно, через персонажей, ее создавших. Вещь сопоставляется с миром, обладает соответствующими характеристиками. Связь вещи и мира в фэнтези более тесна, чем связь вещи с персонажами.

Исследование функций вещей в фэнтези позволяет вычленить отдельную, единичную вещь как значимый элемент мира произведения, отличный от детали и подробностей, и говорить о его особой самостоятельной функции – миромоделирующей.

Основные функции вещи в формировании вторичного мира произведений фэнтези таковы:

- характеристика персонажа;
- семантическая организация образа персонажа;
- конфликтообразующая (вещь – причина выхода из состояния гармонии);
- сюжетообразующая (вещь как один из двигателей сюжета);
- сюжетоорганизующая (композиция сюжета организована вещными образами);
- миромоделирующая (вещь как микрокосм).

Вещь активно взаимодействует со следующими уровнями произведения: с конфликтом (вещь как катализатор конфликтной ситуации); с сюжетом (вещь как катализатор действий героя); с композицией (построение сюжета); с персонажной сферой: 1) вещь-персонаж, 2) вещь как элемент, организующий образ героя.

Представление о системной роли предметов в структуре мира произведения открывает широкие перспективы изучения вещных образов. Анализ взаимодействия образов уровня предметного мира с явлениями других уровней произведения, исследование взаимовлияния вещных образов с другими типами образов, особенно персонажами – вот лишь наиболее очевидные темы, требующие отдельного пристального рассмотрения современным литературоведением.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Барт Р. Литература сегодня // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М., 1989. С. 242.

² Вещь // Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1. М., 1935. Стлб. 268.

³ Вещь // Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1990. С. 82.

⁴ Вещь // Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000. С. 123–124.

- ⁵ Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2004.
- ⁶ Теория литературы / под ред. В.Е. Хализева. М., 1999.
- ⁷ Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
- ⁸ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 251–291.
- ⁹ Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 275–286.
- ¹⁰ Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 53
- ¹¹ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 260.
- ¹² Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 262.
- ¹³ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 265.
- ¹⁴ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 269.
- ¹⁵ Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 28.
- ¹⁶ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 79.
- ¹⁷ Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008. С. 207.
- ¹⁸ Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008. С. 10.
- ¹⁹ Теория литературы / под ред. В.Е. Хализева. М., 1999. С. 205.
- ²⁰ Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008. С. 205.
- ²¹ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 251.
- ²² Джумайло О.А. Вещь как предмет изображения в литературных произведениях // Введение в литературоведение. URL: www.litved.rsu.ru (дата обращения 25.06.2016).
- ²³ Нестерова Е.А. «Емкость», «вместилище» как семантическое поле, организующее образ главного героя Дж.Р.Р. Толкиена // Вестник УРАО. 2015. № 3 (76). С. 117–119.
- ²⁴ Нестерова Е.А. «Кольцо как особый предмет во «Властелине Колец» Дж.Р.Р. Толкиена // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения. Вып. 5. М., 2013. С. 142–145. (Филология).
- ²⁵ Tolkien J.R.R. Morgoth's Ring // Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth. Vol. 10. London, 2002. P. 400.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Ginzburg K. Primety. Ulikovaya paradigma i ee korni [Clues: Roots of an Evidential Paradigm]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1994, no. 8, p. 53. (Translated from

Italian to Russian).

2. Likhachev D.S. *Vnutrenniy mir khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Inner World of Literary Work]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 8, p. 79. (In Russian).

3. Nesterova E.A. "Emkost'", "vmestilishche" kak semanticheskoe pole, organizuyushchee obraz glavnogo geroya Dzh.R.R. Tolkiena [Container as the Semantic Field Organizing the Image of J.R.R. Tolkien's Main Hero]. *Vestnik URAO*, 2015, no. 3 (76), pp. 117–119. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Barthes R. Literatura segodnya [Literature Today]. *Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika*. [Selected Works. Semiotics. Poetics.] Moscow, 1989, p. 242. (Translated from French to Russian).

5. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, pp. 251–291. (In Russian).

6. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, p. 260. (In Russian).

7. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, p. 262. (In Russian).

8. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, p. 265. (In Russian).

9. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, p. 269. (In Russian).

10. Todorov Tsv. Poetika [Poetics]. *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: Pro and Contra], Moscow, 1975, pp. 37–113. (Translated from French to Russian).

11. Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury [The Subject World of Literature]. *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and Prospects of the Study]. Moscow, 1986, p. 251. (In Russian).

12. Nesterova E.A. Kol'tso kak osobyy predmet vo "Vlasteline Kolets" Dzh.R.R. Tolkiena [The Ring as Special Object in J.R.R. Tolkien's "Lord of the Rings"]. *Aktual'nye problemy filologicheskoy nauki: vzglyad novogo pokoleniya* [Current Problems of Philology: New Generation's View], Series: Filologiya [Philology], vol. 5, Moscow, 2013, pp. 142–145. (In Russian).

(Monographs)

13. Chernets L.V. (ed.) *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Moscow, 2004. (In Russian).

14. Khalizev V.E. (ed.) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 1999. (In Russian).

15. Faryno J. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Theory] Saint-

Petersburg, 2004. (In Russian).

16. Chernets L.V. (ed.) *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Moscow, 2004, pp. 275–286. (In Russian).

17. Romanova G.I. *Mir epicheskogo proizvedeniya kak teoretiko-literaturnaya problema* [An Epic Work's Secondary World as Theoretic-literary Problem]. Moscow, 2008, p. 207. (In Russian).

18. Romanova G.I. *Mir epicheskogo proizvedeniya kak teoretiko-literaturnaya problema* [An Epic Work's Secondary World as Theoretic-literary Problem]. Moscow, 2008, p. 10. (In Russian).

19. Khalizev V.E. (ed.) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 1999, p. 205. (In Russian).

20. Romanova G.I. *Mir epicheskogo proizvedeniya kak teoretiko-literaturnaya problema* [An Epic Work's Secondary World as Theoretic-literary Problem]. Moscow, 2008, p. 205. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Dzhumaylo O.A. *Veshch' kak predmet izobrazheniya v literaturnykh proizvedeniyakh* [The Thing as an Object of Representation in Literary Works]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Available at: <http://www.litved.rsu.ru/> (accessed 25.06.2016).

Евдокия Антоновна Нестерова – аспирант кафедры теории литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: литература фэнтези, Дж.Р.Р. Толкиен, роль и функции вещей в мире произведения, современные формы мифологии

E-mail: evdokianesterova@gmail.com

Evdokia Nesterova – postgraduate student at the Department for Literary theory, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: fantasy fiction, J.R.R. Tolkien, role and function of material objects (things) in literary work's secondary world, contemporary forms of mythology.

E-mail: evdokianesterova@gmail.com

Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

ЗАМЕТКИ ОБ ОДНОМ НЕСОСТОЯВШЕМСЯ ПОСВЯЩЕНИИ

Аннотация. Заметки посвящены анализу одного фрагмента послесловия к роману С. Кинга «11/22/63», обращенному к автору фантастического авантюрно-исторического романа Дж. Финнею. В результате анализа утверждается, что оба произведения относятся к жанру фантастического авантюрно-исторического романа, а «Меж двух времен» признается «образцом» (канон) указанного жанра. Отмечается, что у романа – неканонического жанра – есть канонические разновидности, основанные на «новых канонах». В заметках также ставится проблема возникновения исследуемого жанра путем трансформации классической формы авантюрно-исторического романа. Делается вывод о том, что смена адресата посвящения (Дж. Финней – правнучка Зельда) разделяет и в то же время связывает две сферы художественного произведения: жизненные условия, в которых оно создавалось, и его художественное происхождение.

Ключевые слова: С. Кинг «11/22/63»; Дж. Финней «Меж двух времен»; фантастический авантюрно-исторический роман; канонические жанры.

E. Kozmina (Ekaterinburg)

Notes on one Uncompiled Dedication

Abstract: Notes are devoted to the analysis of one fragment of the afterword to the novel by S. King “11/22/63”, addressed to the author of the fantastic adventure-historical novel by J. Finney. As a result of the analysis it is stated that both works belong to the genre of a fantastic adventure-historical novel, and “Time and Again” is recognized as a “model” (canon) of the specified genre. It is noted that the novel – the uncanonical genre – has canonical varieties based on the “new canons”. The notes also raise the problem of the genre under investigation by transforming the classical form of an adventure-historical novel. It is concluded that the change of the addressee of initiation (J. Finney – great-granddaughter of Zelda) divides and at the same time links the two spheres of the literary work: the living conditions in which it was created and its literary origin.

Key words: S. King “11/22/63”; J. Finney “Time and Again”; a fantastic adventure-historical novel; canonical genres.

В 2011 году в издательстве «Charles Scribner's Sons» вышел в свет роман С. Кинга «11/22/63» о том, как герой перемещается в прошлое и пытается предотвратить убийство Джона Кеннеди. Книга стала весьма популярной, и в 2012 г. по ее мотивам начали снимать фильм, а в 2016 был запущен одноименный восьмисерийный сериал.

Я бы хотела остановиться на очень небольшой части этого романа – на самом последнем фрагменте послесловия, который заметно выделяется на фоне других. Послесловие здесь – авторский текст (не автора-творца, который «облечен в молчание» (М.М. Бахтин), а биографического авто-

ра романа – Стивена Кинга). В самом начале он рассказывает историю об убийстве Ли Освальда и о том, что это убийство не позволило до конца разгадать тайну смерти Джона Кеннеди: «...два вопроса по-прежнему остаются открытыми: действительно ли спусковой крючок нажимал Ли Освальд, а если это так, действовал ли он в одиночку?»¹.

Затем Кинг переходит к благодарностям – тем, кто помог собрать материал для разгадки этой тайны; своему сыну Джо Хиллу, придумавшему новый финал романа, жене; объясняет, почему он «крайне недоброжелательно описал город Даллас» и почему он против «политического экстремизма»².

И вот – последний фрагмент; благодарность не за помощь, а за литературные произведения. Приведем этот текст полностью.

«Прежде чем закончить, я хочу поблагодарить еще одного человека – ушедшего от нас Джека Финнея, одного из величайших американских фантастов и рассказчиков. Помимо “Похитителей тел”, он написал роман “Меж двух времен” – по моему скромному мнению, величайшую историю о путешествии во времени. Первоначально я собирался посвятить эту книгу ему, но в июне родилась моя маленькая очаровательная правнучка Зельда, так что приоритет отдан ей.

Джек, я уверен, вы бы меня поняли»³.

Очевидно, что С. Кинг связывает свой роман с «Меж двух времен» («Time and Again») Дж. Финнея. Собственно, эта связь очевидна; прежде всего – в основной сюжетной ситуации «путешествия во времени». Но есть и другие точки соприкосновения. Герой «11/22/63» не просто совершает Time travel, но *живет* в прошлой эпохе – работает в школе, влюбляется в Сейди, находит друзей. В «Меж двух времен» Саймон Морли вообще остается в XIX веке насовсем, женится на Джулии, заводит детей. История для обоих героев оживает и предстает еще неготовой, становящейся. В то же время сюжет романа – авантюрный, связанный с опасными событиями, изобилующий погонями, схватками, подслушиваниями, подглядываниями и т.д. Общее для двух романов главное авантюрное испытание героев состоит в том, чтобы проверить, как они будут относиться к прошлому – как всезнающие боги или как обычные люди. Можно найти множество других переключек⁴ между этими романами.

«11/22/63» и «Меж двух времен» – произведения одного жанра; это фантастический авантюрно-исторический роман (несмотря на заявления критиков о том, что «842-страничный роман Стивена Кинга “11/22/63” не поддается строгой классификации» и включает элементы «высокого концептуального триллера», «научно-фантастической саги», «исторической литературы»⁵).

Произведений в жанре фантастического авантюрно-исторического романа очень много, но С. Кинг апеллирует к одному – «Меж двух времен». Это может означать, что роман Дж. Финнея является образцом, т.е. каноном названного жанра, во всяком случае – для Кинга. Но, судя по времени публикации «Меж двух времен» (1970), а главное – по его жанровой струк-

туре, и для всех остальных. Отметим также, что С. Кинг не упоминает второй роман Дж. Финнея – «Меж трех времен» («From Time to Time»), являющийся продолжением первого, стало быть – вариантом первоначального «образца».

Тогда, поскольку фантастический авантюрно-исторический роман имеет канон, мы вправе говорить о том, что этот жанр канонический. Но если это так, возникает закономерный вопрос: а может ли быть канон у романа – «пластичнейшего из жанров»⁶? Ведь «роман не имеет такого канона, как другие жанры...»⁷? Но между тем, целый ряд романских разновидностей мы с уверенностью можем назвать каноническими, т.е. имеющими устойчивую жанровую структуру и конкретный роман-образец. Это романы-антиутопии (функцию образца выполняет «Мы» Е.И. Замятина); это классический авантюрно-исторический роман (романы В. Скотта); географический роман приключений (Д. Дефо «Робинзон Крузо») и др.

Речь идет о «новых канонах», являющихся результатом «авторской ориентации не на явленные в конкретных воплощениях “эйдосы”, а на признанные образцы формального совершенства в определенном виде литературного творчества»⁸. При этом, «если роман в целом не создает свой канон, то в отдельных его разновидностях канонические структуры время от времени складываются»⁹.

Итак, фантастический авантюрно-исторический роман – жанр канонический; «образцом формального совершенства» (канон) мы можем считать произведение Дж. Финнея «Меж двух времен».

Но как сложилась структура *этого* романа? Можно ли считать Дж. Финнея создателем нового жанра? Ведь произведения о перемещениях во времени были и до его романа: М. Твен «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889), М. Булгаков «Иван Васильевич» (1934–1936), Р. Брэдбери «И грянул гром» (1951), П. Андерсон «Патруль времени» (1955), Г. Гаррисон «Фантастическая сага» (1967), произведения самого Дж. Финнея, например – «Лицо на фотографии» (1962) и многие другие.

Все перечисленные произведения построены совсем иным образом, чем «Меж двух времен». Они либо сатиричны (с помощью путешествий в прошлую эпоху выявляют недостатки сегодняшнего времени, «текущей современности»), либо в центре их внимания – парадоксы времени. «Меж двух времен», в отличие от названных произведений, структурно похож на классический авантюрно-исторический роман: подробным изображением прошлого, «гипотезой нетождества»; в нем к тому же так устроено повествование, что происходит взаимоосвещение эпох, прошлая эпоха изображается с точки зрения современности, а в композиции присутствуют такие композиционно-речевые формы, как исторические комментарии.

Дж. Финней не создает нового жанра, а успешно трансформирует уже существующий – классический авантюрно-исторический роман. Характерно, что в это же время появляются и другие попытки использовать структуру этого жанра. Так, например, в повести Севера Гансовского «Винсент Ван Гог» (1970; в том же году был опубликован роман «Меж

двух времен») мы находим явные переключки с «Меж двух времен», хотя маловероятно, что авторы обоих произведений были знакомы с работами друг друга. В романе Дж. Финнея главный герой в прошлом веке приходит к месту встречи будущих родителей доктора Данцига, изобретателя способа временных путешествий, и устраивает все так, чтобы эти молодые люди не успели познакомиться и доктор Данциг, соответственно, не родился. Для этого Саймон Морли в самый момент судьбоносной встречи отвлекает «будущего отца» Данцига просьбой прикурить. У С. Гансовского для предотвращения войны в прошлое посылается специальный человек, который должен сделать все так, чтобы капрал, развязавший войну, не родился. Для этого «специальный человек» разыскивает несостоявшуюся мать капрала и устраивает ее стюардессой на рейс в Осло. Там девушка знакомится с норвежцем и создает с ним семью; капрал не рождается. Есть и другие переключки – герой С. Гансовского, как и Саймон Морли из «Меж двух времен», остается жить в прошлом; осваивает быт этой эпохи; женится на девушке из прошлого.

Таким образом, путем трансформации образуется фантастический вариант классического авантюрно-исторического романа; для каждого из вариантов – классического и фантастического – можно сконструировать свой собственный инвариант¹⁰.

Вернемся к послесловию в романе С. Кинга. В нем мы находим, хоть и скрытое, но указание на две разные сферы художественного творчества. Во-первых, это жизненная реальность, жизненные условия, в которых оказался автор и которые помогли создать произведение, – исторические события, места, люди и пр. Во-вторых, это художественные источники, из которых сложился роман («Литература создается на основе литературы, а не реальности»¹¹). Но еще интересней в послесловии рассказ о смене адресата посвящения (Джек Финней меняется на правнучку Зельду), отражающей «особую жизнь произведения» и «обмен произведения с жизнью»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кинг С. 11/22/63. М., 2016. С. 791.

² Кинг С. 11/22/63. М., 2016. С. 796.

³ Кинг С. 11/22/63. М., 2016. С. 797.

⁴ Козьмина Е.Ю. Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 24–43.

⁵ Alter A. Why Stephen King Is Taking Aim At Lee Harvey Oswald. URL: <http://op.wsj.com/2qj8ch6> (дата обращения 29.04.2017).

⁶ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 454.

⁷ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 448.

⁸ Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2011. С. 47.

⁹ Тмарченко Н.Д. Инвариант // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 79.

¹⁰ Тмарченко Н.Д. «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journal. 1999. Vol. 53, № 174–176. P. 119–139; Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002.

¹¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 13.

¹² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 403.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kozmina E.Yu. Invariant fantasticheskogo avantyrno-istoricheskogo romana. [The Invariant of the Fantastic Adventure-historical Novel]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2015, no. 2 (33), pp. 24–43. (In Russian).

2. Tamarchenko N.D. “Kapitanskaya dochka” Pushkina i zhanr avantyrno-istoricheskogo romana [“The Captain’s Daughter” by Pushkin and the Genre of the Adventure-historical Novel]. *Russian Language Journal*, 1999, vol. 53, no. 174–176, pp. 119–139. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Epos i roman [Epos and Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, 1975, p. 454. (In Russian).

4. Bakhtin M.M. Epos i roman [Epos and Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, 1975, p. 448. (In Russian).

5. Tamarchenko N.D. Invariant [Invariant]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 79. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Oчерки po istoricheskoy poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, 1975, p. 403. (In Russian).

(Monographs)

7. Malkina V.Ya. *Poetika istoricheskogo romana: Problema invarianta i tipologiya zhanra* [The Poetics of the Historical Novel: The Problem of the Invariant and the Typology of the Genre]. Tver, 2002. (In Russian).

8. Tamarchenko N.D. (ed.) *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres]. Moscow, 2011, p. 47. (In Russian).

9. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, 1999, p. 13. (Translated from French to Russian).

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

Научные интересы: теория жанра, авантюрно-философская фантастика XX в., научная фантастика, антиутопия.

E-mail: klen063@gmail.com

Elena Kozmina – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Research interests: theory of the genre, adventure-philosophical fantastic of the XXth century, science fiction, anti-utopia.

E-mail: klen063@gmail.com

Л.С. Дампилова (Улан-Удэ)

ОСОБЕННОСТИ СТИХОСЛОЖЕНИЯ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ БУРЯТСКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация. В русскоязычной бурятской поэзии применяется все многообразие средств и приемов монгольского традиционного стихосложения в сочетании с новейшими тенденциями организации текста. В анафорических стихотворениях Б. Дугарова использована сложная и многогранная система организации стихосложения: сочетание рифмованных и нерифмованных строк, связь начальных и конечных рифм, перекрестная рифма. Использование начальной аллитерации как особенности монгольского стихосложения диктует и употребление таких обязательных средств построения текста, как повтор и параллелизм. Анализ звуковой и структурной организации текста показал, что анафорическая форма стихосложения, синтезирующая традиции русского стихосложения с тюрко-монгольской начальной рифмой, расширяет ритмико-стилевые возможности поэтического письма.

Ключевые слова: поэзия; стихосложение; структура; анафора; аллитерация; рифма; семантика.

L. Dampilova (Ulan-Ude)

The Features of Versification in the Russian Language Buryat Poetry

Abstract. In Russian-speaking Buryat poetry the variety of means and methods of the Mongolian traditional versification is combined with the newest tendencies of the organization of the text. B. Dugarov in anaphoric poems uses the complex and many-sided system of the organization of versification, including combination of rhymed and unrhymed lines, connection between initial and final rhymes, cross rhyme. Use of initial alliteration as the feature of the Mongolian versification dictates using of repetitions and parallelism. The analysis of the phonic and structural organization of the text has shown that the anaphoric form of versification combining traditions of the Russian versification with the Turk-Mongolian initial rhyme expands rhythmic and stylistic potential of the poetic text.

Key words: poetry; versification; structure; anaphora; alliteration; rhyme; semantics.

В русскоязычной бурятской поэзии используется все многообразие динамики средств и приемов монгольского традиционного стихосложения в сочетании с новейшими тенденциями организации текста. В данной статье рассматривается системный подход использования начальной аллитерации в поэзии как принципа традиционного тюрко-монгольского стихосложения. Цель и задачи работы – выявить особенности ритмической организации стиха, определить основные приемы использования начальной рифмы в поэзии Б. Дугарова, установить национальную специфику, фольклорные, литературные связи и типологические схождения с монгольской

стихотворной культурой, раскрыть тесную взаимосвязь семантики текста и формы стихосложения.

Анафора, или начальная аллитерация, будучи существенным признаком монгольского стихосложения, находится в основе фонической организации поэтического текста Баира Дугарова. Поэт, использующий этот «самобытный принцип звуковой организации стиха», считает анафору «этнокультурным духовным кредо кочевников Центральной Азии»¹. Можно считать закономерным итогом его творческих поисков в стихосложении книгу «Азийский аллюр», в которой сконцентрированы значимые культурные коды как монгольского этноса, так и всей Центральной Азии. Название «Азийский аллюр» – поэтическая метафора, подчеркивающая своеобразие начальной рифмы тюрко-монгольского стиха. Поэт утверждает собственные индивидуально-авторские концепции, составляющие квинтэссенцию обозначенных на протяжении всего его творчества тем и мотивов под знаком анафоры.

Особенность аллитерационного принципа, основанного на законах гармонии гласных и сингармонизма, заключается в том, что он несет функцию ритмической организации текста. В терминологическом аспекте в монгольском стиховедении под аллитерацией подразумевается единоначатие (монг. *толгой холболт*), повторяться могут и гласные, и согласные в начале строки. Как известно, в русском стихосложении «повтор в словах текста тех или иных гласных называют ассонансом, а согласных – аллитерацией»². Под аллитерацией имеем в виду начальную рифму, также пользуемся классическим определением «анафора (греч. *ἀναφορά* ‘вынесение вверх; повторение’), или единоначатие, – стилистический прием, заключающийся в повторении родных звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф»³.

В поэтической практике Б. Дугарова обращение на основе развитого силлабо-тонического стиха к национальной генетической форме стихосложения на русском языке имеет свою предысторию. В его творчестве особое место занимают переводы бурятских песен и других малых жанров со своими ритмическими и архитектурными особенностями. Несомненной творческой удачей поэта являются переведенные им лучшие образцы народной поэзии в сборнике «Алтаргана», в котором приводятся параллельно бурятские тексты и их поэтические переводы на русском языке. Как верно отметил Ю. Орлицкий: «Взгляд на двуязычное издание “Алтарганы” позволяет увидеть источник еще одного замечательного нововведения Баира Дугарова в русскую поэзию – анафорического стиха, традиционного для бурятской поэзии, но в русской появлявшегося лишь как редчайшее исключение»⁴. Стихи в этой книге отличает инструментовка единоначатия с применением традиционного песенного параллелизма, создающего близость к бурятскому оригиналу. При этом сохраняется конечная рифма – для восприятия на русский слух:

*Номхон, номхон бороороо
Номони хутэл дабаа хадам ямар бэ?*

*Номхон сайхан сээжээрээ
Ном судар сураа хадам ямар бэ?*

Каково на лошади, на робкой
Подниматься в гору напрямик?
Каково тому, кто нравом кроткий,
Постигать завет священных книг? ⁵

Устные народные триады, бурятские пословицы и поговорки Б. Дугаров переводит также с начальной и конечной рифмой: «Гордость богача – высокомерна. / Гордость силача – глупа безмерно. / Гордость у мужей ученых – совершенна»⁶, «Коль широк ты душою, то верится, / Конь с седлом в твоём сердце поместится». В этих примерах порядок слов, фразы выстроены по закону гармонии, фоническая организация текста соответствует «звукосимволической функции анаграммирования» (Баевский). Ритмическая организация текста создает тот темп, от которого зависит эстетическое и эмоциональное восприятие произведения.

Б. Дугаров, обратившись к анафоре в авторском творчестве, параллельно переводил поэзию монгольских народов, используя начальную рифму. Знание особенностей жанров и опыт работы по переводу фольклорных текстов, несомненно, сыграли свою роль при поиске соответствующей формы для медитативного восточного мышления в переводе, ибо фольклорное стихосложение стояло у истоков национальной поэзии. Он перевел поэму Б. Барадина анафорой, предельно приближая к бурятскому сказовому напеву:

По душе тебе битвы, и, мастерски саблей владея,
Покоришь ты простор, что нужнее тебе.
Потому ты оставишь страну, где царит хвойный запах,
И помчишься закату солнцу вослед⁷.

Книгу В. Намсараева «Круг вечности» Дугаров переводит непосредственно с оригинала, минуя подстрочник. В этом сборнике ряд стихотворений демонстрирует начальную рифму в сочетании с конечной, например: «Голос древних легенд и сказаний / Гордо внукам звучал в назиданье: / “Путь нелегок в кочевке пустынной, / Будь всегда в испытаньях мужчиной”»⁸. Переводы Б. Дугарова характеризуются притяжением фольклорной и этнической традиций, выраженных в народных афористических изречениях, которые служат центром духовной ценности многих поколений. В его переводческой деятельности без привлечения подстрочника проявляется интуитивная чувствительность к той и другой языковой среде. Несомненно, переводы Б. Дугарова – важное звено в его новаторском обращении к анафоре в собственном поэтическом творчестве.

В «Азийском аллюре» обозначены значимые культурные коды монгольского мира, составляющие несколько циклов и ядро его семантико-эстетических поисков. В книге продуманы и логически связаны внетекстовая

структура, жанр стихотворения и форма стихосложения. В стиховедческом плане каждый цикл в сборнике отличается особенностью стихосложения. Такие циклы, как «Протяжные гимны», написанные им в 1970-х гг., приобретая новые формы и мотивы в данном сборнике, открывают многообразную картину мира, увиденную во времени и пространстве странником, путником-созерцателем. Цикл как единый целостный текст представляет сложное сплетение античных, тюркских, монгольских мифов, буддийских и библейских сказаний, современных философских дефиниций. В «Протяжных гимнах» бурятский традиционный стих, построенный на аллитерации, сочетается с ритмом античного гекзаметра. Гимны-восьмистишия связаны фоническим, стилистическим и тематическим единством. «Протяжные гимны» – это также метафора, как и «Азийский аллюр», гармонично соединяющая содержание с формой поэтического высказывания и при этом сохраняющая глубокий внутренний подтекст.

Стихотворная строка в гимнах исходит от длины строки гекзаметра, но, не делясь на восходящие и нисходящие античные стиховые единицы, на едином ритмическом уровне вписывается в ритмико-метрические размеры монгольского протяжного стихосложения. Соединяет в единый ритм и сцепляет строфы между собой начальная рифма. Новацией стала такая удлиненность и равносложность стиха, когда строка равна предложению и имеет завершённый единый семантический, ритмический и интонационный характер:

Любо с высокой скалы мне пропеть сокровенные нежные гимны.
Лютня из рук выпадает, и в бездну летит, чтоб об камни разбиться.
Лебедь серебряным взмахом крыла ее для меня возвращает.
Лета стремит свои воды, и в каждой волне – лебединая песня⁹.

Художественный образ в каждой строке этой строфы несет особую семантическую нагрузку, и значение образа определяется конкретным контекстом. Так, например, реминисценции из его собственного творчества раскрывают подтекст национального кода. Лирический герой поет гимн праматери-лебеди. Это самый распространённый сюжет в обрядовой поэзии бурят. Лютня, заменившая национальный инструмент *хур* в данном контексте, имеет основное кодовое значение. Лютня, летящая в бездну, коннотативно связана с легендой о *хуре* улигершина Альфора Васильева, а далее – со строками из его поэмы «Восхождение на Мунку-Сардык», написанной в прозе и стихами: «и Альфор, последний сказитель Гэсэриады, бросит в воды изнасилованной веком Ангары свой опечаленный моринхур...»¹⁰. В поэзии Б. Дугарова *хур* является олицетворением творческих сил народа, и потеря его (в данном случае лютни) означает прощание с эпическим прошлым, со своей исконной культурой. Торжественность и светлые мотивы гимна предполагают, что поэт возрождает уходящую музыку эпоса не только словом, но и национальным ритмом стиха.

Открытием его поисков в композиционном построении текста является веноч восьмистиший, где содержание углубляется формой стихосло-

жения. Особенность народного стихосложения как повтор, находящийся в основе бурят-монгольских поэтических текстов, использован в русской стиховой культуре. Девять восьмистиший в «Страннике» структурно плотно связаны между собой благодаря повторам последней строки каждого восьмистишия в первой строке следующего эпизода:

Страннику много ли надо в пути обретенья себя через дали.
Стоит лишь оглянуться, и вижу былинку мою, встревоженную ветром.
Дробь осенних дождей мне отстукивает чье-то послание с неба.
Дротик судьбы опять надо мной пролетает со свистом тысячелетним.
Думы свои пилигрима вверяю в пути одиноким деревьям:
Доверху кроны увиты серебряным отблеском молний,
Донизу корни омыты рососо несбыточных снов и желаний.
Донкихоты ушли, как уходит за даль горизонта караван бактрианов¹¹.

Утяжеленная повторами «строфико-синтаксическая анафора» (Квятковский) несет основную семантическую нагрузку. Анафора концентрирует всю идею и раскрывает семантику стихотворения, выделяя кодовые архетипы, символы и концепты. Такого рода «анаграмматические субституты» (Тюпа) создают сложные внутритекстовые отношения с особым семантическим наполнением. И заключительная девятая строфа, состоящая из этих же повторяющихся строк, доминирующих в каждой строфе, диктует ценностные позиции лирического героя. Избранный автором формат оформления восьмистиший придает целостный вид всему дискурсу:

Донкихоты ушли, как уходит за даль горизонта караван бактрианов.
Дуньхуанские тени отшельников опять замаячат в пространстве.
Майский павлин распускает хвост, словно феникс подземного мира.
Мантры Востока сами в моих оживают устах у подножья Вселенной.
Шелковый путь продолжается, и бодисатвы глядят на Восток и на Запад.
Шторы миров раздвигает летящая птица, подавая мне знак путеводный.
Сага времен продолжается в каждом мгновенье, улыбке и жесте.
Страннику много ли надо в пути обретенья себя через дали¹².

Думается, что использование начальной аллитерации как особенности монгольского стихосложения диктует и применение таких обязательных средств построения текста, как повтор и параллелизм.

Следует заметить, что композиционное строение стихотворений Дугарова имеет прямые параллели со структурой организации лирического дискурса современных монгольских поэтов. В традиционной монгольской поэзии как одна из распространённых форм композиционного построения текста используются разные варианты повторяющихся и параллельных конструкций. Так, например, в стихотворении Я. Бадамсурэна «Прозрачно» (*Тунгалаг*) повторяется одна строка через строку: «Когда над горой моей взошла полная луна, / Оседланный конь у коновязи отчетливо ви-

ден. / Когда над горой моей взошла полная луна, / Зов каурого изюбря ясно слышен» (*Ууланд минь арван тавны сар мандсан байхад / Уяан дээр эмэ-элтэй морь зогсох нь тунгалаг. / Ууланд минь арван тавны сар мандсан байхад / Ухаа хонгор буга ижлээ дуудах нь тунгалаг*)¹³. Ритмико-эвфоническая структура данного лирико-философского произведения имеет свои особенности. Все стихотворение (21 строка) четко выстроено с начальной аллитерацией (буква *у*) и повтором конечных слов (*байхад, тунгалаг*), что создает жесткую конструкцию строфико-синтаксической анафоры, а повторы не утомляют, ибо в текст виртуозно заложена игра со значением слова. Каждый вариант значения повторяющегося слова *прозрачно* является кодом для прочтения текста, где при изменении контекста трансформируется и смысл кодового слова.

Книгу Б. Дугарова отличает разнообразие форм стихосложения. Поэт, используя монорим, распространенный в классической поэзии Ближнего и Среднего Востока, в стихотворении с тем же названием повторяет одну рифму, более близкую к национальным фольклорным формульным клише, обозначенным анафорическим созвучием и фонеморфологическими рифмами. В данном случае это аллитерация и конечная рифма, состоящая из глагола прошедшего времени:

А-ля питомец муз он вольно жил,
Альянсом с небесами дорожил,
Александрийский стих ему был мил,
Аллитерации всегда ценил,
Альтовый звук слегка боготворил¹⁴.

В анафорических сонетах Б. Дугарова использована сложная и многогранная система организации стихосложения, в первую очередь, необходимо обратить внимание на сочетание рифмованных и нерифмованных строк, связь начальных и конечных рифм, перекрестную рифму. Затем – на разнообразные виды анафор в роли звуковой и ритмической организации стиха. Как известно, «стих имеет движение по горизонтали и вертикали» (Томашевский), и здесь свои особенности организации начального вертикального ритма аллитерацией, внутреннего ритма горизонтальными звуковыми соответствиями:

Номадов отпрыск, памяти тяжелой бремя
С годами ощущаю все сильнее, сильней.
На самого себя я оглянусь сквозь время,
Сквозь дали горизонтов, брезжащих во мне.
Оленный камень сторожит мое мгновенье.
Осенний лист парит как выдох сновидений.
И путь очерчивает молнии зигзаг¹⁵.

В семантическом аспекте два оппозиционных образа *оленный камень* и *осенний лист*, олицетворяя вечность и сиюминутность, открывают путь

номада от сегодняшнего дня до истоков. Лирический герой Дугарова – философ, чувствующий в себе весь путь своего народа и ответственный за его будущее.

В бурятской поэзии является открытием и эпическая поэма «Стрела Хухэдэя». Дугаров обращается к древней эхирит-булагатской версии мифа, но по его авторскому замыслу, в поэме задана новая тема и развивается сюжетная линия, отличающаяся от традиционной народной версии. Название поэмы «Стрела Хухэдэя» диктует композиционное построение и семантическое наполнение текста. По мифологической версии, бог-громовержец посылает молнии на землю, автор метафорически обозначил их как стрелы. В начале текста образ стрелы возникает в известном для всего монгольского мира кодированном виде: «Говорят, родился Гэсэр / Со стрелой Хухэдэя в руке». Далее в композиции поэмы этот художественный образ выполняет свою основную функцию: «Озаренно в богатырском сверкала колчане / Огневая стрела Хухэдэя». В эпилоге поэмы под стрелой Хухэдэя поэт кодирует главного героя Гэсэра: «Будет новых героев рождать / На земле / Огневая стрела Хухэдэя». В поэзии Дугарова художественные образы, используемые как культурные коды, имеют особенность трансформироваться и приобретать дополнительные смысловые нюансы в зависимости от контекста.

В поэме применяется дисметрическая форма улигерного стиха, где превалирует свободная организация стихосложения, куда входят «начальные аллитерации (обнаруживаемые в вертикальных сопоставлениях) и внутренние аллитерации (обнаруживаемые в горизонтальных сопоставлениях) а также конечные рифмы, включая рифмы полустуший»¹⁶. В это эпическое традиционное стихосложение поэт вводит собственные новаторские формы. В структуре поэмы разные тематические разделы отличаются звуковым, лексическим, морфолого-грамматическим оформлением. Короткий завораживающе заговорный формульный стих с горизонтальной и вертикальной звуковой анафорой в сочетании с лексической анафорой и повтором строк концентрируют мысли на основных идеях поэмы: «Велено быть / Ворону вороном, / Велено быть / Воину воином». Также значимые коды подчеркивают повторения и вариации с начальной аллитерацией (лексическая и звуковая анафора) и конечной рифмой: «Бился Гэсэр с мангдахаевым родом, / Бился насмерть со злом и его оплотом»¹⁷.

Семантически выдержанный синтаксический параллелизм, а внутри строк – ритмические полустушия, характерные для эпического текста, дополняют ритмическую организацию всего текста в повторяющихся конструкциях, но и эти конструкции четко различаются в зависимости от семантики и композиционного построения текста. Так, например, в данном случае автор использует повтор формульных выражений, выделяя структуру мифологического действия: «Семьдесят семь он прошел путей, / Семьдесят семь преодолел смертей»¹⁸. Ритмически повторяющаяся строфа ожидаема в организации эпического текста.

В следующем примере применяются повторы в начале каждой строфы как зачин сказания: «Сказывают, / На горе Хан-Уула – обители горных бо-

гов / Меч хранится Гэсэра испокон веков... / Сказывают, / Есть на каждой священной горе страны Хухэй / Изваяния каменные Гэсэровых богатырей»¹⁹. Чтобы выявить новизну поэмы, вставленные в сюжет повествования авторские интерпретации, необходимо знать не только весь эпос монгольских народов, но и многочисленные народные предания и легенды о Гэсэре, распространенные по всей этнической Бурятии.

В поэзии Баира Дугарова начальная аллитерация или анафора имеет глубоко национальные корни. Как известно, стих «внутренне связан с национальной языковой стихией» (Тынянов), и поэту в анафорических стихотворениях удалось придать форме значимость содержания и выражения национального духа. В творчестве бурятского поэта взаимодействие языков ощущается на разных уровнях: звуковом, метроритмическом, идейно-образном, в стиле письма присутствует неосознанная межъязыковая билингвистическая связь.

В ходе исследования нами установлено, что основными факторами образования новых стиховых форм в русскоязычной бурятской поэзии является использование национальной фольклорной ритмики и всей структуры древнего и современного монгольского стихосложения. В гимнах определено соединение античного гекзаметра с мелодией монгольской протяжной песни, и анафора сцепляет строки в единый ритм. Венок восьмистиший отличается тесной связью содержания и формы, звуковой повтор оказывается тем знаком, который высвечивает кодовое слово. Повтор и параллельные конструкции в стихотворениях объединяет не только внешнее сходство, а принадлежность к древней монгольской стиховой культуре, в которой они являются неразрывными частями целого.

Нами определены основные приемы использования начальной рифмы в поэзии Б. Дугарова: начальная аллитерация, горизонтальная и вертикальная звуковая анафора, лексическая анафора с повтором строк, строфико-синтаксическая анафора, сочетание рифмованных и нерифмованных строк, связь начальных и конечных рифм, перекрестная рифма, внутренние ритмические полустипхи, повторяющиеся рифмы с анафорическим созвучием, соответствующие эпическим формульным константам, дисметрическая форма эпического стиха с авторскими новациями и трансформациями формульных клише. Таким образом, установлено системное использование многообразия форм монгольского стихосложения в разных поэтических жанрах.

Анализ звуковой и структурной организации текста показал, что анафорическая форма стихосложения, синтезирующая традиции русского стихосложения с тюрко-монгольской начальной рифмой, расширяет ритмико-стилевые возможности поэтического письма. Использование национальной стиховой традиции обогащает русскую версификацию, формирует и вырабатывает новые средства ритмической выразительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 4.

² Тюна В.И. Аналитика художественного: (введение в литературоведческий

анализ). М., 2001. С. 107.

³ Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 35.

⁴ Цит. по: Дугаров Б.С. Степная лира: стихотворения. СПб., 2015.

⁵ Алтаргана. Из бурятской народной поэзии / пер. с бур. Б. Дугарова. Улан-Удэ, 1998. С. 76.

⁶ Алтаргана. Из бурятской народной поэзии / пер. с бур. Б. Дугарова. Улан-Удэ, 1998. С. 231.

⁷ Антология литературы Бурятии XX – начала XXI века: в 3 т. Т. I. Поэзия. Улан-Удэ, 2010. С. 12.

⁸ Намсараев В. Круг вечности. Улан-Удэ, 1983. С. 30.

⁹ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 20.

¹⁰ Дугаров Б.С. Струна земли и неба. Стихотворения. Улан-Удэ, 2007. С. 88.

¹¹ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 51.

¹² Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 51.

¹³ Монголын сонгомол яруу найраг. Улаанбаатар, 2005. С. 244.

¹⁴ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 112.

¹⁵ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 131.

¹⁶ Чагдуров С.Ш. Стихосложение «Гэсэриады». Улан-Удэ, 1984. С. 127.

¹⁷ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 173–174, 167.

¹⁸ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 167.

¹⁹ Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Стихотворения. Улан-Удэ, 2013. С. 177–178.

References (Monographs)

1. Туупа V.I. *Analitika khudozhestvennogo. (Vvedenie v literaturovedcheskiy analiz)* [Analytics of Art. (Introduction to Literary Analysis)]. Moscow, 2001, p. 107. (In Russian).

2. Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskiy slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow, 1966. p. 35. (In Russian).

3. Chagdurov S.Sh. *Stikhoslozhenie "Geseriady"* [Versification of "Geseriada"]. Ulan-Ude, 1984. p. 127. (In Russian).

Людмила Санжибоевна Дампилова – доктор филологических наук, доцент Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук.

Научные интересы: мифология, фольклор монгольских народов, шаманский фольклор, символика обрядовой и культовой поэзии, поэтика, современная бурятская поэзия, семантика, герменевтика, мифопоэтика, текст и контекст в фольклоре.

E-mail: dampilova_luda@rambler.ru

Lyudmila Dampilova – Doctor of Philology, Associate Professor at the Institute of Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology, Siberian Branch of Russian Academy of Sciences.

Research interests: mythology, folklore of Mongolian peoples, shaman folklore, symbolism of ritual and cult poetry, poetics, modern Buryat poetry, semantics, hermeneutics, mythopoetics, text and context in folklore.

E-mail: dampilova_luda@rambler.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

А.А. Струк (Хабаровск)

ПРОБЛЕМА СТАТИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА В РОМАНЕ «БЕСЫ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: интерференция «внутренних» и «внешних» смыслов

Аннотация. В статье рассматривается специфика портретного искусства Ф.М. Достоевского на материале романа-памфлета «Бесы». В ходе исследования по-новому ставится проблема соотношения статического и динамического портретов в творчестве Ф.М. Достоевского. Статический портрет рассматривается с опорой на концепцию М.М. Бахтина в контексте категорий «монологизма» и «внутренней завершенности». Анализ портретных характеристик Николая Ставрогина, Алексея Кириллова, Ивана Шатова, Петра Верховенского позволяет выявить преобладание в романе статических портретов, взаимосвязь внешней «статичности» и внутренней «неподвижности» характера, а также обнаружить символическое значение некоторых деталей портрета, в частности, образа лица-маски, появляющегося в портретных характеристиках различных героев ряда романов Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; «Бесы»; статический портрет; экспозиционный портрет; динамический портрет; лейтмотивный портрет; Николай Всеволодович Ставрогин; маска.

A. Struk (Khabarovsk)

The Problem of the Static Portrait in the Novel “Demons” of F.M. Dostoyevsky: Interference of “Internal” and “External” Meanings

Abstract. The article is devoted to Dostoyevsky’s portraiture skill particularities as exemplified in his pamphlet novel “Demons”. The author approaches the issue of a correlation of dynamic and static literary portraits in Dostoyevsky’s work from a new angle. Static portrait is viewed in the context of M. Bakhtin’s categories of “monologism” and “internal completeness”. The analysis of Nikolay Stavrogin’s, Alexey Kirillov’s, Ivan Shatov’s and Pyotr Verkhovensky’s literary portraits shows that static portraits prevail in the novel. It also reveals a correlation between internal “unchangeability” of a character’s nature and external “staticity”, and uncovers symbolism of some portrait details such as the image of “mask face”, for example, which F. Dostoyevsky used in portraits of various characters in several novels.

Key words: F.M. Dostoyevsky; “Demons”; static portrait; exposition portrait; dynamic portrait; main-theme portrait; Nikolay Stavrogin; mask.

Проблеме создания образа «внешнего человека» в антропологии Ф.М. Достоевского посвящено множество работ (М.М. Бахтин, Е. Фарино, Н.В. Кашина, Т.А. Касаткина, Г.М. Фридендер и др.), но она так и остается открытой и актуальной; художественная концепция личности в творчестве Достоевского очень сложна, и портрет, как ее немаловажная часть, по-прежнему вызывает интерес литературоведов. Особенности создания и функции портретов персонажей в творчестве Достоевского подчас не поддаются четкой литературоведческой классификации. Более того, существуют противоречивые оценки искусства портретирования в творчестве Ф.М. Достоевского. Одни исследователи считают, что писатель, «полагаясь на исключительную силу своего психологического видения, явно пренебрегает отделкой внешних черт своих персонажей», другие полагают, что в его произведениях «индивидуализация неизбежно оборачивается типизацией»¹. Способы создания внешнего облика персонажа и функции, которые выполняет портрет в художественном мире Ф.М. Достоевского, всегда подчинены конкретным творческим задачам и подвержены изменениям из романа в роман.

Портрет как описание внешнего облика человека (или впечатления от его облика) средствами литературы² в произведениях Достоевского может выполнять несколько функций одновременно: как характеристика действующего лица и как «общая моделирующая категория»³, которая помогает вписать персонажа в определенный культурный, социальный и – шире – онтологический контекст. Портрет в художественном мире Достоевского предстает как точка встречи материи и духа, а также как возможность осмысления «своего креативного соприсутствия красоте Божьего мира»⁴. Таким образом, портрет, как интерференция внешних и внутренних смыслов, представляет собой одну из центральных проблем антропологии Достоевского.

В литературоведении принято выделять статический (экспозиционный) портрет и портрет динамический (лейтмотивный)⁵. Экспозиционный портрет наиболее полное и совершенное воплощение получил в литературе реализма, которую интересовали, в первую очередь, устойчивые, социально детерминированные человеческие типы. Такой портрет занимал четкое место в композиции произведения; каждая деталь облика имела психологическое обоснование и была социально мотивирована. Статический портрет давал исчерпывающее представление о внешнем облике персонажа и предполагал неизменяемость его черт на протяжении всего повествования.

Динамический (лейтмотивный) портрет, напротив, указывал на изменчивость внешнего вида героев, детали внешности в ходе повествования как бы накапливаются, каждая новая сцена прибавляет новую информацию для читателя. Динамический, текучий портрет героя «может свидетельствовать либо о его подвижности, либо о неустойчивости его личности, а с другой стороны, это же непостоянство может получить статус категории “многосторонний, живой, истинный” или категории “призрачный, ложный”»⁶.

Если обратиться к творчеству Ф.М. Достоевского, то можно обнаружить портреты как статические, так и динамические, причем приемы создания «внешнего человека» у Достоевского всегда находятся в интерференции с «внутренними» смыслами, которые несут образы героев и выходят за рамки простой характеристики черт внешности. Статическими «завершенными», исчерпывающими портретами Достоевский наделяет персонажей, чей внутренний смысл уже вполне реализован. «Герои, наделенные завершенным смыслом, чужды принципу становления»⁷. «Завершенный» портрет у Достоевского предполагает закрытость, «монологизм»⁸ характера. Для таких персонажей характерна жесткая, устойчивая, догматичная логика поведения; их выбор в кризисных ситуациях предсказуем, не является для автора загадкой; они интересны как выразители определенной, устойчивой, самобытной мировоззренческой системы. Таковы Сонечка, Лужин, Порфирий Петрович, Свидригайлов, генерал Епанчин, Тощий, Ставрогин, Лебядкин, старец Зосима, Федор Карамазов и др. Внутренняя «завершенность», закрытость таких персонажей может нести различное тематическое и смысловое наполнение в онтологии Достоевского: от «положительного» до «негативного». Такая смысловая «завершенность» может означать и цельность характера, и отсутствие потенциала к развитию.

Динамическим, «текущим» портретом Ф.М. Достоевский, как правило, наделяет своих «героев-идеологов»⁹, постоянная борьба идей в их сознании находит непосредственное отражение в специфических приемах создания портрета. Эти персонажи находятся в непрерывном становлении, они открыты внешнему миру, их сознание «диалогично», поэтому и черты внешнего вида как будто «ускользают» от писателя, он предпочитает не давать развернутый портрет, а постоянно возвращается к характеристике их внешности, чтобы добавить новые выразительные детали. Портрет таких героев не имеет законченных, устойчивых форм и находится в корреляции с внутренним миром, находящимся в постоянном развитии.

Обратимся к портретам, созданным Достоевским в романе «Бесы».

«...“Бесы” – один из самых мрачных романов Достоевского, изобилует завершенными портретами»¹⁰. Сама специфика избранного Достоевским жанра романа-памфлета уже накладывает отпечаток на творческие установки при создании портретов героев. «Памфлетность», публицистическая заостренность романа предполагала отстраненное, критическое изображение неких устойчивых, даже карикатурных социально-политических типов. И действительно, в «Бесах» можно встретить множество статических, гротескно-карикатурных портретов:

– Шигалёв с «ушами неестественной величины, длинными, широкими и толстыми, как-то особенно врознь торчавшими»¹¹ (далее текст романа приводится по указанному изданию);

– «бараньи глаза» губернатора фон Лембке (48);

– «немая восковая фигура на пружинах» (359) заезжего князя, который выступает распорядителем на «литературном» балу Юлии Михайловны;

– «глупая красная рожа» (361) капитана Лебядкина, с «маленькими, кровяными, иногда довольно хитрыми глазками» (136);

– Липутин улыбается «сладчайшей из улыбок, напоминающих укусы с сахаром» (361);

– «плотоядно» (365) улыбающийся лектор-маньяк;

– Кармазинов, «с довольно румяным личиком, с густыми седенькими локончиками, выбившимися из-под круглой, цилиндрической шляпы и завивавшимися около чистеньких, розовеньких, маленьких ушков его» и «осанкою пятерых камергеров» (70) и т.д.

В портретах персонажей «Бесов» подчеркнуты механистические, неживые, звериные, даже несколько раблезианские черты облика, гротескно выпячивающие и многократно преувеличивающие какую-либо физическую особенность или недостаток. В ряде случаев Достоевский даже не находит нужным обнаружить человеческое, духовное начало в их облике (сравним с портретом Мармеладова, у которого «крошечные как щелочки» все-таки «одушевленные» глаза¹²). При создании галереи портретов «бесов» писатель даже слово «лицо» применительно к своим героям использует редко, чаще заменяя его синонимами со стилистически сниженной окраской: «рожа», «физиономия», «личико».

Способ повествования, при котором все портреты действующих лиц даны сквозь призму иронично-оценочного и даже тенденциозного восприятия Хроникера, также затруднял «диалогическое» построение характера и фиксацию динамики внутреннего и внешнего изменения персонажей. Стоит отметить, что Хроникер описывает уже свершившиеся события, обладает итоговыми знаниями и суждениями о героях и дает им готовые оценки, исходя из своего опыта сюжетного «всеведения». Портретные характеристики многих персонажей также осложняются добавочной информацией постороннего суждения – Хроникер часто прибегает к авторитету коллектива, большинства, неких анонимных мнений, с которыми Хроникер склонен соглашаться и находить в них долю здравого смысла: он постоянно ссылается на «слухи», «сплетни» которые циркулируют в обществе. Про Ставрогина «говорили, что его лицо напоминает маску», о Петре Верховенском «никто не скажет, что он дурен собой, но его лицо никому не нравится», «потом был слух, что Лямшин украл эту пьеску», о красоте Лизы Тушиной «кричал весь город».

Роману «Бесы» присуща четкая композиционная иерархичность, что неоднократно отмечалось в различных исследованиях¹³. Смысловой центр композиции романа – образ Николая Ставрогина, чья личность в романе «всемирна и всечеловечна», героя-идеолога, «эманулирующего из себя» легион «бесов»¹⁴. Различные идеи Ставрогина, его безграничный, разнонаправленный, безответственный интеллектуализм становится причиной «одержимости» идеей Кириллова, Шатова и Петра Верховенского, которые, в свою очередь, ввергают безымянный провинциальный городок в «революционный», нигилистический хаос. Роковое обаяние и таинственность личности Ставрогина ломает судьбы практически всех героев романа, но, при этом, его образ и портрет «закрыт», монологичен, обладает смысловой завершенностью.

К описанию внешности Николая Ставрогина Хроникер обращается

несколько раз.

1) «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; впрочем, многие говорили, между прочим, и о чрезвычайной телесной его силе. Росту он был почти высоко-го» (37).

Символическая деталь – «мертвая маска вместо лица»¹⁵ вписывает Ставрогина в контекст «злодейского» дискурса в поэтике Достоевского, сходные черты облика наблюдаем у князя Валковского («Униженные и оскорбленные»), Свидригайлова («Преступление и наказание»), Ламберта («Подросток»). Е. Фарино отмечает в этом портрете черты героя народного эпоса: «писанный красавец», «зубы как жемчужины», «губы как коралловые»¹⁶. Фольклорные, «народные» черты как одна из смысловых составляющих образа Ставрогина поддержаны на сюжетном уровне и связаны с мотивом его «княжества» и «самозванничества»: Петр Верховенский называет его «Иваном-Царевичем», сочиняет целую легенду «красавец, гордый как бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, «скрывающийся»; Лизу Тушину он обещает доставить Ставригину «в ладь»; в восприятии Марии Лебядкиной он «ясный сокол и князь».

С другой стороны, его портрет имеет двойственную, колеблющуюся природу, образ Ставрогина обнаруживает и связь с прямо противоположным комплексом мотивов. Хроникер говорит, что по Ставригину заметно, что он «джентльмен», «привыкший к самому утонченному благообразию», его же называют «принц Гарри», Nikolai, он «европейски образован». Сочетание в рамках одного портрета мотивов связанных, одновременно и с русской фольклорной традицией, и с европейской «фаустовской»¹⁷ и «шекспировской» темой, казалось бы, друг друга исключаящих, демонстрирует неустойчивость, двойственность, смутность духовного мира Ставригина. Он обречен не оправдывать возлагаемые на него надежды, потому что его постоянно принимают не за того, кто он есть, его «маска» играет в этом «непонимании» его личности не последнюю роль (см. реплику Ставригина в разговоре с Шатовым в главе «Ночь»: «Почему это мне все навязывают какое-то знамя?» (201).

2) После повторного возвращения Николая Всеволодовича домой «в августе 1869»¹⁸, Хроникер вновь обращается к его портрету:

«Так же изящен, так же важен <...> легкая улыбка его была так же официально ласкова и так же самодовольна; взгляд так же строг, вдумчив и как бы рассеян. <...> Одно поразило меня: прежде хоть и считали его красавцем, но лицо его действительно “походило на маску”, как выражались некоторые из злоязычных дам нашего общества. Теперь же, – теперь же, не знаю почему, он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя

было сказать, что лицо его походит на маску. Но оттого ли, что он стал чуть-чуть бледнее, чем прежде, и, кажется, несколько похудел? Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде?» (145).

В этом новом описании интересна рефлексия по поводу прежней характеристики «лица, походящего на маску». Хроникер как будто оспаривает собственное первое впечатление. Бесспорно, в новом описании Ставрогина начинают проглядывать «человеческие» черты, упоминается выражение глаз, улыбки, «неоспоримая» красота, в отличие от «отвратительной», бесовской красоты маски в первом описании. Эти перемены внешности повествователь тут же увязывает с «новой мыслью», которая как бы «одушевляет» портретную характеристику. Эта «новая мысль» – жажда публичного покаяния, на которое, однако, Ставригин оказывается способен. Внутренние возможности для динамики личности Ставригина в онтологии Достоевского жестко обусловлены и предполагают лишь два исхода: покаяние, либо самоистребление. Он посещает кружок «наших», слабо пытается защитить Шатова, встречается с Марией Лебядкиной, не убивает противника на дуэли, но все эти благие начинания заканчиваются полным фиаско – он либо откровенно скучает (жест во время «исповеди» Шатова, когда «Ставригин сделал было движение взглянуть на часы, но удержался и не взглянул» (198) либо не может смирить своей злобы и разочарования (дуэль, разрыв отношений с Лебядкиной). Покаяние предполагает выход за рамки собственной эгоистической личности, возможность открыться миру, Богу и другому человеку, способность к диалогу и внутреннему движению, душевному порыву. Ставригин к таким душевным движениям неспособен, и эта внутренняя омертвелость, косность души поддерживается целым рядом ситуативных портретных характеристик, с другими персонажами в этот период своей жизни он говорит чаще всего «злобно», «гадливо». В описании его эмоциональных реакций Достоевский очень скуп, Ставригин редко «бледнеет», никогда не краснеет, крайне редко жестикулирует и меняется в лице, чаще сохраняет черты каменной неподвижности и статичности («ни один мускул не двинулся в лице Ставригина» (201).

3) Третий портрет Николая Ставригина дается в главе «Ночь»:

«Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно, он походил на бездушную восковую фигуру. Она простояла над ним минуты три, едва переводя дыхание, и вдруг ее объял страх...» (182).

Это описание заставляет обратиться к рассуждению из романа «Подросток»: «вообще все не знают, каково у них лицо, когда они спят. У иного спящего лицо и во сне умное, а у другого, даже и умного, во сне лицо становится очень глупым и потому смешным. Я не знаю, отчего это про-

исходит: я хочу только сказать, что смеющийся, как и спящий, большею частью ничего не знает про свое лицо»¹⁹. В логике художественного мира Достоевского состояние сна вскрывает истинную природу человека – во сне невозможно «сочинить» лицо, притвориться тем, кем не являешься, казаться, а не быть. В облике спящего Ставрогина подчеркнута неподвижность, «бездушность»; мертвенная статичность – его истинная сущность. Если предшествующие портретные характеристики создавали иллюзию неустойчивости, раздвоения его личности на «маску» и то, что под ней сокрыто, этот новый портрет показывает, что под маской, в сущности, ничего нет, лишь пустота, бездушие, смерть. Портрет Ставрогина, его «лицо-маска» имеет символическое значение и, во многом, дает интерпретаторам ключ к пониманию его образа, позволяет выйти на метафизический план толкования романа. «Ставрогин угас, истощился, умер, и с покойника была снята маска»²⁰, «Ставрогин – вулкан уже давно потухший», «Тайна его личности – она же тайна его безликости»²¹, «Лицо Ставрогина, центрального героя “Бесов”, не только напоминало маску, но, в сущности, оно и было маской»²² и др. «Монологизм», закрытость и завершенность портрета Николая Ставрогина имеют для Достоевского принципиальное значение; «маска» Ставрогина указывает на смутный духовный мир, отсутствие движения, исчерпанность души. В обоих полюсах приложения его «беспредельной» интеллектуальной силы, он проявляет половинчатость, неспособность к сильному чувству, страсти, жизни; сфера приложения его силы – холодное рассудочное умствование, ни в одну из собственных идей он не верит. В его предсмертной записке есть знаменательная фраза: «Знаете ли, что я смотрел даже на отрицающих наших со злобой, от зависти к их надеждам?» (514). В известном смысле, любой из «бесов нижней палаты»²³ будет обладать большей полнотой бытия, нежели Ставрогин. Хотя они и несутся к апокалиптической бездне, будучи одержимы ставрогинскими идеями, но вера в идею придает их движению некую цель и осмысленность.

В портретных характеристиках «младших бесов» проявляется различная степень омертвелости, «неподвижности» в зависимости от степени влияния тлетворных ставрогинских идей, наложивших печать на их внешний облик. Портреты Шатова, Кириллова, Петра Верховенского также статичны: у Шатова «потупленный, как бы чего-то стыдящийся взгляд», он «считал себя страшным уродом, ненавидел свое лицо и свой характер»; у Кириллова лицо «грязноватого оттенка», черные «неподвижные» глаза «без блеску», неправильная, «неграмматическая» речь. Образы Шатова и Кириллова сближает мотив «придавленности камнем», «неподвижности идеи» (про Шатова сказано: «это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою <...> вся жизнь их проходит <...> в последних корчах под <...> камнем», 27). Метафора смерти как огромного камня, нависшего над человеком, потом появляется в монологах Кириллова. Каменная «неподвижность идеи» налагает отпечаток на внешний облик этих персонажей, придает их портретам черты мертвенности, уродства, полно-

го отсутствия грации – красоты в динамике²⁴. Но, если Ставрогин – некий эталон адинамичности в романе, то Шатов и Кириллов, исповедующие его идеи, способны на вдохновение, воодушевление, «исступление».

Несколько особняком стоит образ Петра Верховенского, неумная «отрицательная» энергия которого является главной движущей силой сюжета в романе. Петр Степанович, этот трикстер, «русский Мефистофель» по выражению Вяч. Иванова²⁵, находится в постоянном движении, он не ходит, а «бегает», «движется очень торопливо», «говорит он скоро» но это движение внешнее, суетное. Его портрет – классический пример экспозиционного, завершенного портрета; внутренние смыслы этого образа также обладают завершенностью: «Его мысли спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны, – и это особенно выдается» (143). Впечатление от его внешности отличает, кроме того, наличие откровенно «бесовских» деталей: «Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, беспрепятственно и невольно вертящимся кончиком» (143).

Обращение к портретным характеристикам персонажей романа «Бесы» дает представление о специфике художественного метода Ф.М. Достоевского. Портреты героев в романах Достоевского имеют богатое идейно-тематическое наполнение, отражают сложную взаимосвязь, интерференцию «внутренних» и «внешних» смыслов, реализующихся в образе человека.

При этом писатель выходит за рамки реалистического метода описания внешнего облика персонажей и прибегает к различным способам портретирования для решения конкретных художественных задач. Статические портреты и символический образ «лица-маски» Ф.М. Достоевский использует для создания образов людей, чей внутренний мир обладает чертами завершенности, «монологичности» или смысловой исчерпанности, как в случае с образом Николая Ставрогина, при этом поэтика портрета выходит за рамки социально-психологической характеристики и указывает на универсальные формы духовного бытия и национального уклада, выявленные писателем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мельникова Л.А. Портрет героя в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» (опыт сравнительного анализа) // Научные ведомости. 2014. № 26 (197). Вып. 24. С. 66. (Гуманитарные науки).

² Кормилов С.И. Портрет в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 762.

³ Фарино Е. Портрет // Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 166–183.

⁴ Исутов К.Г. Введение в метафизику Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 18. СПб., 2007. С. 28.

⁵ Мещерякова М.И. Литература в таблицах и схемах. Теория. История. Словарь. М., 2005. С. 42.

- ⁶ Фаринo Е. Портрет // Фаринo Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 170.
- ⁷ Мехтиев В.Г. О метасмысле портрета у Ф.М. Достоевского // Русская филология. Гуманитарный вектор. 2012. № 4 (32). С. 48.
- ⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 33.
- ⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 34.
- ¹⁰ Мехтиев В.Г. О метасмысле портрета у Ф.М. Достоевского // Русская филология. Гуманитарный вектор. 2012. № 4 (32). С. 47–48.
- ¹¹ Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 110.
- ¹² Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 12.
- ¹³ Сараскина Л.И. В контексте точного времени // Сараскина Л.И. «Бесы» – роман-предупреждение. М., 1990. С. 9–53.
- ¹⁴ Бердяев Н.А. Ставрогин // Наше наследие. 1991. № 6 (24). С. 76–79.
- ¹⁵ Бердяев Н.А. Ставрогин // Наше наследие. 1991. № 6 (24). С. 76–79.
- ¹⁶ Фаринo Е. Портрет // Фаринo Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 170.
- ¹⁷ Иванов В.В. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 401–444.
- ¹⁸ Сараскина Л.И. В контексте точного времени // Сараскина Л.И. «Бесы» – роман-предупреждение. М., 1990. С. 16.
- ¹⁹ Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13. Л., 1975. С. 258.
- ²⁰ Бердяев Н.А. Ставрогин // Наше наследие. 1991. № 6 (24). С. 76–79.
- ²¹ Степун Ф.А. «Бесы» и большевистская революция // Степун Ф.А. Сочинения. М., 2000. С. 627–643.
- ²² Булгаков С.Н. Русская трагедия // Булгаков С.Н. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 499–527.
- ²³ Степун Ф.А. «Бесы» и большевистская революция // Степун Ф.А. Сочинения. М., 2000. С. 627–643.
- ²⁴ Эко У. История красоты / пер. с итал. А.А. Сабашниковой. М., 2007. С. 216.
- ²⁵ Иванов В.В. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 401–444.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Mel'nikova L.A. Portret geroya v romane F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy" i G. Bellya "Grupповoy portret s damoy" (opyt sravnitel'nogo analiza) [The Portrait of the Hero in the Novel of F.M. Dostoevsky "The Brothers Karamazov" and G. Bell's "Group portrait with a lady" (comparative analysis)]. *Nauchnye vedomosti, Series: Gumanitarnye nauki* [Humanitarian Studies], 2014, no. 26 (197), issue 24, p. 66. (In Russian).
2. Mekhtiev V.G. O metasmysle portreta u F.M. Dostoevskogo [About Meaning Portrait in Dostoevsky]. *Russkaya filologiya. Gumanitarnyy vector*, 2012, no. 4 (32),

p. 48. (In Russian).

3. Mekhtiev V.G. O metasmysle portreta u F.M. Dostoevskogo [About Meaning Portrait in Dostoevsky]. *Russkaya filologiya. Gumanitarnyy vector*, 2012, no. 4 (32), pp. 47–48. (In Russian).
4. Berdyayev N.A. Stavrogin. *Nashe nasledie*, 1991, no. 6 (24), pp. 76–79. (In Russian).
5. Berdyayev N.A. Stavrogin. *Nashe nasledie*, 1991, no. 6 (24), pp. 76–79. (In Russian).
6. Berdyayev N.A. Stavrogin. *Nashe nasledie*, 1991, no. 6 (24), pp. 76–79. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Isupov K.G. Vvedenie v metafiziku Dostoevskogo [Introduction to the Metaphysics of Dostoevsky]. *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. Vol. 18. Saint-Petersburg, 2007, p. 28. (In Russian).
8. Kormilov S.I. Portret v literature [Portrait in Literature]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, p. 762. (In Russian).
9. Faryno J. Portret [Portrait]. *Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 166–183. (In Russian).
10. Faryno J. Portret [Portrait]. *Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Saint-Petersburg, 2004, p. 170. (In Russian).
11. Saraskina L.I. V kontekste tochnogo vremeni [In the Context of Exact Time]. *Saraskina L.I. "Besy" – roman-preduprezhdenie* ["Demons" a Novel Warning]. Moscow, 1990. pp. 9–53. (In Russian).
12. Faryno J. Portret [Portrait]. *Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Saint-Petersburg, 2004, p. 170. (In Russian).
13. Ivanov V.V. Dostoevskiy i roman-tragediya [Dostoevsky and the Novel-Tragedy]. *Ivanov V.V. Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 4. Brussels, 1987, pp. 401–444. (In Russian).
14. Saraskina L.I. V kontekste tochnogo vremeni [In the Context of Exact Time]. *"Besy" – roman-preduprezhdenie* ["Demons" a Novel Warning]. Moscow, 1990. p. 16. (In Russian).
15. Stepun F.A. "Besy" i bol'shevistskaya revolyutsiya [The "Demons" and the Bolshevik Revolution]. *Stepun F.A. Sochineniya* [Works]. Moscow, 2000, pp. 627–643. (In Russian).
16. Bulgakov S.N. Russkaya tragediya [Russian Tragedy]. *Bulgakov S.N. Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993. pp. 499–527. (In Russian).
17. Stepun F.A. "Besy" i bol'shevistskaya revolyutsiya [The "Demons" and the Bolshevik Revolution]. *Stepun F.A. Sochineniya* [Works]. Moscow, 2000, pp. 627–643. (In Russian).
18. Ivanov V.V. Dostoevskiy i roman-tragediya [Dostoevsky and the Novel-Tragedy]. *Ivanov V.V. Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 4. Brussels, 1987, pp. 401–444. (In Russian).

19. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1963, p. 33. (In Russian).

20. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1963, p. 34. (In Russian).

21. Meshcheryakova M.I. *Literatura v tablitsakh i skhemakh. Teoriya. Istoriya. Slovar'* [Literature in Tables and Diagrams. Theory. History. Dictionary]. Moscow, 2005, p. 42. (In Russian).

22. Eco U. (author); Sabashnikova A.A. (translator). *La Storia di Bellezza* [History of Beauty]. Moscow, 2007, p. 216. (Translated from Italian to Russian).

Анна Андреевна Струк – преподаватель кафедры литературы и журналистики Тихоокеанского государственного университета.

Сфера научных интересов: история русской литературы, теоретическая поэтика.

E-mail: anna_struk@mail.ru

Anna Struk – lecturer in Department of Literature and Journalism of Pacific National University.

Research interests: history of Russian literature, theoretical poetics.

E-mail: anna_struk@mail.ru

УЧЕНИЕ О ПРИЛОГЕ КАК ДУХОВНАЯ ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА АННЫ КАРЕНИНОЙ

Аннотация. В статье рассматривается влияние святоотеческого учения о прилоге – богословских взглядов на развитие греха в человеке от изначального помысла до его возрастания и воплощения в страсти – на психологизацию и построение художественного образа Анны Карениной в одноименном романе Л.Н. Толстого. После краткого экскурса в историю формирования учения о прилоге автор статьи соотносит сложившуюся в святоотеческой традиции модель с сюжетной линией, связанной с образом главной героини. В ходе сопоставительного анализа автор полемизирует с концепцией М.М. Дунаева, уточняя и дополняя его наблюдения.

Ключевые слова: учение о прилоге; помысел; страсть; развитие греха; художественный образ; духовная основа образа.

A. Uzhankov (Moscow)

The Teaching about Prilog as the Spiritual Basis of the Image of Anna Karenina

Abstract. The influence of the patristic teaching about prilog (the theological understanding of the development of sin in man from the beginning of a thought to its growth and realization in passion) on the psychologizing and building of the image of Anna Karenina in the novel by Leo Tolstoy is analyzed in this article. After a brief excursion into the history of prilog doctrine formation, the author of the article compares the model in the patristic tradition and a plot line connected with the image of the character. During this comparative analysis, the author polemizes with the concept of M.M. Dunaev, specifying his observations.

Key words: the teaching about prilog (the beginning of a thought); a thought; passion; the development of sin; an image; the spiritual basis of an image.

В русской классической литературе, начиная с повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, можно наблюдать использование учения о прилоге (т.е. учения о развитии греховного помысла в человеке и борьбе с ним) в построении художественных образов героев (Екатерины в «Грозе» А.Н. Островского или Анны Карениной в одноименном романе Л.Н. Толстого, или Родиона Раскольникова из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского и др.).

Впервые на воплощение учения о развитии греха в литературном образе Анны Карениной обратил внимание М.М. Дунаев в ставшей широко известной его работе «Православие и русская литература»: «Толстой прослеживает движение греховного стремления в душе Анны, и психологический анализ внутреннего состояния героини *поразительно совпадает* (выделено мной. – А.У.) со святоотеческим учением о развитии греха в

человеке»¹. При этом исследователь опирался не на богословские труды святых отцов, а на изложение этого учения архимандритом Киприаном (Керном). Вслед за архимандритом М.М. Дунаев называет шесть этапов развития греха: «*прилог*, начальное восприятие внешнего соблазна, затем *сочетание* мысли с прилогом, затем *внимание*, переход во власть искушения, затем *услаждение*, внутреннее ощущение прелести греховного действия, затем *пожелание*, переходящее в *согрешение*»².

Он специально не объяснил и не обосновал, почему свой выбор остановил именно на толковании учения о прилоге архимандритом Киприаном (Керном) и использует перечисленные выше термины в названиях стадий развития греха при анализе текста романа «Анна Каренина». Тем не менее, объяснение этому обстоятельству все же можно найти в работе М.М. Дунаева.

Завершая свой краткий экскурс в историю развития греховного помысла у главной героини – Анны Карениной, М.М. Дунаев задается вопросом: «Знал ли Толстой святоотеческое учение о развитии греха? Почти наверное: нет. Здесь – гениальная художественная интуиция»³.

Высказанная исследователем убежденность на самом деле все и объясняет: если Л.Н. Толстой не знал святоотеческого учения о прилоге, тогда не столь и важно, в чем изложении оно будет подано. Для ученого гораздо существенней было само свидетельство, что святоотеческое учение нашло отражение в романе.

Обнаруженный М.М. Дунаевым факт присутствия учения о развитии греха в построении художественного образа Анны Карениной и его *поразительном совпадении* с психологией внутреннего состояния человека действительно очень важен уже сам по себе. Но для правильного истолкования поведения героини, описанного Толстым, не менее важно установить именно ту редакцию учения о прилоге, которую использовал или мог использовать писатель. Тогда станет возможным и более точно выделить этапы в развитии греха, и охарактеризовать их, и дать соответствующее им определение. Не уклоняясь сейчас в полемику (ей место будет уделено ниже), хочу лишь отметить, что согласиться можно только с двумя первыми этапами, выделенными М.М. Дунаевым.

Сразу следует отметить, что в библиотеке Л.Н. Толстого в Ясной поляне сохранилось «Добротолубие» в 5-ти томах, с пометами самого Льва Николаевича. А во 2-м томе, как известно, помещено учение о прилоге преп. Иоанна Лествичника. Оно почти дословно заимствовано из его знаменитой «Лествицы», в частности, из главы «О нетленной чистоте и целомудрии» 15 Слова. В 3-м же томе «Добротолубия» имеется то же учение о прилоге, но уже в изложении преп. Филофея Синайского, в редакции весьма близкой к редакции преп. Иоанна Лествичника.

Стало быть, Лев Толстой все же был знаком с учением о развитии греха (страсти) в изложении преп. Иоанна Лествичника и преп. Филофея Синайского, и, со значительной долей вероятности можно утверждать, использовал именно его в качестве духовного основания для создания образа Анны Карениной. Тогда нужно рассматривать не шесть этапов в развитии греха,

а пять, и именоваться они будут по-иному.

Обратимся к этому богословскому учению.

§ 1

Учение о развитии греха от прилога (помысла) до страсти (греховного навыка) святые отцы разработали на основании своих аскетических опытов. Согласно их взглядам, всякий греховный поступок, греховное дело, и всякая страсть начинается с обыкновенной мысли (помысла), которая усиливается и крепнет при постоянном собеседовании с ней в уме, и, не получая духовного сопротивления (борьбы с нею), способна довести человека до грехопадения. Многократно повторяемый грех со временем переходит в навык и образует уже саму страсть.

Преп. Иоанн Лествичник дает наименования *шести* следующим друг за другом этапам развития греха: «Рассудительные отцы полагают, что иное есть *прилог*, иное – *сочетание*, иное – *сосложение*, иное – *пленение*, иное – *борьба*, а иное – так называемая *страсть* в душе»⁴.

Преп. Филофей Синайский сокращает их количество до пяти, сопровождая каждый кратким комментарием: «Наперед бывает *прилог* (приражение, действие, когда брошенная вещь ударяет в то, на что брошена); потом *сочетание* (содвоение, внимание сковано предметом, так что только и есть, что душа да предмет приразившийся и ее занявший); далее *сосложение* (предмет приразившийся и внимание занявший возбудил желание, – и душа согласилась на то – сложились); за сим *пленение* (предмет взял в плен душу, возжелавшую его и как рабу связанную ведет к делу); наконец, *страсть* (болезнь души) частым повторением (удовлетворением одного и того же желания) и привычкою (к делам, коими оно удовлетворяется) вкачествившаяся в душе (ставшая чертою характера)»⁵, объединив в одну стадию *борьбу и страсть*, тем самым подчеркнув, что на этом этапе развития греха далеко не всегда ведется борьба с ним, разве что людьми «преуспевшими и совершенными». Собственно, и у преп. Иоанна Лествичника борьба сопричастна страсти и только допускается, но не выделяется в самостоятельный этап, ибо присутствует далеко не у всех.

Эта модель духовного учения укоренилась и на Руси.

Преп. Нил Сорский, русский монах XV в., ссылаясь на учения святых отцов, так же сводит развитие греха к пяти аналогичным этапам: «Различна ведь борьба против нас в мысленной брани с победами и поражениями, сказали отцы: прежде – *прилог*, затем – *сочетание*, потом *сложение*, затем *пленение* и потом *страсть*»⁶.

Рассмотрим подробнее каждый из них.

1. Святые отцы, по словам преп. Иоанна Лествичника, «определяют, что *прилог* есть простое слово (мысль) или образ какого-либо предмета, вновь являющийся уму и вносимый в сердце»⁷.

Практически так же об этом пишет и преп. Филофей Синайский: *прилог* у него – это «голый помысл или образ какой-либо вещи, только что

родившийся в сердце и представившийся уму»⁸, и объясняет его синонимом *приражение*, в церковнославянском языке означающем «подступ, близость».

Возникает прилог (помысел), как правило, бессознательно и бесконтрольно. Ни человеческая воля, ни его сознание напрямую не участвуют в возникновении помысла, а потому его появление безгреховно по своей сути. На это обращают внимание практически все богословы.

Прилог считает безгрешным и преп. Нил Сорский: «и ни похвалы, ни укоризны [он] не заслуживает, поскольку не в нашей власти. Невозможно ведь, чтобы не было прилога к нам вражеского помысла»⁹, – замечает он.

С этим мнением согласен и святитель Феофан Затворник, подчеркивающий, что в *прилоге* нет греха, ибо «рождение образов не в нашей власти»¹⁰. Человеку ежеминутно на ум приходит множество бесконтрольных мыслей, ведь человек по своей природе не может вообще не думать.

Прилог, или мысль, можно сравнить с залетевшей в комнату мухой, полетавшей и вылетевшей. Больше ее можно и не увидеть. Так и мысль может больше никогда не возникнуть в сознании, если на ней осознанно не фокусируется внимание.

Источниками *прилогов* (мыслей) могут выступать услышанные слова, воображение человека, органы чувств, память и др.

Хотя большинство помыслов (*прилогов*) возникает помимо человеческой воли, бывают случаи, когда человек сознательно вызывает некий греховный образ или мысль в своем сознании и наслаждается ими. Тогда *прилог* становится прямым поводом для совершения греха¹¹.

Если человек прельстился какой-то мыслью или образом, т.е. *прилогом*, сосредотачивает на нем свое *внимание* и задерживает его в своих помыслах и воображении, то тогда наблюдается мысленное развитие греха и происходит *приражение* (порабощение) разумной силы души. В этом случае следует говорить уже о второй стадии развития помысла, которую и преп. Иоанн Лествичник, и преп. Филофей Синайский, и преп. Нил Сорский называют *сочетанием*.

2. Преп. Иоанн Лествичник *сочетание* называет *собеседованием* с явившемся образом, по страсти или бесстрастно¹². У преп. Филофея Синайского *сочетание* есть *содвоение*, предметом мысли скованное внимание, «так что только и есть, что душа да предмет приразившийся и ее занявший»¹³.

Преп. Нил Сорский называет *сочетание* диалогом с явившимся прилогом, страстным или бесстрастным, и приятием этого помысла, «иначе говоря, размышление о нем и собеседование с ним по нашему произволению». На этом этапе происходит обдумывание какой-либо мысли, принесенной на ум¹⁴.

Человек сосредотачивает свое внимание на посетившей его мысли или возникшем образе и начинает *собеседовать* с ней или рассматривать его уже по своему желанию, оценивая и изучая. Это и есть *сочетание* ума с помыслом. Преподобный Нил Сорский называет *сочетание* приятием по-

мысла по собственному изволению человека и сознательным дозволением пребывать его в нас. Происходит увлечение сознания человека тем, что было ему мысленно представлено, и уже в размышлениях оно переживается как возможное бытие¹⁵.

Эти мысли далеко не всегда бывают безгрешны. И преп. Иоанн Лествичник, и преп. Филофей Синайский свидетельствуют, что *сочетание* «не совсем» без греха. «Если не отсечет кто-то прилог лукавого помысла, но немного побеседует с ним, то враг прилагает усилия, чтобы он страстно о том помышлял», – замечает и преп. Нил Сорский¹⁶.

Поэтому человек должен пытаться сразу, еще на стадии прилога, не останавливать на нем свое внимание и отринуть его, – рекомендует преп. Иоанн Лествичник¹⁷. Если тогда не получилось, то можно попытаться это сделать на стадии *сочетания*, хотя теперь будет гораздо труднее, поскольку душа уже приразилась предметом и потребуются больше усилий, чтобы пресечь дальнейшее развитие лукавого помысла и победить его.

Если же человек принял прилог, увлекся и беседовал с ним, т.е. сочетался с прилогом и получил от этого наслаждение души, то наступает третий этап развития греха – *сосложение или сложение*.

3. Преп. Иоанн Лествичник дает следующее ему определение: «*сосложение* есть склонение души к виденному, соединенное с *услаждением*»¹⁸. Или в другом переводе (по «Лествице»): «*сосложение* есть согласие души с представившимся помыслом, соединенное с *услаждением*»¹⁹. Сходные рассуждения приведены преп. Филофеем Синайским: «сосложение есть склонение души к зримому оком ума предмету со *услаждением*»²⁰. Близки к ним и размышления преп. Нила Сорского: *сложение* есть «услаждающее склонение души к явившемуся помыслу или образу». Происходит это с человеком тогда, когда он, принимая помыслы или образы «и с ними мысленно беседуя, чуть-чуть согласится в мысли своей, чтобы было так, как говорит вражий помысел»²¹.

Человеческий ум, сочетавшийся с помыслом и беседовавший с ним, начинает с *услаждением* с ним соглашаться. Воля человека уже склоняется к осуществлению греховного помысла, и постепенно вызревает *намерение* совершить грех²². По сути, человек уже согрешил в своих мыслях, поэтому греховность данного этапа для преп. Нила Сорского очевидна, хотя вынашиваемое намерение еще реально и не воплотилось.

Если кто-то «не способен еще отгонять прилоги лукавого, таковой, если чуть-чуть согласится с лукавым помыслом, но тотчас исповедается Господу, каясь и укоряя себя, и призовет Его на помощь, как написано: “Исповедайтесь Господу и призывайте имя Его” (Пс. 104,1) – то Бог прощает его по Своей милости из-за его немощи. Это сказано отцами о сложении мысленном, когда что-то невольно побеждается помыслом, пребывая в подвиге, причем корень ума его утверждён на том, чтобы не согрешать и не сотворить беззаконие на деле»²³. Так размышляет преп. Нил Сорский о состоянии человека на стадии *сложения* его помысла.

Эта стадия – пиковая в развитии греховного помысла, последняя точка

возврата. На этом этапе должно быть покаяние, *метанойя* по-гречески, т.е. перемена ума, перемена сознания. Монахи в монастырях на исповеди исповедуют свой мысленный грех, каются в нем и возвращаются в исходную точку. «Ибо будущей муке подлежит [душа] за непокаяние, а не за брань»²⁴. После покаяния очистившаяся душа способна вернуться в безгреховное состояние. Если не было покаяния, то греховный помысел развивается стремительно. Человек *пленяется* греховной мыслью и без целенаправленной борьбы уже не сможет избавиться от нее, а его поступки оказываются всецело зависимыми от нее.

4. Четвертую стадию развития греха преп. Иоанн Лествичник, преп. Филофей Синайский и преп. Нил Сорский называют *пленением*, которое есть «насильственное и невольное увлечение сердца увиденным или совершенным его с ним слитие, разоряющее наше доброе устройство»²⁵.

С этим согласуется и мнение преп. Филофея Синайского: «пленение есть насильственное и невольное отведение сердца (в плен), удержание в нем и слияние будто в одну жизнь с предметом пленившим, от коего (слияния) исчезает доброе наше состояние (теряется покой)»²⁶. Так же думает и преп. Ефрем Сирианин: «пленение есть принужденное, невольное увлечение сердца, преобладаемого предубеждением и долговременною привычкою»²⁷.

Пленение, по рассуждению Нила Сорского, – это «продолжительное сочетание со случившимся помыслом», которое для человека весьма губительно. «Когда же, словно бурей и волнами носимый и от благого устройства к лукавым мыслям влекомый, не можешь в тихое и мирное устройство прийти, – это особенно бывает от волнения и от многих и бесполезных бесед, – то это продолжительное совокупление с приключившимся *помыслом* <...> губительно»²⁸.

На этой стадии умственного борения первоначально возникший в помысле (прилоге) грех находит свое дальнейшее воплощение уже в конкретных человеческих поступках, становится грехом наяву. По словам преп. Филофея Синайского, греховный «предмет взял в плен душу, возжелавшую его, и как рабу связанную ведет к делу»²⁹. Святитель Феофан Затворник называет греховное дело плодом развращения, зачатого внутри (в душе) и родившего беззаконие (грех) вовне³⁰.

Грех порабощает душу, наносит смертельную рану, которую очень трудно залечить.

На какое-то время от совершения греха человека могут отстранить неблагоприятные условия или какие-то внешние обстоятельства, но это вызывает только некоторую задержку или отсрочку в его исполнении. И если человек за это время не повел духовную борьбу с желанием, и в нем по-прежнему присутствует решительность, он постарается реализовать давно задуманное и долго вынашиваемое. Долго пребывающий в подобном состоянии человек, чаще всего, игнорирует внешние удерживающие обстоятельства (как тут не вспомнить Родиона Раскольникова!).

Но даже и на этой стадии возможна духовная борьба. «Борьбою назы-

вают равенство сил борющегося и боримого в брани, где последний произвольно или побеждает, или бывает побеждаем»³¹, – замечает преп. Иоанн Лествичник.

Это может быть очень длительное борение на стадии пленения, с двояко возможным исходом.

Если же человек сразу отказался от борьбы, не воспротивился *приразившемуся* прилогу, *сочетался* с этим помыслом, *вниманием* возбудил *желание* к нему, *усладился* им, согласился и *соединился* всею душою с ним, направил свою волю на его исполнение, *пленился* этим замыслом и даже не начинал *борьбу*, или сразу же уступил борющему его, то приближается финальная стадия развития греха – *страсть*.

5. *Страсть* есть апофеоз в развитии *прилога*. Преп. Иоанн Лествичник отмечает: «*Страстию* называют уже самый *порок*, от долгого времени вгнездившийся в душе, и через *навык* сделавшийся как бы природным ее свойством, так что душа уже произвольно и сама собою к нему стремится»³². В «Добротолубии» в переводе свят. Феофана Затворника эта мысль имеет иной акцент: «Страстью называют такое похотливое расположение, которое, вгнездившись в душу, соделывается потом через долгий навык как бы природным ее свойством, так что душа уже произвольно и сама собою стремиться к удовлетворению его»³³. Сходную мысль высказывает и преп. Филофей Синайский: «Страсть (болезнь души), частым повторением (удовлетворением одного и того же желания) и привычкою (к делам, коими оно удовлетворяется) вкачествившаяся в душе (ставшая чертою характера)». «Страсть же вообще, говорят, внедряется в душу долговременным пристрастием (к предмету какому-либо)»³⁴.

Более подробно рассуждает о страсти преп. Нил Сорский:

«*Страсть* же, истинно говорят, – долгое время в душе гнездясь и будучи затем ее обычаем переведена как бы в нрав, сама потом к человеку как усвоенная самопроизвольно приходит, обуреваемая постоянно страстными помыслами, от врага влагаемыми, утвердившись от сочетания и частого собеседования и став обычной от многого помышления и мечтания. Это бывает, когда какую-нибудь вещь, возбуждающую страсть, враг часто представляет человеку и разжигает его более, чем к *чему-то* иному, на любовь к ней, и тот, хочет или не хочет, побеждается ею мысленно. Особенно же это бывает, если он прежде по небрежности часто сочетался и собеседовал *с ней*, то есть мыслил по доброй воле о той вещи неподобающим образом»³⁵.

Однако, как отмечает преп. Иоанн Лествичник, «кто к первому, то есть прилогу, относится бесстрастно (отревает его, не останавливаясь на нем вниманием), тот одним разом отсекает все последующее»³⁶. Иначе говоря, страсть нужно подавлять сразу в зародыше – в греховном помысле.

Рассуждая о природе прилога, преп. Нил Сорский предупреждал и о возникновении блудной страсти: «Если кто-то борим страстью к некоему лицу, подобает *ему* всячески удаляться от него – *избегать* и собеседова-

ния, сопребывания, прикосновения к одеждам, и обоняния. А кто не остерегается всего этого, тот совершает страсть и любодействует помыслами в сердце, сказали отцы, сам печь страстей разжигает, словно зверя вводя лукавые помыслы»³⁷.

§ 2

Обратимся теперь к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина», чтобы отыскать примеры, подтверждающие и иллюстрирующие святоотеческое учение о *прилоге*.

М.М. Дунаев пишет:

«Мы наблюдаем и *прилог*, начальное восприятие внешнего соблазна, затем *сочетание* мысли с прилогом, затем *внимание*, переход во власть искушения, затем *услаждение*, внутреннее ощущение прелести греховного действия, затем *пожелание*, переходящее в *согрешение*. Автор передает это развивающееся в ней состояние, как некий внутренний, но прорывающийся наружу – блеском в глазах, улыбкою – огонь, пламя, что доставляет муку и наслаждение одновременно, и разгорается все сильнее и жжет и губит. Порою это обозначается лишь легкими, но и резкими штрихами»³⁸.

Вполне можно согласиться с выделенным М.М. Дунаевым эпизодом романа, в котором проиллюстрирован *прилог*.

Прилог. Анна Каренина в поезде по пути в Москву слушает рассказ матери Алексея Вронского о своем сыне. Анна не очень вникала в этот рассказ, погруженная в свои размышления о брате, но при встрече на вокзале в Москве бросила оценивающий взгляд на молодого человека, им замеченный: «... Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в *блеске* взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке»³⁹ (далее страницы указаны в тексте статьи).

Так в Анне Карениной зародился *прилог* – пока еще безгреховный помысел.

Сочетание. Занимаясь своими проблемами, Анна не думала о Вронском, но о нем часто вспоминала ее подруга Кити, тем самым возвращала и мысли Анны к графу. Получилось сочетание собственных помыслов с чужими, их усиление и собеседование с ними, укрепление их. И вот Кити наблюдает зараженную соблазном Анну на балу: «Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их в Анне – видела дрожащий, вспыхивающий *блеск* в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчетливую грацию, верность и легкость движений» (С. 93).

М.М. Дунаев резонно полагает, что это описание поведения Анны пе-

редает ее состояние на стадии *сочетания* с помыслом.

Усиливает ее чувство и поведение Вронского. Когда он простался с ней после бала, то «... неудержимый дрожащий *блеск* глаз и улыбки обжег его». М.М. Дунаев назвал это состояние *вниманием*⁴⁰. Трудно с этим согласиться. Мне же кажется, что Лев Толстой передает состояние своей героини не в одном моменте. Он трижды отмечает этот особый *блеск* ее глаз! Он описывает психологию Анны в развитии греховной страсти и закрепляет определенное состояние в разных эпизодах. Все это – еще этап *сочетания*.

Сложение – это когда помыслы уже не отпускают сознание и происходит постоянное собеседование с ними. После неожиданной встречи с Вронским на станции по пути из Москвы «она не спала всю ночь. Но в том напряжении, в *тех грезках* (выделено мной. – А.У.), которые наполняли ее воображение, не было ничего неприятного и мрачного; напротив, было что-то радостное и возбуждающее».

М.М. Дунаев определил это ее состояние как *услаждение*⁴¹. На самом деле, как кажется на основании учения о прилоге, изложенном выше, это стадия *сложения*. Толстой и здесь не ограничивается одним эпизодом, чтобы многограннее передать психологию поведения героини.

Вот ее реакция на постоянные преследования ее Вронским: «... Скоро по возвращении своем из Москвы, приехав на вечер, где она думала встретить его, а его не было, она по овладевшей ею грусти ясно поняла, что это преследование не только не неприятно ей, но что оно составляет весь интерес ее жизни» (С. 144). М.М. Дунаев называет это *пожеланием*⁴², без какого-либо комментария. На самом деле, ее состояние опять же соответствует стадии *сложения*, когда наглядно прослеживается «склонение души к виденному, соединенное с *услаждением*»⁴³ (преп. Иоанн Лествичник).

После одной из встреч с графом Вронским «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким *блеском*; но *блеск* этот был не веселый – он напоминал страшный *блеск* пожара среди темной ночи» (С. 162).

Прилог уже сложился в комплекс мыслей и желаний.

Пленение. М.М. Дунаев не выделил этого этапа, а он очень важен, поскольку передает «невольное увлечение сердца увиденным или совершенное его с ним слитие» (преп. Иоанн Лествичник).

Как-то Анна вернулась под утро домой, где ее дождался супруг Каренин, решивший с ней серьезно поговорить. «Поздно, поздно, уж поздно, – прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, *блеск* которых, ей казалось, она сама в темноте видела» (С. 165).

И опять особый *блеск* глаз как отражение разгорающейся внутри нее страсти, передающий состояние *пленения* греховным помыслом.

Страсть или *грех*.

«То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание его жизни, заменившее ему все прежние желания; то, что для Анны было невозможно, ужасно и тем более обворожительною мечтою счастья, – это

желание было удовлетворено. <...> Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения; а в жизни теперь, кроме него, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценою стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему» (С. 166–167).

М.М. Дунаев назвал это состояние *согрешением*. Если же руководствоваться учением о прилоге преп. Иоанн Лествичника и других отцов-богословов, то это, несомненно, состояние *страсти* – «похотливого расположения», переходящего в навык, к удовлетворению которого и стремится душа⁴⁴ – греха блуда.

Грех перед мужем (прелюбодеяние), не раскаянный, влечет за собой еще больший грех – преступление перед Богом.

Свою жизнь Анна Каренина завершает самоубийством. Этим страшным грехом (*страстью*) и завершается *прилог*.

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 15-34-11091а (ц).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 159.
- ² Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 159.
- ³ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 161.
- ⁴ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. / пер. с греч. святителя Феофана Затворника. Изд. 4-е. М., 2010. С. 509–510. Ср.: Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908. С. 125–126.
- ⁵ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ⁶ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания / сост., пер., коммент., вступ. статья Г.М. Прохорова. М., 2011. С. 93.
- ⁷ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ⁸ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ⁹ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 93.
- ¹⁰ Страсти и борьба с ними. По трудам свт. Феофана Затворника. Выдержки из творений и писем. М., 2011. С. 20.
- ¹¹ Шиманский Г.И. Нравственное богословие. Киев, 2005. С. 188.
- ¹² Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510; Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908. С. 125.
- ¹³ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ¹⁴ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 94.
- ¹⁵ Леонов В., прот. Основы православной антропологии: учебное пособие. М., 2013. С. 232.
- ¹⁶ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 94.

- ¹⁷ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ¹⁸ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ¹⁹ Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908. С. 125.
- ²⁰ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ²¹ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 94.
- ²² Леонов В., прот. Основы православной антропологии: учебное пособие. М., 2013. С. 232.
- ²³ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 95.
- ²⁴ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 97.
- ²⁵ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ²⁶ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ²⁷ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 363.
- ²⁸ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 96.
- ²⁹ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ³⁰ Страсти и борьба с ними. По трудам свт. Феофана Затворника. Выдержки из творений и писем. М., 2011. С. 22.
- ³¹ Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908. С. 125.
- ³² Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908. С. 125.
- ³³ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ³⁴ Добротолюбие: в 5 т. Т. 3. Изд. 4-е. М., 2010. С. 420.
- ³⁵ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 97.
- ³⁶ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ³⁷ Преподобный Нил Сорский. Устав и послания. М., 2011. С. 98.
- ³⁸ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 159.
- ³⁹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 8. Анна Каренина. М., 1981. С. 72.
- ⁴⁰ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 160.
- ⁴¹ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 160.
- ⁴² Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч. IV. М., 1998. С. 160.
- ⁴³ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.
- ⁴⁴ Добротолюбие: в 5 т. Т. 2. Изд. 4-е. М., 2010. С. 510.

References (Monographs)

1. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 159. (In Russian).
2. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 159. (In Russian).
3. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 161. (In Russian).
4. Shimanskiy G.I. *Nravstvennoe bogoslovie* [Moral Theology]. Kiev, 2005, p. 188. (In Russian).
5. Leonov V., prot. *Osnovy pravoslavnoi antropologii: uchebnoe posobie* [The Basic Principles of Orthodox Anthropology: A School-book]. Moscow, 2013, p. 232. (In Russian).
6. Leonov V., prot. *Osnovy pravoslavnoi antropologii: uchebnoe posobie* [The Ba-

sic Principles of Orthodox Anthropology: A School-book]. Moscow, 2013, p. 232. (In Russian).

7. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 159. (In Russian).

8. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 160. (In Russian).

9. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 160. (In Russian).

10. Dunaev M.M. *Pravoslavie i russkaya literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Part 4. Moscow, 1998, p. 160. (In Russian).

Александр Николаевич Ужанков – кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, заместитель директора Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева; профессор Национального исследовательского ядерного университета «МИФИ»; профессор Сретенской Духовной Семинарии.

Научные интересы: история русской литературы XI–XIX вв., теория литературы (ценностные аспекты художественного произведения, система эстетических категорий, поэтика), медиавистика.

E-mail: a.n.uzhankov@mail.ru

Alexander Uzhankov – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor, Vice-director for science at Russian Scientific Research Institute of Cultural Heritage named after D.S. Likhachev; Professor at the National Research Nuclear University “MEPhI”; Professor at Sretenskaya Theological Seminary.

Research interests: history of Russian literature of the 11 – 19 cc., theory of literature (aspects of values in literature, system of aesthetic categories, poetics), medieval studies.

E-mail: a.n.uzhankov@mail.ru

М.С. Баликова (Москва)

**ОБРАЗЫ ХУДОЖНИКОВ
В РАННЕЙ ПРОЗЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
(на материале романов «Юлиан Отступник»,
«Леонардо да Винчи» и «Итальянских новелл»)**

Аннотация. В сознании Д.С. Мережковского всегда важное место занимала фигура художника. В статье исследуется его ранняя проза. В центре внимания – образы художников в произведениях писателя 1890-х – начала 1900-х гг. Исследование проводится на материале романов «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи» и «Итальянских новелл». Помимо обращения к текстам разных жанров, новизна представленного в статье подхода к теме состоит в том, что автор анализирует образы как мастеров изобразительных искусств, так и артистических натур, не являющихся профессиональными живописцами или скульпторами, но обладающих эстетическим взглядом на мир. Делается вывод, что с образами художников (как в узком, так и в широком смысле) в произведениях Мережковского связана идея синтеза разнородных явлений, таких как наука и вера, разум и чувство, созерцание и действие и др.

Ключевые слова: Мережковский; образ художника; изобразительные искусства; эстетическое мировосприятие; синтез явлений.

M. Balikova (Moscow)

**The Images of Artists in D.S. Merezhkovskiy's Early Prose
(On the Material of the Novels “Julian the Apostate”,
“Leonardo da Vinci” and “Italian Novelettes”)**

Abstract. A figure of artist had always kept an important place in D.S. Merezhkovskiy's consciousness. His early prose is investigated in the article. Images of artists in the writer's works of the 1890s – early 1900s are in the focus of attention. The investigation is conducted on the material of the novels “Julian the Apostate”, “Leonardo da Vinci” and “Italian Novelettes”. Apart from appeal to the texts of various genres, the novelty of the approach proposed in the article consists in the analysis of the images of masters of the fine arts as well as artistic natures, not being professional painters or sculptors, but possessing aesthetic worldview. It is concluded that the idea of synthesis of different phenomena, such as science and faith, reason and feeling, contemplation and action and other, is connected with the images of artists (both in the narrow and in the broad sense) in Merezhkovskiy's works.

Key words: Merezhkovskiy; image of artist; the fine arts; aesthetic worldview; synthesis of phenomena.

Начиная с эпохи романтизма, образ художника неизменно приковывал к себе творческое внимание писателей, поэтов, мыслителей как в России, так и за рубежом. Богатый и интересный материал для исследования в этом направлении дает русская литература Серебряного века, в частно-

сти – творчество Д.С. Мережковского. Важное место в его сознании занимает фигура художника – не только как мастера, по роду своей деятельности связанного со сферой изобразительных искусств, но и в более широком смысле – как артистической натуры, склонной к эстетическому восприятию мира. Такие образы мы встречаем уже в ранних произведениях Мережковского, в том числе в его романах 1890-х гг. и новеллистическом цикле начала 1900-х гг.

В романе «Юлиан Отступник», открывающем трилогию «Христос и Антихрист», это, прежде всего, главный герой произведения, император Юлиан. Еще в детстве, в процессе игры, искусство дарит герою ту «радость великого освобождения от жизни»¹, которую он потом испытает, созерцая изваяние Афродиты: «И мальчик принялся за работу. <...> И над игрушечным кораблем своим скоро забыл все обиды, всю свою ненависть и вечный страх смерти»² (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страниц).

Именно с образом Юлиана по преимуществу связан чрезвычайно важный для творчества Мережковского мотив соединения, взаимопроникновения христианского и языческого начал. Характерно, что отмечает эту черту в герое его подруга – женщина-скульптор Арсиноя (к образу которой мы обратимся ниже), понимающая его, как никто другой. «Подумай, что значит твое милосердие, странноприимные дома, проповеди эллинских жрецов. Все это – подражание галилеянам, все это – новое, неизвестное древним мужам, героям Эллады» (1, 198), – говорит она Юлиану.

Еще один художник в романе Мережковского – инок Парфений, обладающий «великим искусством» (1, 173) расписывать «заглавные буквы книг хитрыми узорами» (1, 173). В этих узорах, где «все народы и века простодушно соединялись в монашеском раю, блиставшем переливами драгоценных камней вокруг заглавных букв Священного Писания» (1, 174), Парфений бессознательно достигает того чаемого синтеза, который в финале произведения будет осуществлен Арсиноей в созданном ею изваянии с «телом олимпийского бога, с лицом, полным неземной печали» (1, 286).

Арсиноя – самый завершенный образ среди всех изображенных в романе художников. Увлекавшаяся ваянием с юности, в зрелом возрасте она, пройдя через языческое и «галилейское» (христианское) «искушения», «решила вернуться в мир, чтобы жить и умереть <...> художником» (1, 263). Поэтому закономерно, что именно ей, наряду с беспристрастным историком Аммианом Марцеллином, дано осознать, что «вся сила Рима, вся мудрость Эллады только путь к учению Христа» (1, 285).

Если в первом романе трилогии автор показывает, что лишь избранным современникам Юлиана было дано предчувствовать «великое веселие Возрождения» (1, 286), а в главном герое произведения можно увидеть «раннего и обреченного на гибель предтечу Возрождения»³, то временем действия романа «Леонардо да Винчи», центрального в трилогии, избран собственно Ренессанс.

Известно, что «художник эпохи Возрождения <...> должен быть све-

душ не только во всех искусствах»⁴, но и в различных областях науки и жизни. И в романе Мережковского Леонардо предстает не только как живописец, скульптор, автор множества рисунков, но и как ученый, как изобретатель, даже как музыкант. Достаточно вспомнить, как выглядит комната мастера в описании Мережковского, чтобы представить, насколько разносторонни были интересы Леонардо:

«Комната была загромождена машинами и приборами по астрономии, физике, химии, механике, анатомии. <...> Виднелся водолазный колокол, мерцающий хрусталь оптического прибора, изображавшего глаз в больших размерах, скелет лошади, чучело крокодила, банка с человеческим зародышем в спирту, <...> острые лодкообразные лыжи для хождения по воде, и рядом, должно быть, случайно попавшая сюда из мастерской художника, глиняная головка девушки или ангела с лукавой и грустной улыбкой. <...> И надо всем <...> распростирились крылья машины» (1, 323–324).

Художническая деятельность хозяина комнаты явно отделена от других занятий («случайно попавшая сюда из мастерской художника, глиняная головка девушки или ангела», курсив наш. – М.Б.). По всей вероятности, такое выделение изобразительного искусства из множества видов деятельности Леонардо свидетельствует об особом значении для него и для автора романа именно сферы искусства.

Невозможно также не обратить внимания на то, что «надо всем», находящимся в комнате, господствуют огромные крылья летательного аппарата, над которым на протяжении долгого времени безуспешно работает Леонардо. Образ летательной машины выступает в романе как «символ дерзновенной творческой мысли»⁵, знак «стремления художника к единству с Небом»⁶. Но не менее важен и сам образ крыльев, являющийся одним из лейтмотивов романа и проходящий в разных вариациях через все произведение вплоть до его финала. Там русский изограф Евтихий, осмотрев мастерскую Леонардо и познакомившись с его работами, делает основным элементом своей иконы с изображением Иоанна Предтечи «позлащенные крылья, внутри багряно-золотистые, как пламя, снаружи белые, как снег, широко распростерты в лазурном небе над желтою землей и черным океаном, подобные крыльям исполинского лебедя» (2, 248). Глубокое и удачное, на наш взгляд, толкование этого образа дано И.А. Сухановой. Исследовательница замечает: «В сознании Евтихия соединяются разные образы: “крылья Предтечи напоминали то крылья механика Дедала, то крыло летательной машины Леонардо” <...>. Евтихий чувствует противоположность “вещественных” крыльев Дедала “духовным” крыльям Предтечи, тем не менее, он – единственный, кто за вещественными крыльями Леонардо видит **крылья духовные**»⁷ (выделено автором. – М.Б.).

Резонным представляется вопрос: неужели «духовные крылья» (или «крылья Духа», как называет их Мережковский в одном из стихотворений) Леонардо и его же – пусть и не всегда осознаваемое самим мастером – служение злу (вспомним, например, Дионисиево ухо и военную

машину-«паука») – лишь две разные, но не взаимоисключающие стороны ренессансного универсализма художника? Таким вопросом, мучившим в романе учеников Леонардо, не раз задавались и критики, и ученые. Примечательно, что ими были выражены не только различные, но иногда и оппозиционные по отношению друг к другу точки зрения. Так, современный биограф и исследователь творчества Мережковского А.А. Холиков утверждает: «В 1890-е годы писатель расширит границы прекрасного вплоть до поэтизации зла. Идея так называемой “новой красоты” будет связана с ницшеанским периодом творчества Мережковского и воплотится в романах о Юлиане Отступнике, Леонардо да Винчи и сборнике “Новых стихотворений”»⁸. По более раннему замечанию З.Г. Минц, писатель «настойчиво подчеркивает неморальность Познания и Творчества»⁹. С исследовательницей спорит О.В. Дефье, доказывая, что «немислимую для Ф. Ницше взаимозависимость творчества и морали Д. Мережковский вместе со своим героем мотивировал умением постичь глубинное миросоглашение, осознать пропорциональность определяющих его сил»¹⁰. Нам, напротив, представляется, что в данном случае необходимо «развести» автора произведения и его персонажа.

У персонажа есть кредо, которому он всегда старается следовать сам и которое внушает своим ученикам: «Если хочешь быть художником, оставь всякую печаль и заботу, кроме искусства. Пусть душа твоя будет как зеркало, которое отражает все предметы, все движения и цвета, само оставаясь неподвижным и ясным» (1, 316). Естественно, как человек, Леонардо «бесконечно богат нюансами ощущений, сомнениями, внутренней драмой и таинственностью»¹¹. Как художник, он стремится только к спокойному созерцанию и ясному, ничем не искаженному «отражению» всех предметов, явлений и т.д. Поэтому он не видит противоречия в своей одновременной работе над такими совершенно не похожими друг на друга «близнецами» (1, 339) (выражение художника), как фреска «Тайная Вечеря» и памятник герцогу Сфорца, именуемый «Колоссом», – «персонификация сил зла и коварства»¹² человека, возомнившего себя Богом (символична надпись на постаменте памятника: «Esse Deus», «Се Бог»).

Что же касается автора романа и его концепции искусства, то здесь мы присоединяемся к интерпретации, предложенной Л.А. Колобаевой: «В изображении эпохи Итальянского Возрождения и Леонардо да Винчи <...> претворена мысль о том, что “культура оказалась шире христианства”, но она нуждается в соединении, синтезе с религией»¹³ в ее морально-нравственных основах.

Но вернемся к образу центрального героя романа и обратим внимание на то, что Леонардо да Винчи как художник «аполлонического» типа имеет в романе своего яркого антипода, в качестве которого выведен Микеланджело. Интересно, однако, что художнический тип Микеланджело, как он изображен Мережковским в одноименной «итальянской новелле», в большей степени сближен с типом Леонардо, чем в романе. Сближают их, в частности, вечное желание «невозможного»¹⁴ в искусстве, стремление творить «бесцельно и бескорыстно»¹⁵, лишь «исполняя волю своего

сердца и Бога», «никому не служить»¹⁶ своим искусством. Объединяет характеры Микеланджело из новеллы и Леонардо из романа и странное, на первый взгляд, не сразу понятное равнодушие мастеров к судьбе (вплоть до гибели) своих творений. Так, Микеланджело, от которого Папа Римский Павел потребовал «поправить» «Страшный суд»: «прикрыть одежками нагие тела», «крылья <...> приделать кому следует», – сам отказался это делать, но остался совершенно спокоен, когда «обезобразить»¹⁷ произведение художника согласился его ученик. Леонардо предвидит гибель от сырости двух своих фресок («Тайной Вечери» и «Битвы при Ангиари») и становится свидетелем уничтожения еще двух своих шедевров – «Колосса» и картины «Леда и лебедь». Памятник на глазах его создателя разбивают французские арбалетчики, «Леда» гибнет во время устроенного детьми-инквизиторами «сожжения сует». Художник на оба эти страшные действия смотрит «покорно» (2, 15).

Чем можно объяснить такое равнодушное (по крайней мере, внешне) принятие художником гибели его любимых и, возможно, лучших произведений? Современные литературоведы предлагают различные трактовки. Так, О.В. Дефье приходит к мысли о трагической зависимости художника от его времени – зависимости, неизбежно повергающей творческую личность в состояние «раздавленности» и «оцепенения»¹⁸. А Я.В. Сарычев, исследуя гностический подтекст романа, апеллирует к проблеме «андрогинизма» и видит оправдание внешне «бессмысленного» творчества в открывающемся художнику «высшем гнозисе»¹⁹.

Вероятно, в зависимости от различных методологических, эстетических и философских подходов к тексту, могут быть предложены и иные, столь же непохожие друг на друга интерпретации. Но, очевидно, именно на это разнообразие прочтений и ориентирован текст романа Мережковского – романа символистского, с его неоднозначностью, «мерцанием» образов, множественностью мотивировок, богатством реминисцентного плана.

Коснемся и вопроса о присущем главному герою романа эстетизме. Чуткий и проницательный художник осознает, что, создавая портрет Джоконды, он тем самым делает выбор между жизнью и «созерцанием» (искусством) и отдает предпочтение последнему. Однако отношение Леонардо к моне Лизе как модели для его полотна и к самой картине не исчерпывается эстетизмом и готовностью принести жизнь в жертву искусству. Художник не просто пытается «решить, что лучше: умертвить живую для бессмертной или бессмертную для живой – ту, которая есть, или ту, которая будет всегда на полотне картины» (2, 142), – он стремится в искусстве соединить «два образа в один, <...> действительность и отражение – живую и бессмертную» (2, 142). Вместо преходящей красоты в жизни выбирает вечную (вечно живую) красоту в искусстве. На «правильность» такого решения указывает и «радость великого освобождения» (2, 142), которую испытывает художник, совершив свой выбор, и само создание портрета, ставшего «вершиной сотворчества художника и бытия»²⁰.

Вера в искусство, способное даровать бессмертие, сближает заглавно-

го героя романа «Леонардо да Винчи» с ваятелем Антонио – персонажем «итальянской новеллы» Мережковского «Любовь сильнее смерти». Вот как в новелле описывается работа скульптора (после мнимой смерти его возлюбленной) над изваянием девушки: «Лицо Антонио выражало спокойствие. Ему казалось, что он воскрешает мертвую и дает ей новую бесмертную жизнь»²¹.

Образ Леонардо может быть сопоставлен и с образами героев других «итальянских новелл», особенно героев-художников, таких как Верзила из «Превращения» и Филиппо Брунеллески, действующий в том же произведении. Последнего так же, как и Леонардо, отличает «вера в творческие силы человека, в безграничную мощь его разума»²². При этом в образе Леонардо разум выступает не как самодостаточное качество, но как элемент определенной системы, обретающий свое подлинное значение только во взаимодействии с другими элементами (чувствами и эмоциями, способностью к эстетическому наслаждению миром, верой в Божественный «Первый Двигатель»).

Ясно, что даже такому художнику, как Леонардо да Винчи, не дано соединить все противоположности и примирить все противоречия в своей душе и в мире. Лишь в некоторых образах его живописных полотен (Мадонна (на полотне «Мадонна в скалах»), Иоанн Предтеча) угадывается чаемое слияние «земного» и «небесного», духовного и плотского, христианского и языческого²³. Именно в искусстве видится Мережковскому необходимый потенциал для грядущего синтеза долженствующих соединиться противоположностей. Глубоко знаменательно появление в финале романа иконы, созданной русским мастером Евтихием, предваряющее «русскую тему» заключительной части «Христа и Антихриста», трилогии Мережковского «Царство Зверя» (1908; 1911–1912; 1918), а также ряда его философско-публицистических выступлений 1900-х гг. и более позднего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мережковский Д. Вечные спутники: портреты из всемирной литературы. СПб., 2012. С. 19.

² Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: трилогия: в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 22.

³ Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: трилогия. Т. 1. М., 1989. С. 9.

⁴ Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С. 635.

⁵ Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса. (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 62.

⁶ Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса. (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 109.

⁷ Суханова И.А. Созвучие искусств в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» // Русская речь. 2006. № 4. С. 23.

⁸ Холиков А.А. Дмитрий Мережковский: из жизни до эмиграции: 1865–1919. СПб., 2010. С. 49.

⁹ Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: трилогия. Т. 1. М., 1989. С. 17.

¹⁰ Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 45.

¹¹ Баццарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 52.

¹² Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса. (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 82.

¹³ Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 12.

¹⁴ Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 452.

¹⁵ Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 462.

¹⁶ Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 472.

¹⁷ Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 497.

¹⁸ Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса. (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 82.

¹⁹ Сарычев Я.В. Смысл творчества и проблема «андрогинного» статуса личности в романах Д.С. Мережковского // Русская литература и эстетика конца XIX – начала XX в.: проблема человека. Сб. I. Липецк, 1999. С. 34.

²⁰ Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса. (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999. С. 72.

²¹ Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 382.

²² Девятайкина Н.И. Исторические личности как ренессансные типы у Д.С. Мережковского (По новелле «Превращение») // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С. 49.

²³ Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: трилогия. Т. 1. М., 1989. С. 20.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Sukhanova I.A. Sozvuchie iskusstv v romane D.S. Merezkovskogo “Voskresshie bogi (Leonardo da Vinchi)” [Harmony of Arts in the D.S. Merezkovskiy’s Novel “Resurrection of Gods (Leonardo da Vinchi)”]. *Russkaya rech*, 2006, no. 4, p. 23. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Mints Z.G. O trilogii D.S. Merezkovskogo “Khristos i Antikhris” [On the Trilogy by D.S. Merezkovsky “Christ and Antichrist”]. *Merezkovskiy D.S. Khristos i Antikhris: trilogiya* [Christ and Antichrist: Trilogy]. Vol. 1. Moscow, 1989, p. 9. (In Russian).

3. Panchenko Dm. Leonardo i ego epokha v izobrazhenii D.S. Merezkovskogo

[Leonardo and His Era in the Image of D.S. Merezhkovsky]. *Merezhkovskiy D.S. Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi* [Resurrected of the Gods. Leonardo da Vinci]. Moscow, 1990, p. 635. (In Russian).

4. Mints Z.G. O trilogii D.S. Merezhkovskogo "Khristos i Antikhrist" [On the Trilogy by D.S. Merezhkovsky "Christ and Antichrist"]. *Merezhkovskiy D.S. Khristos i Antikhrist: trilogiya* [Christ and Antichrist: Trilogy]. Vol. 1. Moscow, 1989, p. 17. (In Russian).

5. Batstsarelli E. Zametki o romane Merezhkovskogo "Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi" [Notes on the Merezhkovskiy's Novel "Resurrection of Gods. Leonardo da Vinchi"]. *D.S. Merezhkovskiy. Mysl' i slovo* [D.S. Merezhkovskiy. Thought and Word]. Moscow, 1999, p. 52. (In Russian).

6. Kolobaeva L.A. Total'noe edinstvo khudozhestvennogo mira (Merezhkovskiy-romanist) [Total Unity of Fictional World (Merezhkovskiy-novelist)]. *D.S. Merezhkovskiy. Mysl' i slovo* [D.S. Merezhkovskiy. Thought and Word]. Moscow, 1999, p. 12. (In Russian).

7. Sarychev Ya.V. Smysl tvorchestva i problema "androginnogo" statusa lichnosti v romanakh D.S. Merezhkovskogo [The Sense of Creative Work and the Problem of "Androgenous" Status of Personality in Merezhkovskiy's Novels]. *Russkaya literatura i estetika kontsa XIX – nachala XX v.: Problema cheloveka* [Russian Literature and Aesthetics of the Late XIX – Early XX Centuries. The Problem of Human Being]. Vol. 1. Lipetsk, 1999, p. 34. (In Russian).

8. Dronova T.I. "Vse prekrasnoe umiraet v cheloveke, no ne v iskusstve..." (Funktsii ekfrasisa v romane D.S. Merezhkovskogo "Leonardo da Vinchi") ["All the Beautiful Dies in Human Being, not in Art..."] (Functions of Ekphrasis in the D.S. Merezhkovskiy's Novel "Leonardo da Vinchi"). *Maloizvestnye stranitsy i novye kontseptsii istorii russkoy literatury XX veka* [Little-known Pages and New Conceptions of the History of Russian Literature of the 20 Century]. Vol. 4. Moscow, 2008, p. 56. (In Russian).

9. Kshitsova D. Ital'yanskoe Vozrozhdenie v tvorchestve D.S. Merezhkovskogo [The Italian Renaissance in D.S. Merezhkovskiy's Creative Works]. *Litteraria Humanitas V* [Litteraria Humanitas V]. Brno, 1998, p. 116. (In Russian).

10. Devyataykina N.I. Istoricheskie lichnosti kak renessansnye tipy u D.S. Merezhkovskogo (Po novelle "Prevrashchenie") [Historical Characters as Types of the Renaissance in D.S. Merezhkovskiy's Works (After the Novelette "Metamorphosis")]. *Istoriya i filologiya: problemy nauchnoy i obrazovatel'noy integratsii na rubezhe tysyacheletiy* [History and Philology: Problems of Scientific and Educational Integration on the Verge of Millennia]. Petrozavodsk, 2000, p. 49. (In Russian).

11. Mints Z.G. O trilogii D.S. Merezhkovskogo "Khristos i Antikhrist" [On the Trilogy by D.S. Merezhkovsky "Christ and Antichrist"]. *Merezhkovskiy D.S. Khristos i Antikhrist: trilogiya* [Christ and Antichrist: Trilogy]. Vol. 1. Moscow, 1989, p. 20. (In Russian).

(Monographs)

12. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 62. (In Russian).

13. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 109. (In Russian).

14. Kholikov A.A. *Dmitriy Merezhkovskiy: Iz zhizni do emigratsii: 1865–1919* [Dmitriy Merezhkovskiy: From Life before the Emigration: 1865–1919]. Saint-Petersburg, 2010, p. 49. (In Russian).

15. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 42. (In Russian).

16. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 45. (In Russian).

17. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 82. (In Russian).

18. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 82. (In Russian).

19. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 72. (In Russian).

20. Def'e O.V. *D. Merezhkovskiy: preodolenie dekadansa (Razdum'ya nad romanom o Leonardo da Vinchi)* [D. Merezhkovskiy: Overcoming of Decadence (Thoughts on the Novel about Leonardo da Vinci)]. Moscow, 1999, p. 73. (In Russian).

Мария Сергеевна Баликова – аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Сфера научных интересов: русская литература рубежа XIX–XX вв.

E-mail: masha.balickova@yandex.ru

Maria Balikova – postgraduate student at the Department of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: Russian Literature of the verge of 19 – 20th centuries.

E-mail: masha.balickova@yandex.ru

Н.А. Дровалева (Москва)

**ПОРТРЕТ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ОТДЕЛЬНЫХ
ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЯХ РОМАНА
В.Я. БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»
(литература и книжная графика)**

Аннотация. В данной статье портрет рассматривается как универсальная точка, в которой сходятся разные виды искусства. Диалог литературы и книжной графики в контексте синтеза искусств открывает новые возможности для междисциплинарных исследований. Анализ портретов героев в тексте и гравюрных портретов в «Огненном ангеле» В.Я. Брюсова позволяет заключить, что портреты и главных, и второстепенных героев в тексте романа живописны и многомерны, а ксилографические портреты сохраняют условность и простоту языка эпохи. Кроме того, контрастное сравнение гравюрных иллюстраций со словесными «рисунками» позволяет найти еще один аргумент в споре о жанровой принадлежности романа и доказать, что определение «символистский» подходит к нему больше других. Представленный в работе анализ изображения внешности героев в тексте и гравюрных портретов на страницах романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» расширяет понимание механизмов синтеза искусств в эпоху Серебряного века и позволяет выявить особенности словесного портрета в романе, определенные владеющим тайнами ремесла нескольких видов искусства автором.

Ключевые слова: В.Я. Брюсов; «Огненный ангел»; портрет; символизм; символистский роман; синтез искусств; книготворчество; гравюра.

N. Drovaleva (Moscow)

**The Portrait as an Object of Depiction in Bryusov's Lifetime
Publications of "The Fiery Angel" (Literature and Book Illustrations)**

Abstract. The article is devoted to the portrait as a universal object of study, where literature and book illustrations work together within the context of the art synthesis theory. Studying the portrait extends our understanding of mechanisms underlying various interdisciplinary approaches. A comparative analysis of verbal portrayals and woodblock ones in "The Fiery Angel" by Valery Bryusov shows that while the portraits of both main and secondary characters are vivid, engraving portraits are lack of details and preserve the simplicity. Such opposition leads us to theoretical assumptions about what is the genre of "The Fiery Angel" and proves that it is more a symbolical than a historical novel.

Key words: V.Ya. Bryusov; "The Fiery Angel"; portrait, symbolism; symbolic novel; art synthesis, book illustration, old woodcut.

Исследователи, изучающие взаимодействие литературы и книжной графики, как правило, обращаются к практической типографике в отрыве от содержания книги, редко рассматривают способы создания иллюстративного ряда к произведению в связи с его сюжетом и стилем, лишь пунктирно говорят о соотношении графических приемов с художественным материалом (А.Д. Чегодаев¹, Н.И. Шантыко²,

В.В. Пахомов³, А.Д. Гончаров⁴, Н.А. Гончарова⁵). Применительно к эпохе Серебряного века, о которой пойдет речь, вопрос о связях литературных текстов и книжной графики требует особого рассмотрения в контексте проблемы синтеза искусств, который предполагает совершенно новое единство, «восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества»⁶.

Идея создания словесно-визуальной целостности находит отражение в книгоиздательских взглядах В.Я. Брюсова. По мнению писателя, конечная цель развития синтетической культуры – не механическое сложение, а «рождение единой художественной системы, вбирающей в себя наследие прошлого и достижения настоящего»⁷. Результат в данном случае зависит как от качества издательской подготовки⁸, так и от творческих принципов автора. В письме к П.П. Перцову о книге стихов «Chefs d'Oeuvre» Брюсов призывает: «Умоляю Вас, читая ее, – читать все подряд, <...> ибо все имеет свое назначение, и этим сохранится хоть одно достоинство – единство плана»⁹. Он прекрасно знал культуру издательского дела, сам подбирал шрифты и другие элементы книги, которые нередко становились образцом для книготворчества других символистов¹⁰. Мы остановимся на портрете как предмете изображения в отдельных прижизненных изданиях «Огненного ангела» (за рамками исследования остается журнальная публикация романа в «Весах» за 1907 и 1908 гг.). Нас будет интересовать не только литературный, но и визуальный портрет – изображение в книжной графике (гравюрный оттиск).

История взаимоотношений портрета в литературе и живописи крайне сложна. М.Г. Уртминцева кратко, но очень емко объясняет переход этого термина в литературу: «Сам термин "портрет" в его прямом значении заимствован из близкого к литературе вида искусства – живописи. В старофранцузском языке существовало выражение *roug-trait*, что обозначало изображение оригинала *trait pour trait* – "черта в черту". Корни слова восходят к латинскому глаголу "protrahere", что означает "извлекать наружу, обнаруживать"¹¹. Позднее смысл расширяется, термин приобретает дополнительное значение «изображать, портретировать».

Интерес к портрету в качестве иллюстрации не был отдельной темой рассмотрения в специальной литературе. Однако очевидно, что на разных этапах культурного развития оформление более или менее значимо для понимания текста. Ю.Я. Герчук считает, что «при своей крайней примитивности, первоначальная ксилография с первых же шагов оказалась искусством целостным и органичным», а «ее лаконичный графический язык – плоскостность, характер и масштаб угловатого штриха – прямо порождался естественными свойствами материала и инструмента»¹². Характерное качество ксилографии – это «ее относительная независимость от той книги, для которой она была первоначально изготовлена, от предназначенного ей места в наборе». Схематизм независимой ранней печатной иллюстрации скорее знаковый, чем изобразительный (в отличие от живописи). Именно поэтому возможности использования гравюры расширились: одна и та же картинка «могла изображать, в зависимости

от контекста, разных персонажей, различные местности или события»¹³. Яркий пример – «Всемирная хроника» Г. Шеделя (конец XV в.), где один и тот же портрет используется для изображения одного из библейских праотцев, гомеровского героя, римского поэта и немецкого рыцаря: читатель того времени, видимо, не ждал документальной достоверности образов, «вполне удовлетворяясь тем, что названному в тексте явлению находилась хотя бы приблизительная параллель в изображении»¹⁴. Ощущение полноты и правдивости возникало уже в связи с присутствием портрета на страницах книги.

В XVIII в. иллюстрации играли роль «изобразительного» комментария. Ю.Н. Белова на примере иллюстраций Ю. Гравелло и Ж. Паскье к «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» рассматривает механизмы подготовки иллюстраций¹⁵. Все гравюры, на которых изображены герои, помещены на отдельных страницах, что не дает читателю спокойно переходить от визуального к словесному. Иллюстраторы «стремятся максимально точно отразить сюжет и используют вольно или невольно художественные приемы, присущие не только Ватто», но и Прево¹⁶. В начале XIX столетия на смену идеализированному изображению XVIII в. графика и живопись выдвигают «именно характерность, порой сознательно обостренную до гротеска»¹⁷, герой иллюстрации, как и герой литературы, все ближе к реальной жизни, к быту. Потребность в жизненной достоверности и бытовой конкретности распространяется не только на современные, но и на исторические сюжеты. Во второй половине XIX в. тоновая ксилография позволяет моделировать объем и воздушное пространство изображения, что провоцирует уход зрителя и читателя в иллюзорный мир героев. Эпоха модерна или время красивой книги – период не второстепенных графиков-оформителей. В конце XIX в. оформлять книги стали ведущие мастера зарубежной и русской живописи, привнося в портретные изображения собственный уникальный стиль и стиль главенствующего в графике направления, сочетая его с литературными задачами. Из Франции на русскую почву пришла «книга художника», в которой иллюстрации выполнял, как правило, известный профессиональный художник в различных техниках – литографии, офорте или гравюре на дереве. Портреты, как и другие иллюстрации, делались максимально качественно: они были декоративными, иллюзорными и детально прорисовывались.

Первое издание брюсовского «Огненного ангела» украшают именно такие виньетки и три портрета, выполненные И. Заттлером в собственном стиле. Для второго издания Брюсов более тщательно подбирает иллюстративный материал, значительно расширяет примечания и заново пишет предисловие¹⁸ (здесь и далее в скобках будут указаны страницы «Огненного ангела» 1909 года издания, VIII), в котором считает необходимым отметить, что украшения книги воспроизводят именно гравюры конца XV и XVI вв., а не созданные современным художником, как было в издании 1908 г.: «Исключение составляет одно воспроизведение гравюры самого начала XVII в., которой мы должны были воспользоваться, так как не нашли более раннего гравированного портрета Фауста» (VIII).

При работе с иллюстративным материалом мы будем опираться только на второе издание, содержащее несколько десятков портретных изображений на страницах книги, и подробно остановимся на образах Фауста, Мефистофелеса, Агриппы Неттестеймского, Ренаты, Генриха и Мадизеля, возникающих в тексте романа.

Большинство портретных гравюр во втором издании выполнено в древнейшей ксилографической технике. Гравюрный оттиск, по мнению художника и оформителя-теоретика В.А. Фаворского, – явление цельное: «... в любой момент, когда гравируешь, остановись и напечатай, – должна быть вещь. Цельность – в каждый момент»¹⁹. Вот почему еще в процессе работы следует проверять единство восприятия оттиска, «чтобы от подробностей не пострадала цельность силуэта». Гравюре не свойственна перегруженность деталями, что определяется самой техникой ее создания. Ощущение воздушного пространства в изображении сведено к минимуму.

Позднее гравюрное изображение доктора Фауста и Мефистофелеса, помещенное на первой странице одиннадцатой главы «Огненного ангела», в целом сохраняет характеристики средневековой гравюры: отсутствуют детализация, натуральная перспектива, приближенная к живописи. Перед нами – оттиск, переходящий из книги в книгу, штамп, принадлежащий двумерному книжному пространству, но в тексте внешний вид Фауста и, в особенности, Мефистофелеса ускользает от восприятия Рупрехта: «Один из них, человек лет тридцати пяти, одетый как обычно одеваются доктора, с небольшой курчавой бородкой, – производил впечатление переодетого короля. <...> Спутник его был одет в монашеское платье; он был высок и худ, но все существо его каждый миг меняло свой внешний вид, так же, как его лицо – свое выражение» (214). Кто Фауст: фокусник или волшебник? Известно, что некоторые современники считали исторического Фауста шарлатаном²⁰. В романе это мнение озвучивает граф фон Веллен, говоря о Фаусте и его спутнике Мефистофелесе (238). Б.И. Пуришев отмечает, что Брюсов отчасти опирается на «Историю о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чарошее и чернокнижнике». В «народной книге» XVI в. «он нашел и фигуру Мефистофеля». Однако в ней, полагает ученый, «Мефистофель – это могущественный бес, которому Фауст продал свою душу, в романе же это всего лишь умный и ловкий фокусник». К тому же, Брюсов не стремится осудить «человеческий порыв» к знанию. Читателю начала XX в. Фауст был прежде всего знаком по трагедии И.В. Гете и олицетворял собой «ищущее человечество». Однако Брюсов, по мнению Б.И. Пуришева, создает более многослойный образ.

Личность Агриппы Неттестеймского также успела стать историческим штампом, как и растиражированная гравюра, изображающая ученого и воспроизведенная в середине шестой главы издания 1909 г. (127). Как пишет Б.И. Пуришев, в памяти «потомства Агриппа сохранился лишь как банальный чернокнижник, один из тех шарлатанов, которые пускали пыль в глаза людям доверчивым»²¹. Брюсов сделал удачную попытку показать выдающегося ученого в истинном свете. В тексте романа словесный портрет Агриппы сложен, подробен и неоднозначен: «Я узнал Агриппу, ибо он

очень похож на свой портрет, напечатанный на обложке книги «De Occulta Philosophia»²¹; только выражение лица показалось мне несколько иным: на портрете оно добродушное и откровенное, – у Агриппы же было в лице что-то пренебрежительное или брезгливое, может быть, оттого, что губы его как-то старчески свисали...» (130–131).

Рупрехт сравнивает изображение Агриппы из прижизненного издания «De Occulta Philosophia» и того человека, которого он видит, а наш взгляд невольно переходит на портретную гравюру, помещенную Брюсовым в этой главе так, чтобы визуальное вступало в диалог с текстом (127). Перед читателем – портрет-картина. Агриппа представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающим его миром вещей и интерьером. В конце романа дается групповой портрет: «...на широкой супружеской кровати <...> лежал неподвижно, протянув руки вдоль тела, великий чародей <...>. Вокруг кровати в скорбном молчании стояли ученики, слуги и сыновья Агриппы...» (324).

Групповой портрет – относительно новый тип портрета, получивший широкое распространение в Голландии в XVII в. Он сложнее, чем портреты, характерные для Позднего Средневековья, времени брюсовского романа. Его герой мыслит уже не средневековыми категориями, согласно которым «жизнь представлена не длящимся процессом, а остановившимся мгновением»²². В тексте писатель изображает не «маску ставшего», а само становление жизни, которое только спустя столетие запечатлеет Рембрандт, мастер группового портрета.

Изменчивость жизни характеризует также образ Ренаты, уходящий в исторический, биографический и живописный планы. А.И. Белецкий считает, что ее прототипом была Мария Рената Зенгер (последняя ведьма, сожженная на костре в XVIII в.)²³. Вместе с тем Брюсов дает «натуралистически написанный» портрет Н.И. Петровской²⁴, который, по воспоминаниям А. Белого, «писался два года, в эпоху горестной путаницы между нею, Брюсовым и мною»²⁵: «Быт старого Кельна, полный суеверий, быт исторический, скрупулезно изученный Брюсовым», напоминал Белому отчет о «бредах» Петровской, которая в такие моменты была похожа на Ренату.

Силуэт Ренаты является Рупрехту в живописи – на картине Сандро Филиппеи: «...сидит покинутая женщина, опустив голову на руки, в безутешности горя; лица ее не видно, но видны распущенные темные волосы; тут же поблизости разбросаны одежды, и кругом нет никого более» (41). Рупрехт отмечает, что образ с картины и «явленный жизнью» слились и «живут в душе неразрывно» (42). Лицо спящей Ренаты герой сравнивает с детскими ликами на картинах Беато Анжелико во Фьезоле, ему кажется невероятным, что ею недавно владел дьявол (25). В монастыре Рената (сестра Мария) была предметом восхищения, с ее появлением начали исцеляться недуги, над головой девушки сияло нечто, напоминающее нимб святых, но позже проявились вокруг Ренаты проделки бесов (267). Иногда она казалась загадкой, не живым человеком, а «каким-то святым символом» (206). Она то слабая женщина, то тверда, как камень (281).

В пятнадцатой главе портрет Ренаты, напротив, очень телесен. Рупрехт

обращает внимание на родинку на левом плече, куда палач вонзал острейшую иглу. Образ героини не имеет постоянных характеристик, и герой сомневается, что между ее ликами можно найти единство (186). Сказанное прямо соотносится со взглядами писателя, создавшего роман. В соответствии с ними истинно то, что человек признает «теперь, сегодня, в это мгновение»²⁶, поэтому в мире людей и мире духов лики Ренаты столь различны. Ее «портрет» (обращение к реальному прототипу времени Брюсова (Петровской), и к живописным образам XV в., и к историческому прототипу) отсылает нас к символистской идее о творении «художником» новых миров, многослойности и многозначности создаваемых образов.

Генрих (реальным прототипом которого был Андрей Белый²⁷) кажется Ренате прекрасным духом, а его портретные характеристики полностью совпадают с видениями: «...узнала Рената приехавшего в их местность молодого графа из Австрии. Одевался он в белые одежды; глаза у него были голубые, а волосы словно из тонких золотых ниток, так что Рената тотчас признала, что это – Мадизель» (23). И совсем обычным молодым человеком Генрих предстает в глазах Рупрехта, который отмечает множество деталей костюма: шелк, прорезанные рукава, золотую цепь на груди и мелкие золотые украшения. В седьмой главе дается подробный портрет графа: «Голубые глаза его, сидевшие глубоко под несколько редкими ресницами, казались осколками лазурного неба, губы, может быть, слишком полные, складывались невольно в улыбку» (148). Герой отчасти напоминает ангела, но он не идеальный оттиск: глаза сидят глубоко, ресницы редкие, губы полные, волосы хоть и напоминают нимб, принадлежат обычному человеку, они сухие и острые. Образ рассыпается на мелкие детали, за которыми мы узнаем Белого. По утверждению Белецкого, Генрих не представитель немецкой мистики исторического времени романа, это теософ XX в., показанный в нарочито кривом зеркале²⁸. Его речи – сознательная пародия. Автор сам признает, что они не вполне историчны: «В речах графа Генриха слышатся зачатки тех учений, которые были полно развиты современными оккультистами, преимущественно французскими» (350). Граф Генрих – это и Андрей Белый, и современный оккультист. При ближайшем рассмотрении образ оказывается еще более многомерным.

Итак, можно с уверенностью заключить, что если ксилографические портреты на страницах «Огненного ангела» сохраняют условность и декоративность языка эпохи, даже когда художник вводит моделирующую штриховку, то в тексте романа портреты и главных, и второстепенных героев очень живописны, многомерны. Они не являются мгновенным оттиском и маской. Граф Генрих – простой смертный или земное воплощение огненного ангела Мадизеля? Агриппа – чернокнижник или ученый? Рената – болезненная девушка или ведьма?

Среди многомерных портретов есть только один, в создании которого Брюсов идет за техникой средневековой гравюры. В начале романа Мадизель предстает таким, каким его видит маленькая Рената: «Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были

голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток» (20–21). И уже взрослой героине Мадизель является в том же виде: «Рената узнала тотчас своего Мадизеля, ибо он был таким же, как прежде: лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, волосы словно из золотых ниток...» (184). Перед смертью Рената описывает свое последнее видение Мадизеля в неизменном обличье (312). Несмотря на то, что в портрете присутствуют цветные эпитеты, они повторяются в одной и той же последовательности и не детализированы. Портрет Мадизеля соответствует средневековому изображению духов, не меняется во времени и всегда принадлежит одному миру. Подобные неизменные гравюрные изображения ангелов и скелетов можно неоднократно встретить на страницах издания 1909 г. Все они выполнены в грубой ксилографической манере и представляют собой ранние образцы гравюры (в основном оттиски взяты из книги «La Grande Danse macabre des Hommes et des Femmes» как указывает сам Брюсов в перечне рисунков к роману) (369).

Как видно, портрет оказывается той универсальной точкой, в которой сходятся разные виды искусства (литература, живопись, книжная графика), а их диалог открывает новые возможности для междисциплинарных исследований в области взаимодействия словесного и визуального рядов. Очевидно, что разговор о портрете не ограничивается исключительно технической составляющей и неизбежно выводит нас в сферу реального комментария текста. Контрастное сравнение гравюрных иллюстраций со словесными «рисунками» позволяет найти еще один весомый аргумент в давнем споре о том, какова жанровая принадлежность брюсовского романа и почему определение «символистский» подходит к нему больше других.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Чегодаев А.Д. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955.
- ² Шантыко Н.И. Творчество советских иллюстраторов. М., 1962.
- ³ Пахомов В.В. Книжное искусство: в 2 т. М., 1962.
- ⁴ Гончаров А.Д. Художник и книга. М., 1964.
- ⁵ Гончарова Н.А. Композиция и архитектура книги. М., 1977.
- ⁶ Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. С. 324.
- ⁷ Царева Н.А. Проблемы философии искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме (компаративистский подход). Владивосток, 2009. С. 228.
- ⁸ Переписка с Андреем Белым (1902–1912) // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 14.
- ⁹ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову: 1894–1896 гг.: (к истории раннего символизма). М., 1927. С. 37.
- ¹⁰ Толстых Г.А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга: исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 209–229.
- ¹¹ Уртминцева М.Г. Говорящая живопись. (Очерки истории литературного портрета). Нижний Новгород, 2000. С. 4.
- ¹² Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 140.
- ¹³ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 155–156.

- ¹⁴ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 157–158.
- ¹⁵ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 179–180.
- ¹⁶ Белова Ю.Н. Прево и Ватто: волшебные отражения иллюзий. Иллюстрации Ю. Гравелло и Ж.-Ж. Паскье к роману А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» // Библиофилия России: альманах. Т. 5. М., 2008. С. 172–188.
- ¹⁷ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013. С. 224.
- ¹⁸ Брюсов В.Я. Огненный ангел: повесть в XVI главах: украшения по современным гравюрам. М., 1909.
- ¹⁹ Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 148–149.
- ²⁰ Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М., 1974. С. 338.
- ²¹ Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М., 1974. С. 330.
- ²² Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета. М., 1928. С. 173.
- ²³ Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993. С. 414.
- ²⁴ Мирза-Авакян М.Л. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 223–234.
- ²⁵ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 308.
- ²⁶ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 61.
- ²⁷ Переписка с Андреем Белым (1902–1912) // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 332.
- ²⁸ Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Tolstykh G.A. Knigotvorcheskie vzglyady russkikh poetov-simvolistov [Symbolists' Views on Typography]. *Kniga: issledovaniya i materialy* [The Book: Research and Materials]. Issue 68. Moscow, 1994, pp. 209–229. (In Russian)
2. Belova Yu.N. Prevo i Vatto: volshebnye otrazheniya illyuziy. Illyustratsii Yu. Gravello i Zh.-Zh. Pask'e k romanu A.-F. Prevo "Istoriya kavalera de Grie i Manon Lesko" [Prevost and Watteau: Magic Reflections of Illusions. Illustrations by H. Gravelot and J.-J. Pasquier for "Manon Lescaut"]. *Bibliofily Rossii: al'manakh* [Bibliophiles of Russia: Almanac]. Issue 5. Moscow, 2008, pp. 172–188. (In Russian)
3. Purishev B.I. Bryusov i nemetskaya kul'tura XVI veka [Bryusov and the German culture of 16th century]. *Bryusov V.Ya. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vol. Vol. 4, p. 338. (In Russian)
4. Purishev B.I. Bryusov i nemetskaya kul'tura XVI veka [Bryusov and the German culture of 16th century]. *Bryusov V.Ya. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vol. Vol. 4, p. 330. (In Russian)
5. Tarabukin N.M. Portret, kak problema stilya [The Portrait as a Matter of Style]. *Iskusstvo portreta* [The Art of Portrait]. Moscow, 1928, p. 173. (In Russian)
6. Beletskiy A.I. Pervyy istoricheskiy roman V.Ya. Bryusova [The First Historical Novel of V.Ya. Bryusov]. *Bryusov V.Ya. Ognennyy angel* [The Fiery Angel]. Moscow, 1993, p. 414. (In Russian)
7. Mirza-Avakyan M.L. Obraz Niny Petrovskoy v tvorcheskoy sud'be V.Ya. Bryusova [The Image of Nina Petrovskaya in Bryusov's Artistic Path]. *Bryusovskie chteniya 1983 goda*. Erevan, 1985, pp. 223–234. (In Russian)

8. Beletskiy A.I. Pervyy istoricheskiy roman V.Ya. Bryusova [The First Historical Novel of V.Ya. Bryusov]. *Bryusov V.Ya. Ognennyi angel* [The Fiery Angel]. Moscow, 1993. (In Russian).

(Monographs)

9. Chegodaev A.D. *Puti razvitiya russkoy sovetskoy knizhnoy grafiki* [Ways of Development of Russian Soviet Book Graphics]. Moscow, 1955. (In Russian).

10. Shantyko N.I. *Tvorchestvo sovetskikh illyustratorov* [Creativity of Soviet Illustrators]. Moscow, 1962. (In Russian).

11. Pakhomov V.V. *Knizhnoe iskusstvo* [Book Art]: in 2 vols. Moscow, 1962. (In Russian).

12. Goncharov A.D. *Khudozhnik i kniga* [Artist and Book]. Moscow, 1964. (In Russian).

13. Goncharova N.A. *Kompozitsiya i arkhitektonika knigi* [Composition and Architectonics of the Book]. Moscow, 1977. (In Russian).

14. Mazaev A.I. *Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simvolizma* [The Issue of Synthesis of Arts in Aesthetics of Russian Symbolism]. Moscow, 1992, p. 324. (In Russian).

15. Tsareva N.A. *Problemy filosofii iskusstva i kul'tury v russkom simvolizme i evropeyskom postmodernizme (komparativistskiy podkhod)* [The Issue of Philosophy of Art and Culture in Russian Symbolism and European Postmodernism (Comparative Method)]. Vladivostok, 2009, p. 228. (In Russian).

16. Urtmintseva M.G. *Govoryashchaya zhivopis'. (Ocherki istorii literaturnogo portreta)* [Talking Painting (Essays on the History of a Literary Portrait)]. Nizhny Novgorod, 2000, p. 4. (In Russian)

17. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of Graphics and Art Books]. Moscow, 2013, p. 140. (In Russian)

18. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of Graphics and Art Books]. Moscow, 2013, pp. 155–156. (In Russian)

19. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of Graphics and Art Books]. Moscow, 2013, pp. 157–158. (In Russian)

20. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of Graphics and Art Books]. Moscow, 2013, pp. 179–180. (In Russian)

21. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of Graphics and Art Books]. Moscow, 2013, p. 224. (In Russian)

22. Favorskiy V.A. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [On Art, on the Book, on the Old Woodcut]. Moscow, 1986, pp. 148–149. (In Russian).

Наталья Алексеевна Дровалева – магистрант кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: теория литературы, литература начала XX в., синтез искусств.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Natalia Drovaleva – master's student at the Theory of Literature Department, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: theory of literature, literature of the early 20th century, art synthesis.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

И.С. Беляева (Тверь)

«МОТЫЛЬКИ, КАК БЕСПРИЗОРНЫЕ СНЕЖИНКИ»:
ТЕМА БЕСПРИЗОРНОСТИ В «ЛОЛИТЕ» В. НАБОКОВА

Аннотация. Статья посвящена теме беспризорности в романе В. Набокова «Лолита». Автор показывает, что Гумберту важна и удобна именно беспризорность (в одном или другом значении слова) женщин, с которыми он вступает в отношения. Появляющийся в конце романа (в главах, события которых Гумбертом придуманы) образ мотыльков, как беспризорных снежинок, позволяет не только уточнить эту беспризорность избранниц Гумберта (в первую очередь, Лолиты), но и выявляет его собственную «беспризорность», которая, однако, приобретает высокий смысл безнадзорности творца.

Ключевые слова: тема; ненадежный повествователь; В. Набоков; «Лолита»; нимфетка; беспризорность.

I. Belyaeva (Tver)

“Like Derelict Snowflakes, Moths”:
The Theme of Neglect in V. Nabokov's *Lolita*

Abstract. The article is devoted to the theme of neglect in Nabokov's novel *Lolita*. The author shows us, that Humbert thinks it important and useful for his women to be derelict / homeless / neglected (in one or the other sense of the word). The image of “moths, like derelict snowflakes” that appears at the end of the novel (in the chapters entirely thought up by Humbert) allows us not only to specify this quality and status of Humbert's chosen ones (first of all, Lolita) but also reveals himself as “derelict” in the “high” sense of the freedom of the creator.

Key words: theme; unreliable narrator; V. Nabokov; *Lolita*; nymphet, derelict / homeless / neglected / free.

В автобиографическом романе «Другие берега» Владимир Набоков рассказывает, как в его детские годы пришедший однажды к отцу генерал Куропаткин развлекал мальчика тем, что показывал ему море в тихую погоду и в бурю, складывая это море из десятка спичек. А пятнадцать лет спустя, во время бегства из Петербурга, отец встретил «седобород<ого> мужик<a> в овчинном тулупе» – «опростивше<гося>» Куропаткина, который попросил у него огонька¹. Они узнали друг друга, но интересует здесь Набокова не дальнейшая судьба бывшего Верховного главнокомандующего Дальневосточной армии, а «логическое развитие темы спичек»². Набоков высказывает предположение, что именно «<o>бнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть <...> главная задача мемуариста»³.

Мемуарист Гумберт Гумберт, автор «Лолиты. Исповеди Светлокожего Вдовца», оказывается, по воле выдумавшего его Набокова, в некоем зазеркалье. Во-первых, он пишет свою исповедь не за тем, чтобы рассказать о

своей жизни: «<д>ругой, великий подвиг манит <его>: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток»⁴ [далее ссылки на то же издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страниц]. Во-вторых, с самого начала своей «повести» он занят не разгадыванием, но, наоборот, постепенным складыванием «некоего узора ветвей», «как на составной картине-загадке», «с таким расчетом, чтобы в нужный момент упал созревший плод» и его «самый недружелюбный читатель» испытал «логическое удовлетворение» (с. 333), поняв, кто же был тот похититель Лолиты и убитый Гумбертом человек, личность которого и составляет главную детективную загадку книги. Иными словами, Гумберт не столько исповедуется, сколько досочиняет, досотворяет свою жизнь, и события последних глав романа: встреча с Долли Скиллер и убийство Клэра Куильти, – абсолютный плод воображения Гумберта, триумф его повествовательного гения⁵.

Отметим, однако, принципиально важный момент: комментатор «Других берегов» замечает, что А.Н. Куропаткин в мае 1917 г. вышел в отставку, до конца жизни жил в своем бывшем имении в Псковской области и эмигрировать отказался, – «таким образом, “повторение темы спичек” вымышлено Набоковым»⁶. Гумберт Гумберт, занятый составлением одного (детективного) узора своей исповеди, упускает из виду те самые тематические узоры своей жизни, которые вместо него, за него, для него выдумывает стоящий над ним Набоков. Впрочем, Гумберт признается: «Не исключая, что пойдя я к хорошему гипнотизеру, он бы мог извлечь из меня и помочь мне разложить логическим узором некоторые случайные воспоминания, которые проступают сквозь ткань моей книги, со значительно большей отчетливостью, чем они всплывают у меня в памяти – даже теперь, когда я уже знаю, что и кого выискивать в прошлом» (с. 313).

В настоящей статье мы рассмотрим один из таких тематических узоров, проследим развитие и логическое завершение темы, которая оказывается, по воле Набокова и неведомо для Гумберта, проходящего путь от человека, просто жаждущего нимфеток, до мужчины, глубоко любящего одну женщину, важнейшей для него как для творца. Это – тема беспризорности.

Начало ее низменно. Для Гумберта важна, удобна и привлекательна именно «беспризорность» женщин, с которыми он вступает в отношения. В проститутке Монике, единственной из «восьмидесяти или девяноста шлюх, которые в разное время по <его> просьбе <им> занимались», «давшей <ему> укол истинного наслаждения» (с. 33), сквозь «деловитую молодую шлюшку» просвечивает именно «беспризорная нимфетка» (с. 34). Вскоре после женитьбы на Валерии, выбранной им за «ее имперсонаци<ю> маленькой девочки» (с. 36–37), он жалуется, что у него «оказалась на руках большая, деbeatая, коротконогая, грудастая и совершенно безмозглая баба» (с. 37) – вместо «бледного *уличного подростка*» (с. 37; здесь и далее курсив мой. – И.Б.). Беспризорна и Рита, с которой, когда Гумберт «ее подобрал как-то в мае» (с. 316) в 1950 г., «недавно развелся ее третий муж, а еще недавнее ее покинул седьмой по счету официальный любовник» (с. 316), и своему брату, мэру города

Грейнбол, она тоже была не нужна: «<в> течение последних лет он платил своей замечательной сестренке семьсот долларов в месяц под абсолютным условием, что она никогда, никогда не приедет в его замечательный городок» (с. 317). Главное же, что *беспризорной* нимфеткой оказывается Лолита: сам Гумберт, пытаясь, в первый год их совместной жизни, найти надежные «приемы» (с. 183), чтобы удерживать ее возле себя и убедить ее сохранять характер их отношений в тайне, вызывает в своих разговорах с ней «призрак исправительного заведения» (с. 184) для беспризорных подростков и несовершеннолетних правонарушителей (с. 186), а позднее называет ее своей бездомной девочкой (с. 351). Однако эпитет «беспризорный», помимо значения «бездомный, живущий на улице»⁷, основным, главным значением в «Лолите» имеет следующее: «лишенный надзора»⁸. Джон Рэй в «Предисловии» суммирует конфликт «Лолиты» именно так: «Беспризорная девочка, занятая собой мать, задыхающийся от похоти маньяк» (с. 14). «Настоящей беспризорницей» (с. 168) характеризует Лолита подругу, «которая с ней делила палатку в предшествующее лето, в другом лагере» (с. 168) и «научила ее разным манипуляциям» (с. 168) (и которая, кстати сказать, была дочерью «высокомерной» (с. 100) г-жи Тальбот, к которой так тянулась «бедная» (с. 169), имеющая несколько снобистские наклонности, Шарлотта). Парадоксально, Валерия оказалась в замужестве (и до встречи с полковником Максимовичем) тоже совершенно «беспризорной», что и позволяло Гумберту, ее мужу, который должен был бы защищать и оберегать ее, напротив, ее третировать; с Шарлоттой же, как он сам не раз отмечал, это было невозможно. Отнюдь не беспризорной оказывается и толстая проститутка Мария: во-первых, она сама совершенно равнодушна к нему, во-вторых, у нее есть защитники – сводня и двое мужчин, «какого-то кривого сложения, с голыми шеями, чернявые; один из них был в темных очках» (с. 35). Мужчины эти немедленно напоминают нам (и Гумберту) о лете 1923 г. и двоих бородатых купальщиках, вышедших «из воды с возгласами непристойного одобрения» (с. 22) и спугнувших Гумберта и Аннабеллу, когда он «стоял на коленях и уже готовился овладеть <своей> душенькой» (с. 22), и тут же «были оброненные кем-то темные очки» (с. 22). Усиленная этим воспоминанием не-беззащитность Марии незамедлительно лишает Гумберта как силы, так и воли, и видится ему «ловушкой» (с. 35), отличающейся «наглой логичностью, присущей кошмарам» (с. 35).

Наконец, даже ночные мотыльки, которые «плыли из черного мрака в пытливый свет <его> фаров» (с. 357), напоминают Гумберту, едущему убивать Куильти, «беспризорные снежинки» (с. 357). Это принципиально важная фраза. Остановимся на ней подробнее.

В отличие от мотыльков, снежинки сами не летят на свет – и уж тем более не могут они плыть на свет фар Гумберта: у них свое собственное движение, свой собственный путь, своя дорога. Это именно Гумберт может «наплывать» на них – на снежинки, мотыльков или живых людей: он вторгается в их пространство, ослепляет их светом своих фар, меняет их жизнь, сминает и даже уничтожает их. Именно это он делает с Лолитой (и

не только с ней). Характеризуя же снежинки как беспризорные, Гумберт этим как будто объясняет «отклонение» от их собственного движения, приписывает им, якобы привлеченным его светом, инициативу «плыть на него». Собственно, так же он рассуждает и в отношении Лолиты, заявляя: «Это она меня совратила» (с. 164). Сравнивая живых мотыльков с неживыми снежинками, Гумберт словно хочет отстраниться от происходившего. В таком контексте даже несколько издевательски звучит эпитет «пытливый» («свет его фаров», с. 367): «пытливый» значит «любопытный, пытающийся все знать»⁹, но Гумберт не интересуется внутренним состоянием кого бы то ни было, кроме себя, да и здесь он признается: «На том или ином завороте я чувствую, как мое склизкое “я” ускользает от меня, уходя в такие глубокие и темные воды, что не хочется туда соваться» (с. 374). Что уж говорить о внутреннем состоянии его женщин: по большому счету, ко всем ним – и к Лолите тоже – можно применить слова, сказанные им о Валерии про установленный характер персонажа, «которого ей полагалось у <него> играть» (с. 38).

Это невнимание Гумберта к состоянию и желаниям Лолиты, казалось бы, давно стало общим местом в «лолитоведении», но существует и другое мнение. Приведем обширную цитату из исследования о «мифологии» Лолиты:

«Лолита, с которой благодаря интригам, терпению и счастливым обстоятельствам <Гумберту> удастся в конце концов насладиться физической близостью, оказывается для него по-роковому неуловимой: отдавая свое тело, она не пускает его в свой внутренний мир, заставляя теряться в беспомощных догадках: “... и меня тогда поразило <...>, что я ровно ничего не знаю о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то, за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, – дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне” (с. 347). Итак, Лолита не поддается расшифровке – ни Гумбертом, ни читателями, ни даже самим автором, что неизбежно приводит к мысли о ее пустоте – по крайней мере для того, кто во всем привык добираться до сути. Она – воплощенная телесность, чистое означающее, за которым невозможно распознать глубину смыслов и значений. <...> Желание Гумберта, таким образом, направлено не столько на физическое обладание объектом, сколько на его объяснение и интерпретацию. Как профессиональный филолог и, очевидно, адепт классической герменевтики, он не отделяет обладание от познания, что и приводит к его полному поражению перед постмодернистской неисчерпаемостью и вместе с тем пустотой, которая открывается ему в Лолите – лишь одном звене уходящей в бесконечность цепочки таких же неуловимых (то есть необъяснимых) нимфеток. Смертельная опасность, которую несет в себе Лолита, угрожает прежде всего целостности смысла, за которую так беспокоится Гумберт. <...> По-настоящему роковой Лолита оказывается не столько для конкретных мужчин, сколько для привычных аналитических категорий, провоцируя самые рафинированные интерпретации и одновременно выявляя их полную бесполезность и несостоятельность. Лолита убивает смысл – в этом ее реальная угроза»¹⁰.

Любопытно, что исследовательница, которую мы здесь цитируем, кажется, поддалась обаянию текста и силе писательского таланта Гумберта, в то время как Гумберт – повествователь исключительно ненадежный, а из мастерски скроенного и ладно сшитого текста Набокова невозможно вывести никакой версии автора, на которую можно было бы опереться читателю в поисках истины¹¹, так что если кто и «провоциру<ет> самые рафинированные интерпретации и одновременно», возможно, «выявля<ет> их полную бесполезность и несостоятельность»¹², то это не Лолита, а именно «Лолита». Гумберт же, на наш взгляд, изначально не был настроен видеть в Лолите ничего, кроме тела, и ее внутренний мир его не интересовал. Приведенное исследовательницей признание Гумберта относится к бердслейским годам, но помещено Гумбертом-описывающим (т.е. Гумбертом-повествователем, в отличие от Гумберта-описываемого, т.е. Гумберта-персонажа¹³) в его размышления «<n>а одинокой остановке между Коулмонтом и Рамздэлем» (с. 345), когда он «пересмотрел все обстоятельства <его> дела» (с. 345) и поехал готовиться к убийству Куильти. Подобный же прием при выстраивании своего текста – помещение трогательного признания в «человеческой (наконец!) нежности» (с. 348; ср.: «Вспоминаю некоторые такие минуты – назовем их айсбергами в раю, – когда, насытившись ею, ослабев от баснословных, безумных трудов, безвольно лежа под лазоревой полосой, идущей поперек тела, я, бывало, заключал ее в свои объятия с приглушенным стоном человеческой (наконец!) нежности», с. 348) из хронологически раннего эпизода в гораздо более позднее место в романе. Гумберт замечательно использует в (ставшем уже хрестоматийным примером подобной игры с фабулой и сюжетом) описании мелодии из звуков, которые издают играющие дети в лежащем в долине горнопромышленном городке, заявляя: «<П>ронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре» (с. 374). Напомним, что эпизод этот (второй из упоминаемых нами) помещен в сильную позицию текста – в самый конец книги, тогда как произошел «вскоре после ее исчезновения» (с. 373) (смерти), т.е. *на самом деле* за ним последовали еще три года неугасающей жажды мести.

Гумберт мастерски строит текст своей исповеди, так что пусть нас не обманет его заявление, что «<е>е внутренний облик <ему> представлялся до противного шаблонным: сладкая, знойная какофония джаза, фольклорные кадрили, мороженое под шоколадно-тянучковым соусом, кинокомедии с песенками, киножурналистики и так далее – вот очевидные пункты в ее списке любимых вещей» (с. 183). На самом деле он слышит «ее всхлипывани<е> ночью – каждой, каждой ночью, – как только <он> притворялся, что сп<ит>» (с. 216); отмечает, «взяв обратно (чисто-практическое) обещание, из чистого расчета данное ей накануне <...>, выражение у нее на лице – трудноописуемое выражение беспомощности столь полной, что оно как бы уже переходило в безмятежность слабоумия – именно потому, что чувство несправедливости и непреодолимости дошло до предела» (с. 347); признается, что «бывали минуты», когда он знал, что именно

она чувствует, «и невероятно страдал от этого» (с. 349); замечает, когда отец одной из ее подруг приехал забрать ее, гостившую у них, и «Авис теперь ухватила за отцовскую шею и ухо, а он, привычной рукой, полюбил свое неуклюжее и крупное чадо <...>, как улыбка Лолиты стала гаснуть, превратилась в оцепеневшую тень улыбки, <...> Лолита исчезла из комнаты и за ней побежала и стала утешать ее на кухне добренькая Авис, у которой был такой отличный, жирный, розовый отец и маленький щекастый брат, и только что родившаяся сестричка, и домашний уют и две шотландские овчарки, умеющие улыбаться, а у Лолиты ничего не было» (с. 349–350). Он видит и то, что из-за их с Лолитой ненормальных отношений они не могут говорить «о чем-нибудь отвлеченном <...>, об искусстве, о поэзии, о точечках на форели Гопкинса или бритой голове Бодлера, о Боге и Шекспире, о любом *настоящем* предмете» (с. 348); понимает, что «если бы не подломил в ней чего-то <...>, ее идеальный стиль <игры в теннис> совмещался бы с волей к победе, и она бы развилась в настоящую чемпионку» (с. 285). Наконец, он откровенно признается, что «всегда выбирал нравственную гигиену невмешательства. Но ныне, извиваясь как червь, и заклиная былое, <он> вспоминает, что <...> взял в привычку не обращать внимания на состояние Лолиты, дабы не расстраивать подлого Гумберта» (с. 351). Итак, Лолита ему была нужна именно «шаблонная» (с. 351), и рассматривать и познавать Лолиту глубже, чем тело, Гумберт поначалу и не стремился.

Однако с самого начала выбирая тех, кто слабее его, кто беспризорен и беззащитен, он в конце концов придумал для своей дорогой умершей девочки такой финал, в котором признал ее силу, признал ее храбрость, и, несмотря на то, что их последняя встреча была, волей его фантазии, вызвана нехваткой у нее денег, ее печалью и лишениями (с. 327), Гумберт вспомнил и воплотил в ее «книжной», сочиненной им для нее жизни все то, о чем она мечтала: именно такой муж, семья, ребенок, свой дом, собака¹⁴. Начиная писать с целью «велик<ого> подвиг<а>: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток» (с. 166), он приходит к тому, что пишет книгу «о Лолите» (с. 311).

Вернемся к образу мотыльков, как беспризорных снежинок: немало важно место появления этого образа в тексте романа: после последнего посещения Лолиты и перед самым визитом к Куильти. Эти мотыльки, плывущие к Гумберту, – последние беспризорные существа в его жизни. Сочинив встречу с Лолитой, чтобы признать ее силу, ее самостоятельность и более уже не-беспризорность и свободу от него, Гумберт придумывает встречу с Куильти, чтобы «убить» его, чтобы освободиться от своей собственной зависимости от него – своего более удачливого двойника, своего дьявола. Но, выйдя из-под власти Куильти, он оказывается беспризорным сам и желает скорее «отдаться в многочисленные руки и ничем не содействовать им, пока они будут нести <его>, спокойного, удобно раскинувшегося, лениво всему поддающегося, как пациент, и извлекающего диковинную усладу из собственной вялости и абсолютно надежной поддержки со стороны полицейских и представителей скорой помощи» (с. 373). Далее

Гумберт заявляет, что роман пишется в «хорошо отопленной, хоть и порядком похожей на могилу, темнице» (с. 375). Однако же, считая последние события романа – в том числе и самый арест Гумберта, и его смерть в тюрьме – его выдумкой, творимой в Нью-Йорке, обращаем внимание на заключительные строки его исповеди, обращенные к Лолите: «И не жалею К.К. Пришлось выбрать между ним и Г.Г., и хотелось дать Г.Г. продержаться месяца на два дольше, чтобы он мог заставить тебя жить в сознании будущих поколений» (с. 376). Иначе говоря, Куильти оказывается вовсе не тем соперником, из-под власти которого Гумберт хотел выйти. В конце романа не просто Гумберт-описываемый оказывается, но Гумберт-описывающий хочет остаться беспризорным – в, можно сказать, *высоком* смысле слова: не признающим и не терпящим над собой надзора, ускользающим от однозначности и не поддающимся классификации. Таково «логическое завершение» темы беспризорности в его судьбе – завершение, которого сам он не осознал, не проследил, но благодаря чему Набоков открыл ему зеленую аллею в раю, по которой позволил один раз в году гулять на закате¹⁵.

Любопытно отметить, что в английской версии «Лолиты» тема беспризорности не выдержана столь строго уже на лексическом уровне. В самом деле, «беспризорная девочка» из «Предисловия» Джона Рэя, д-ра философии, каковой характеристикой открывается новое предложение (с. 14), у Джона Рэя-младшего появляется в середине предложения и оказывается «the wayward child»¹⁶ (wayward – своенравный, капризный; сбившийся с пути, заблудший, вставший на путь преступлений¹⁷). «Беспризорную нимфетку» (с. 34), просвечивающую сквозь деловитую молодую проститутку Монику, «английский» Гумберт называет «a delinquent nymphet»¹⁸ (delinquent – правонарушитель, преступник; виновный¹⁹). «Настоящая беспризорница» (с. 168) Элизабет Тальбот по-английски звучит как «quite a derelict character»²⁰ (derelict – беспризорный, брошенный владельцем²¹). Интересно, что «беспризорные снежинки», плывущие из мрака в свет фар Гумберта (с. 357), в англоязычном романе названы этим же словом «derelict»²². Представляется существенно важным, что все эпитеты, маркирующие тему беспризорности и разрозненные в английской «Лолите», приведены к общему знаменателю в русской «Лолите», при создании которой Набоков, как известно, изменил множество мелких деталей, уточняя и подчеркивая темы, мотивы и самый смысл произведения. Раскрытие темы беспризорности уже на лексическом уровне текста в очередной раз подтверждает, что русская «Лолита» – суть окончательная редакция романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 152.

² Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 152.

³ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собрание сочинений русского

периода: в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 152.

⁴ *Набоков В.В.* Лолита // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. СПб., 2003. Т. 2. С. 166.

⁵ *Беляева И.С.* Последняя встреча с Лолитой и убийство Клэра Куильти. Еще раз о пародийности романа Набокова // Набоковский сборник. Вып. 2. СПб., 2015. С. 102–114.

⁶ *Маликова М.* Примечания // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 677.

⁷ *Ожегов С.И.* Беспризорный // Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1961. С. 45.

⁸ *Ожегов С.И.* Беспризорный // Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1961. С. 45.

⁹ *Ожегов С.И.* Пытливый // Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1961. С. 585.

¹⁰ *Васильева-Островская Е.* Мифология Лолиты. Героиня Набокова в современном искусстве и массовой культуре // Империя *N. Набоков и наследники*. М., 2006. С. 164.

¹¹ *Беляева И.С.* Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма. М., 2012. С. 68–69.

¹² *Васильева-Островская Е.* Мифология Лолиты. Героиня Набокова в современном искусстве и массовой культуре // Империя *N. Набоков и наследники*. М., 2006. С. 164.

¹³ *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2004. С. 294–330.

¹⁴ *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2004. С. 294–330; *Беляева И.С.* Последняя встреча с Лолитой и убийство Клэра Куильти. Еще раз о пародийности романа Набокова // Набоковский сборник. Вып. 2. СПб., 2015. С. 102–114.

¹⁵ *Набоков В.* Предисловие автора к американскому изданию // Набоков В. Отчаяние. СПб., 2010. С. 218.

¹⁶ *Nabokov V.* The Annotated Lolita / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. London, 2000. P. 5.

¹⁷ *Мюллер В.К.* Wayward // Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь. М., 2009. С. 774.

¹⁸ *Nabokov Vladimir.* The Annotated Lolita / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. London, 2000. P. 23.

¹⁹ *Мюллер В.К.* Delinquent // Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь. М., 2009. С. 206.

²⁰ *Nabokov V.* The Annotated Lolita / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. London, 2000. P. 136.

²¹ *Мюллер В.К.* Derelict // Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь. М., 2009. С. 210.

²² *Nabokov V.* The Annotated Lolita / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. London, 2000. P. 292.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Belyaeva I.S. Posledniaya vstrecha s Lolitoy i ubiystvo Klera Kuilty. Escho raz o parodiynosti romana Nabokova [Seeing Lolita for the Last Time and Murdering Clare Quilty. On the Parody Nature of V. Nabokov's Novel]. *Nabokovskiy sbornik* [Nabokov's Collection]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2015, pp. 102–114. (In Russian).

2. Vasil'eva-Ostrovskaya E. Mifologiya Lolity. Geroinya Nabokova v sovremen-nom iskusstve i massovoy kul'ture [Lolita's Mythology: Nabokov's Heroine in Contemporary Art and Mass Culture]. *Imperiya N. Nabokov i nasledniki* <Empire N. Nabokov and Heirs>. Moscow, 2006, p. 164. (In Russian).

3. Vasil'eva-Ostrovskaya E. Mifologiya Lolity. Geroinya Nabokova v sovremen-nom iskusstve i massovoy kul'ture [Lolita's Mythology: Nabokov's Heroine in Contemporary Art and Mass Culture]. *Imperiya N. Nabokov i nasledniki* [Empire N. Nabokov and Heirs]. Moscow, 2006, p. 164. (In Russian).

4. Dolinin A. "Dvoynoe vremya" u Nabokova [Nabokov's Time Doubling]. *Dolinin A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: raboty o Nabokove* [The Real Life of Sirin the Writer: Studies of Nabokov]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 294–330. (In Russian).

5. Dolinin A. "Dvoynoye vremya" u Nabokova [Nabokov's Time Doubling]. *Dolinin A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: raboty o Nabokove* [The Real Life of Sirin the Writer: Studies of Nabokov]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 294–330. (In Russian).

6. Belyaeva I.S. Posledniaya vstrecha s Lolitoy i ubiystvo Klera Kuilty. Escho raz o parodiynosti romana Nabokova [Seeing Lolita for the Last Time and Murdering Clare Quilty. On the Parody Nature of V. Nabokov's Novel]. *Nabokovskiy sbornik* [Nabokov's Collection]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2015. P. 102–114. (In Russian).

(Monographs)

7. Belyaeva I.S. *Fikcional'nyy kommentariy v literature postmodernizma* [Fictional Notes in Postmodernist Literature]. Moscow, 2012, pp. 68–69. (In Russian).

Ирина Сергеевна Беляева – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Тверского государственного технического университета.

Научные интересы: вторичные тексты постмодернизма, фикциональный паратекст, пародия, творчество В. Набокова.

E-mail: irina_eng@mail.ru

Irina Belyaeva – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, Tver State Technical University.

Research interests: postmodernist hypertexts, fictional paratexts, parody, V. Nabokov's prose.

E-mail: irina_eng@mail.ru

А.Ю. Колпаков (Красноярск)

**«БОЛЬШОЙ РОМАН» ОБ ИНТЕЛЛИГЕНТНОМ ГЕРОЕ
КАК ЖАНРОВАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ РУССКОЙ
РОМАНИСТИКИ:
к постановке проблемы**

Аннотация. В статье рассматривается феномен большого романа об интеллигенции в русской литературе XIX–XXI вв. Матрицу большого романа об интеллигенции обозначил в своих замыслах «Атеизма» и «Жития Великого грешника» Ф.М. Достоевский. Структурными признаками такого романа стали: герой-интеллигент, сюжет-странствие, широта изображения духовной жизни России. В жанровом отношении мы имеем дело с романом-эпопеей об интеллигенции. В дальнейшем матрица большого романа была воплощена в таких важных романах русской литературы, как «Жизнь Клима Самгина» А.М. Горького, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака. В работе прослеживается связь этих романов с Достоевским, а также выявляются варианты реализации матрицы большого романа у Горького и Пастернака. Последняя часть статьи посвящена роману В. Залотухи «Свечка». «Свечка» рассматривается как еще один вариант большого романа об интеллигенции, воплотившийся в новейшей русской литературе.

Ключевые слова: русская литература; роман; русская интеллигенция; Ф.М. Достоевский; А.М. Горький; Б.Л. Пастернак; В. Залотуха.

A. Kolpakov (Krasnoyarsk)

**“Big Roman” about the Intelligent Hero as a Variety Genre of Russian
Romanism: A Problem Statement**

Abstract. The article deals with the phenomenon of a big novel about intelligentsia in the Russian literature of the 19–21 centuries. The blueprint for the big novel about intelligentsia was created by Dostoyevsky in his plans of “Atheism” and “The Life of a Great Sinner”. This kind of novel has the following structural features: the main character who belongs to intelligentsia, the plot based on a travel and the wide depiction of the spiritual life of Russia. Later this blueprint was used in several important Russian novels, including “Life of Klim Samgin” by Maxim Gorky and “Doctor Zhivago” by Boris Pasternak. This article tracks down the connection of these novels with Dostoyevsky and classifies the varieties of the big novel blueprint implementation by Gorky and Pasternak. The final part of the article deals with the novel “Candle” by Valery Zalotukha. “Candle” is viewed as one more variety of a big novel about intelligentsia in the modern Russian literature.

Key words: Russian literature; novel; Russian intelligentsia; Fyodor Dostoyevsky; Maxim Gorky; Boris Pasternak; Valery Zalotukha.

На протяжении двух столетий интеллигенция в своих исканиях апеллировала к литературе, заимствуя у нее идеи, героев, проблематику и даже саму реальность русской жизни. С другой стороны, литература в много-

численных вариациях развивала тему интеллигенции, создавая устойчивые коллизии и конфликты, сюжеты, типологию героев и т.д. Можно сказать, что русская интеллигенция осознавала себя через литературу, а литература участвовала в истории русской интеллигенции.

Собственную историю интеллигенция начала писать с начала XX в. В первое десятилетие вышло несколько обширных трудов по истории русской интеллигенции: Д.Н. Овсяннико-Куликовский («История русской интеллигенции», 1907); Р.В. Иванов-Разумник («История русской общественной мысли», 1907); П.Н. Милуков («Из истории русской интеллигенции», 1902). Этапным стал выход сборника об интеллигенции «Вехи» (1909). Попытки масштабного осмысления истории и феномена русской интеллигенции были свидетельством развития самосознания интеллигенции. Вероятно, к началу XX в. интеллигенция четко осознавала свою особость в общественной структуре России, свое место в истории и миссию.

Показательно, что на эти годы приходится и замысел романа-хроники об интеллигенции А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: «Эта книга затеяна мною давно, после первой революции пятого – шестого года <...>. Тогда появился кадетский сборник “Вехи” и целый ряд других произведений, которые указывали и доказывали, что интеллигенции с рабочим классом и вообще с революцией не по дороге. У меня явилось желание дать фигуру такого, по моему мнению, типичного интеллигента. Я их знал лично и в довольно большом количестве...»¹.

Однако до реализации замысла масштабной хроники о русской интеллигенции в литературе пройдет еще почти 20 лет. Горький приступит к работе над «Жизнью Клима Самгина» в 1925 г. Казалось, что литература не поспевает за публицистическими «историями» интеллигенции. Однако это было не так.

Истоки будущих «историй» лежали в литературе второй половины XIX в. – времени формирования русской интеллигенции. Само слово *интеллигенция* в значении определенного слоя общества начало входить в оборот приблизительно с середины 60-х гг. На это, в частности, указывает писатель П. Боборыкин, считавший себя изобретателем этого слова. В газетной публикации 1904 г. он утверждал: «Около сорока лет назад, в 1866 г., в одном из своих критических этюдов я пустил в обращение в русский литературный язык <...> слово интеллигенция, придав ему то значение, какое оно, из остальных европейских литератур или пресс, приобрело только у немцев: интеллигенция, т.е. самый образованный, культурный и передовой слой общества известной страны»². Заявления Боборыкина нужно принимать с известной долей условности. Распространение этого слова шло и без его участия. Среди тех, кто активно участвовал в осмыслении феномена нарождающейся интеллигенции, был и Достоевский. Его роль в становлении интеллигентского дискурса слабо изучена. Между тем, Достоевский был одним из тех, кто стоял у его истоков.

В своих работах мы уже обращались к «интеллигентскому» аспекту личности и творчества Достоевского³. Коротко напомним. К осознанию

себя интеллигентом Достоевский приходит в остроге. Если опираться на текст «Записок из Мертвого дома» и весь мемуарно-биографический материал о каторге, то можно увидеть, насколько сложно было писателю понять свое место в обществе. Он не входил в кружок осужденных дворян, но и не был частью каторжников-простолюдинов. В поисках идентичности, герой «Записок из Мертвого дома» (alter ego писателя) приходит к следующему самоопределению: «человек образованный, с развитой совестью, с сознанием, сердцем» (4, 43; здесь и далее все цитаты из Достоевского приводятся по данному изданию с указанием в скобках тома и страницы)⁴.

В этой формуле самоидентичности отсутствуют сословные признаки. Их место занимают образование и развитая душа. Эти признаки впоследствии станут ключевыми идентификаторами интеллигенции. Их будет использовать сам писатель в своих публицистических выступлениях о русском «образованном слое», «лучших людях», «скитальцах» – т.е. об интеллигенции.

Большая часть того, что написал Достоевский после каторги, была обращена к интеллигентской проблематике. Так называемое «великое пятикнижие» Достоевского представляет различные вариации этой темы. Публицистика Достоевского от его выступлений в журналах «Время» и «Эпоха» до последних выпусков «Дневника писателя» стала осмыслением места, роли и судьбы интеллигенции в русской жизни. «Пушкинская» речь явилась обобщением опыта нескольких поколений русской интеллигенции. Столь пристальное внимание к проблеме интеллигенции говорит о том, что Достоевский связывал с ней развитие современного общества.

Оговоримся, что долгое время Достоевский говорит об интеллигенции, употребляя такие определения, как образованный слой, культурный слой, образованное сословие. Однако уже с начала 70-х слово *интеллигенция* в значении общественного слоя начинает активно входить в словарь писателя.

Подтверждением важности этой темы для Достоевского стали его замыслы «огромного» романа об интеллигенте «Атеизм» и «Житие Великого грешника». Как известно, о замысле «Атеизма» Достоевский впервые сообщает в письме А.Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 г. Героем этого произведения должен был стать «русский человек, нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов...» (28₂, 329). Особый акцент на «образованности» героя и его принадлежность «обществу» указывает на интеллигентскую сущность героя.

Особой чертой героя этого типа становится акцентировка духовной жизни. Сюжет «Атеизма» должен был представлять скитания героя по духовному миру России в поисках веры, завершающихся обретением «русской земли» и «русского Христа». Судя по замыслу, Достоевский предполагал масштабный охват русской жизни: от нигилистической молодежи до «глубины хлыстовщины».

Масштабность замысла подтверждают и указания на объем романа. В письме С.А. Ивановой от 25 января 1869 г. Достоевский говорит об «Атеизме» как «огромном романе»: «Теперь у меня в голове мысль огромного

романа...» (29₁, 11).

Вторым замыслом подобного рода стало «Житие Великого грешника» (1869). В «Житие...» интеллигентская сущность героя только усиливается. Теперь он целиком погружен в поиски смысла жизни, проходя путь от атеизма до веры: «Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист...» (29₁, 117).

Еще более отчетливой становится эпохальность повествования. История «грешника» является отражением исканий русского общества от сороковых годов до современности. Достоевский предполагает ввести в роман реальных деятелей общественной жизни России:

«...будущий герой всего романа, посажен в монастырь родителями и для обучения. Волчонок и нигилист-ребенок сходится с Тихоном (Вы ведь знаете характер и все лицо Тихона). Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? <...> К Чаадаеву могут приехать в гости и другие, Белинский, например, Грановский, Пушкин даже. (Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип). В монастыре есть и Павел Прусский, есть и Голубов, и инок Парфений» (29₁, 118).

В подготовительных материалах «Жития...» Достоевский указывает на эпическую и итоговую характер будущего романа, сравнивая его с «Войной и миром» Толстого: «Это будет мой последний роман. Объемом в “Войну и мир”...» (29₁, 117). Показательны поиски жанра романа. Ориентация на «Войну и мир» говорит о стремлении Достоевского создать эпопею особого рода. Ее героем должен стать интеллигент, а содержанием – духовная жизнь русского общества. Как справедливо отмечают комментаторы замысла «Жития...»: «Исторической эпопее Толстого Достоевский в “Житии Великого грешника” намеревался противопоставить эпопею внутренней борьбы и духовных исканий современного русского человека...» (9, 509).

Таким образом, к началу 70-х гг. у Достоевского складывается замысел «огромного» романа об интеллигенции, ставшем инвариантом для будущих романов «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

На основе подготовительных материалов «Атеизма» и «Жития...» можно обозначить некоторые жанровые признаки «огромного» романа об интеллигенции. Во-первых, это роман с героем-интеллигентом. Выбор именно такого героя определяет специфику всего сюжета, событий, конфликтов произведения. Во-вторых, большой объем. Достоевский дважды указывает на важность этого признака, называя роман «огромным» и сравнивая его с «Войной и миром» прежде всего по такому критерию. Большой роман об интеллигенции должен быть не просто романом, а именно объемным произведением. В-третьих, масштабность, эпическая повествования, охватывающего жизнь русского общества на определенном этапе его развития. Но его эпическая – особого рода. Роман об интеллигенции – не исторический роман. Исторические события в нем – не главный жанровый признак, важна панорама духовно-интеллектуальной

жизни России. В полной мере здесь должна воплотиться идеологическая природа романов Достоевского, где, по мысли М.М. Бахтина, доминантой образа героя становится его самосознание, а все повествование представляет собой «большой диалог» эпохи.

Само возникновение замысла большого романа об интеллигенции свидетельствовало о том, что Достоевский одним из первых русских писателей пришел к осознанию особой роли интеллигенции в русской жизни, истории. По мере формирования интеллигенции литература все ближе подходила к большому роману о ней. Спустя почти полвека с рождения замысла «Атеизма», за работу над романом об интеллигенции принимается Максим Горький. С 1924 до 1936 (года своей смерти) Горький пишет роман «Жизнь Клима Самгина». Спустя еще десять лет за большой роман об интеллигенте берется Б.Л. Пастернак. С 1946 по 1955 гг. он создает роман «Доктор Живаго», герой которого стал нравственным эталоном русской интеллигенции.

«Жизнь Клима Самгина» и «Доктора Живаго» не принято рассматривать в паре. Для литературоведов они будто бы существуют на разных орбитах. Действительно, различия романов столь велики, что, на первый взгляд, не позволяют свести их в один ряд. Роман Горького, одобренный советской критикой, был направлен на изобличение исторической и нравственной несостоятельности дореволюционной интеллигенции. «Доктор Живаго», переживший десятилетия запрета, в итоге стал одним из канонических текстов интеллигенции советской эпохи.

Вместе с тем родство романов почувствовали главные гонители «Доктора Живаго». На печально знаменитом заседании Общественного собрания писателей, посвященного осуждению романа Пастернака (31 октября 1958 г.), его председатель, советский писатель С.С. Смирнов провел параллель между «Доктором Живаго» и «Жизнью Клима Самгина»: «Космическим звучит само сравнение с Горьким. Но уж если говорить об этом, то надо сказать, что Горький разоблачает Клима Самгина, разоблачает предательство, а здесь предатель возведен в сан героя и предательство воспевается как человеческая доблесть»⁵.

С нашей точки зрения, есть все основания рассматривать «Жизнь Клима Самгина» и «Доктора Живаго» в паре. Оба романа – эпопеи русской интеллигенции протяженностью более чем в полвека. Горький отобразил в «Жизни Клима Самгина» сорокалетнюю эпоху русской жизни от 80-х гг. XIX в. до 1918 г. Примерно 45-летний отрезок русской жизни (с 1903 до начала 50-х гг.) представлен в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака. В письме О.М. Фрейденберг Пастернак сообщал: «Я уже говорил тебе, что начал писать большой роман в прозе. Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие...»⁶.

В последней цитате обратим внимание на жанровое определение будущего романа – «большой роман в прозе». Характерна акцентировка на объеме романа и масштабности повествования. Пастернак не раз употребит определение «большой» для своего романа: «большая проза», «проза

о всей нашей жизни», «длинное большое письмо в двух книгах». Вслед за Игорем Сухих отметим как особо емкое пастернаковское определение «Доктора Живаго» – «моя эпопея». Как отмечает исследователь: «“Просто роман” становится большой прозой с субъективной доминантой, лирическим эпосом (дьявольская разница!), в котором общее, историческое является не предметом, а предлогом, дано в аспекте не изображения, но – оценки»⁷. Для И. Сухих в этом определении заключается установка Пастернака на прозу поэта. Однако в определении «моя эпопея» можно усмотреть и специфическую для «большого» романа об интеллигенции манеру изображения событий. «Моя» – означает субъективность изображения, разворот самосознания героя. Самосознания автора и его героя – станут опорными элементами повествовательной структуры «Доктора Живаго». В большой диалог эпохи вступят и все остальные герои произведения. И в этом смысле Пастернак – прямой последователь Достоевского. Не случайно в сообщениях о замысле романа имя Достоевского звучит в обязательном порядке: «нечто среднее между Карамазовыми и Вильгельмом Мейстером»; «в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального, подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое»⁸.

Горький также писал объемный и масштабный роман, жанр которого писатель обозначал как «роман-хроника». На эпический охват событий Горький неоднократно указывал в заметках о романе: «Роман должен иметь характер хроники, которая отметит все наиболее крупные события этих лет»⁹. При этом эпоха в романе раскрывается не объективно, а через призму самосознаний героев романа. Прежде всего, Клима Самгина. Эту особенность романа-хроники отметил еще А.В. Луначарский в своей работе о «Климе Самгине» 1932 г.: «“Жизнь Клима Самгина” есть наполовину Bildungsroman, а на другую половину – движущаяся панорама важной эпохи, взятая в сильной мере через свидетельство героя»¹⁰. Добавим лишь, что Горький берет свидетелем эпохи не только Самгина, но и множество других героев романа.

Таким образом, в обоих романах сильна интеллектуальная составляющая повествования. Первостепенны не события сами по себе, а их осмысление и переживание героями романов. К такому типу эпопеи приложима повествовательная формула предшественника «большого» романа об интеллигенции А.И. Герцена, автора «Былого и дум»: это «не историческая монография, а отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге».

Охвату духовно-интеллектуальной эпохи русской жизни в «Климе Самгине» и «Докторе Живаго» способствует и социальное положение героев. Будучи интеллигентами, хотя и принципиально различными, они не вписаны в жесткие сословные, служебные рамки. Это позволяет писателям раскрепостить сюжет, свободно вводить в повествование множество персонажей. Такое качество героя-интеллигента (в отношении Самгина) А.В. Луначарский называл «подвижностью»: «Прежде всего – он (Сам-

гин. – А.К.) подвижен. Не будучи социально связан ни с каким классом, не будучи прикреплен корнями ни к какому делу, ни к какой местности, напротив, беспокойно ища себе места, Самгин – и социально и топографически – плавает, кружится. Уже одно это делает его подходящим “героем” для романа-хроники, который должен захватить эпоху возможно шире»¹¹.

«Подвижностью» обладает и герой Пастернака. Юрий Живаго всегда оказывается вне группировок, классов, сословий, общественных течений. Это расширяет сюжетные возможности персонажа. Живаго также «захватывает эпоху как возможно шире», однако с той существенной разницей, что, в отличие от Самгина, он не «кружится», а проходит свой путь испытаний.

Отметим еще один важный принцип поэтики романов Горького и Пастернака. Достоевский для своего «огромного» романа разрабатывал кризисный вариант сюжета. Движение сюжета задавал внутренний кризис героя – утрата веры. В романах «Клим Самгин» и «Доктор Живаго» герои не переживают такого поворотного момента в жизни. От юности и до зрелого возраста они не претерпевают принципиальных изменений. Кризисную ситуацию в этих романах задают исторические события. Они разрушают привычные устои быта, культуры, выталкивая героя в поток истории.

Существенным моментом в разговоре о «большом» романе об интеллигенции являются различия в трактовке интеллигенции Горьким и Пастернаком. Горький ставил своей задачей разоблачить социальную и нравственную деградацию интеллигенции, оторвавшейся от реальной жизни страны. Пастернак же именно в интеллигенции видел людей, способных сохранить христианские ценности, русскую культуру и противостоять давлению тоталитарного государства и общества. Юрий Живаго – продолжение поисков Достоевским «лучших людей», воплощенных им в образах Мышкина и Алеши Карамазова.

Однако различия в трактовке интеллигенции не отменяют жанрового родства романов. Исследователи «Клима Самгина» и «Доктора Живаго» настаивают на жанровой уникальности и даже единичности этих произведений. Как пишет С.И. Сухих о романе «Жизнь Клима Самгина»: «Горькому удалось соединить непримиримые, казалось бы, противоположности и создать “роман века”, который, возможно, вправе рассчитывать на единичность художественного феномена и претендовать на то, чтобы остаться в литературе жанровым уникалом» (выделено автором. – А.К.)¹². О «Докторе Живаго»: «Перекликаясь с целым рядом жанровых парадигм, ДЖ не укладывается ни в одну из них...»¹³.

Однако необходимо обратить внимание и на типологическую схожесть романов. Романы Горького и Пастернака, действительно, уникальны, но вместе с тем, они сходятся в том, что являются вариациями одного жанра – большого романа об интеллигенции. Два великих романа русской литературы XX в. продемонстрировали его художественную продуктивность. Подтверждением этого стал роман XXI в. – «Свечка» Валерия Залотухи.

Роман Залотухи «Свечка» (2001–2014) еще ждет своего прочтения и

изучения. Формально литературные достоинства романа были подтверждены в 2015 г. премией «Большая книга». Однако и вне этой награды роман «Свечка» получил в критике высокую оценку.

Он сразу был поставлен в ряд «больших» русских романов, в котором отразилась одна из драматичных эпох русской жизни – 90-е гг. XX в.: эпоха крушения советского государства и общества, кризис ценностных ориентаций, болезненных поисков новой жизни.

При этом «Свечку» нельзя отнести к жанру исторического романа. Собственно из исторических событий в романе упоминается только защита Белого дома в Москве осенью 1993 г. Эпичность сюжета романа Залотухи придают не исторические реалии, а многогранное изображение и осмысление жизни общества.

Роман огромен и в формальном отношении. Два его тома насчитывают более 1600 страниц. Сам автор вводит в текст произведения определение «большой» роман: «Ну и ладно, думал я, подсказывая на ухабах, ну и пусть – какой сам, такой и герой, какой автор, такой и роман, зато он у меня большой, в четырех частях, с приложениями и эпилогом, хотя можно целиком не читать, достаточно любую часть прочитать, достаточно одно название прочитать...» (861; здесь и далее роман В.А. Залотухи «Свечка» цитируется по данному изданию с указанием в скобках страницы)¹⁴.

Не только объем и эпический охват жизни ставят «Свечку» в ряд больших романов об интеллигенции. Залотуха с первых страниц делает акцент на теме интеллигента. Лейтмотивом через все повествование идет ключевая формула сюжета романа: «однажды один интеллигентный человек пошел защищать демократию, но встретил Бога» (805).

Герой Залотухи восходит к таким знаковым образам русской литературы, как князь Мышкин и доктор Живаго, являющихся образчиками героя-интеллигента. Связь Залотухи с героем Достоевского многоаспектна и требует отдельного анализа. Здесь укажем лишь на одну деталь, устанавливающую родство героев. Это ироничное самоопределение Залотухи «идиот» (как вариант, «лох»). Одновременно с иронией «идиот» подчеркивает «инаковость» Залотухи, его противоположность нормам современного общества. В контексте романа определения «идиот», «лох» и интеллигент обретают смысловое родство. Интеллигент – человек, живущий вне общих правил или, говоря языком эпохи, вне «понятий». В этом смысле он «идиот» и «лох».

Связь героя Залотухи с Живаго не столь очевидная. Но, тем не менее, мы можем выявить систему мотивов, деталей, аллюзий, соотносящих этих героев. Так, герой Пастернака – врач и поэт; Евгений Залотухин – ветеринар и мыслитель. Оба уходят из Москвы и оказываются в глухой провинции. Оба попадают в среду «народа». У обоих происходит разрыв с семьей и встреча с новой любовью. Есть в их жизни и встреча с «простой» женщиной. У обоих есть свой друг-помощник – Евграф и Гера. Ассоциативную связь с «Доктором Живаго» поддерживает свеча – один из символических образов романа Пастернака и название романа Залотухи. Внешние параллели подчеркивают сущностное родство героев. Они оба

оказались один на один с веком, оба противостоят его лжи, хаосу и жестокости, оба находят спасение в христианстве.

Однако в отличие от своих предшественников Залотуха сосредоточен на проблеме выживания интеллигенции, ее сохранения в эпоху тотального разрушения общества. Предшественники решали вопрос о том, с кем интеллигенция и какова она. Залотуха – осталась ли она вообще. Неслучайно завязка сюжета романа – арест не просто невинного человека, а интеллигента. Именно такой человек нужен для резонансного дела.

Выбор Золоторотова: либо самоуничтожиться (признать себя маньяком, ничтожеством, неудачником), либо до последней возможности оставаться собой. Герой Залотухи – «последний идиот», или последний интеллигент. Как говорит своему сыну бывший однокурсник Золоторотова, а ныне глава кладбищенской мафии Федька: «Евгений Алексеевич Золоторотов, <...> Ты спрашивал, кто такие интеллигенты, покажи мне живого интеллигента. Помнишь? Я говорю: “Где я тебе их тут на кладбище найду?” Так вот, вот он, Евгений Алексеевич – самый настоящий русский интеллигент» (455). Хотя, будучи последним русским интеллигентом, Золоторотов не пропадает, а создает не только новую семью, но и своеобразную общину в поселке «Маяк», тем самым из последнего становясь первым интеллигентом новой жизни.

Наша основная цель заключалась в том, чтобы раскрыть один из феноменов интеллигентского текста русской литературы. А именно: феномена большого романа об интеллигенции. Мы постарались показать его жанровую устойчивость и одновременно вариативность. Сопоставление поэтики представленных романов является интригующей задачей, поскольку сводит в один ряд очень разные произведения. В таком ключе произведения Достоевского, Горького и Пастернака, Залотухи еще не рассматривали.

Значима и, так сказать, общественная сторона вопроса. На протяжении полутора веков литература обращалась к большому роману об интеллигенции. Это является свидетельством не просто живучести большого романа, а выживаемости самой интеллигенции. Большой роман утверждал значимость интеллигенции для русской истории, русской жизни.

Показательно, что для всех представленных писателей их большие романы мыслились как итоговые и самые важные. Писатели в романах об интеллигенции не только обобщали опыт эпохи, но и подводили итог своего творчества, а часто и жизни, становясь творцами и героями большого интеллигентского текста русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 19. М., 1952. С. 541.

² Боборыкин П.Д. Русская интеллигенция // Русская мысль. 1904. № 12. С. 80–88, 2-я паг.

³ Колпаков А.Ю. Интеллигенция: быть или не быть? Ответ Достоевского // Вестник Тверского государственного университета. 2013. № 4. С. 215–220. (Филология).

⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.

⁵ Стенограмма общероссийского собрания писателей. 31 октября 1958 г. // С разных точек зрения. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. М., 1990. С. 59.

⁶ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 9. М., 2004. С. 472.

⁷ Сухих И. Живаго жизнь: стихи и стихии (1945–1955). «Доктор Живаго» Б. Пастернака // Звезда. 2001. № 4. С. 221.

⁸ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 9. М., 2004. С. 472, 492.

⁹ Горький А.М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 25. М., 1976. С. 47.

¹⁰ Луначарский А. Самгин // Луначарский А.В. О Горьком. М., 1975. С. 96.

¹¹ Луначарский А. Самгин // Луначарский А.В. О Горьком. М., 1975. С. 147.

¹² Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Нижний Новгород, 2007. С. 146.

¹³ Гримова О.А. Жанровое своеобразие романа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 342.

¹⁴ Залотуха В.А. Свечка: роман в четырех частях с приложениями и эпилогом: в 2 т. Т. 2. М., 2015.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Boborykin P.D. Russkaya intelligentsiya [The Russian Intelligentsia]. *Russkaya mysl'*, 1904, no. 12, pp. 80–88. (In Russian).

2. Kolpakov A.Yu. Intelligentsiya: byt' ili ne byt'? Otvet Dostoevskogo [Intelligentsia: to be or not to be? Dostoyevsky's Answer]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Filologiya [Philology], 2013, no. 4, pp. 215–220. (In Russian).

3. Sukhikh I. Zhivago zhizn': stikhi i stikhii (1945–1955). “Doktor Zhivago” B. Pasternaka [The Life of Zhivago (1945–1955). “Doktor Zhivago” by B. Pasternak]. *Zvezda*, 2001, no. 4, p. 221. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Lunacharskiy A. Samgin [Samgin]. *Lunacharskiy A.V. O Gor'kom* [About Gorky]. Moscow, 1975, p. 96. (In Russian).

5. Lunacharskiy A. Samgin [Samgin]. *Lunacharskiy A.V. O Gor'kom* [About Gorky]. Moscow, 1975, p. 147. (In Russian).

6. Grimova O.A. Zhanrovoe svoeobrazie romana [Genre Originality of the Novel]. *Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskoy prochtenii* [Poetics of “Doctor Zhivago” in Narratological Reading]. Moscow, 2014, p. 342. (In Russian).

(Monographs)

7. Sukhikh S.I. Zabluzhdenie i prozrenie Maksima Gor'kogo [Delusion and Enlightenment Maxim Gorky]. Nizhny Novgorod, 2007, p. 146. (In Russian).

Алексей Юрьевич Колпаков – кандидат филологических наук, доцент Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева.

Научные интересы: история русской литературы XIX–XXI вв., тема интеллигенции в русской литературе.

E-mail: aleksej-ka@narod.ru

Alexey Kolpakov – Candidate of Philology, Associate Professor at the V.P. Astafiev Krasnoyarsk State Pedagogical University.

Research interests: history of Russian literature of the 19–21 centuries, the theme of intelligentsia in Russian literature.

E-mail: aleksej-ka@narod.ru

Компаративистика *Comparative Studies*

Д.М. Магомедова (Москва)

«КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА» А.А. БЛОКА И «ЗАКАТ ЕВРОПЫ» О. ШПЕНГЛЕРА: источники и параллели

Аннотация. В статье проводится аналогия между философией культуры, изложенной в статье Александра Блока «Крушение гуманизма», и концепцией культурных циклов в книге Освальда Шпенглера «Закат Европы». Совпадение терминологии (фазы «культуры» и «цивилизации») исключает заимствование, в России в 1919 г. Шпенглер еще не был переведен. Однако в статье доказывается, что общими источниками для Шпенглера и Блока являются русские историко-философские труды Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» и «Исторические письма» П. Лаврова.

Ключевые слова: О. Шпенглер; А.А. Блок; философия истории; культура; цивилизация.

D. Magomedova (Moscow)

“The Collapse of Humanism” by Alexander Blok and “The Decline of the West” by O. Spengler: Sources and Parallels

Abstract. The article draws an analogy between the philosophy of culture described in Alexander Blok’s article “The Collapse of Humanism” and the concept of cultural cycles in Oswald Spengler’s book “The Decline of the West”. The coincidence of terminology (the phase of “culture” and “civilization”) excludes borrowing; Spengler has not been translated yet in Russia in 1919. However, the article proves that the common sources for Spengler and Blok are Russian historiosophical works by N.Ya. Danilevsky “Russia and Europe” and “Historical Letters” by P. Lavrov.

Key words: O. Spengler; A.A. Block; Philosophy of history; Culture; civilization.

Отношение Александра Блока к культурному наследию во многом определяется особой общекультурной ситуацией, в которой начинается и завершается его творческий путь. В развитии европейской культуры нового времени выделяется несколько кризисных периодов (назовем хотя бы конец XVIII – начало XIX вв.), когда исторические катаклизмы выявляли поверхностность и несостоятельность оптимистических теорий общественного развития, ставили под сомнение рационалистическое объяснение мира и порождали к жизни новые мировоззренческие системы ценностей. Начало творческого пути Блока совпадает с подобной ситуацией кризисной «переоценки всех ценностей», охватившей все сферы русской

культуры. Крушение идеалов народничества в 1880–1890-е гг. породило критику не только мировоззренческих, философских и политических систем, но и всего жизненного уклада русской интеллигенции, привычно связывающей себя с общедемократической культурной традицией. По определению Д.Е. Максимова, «в этом потоке обесценивалось или переоценивалось наследие прошлого, которое казалось когда-то незыблемым, в первую очередь – идеи прозаически-бескрылой либеральной гражданственности, буржуазного патриотизма, сентиментального гуманизма, бытовые мещанские устои, патриархальная семейственность, автоматизированная графаретная эстетика»¹. Переломность и кризисность этого периода остро переживалась современниками Блока, независимо от их художественно-мировоззренческой ориентации: «Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания, – пишет об этом периоде Андрей Белый. – Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антинomia между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами»². Сходную характеристику эпохи дает представитель либеральной академической науки С.А. Венгеров, озаглавивший весь I том капитальной «Русской литературы XX века (1890–1910)» заимствованным у Ф. Ницше определением «Переоценка всех ценностей»: «Мы пережили полосу все более и более нарастающего чувства чрезвычайности. Со середины 1890-х годов все определенно сознавали, что начинается нечто совсем новое, небывалое в русской жизни»³. И далее:

«Определенно, с 1881 года, с событий 1 марта начинается тот перелом, та переоценка всех ценностей, которая должна быть признана основной чертой общественно-литературного брожения конца XIX века. Постепенно как бы преемственность основных течений русской общественности.

В самых различных сферах происходит то, что в 1890-х годах было формулировано как “отказ от наследства”, завещанного прежними периодами русской духовной жизни»⁴.

О том же разрушении культурного обихода, начиная с бытовых форм и кончая идеологической и эстетической переориентацией, говорится в статье Блока «Безвременье», хотя, в отличие от предыдущих авторов, поэт не пользуется научной терминологией: «Нет больше домашнего очага. Необозримый, липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого Века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера – все заткано паутиной, и самое время остановилось. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь»⁵ (7, 23. Здесь и далее все ссылки на упомянутое издание даются в тексте, с указанием арабскими цифрами тома и страницы).

Завершение творческого пути Блока приходится на еще более кризисный период развития русской культуры. Шок Первой мировой войны вы-

звал во всей европейской культуре ощущение краха всех оптимистических теорий эволюционного прогресса. Октябрьская революция в России усугубила сознание конца всей старой культуры. В европейской философской и художественной мысли рождается стремление понять смысл современности сквозь призму всей истории человеческой культуры, проверить настоящее прошлым, решить вопрос о культурном наследии, наконец, предсказать будущую судьбу европейской культуры. Следствием этого явился небывалый успех книги Освальда Шпенглера «Закат Европы», задача которой заключалась в том, чтобы определить «дальнейшие судьбы той культуры, которая сейчас является единственной на земле и проходит период завершения, именно культуры Западной Европы»⁶.

В России же ощущение завершенности исторического этапа было тем острее, что именно сюда переместился центр социальных и духовных перемен, революция – независимо от отношения к ней и к ее результатам – ощущалась каждым как главное и единственное содержание жизни. (Ср. напр., свидетельство Л.Я. Гинзбург, назвавшей «чувство конца старого мира» одним из важнейших факторов «мироощущения этого времени»: «Я говорю не о поддающихся логике соображения (это само собой), но о глубоком переживании конца и необратимого наступления нового, ни на что не похожего мира <...>. Он трудный (в то же время есть в нем какая-то облегченность обнаженности), но он есть единственная непререкаемая данность, реальность, в которой нужно жить; иначе, чем жили, чем живут сейчас за ее пределами»⁷.) Культурфилософствование в России приняло поистине всеобщий характер: достаточно взглянуть на сборник манифестов «От символизма до “Октября”», чтобы понять, что вплоть до второй половины 20-х гг. едва ли не каждая литературно-художественная группировка стремилась представить свою программу как универсальный путь к строительству новой культуры. Сами за себя говорят уже заглавия работ этого времени, посвященные проблеме культуры: «Кручи» Вяч. Иванова, «На перевале» Андрея Белого, «Крушение гуманизма» А. Блока. Для русской культурфилософии революция была не только гибелью старого, но и одновременно рождением новой культуры. Поэтому для той части русской интеллигенции, которая приняла революцию, задача заключалась не только в том, чтобы увидеть в историческом прошлом причины гибели старого мира, но и в том, чтобы найти в этом прошлом ростки будущей культуры, иными словами – позитивно решить вопрос о культурном наследии. Как писал Блок в статье «О списке русских авторов» (1919), «все наше прошлое представляется на суд поколениям, следующим за нами людям, очень отличающимся от нас, потому что переворота большего, чем переживаем мы, русская история не знала по крайней мере двести лет (с Петра), а то и триста лет (Смутное время).

Может быть, огромная часть нашего духовного прошлого будет переоценена и сдана в исторический архив. Однако мы надеемся, что мы – люди не только сегодняшнего дня»⁸ (VI, 136. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы).

«Крайние точки» творческого пути Блока совпадают с наиболее

острыми периодами «переоценки ценностей» в истории русской культуры. Но для самого Блока процесс «переоценки ценностей» по отношению к русской культуре – прежде всего к классической культуре XIX в. – был, по сути, непрерывным, сопровождал всю его творческую эволюцию. Менялись пристрастия, на первый план в восприятии Блока выдвигались то одни, то другие течения, в разные периоды особую значимость приобретали те или иные имена русских художников XIX в. Целостный образ классической культуры менялся, вернее сказать – становился все более сложным, обрастал все новыми смысловыми акцентами, внутренне дифференцировался.

После Октябрьской революции вся культурфилософская проблематика для русского художника окончательно теряет отвлеченный теоретический характер и переходит в сферу непосредственной жизненной практики. Речь идет о повседневном решении ряда конкретных вопросов, связанных с общим культурным самоопределением: возможно или невозможно личное участие в культурных начинаниях новой власти? Следует ли сохранить для народа все классическое наследие или необходим определенный тенденциозный отбор, а то и отрицание и нигилистическое забвение классики? Как следует формировать репертуар новых театров? Наконец, насколько возможно в условиях разрушения всех привычных жизненных устоев личное художественное творчество, будет ли оно принято новым читателем? Все эти вопросы требовали от русского художника, ученого, интеллигента немедленных практических ответов. Однако самым главным был вопрос о способности русской культуры *выжить* в катастрофически изменяющемся мире. И при всей готовности Блока к гибели «интеллигентской» культуры, при всей его готовности принять новую «народную» культуру, культуру масс, именно в эти, послереволюционные годы он с особой силой осознает ценность и неуничтожимость классической русской культуры. Ср. запись в дневнике от 20 (7) февраля 1918 г.:

«Люба рыдала, прощаясь с Роджерс в “Elevation” (патриотизм и *ma femme*), — оттого, что оплакивала старый мир. Она говорит: “Я встречаю новый мир. Я, может быть, полюблю его”. Но она еще не разорвала со старым миром и представила все, что накопили девятнадцать веков.

Да» (VII. С.325)

В статье «О списке русских авторов» Блок настаивает на необходимости донести до народа все, что создано русской культурой прошлых эпох: «Именно сейчас – весь путь, пройденный нашими предками, вспоминается ярко; не отрицаем того, что это – воспоминание, может быть, предсмертное <...>. Однако такая возможность ничуть не смущает нас: воспоминание здесь, с нами, оно неотступно; мы находимся в здравом уме и твердой памяти, и весь крестный путь русской духовной жизни проходит сквозь наше сердце, горит в нашей крови» (VI, 137).

В послереволюционной публицистике Блока возникает и мотив, почти не разрабатываемый в дореволюционном творчестве. Поэт неоднократно

говорил о трагедии культуры, отчужденной от народной стихии. Однако и судьба народа, отчужденного от культурного начала, не менее трагична, и последствия этого отчуждения могут оказаться губельны для судьбы России. Поэтому, говоря о разгуле народной стихии в августе 1917 г., Блок записывает в дневнике: «И вот задача русской культуры – направить этот огонь на то, что нужно сжечь, буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор, организовать буйную волю» (VII, 297). «Крылья у народа есть, а в умениях и знаниях нужно ему помочь» (VII, 321), – записывает он в дневнике 18 января 1918 г. Волевая направленность, активность культуры по отношению к непросветленной стихии – такова принципиальная позиция Блока, противостоящая, с одной стороны, историческому пессимизму, с другой – поверхностно-оптимистическим теориям буржуазного эволюционного прогресса и, наконец, – историческому нигилизму футуристского типа.

К этому времени взгляды Блока на историю культуры и роль искусства в жизни человека сложились в своеобразную культурфилософскую систему, подробно изложенную им в докладе-трактате «Крушение гуманизма».

Центральная антитеза блоковской философии культуры – противопоставление цельной синтетической «культуры» раздробленной «цивилизации». При этом дух цельности, «синтетизм», главная движущая сила культуры неизменно именуется в трактате «духом музыки». Так, говоря о «культуре» европейского гуманизма, Блок подчеркивает спаянность всех областей человеческой деятельности в эту эпоху: «Наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки» (VI, 93). Основные же признаки «цивилизации» – утрата органической цельности, отчуждение и обособление всех элементов бытия: «Хоровод Муз становится немыслимым, ибо скульптор уже не понимает живописца, живописец – музыканта, и все трое – писателя <...>. Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника» (VI, 106–107).

Динамика каждой эпохи описывается как переход от органически цельной синтетической «культуры» к раздробленной и вырождающейся «цивилизации»: «Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами».

«Духом музыки» была овеяна гуманистическая индивидуалистическая культура Возрождения, но со временем утратила его и выродилась в современную цивилизацию, «когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса» (VI, 94). При этом история, по Блоку, нуждается в причастности «духу музыки», но «дух музыки» в истории не нуждается и может существовать вне истории:

«Есть как бы два времени, два пространства; одно – историческое, календар-

ное, другое – нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира — к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, – в то, другое, нечислимое время» (VI, 59).

Логическим завершением такого разделения «духа музыки» и «истории» является противопоставление «музыкального бытия» и эмпирического существования. Утрата бытия обрекает цивилизацию на гибель, хотя и не означает немедленной утраты существования: старый мир, индивидуалистическая культура «могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие» (VI, 59). И наоборот, прекращение эмпирического существования не означает утраты бытия: Блок постоянно говорит о неуничтожимых «вечных формах», первичных по отношению к их материальному выражению.

Сопоставление блоковской философии культуры с «морфологией культуры» Освальда Шпенглера, изложенной им в двухтомном труде «Закат Европы» (1919), напрашивается само собой. Сама двухфазная модель каждого исторического цикла, выделенного Шпенглером, описывается как смена органической живой культуры умирающей цивилизацией:

«В самом деле, всякая культура имеет свою *собственную* цивилизацию. Эти два слова, до сих пор различавшиеся по какому-то смутному этическому признаку субъективного характера, здесь впервые поняты как выражение периодичности, строгой и необходимой *органической последовательности*. Цивилизация есть неизбежная судьба всякой культуры. Здесь мы достигаем вершины, с которой становятся разрешимыми последние и самые трудные вопросы исторической морфологии. Цивилизация есть *совокупность крайне внешних и крайне искусственных состояний*, к которым способны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение. Она следует за культурой, как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как окончание за развитием, как духовная старость и каменный и окаменяющий мировой город за господством земли и детством души, получившими выражение, например, в дорическом и готическом стилях. Она неотвратимый конец; к ней приходят с глубокой внутренней необходимостью все культуры»⁹.

В «Крушении гуманизма» Блок рисует переход от культуры гуманизма к цивилизации Нового времени, используя образы Гете и Шиллера на фоне

заката, что также кажется прямой отсылкой к заглавию книги Шпенглера:

«Обе фигуры озарены широким пыльным солнечным лучом; закатный луч этот проникает, как будто, в круглое стекло старого храма в стиле барокко; этот храм – просвещенная Европа: прощальный луч постепенно гаснет, и в тенях, заволакивающих стены, открывается бездна, в которую смотрят оба.

Когда луч погаснет, храм просвещенной Европы погрузится во мрак; Шиллер будет рано похищен смертью, для того чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака. С Шиллером умрет и стиль гуманизма – барокко. Гёте останется один – без юного Шиллера и без старого барокко; он различит во мраке очертания будущего; будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме, на месте солнечных лучей; Гёте будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валкирии», – через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне» (VI, 95–96).

На это сходство историософских построения Блока и Шпенглера уже не раз обращали внимание исследователи русского символизма¹⁰. Однако при всей бесспорности указанных параллелей, столь же бесспорен и факт, что в начале 1919 г., когда Блок работал над «Крушением гуманизма», «Закат Европы» не только не был переведен на русский язык, но и не был известен в России, вплоть до 1920 г., когда сведения об этой книге появились в русской печати. Следовательно, можно говорить либо о типологических совпадениях, либо предположить, что у Шпенглера и Блока были какие-то общие генетические источники.

Обратимся прежде всего к истории блоковских категорий «культуры» и «цивилизации». В 1907–1909 гг. одной из самых значимых оппозиций в его формирующейся философии культуры становится вынесенная в заглавие одной из его программных статей антитеза «стихия» и «культура». Вопросы национального своеобразия русской культуры, размышления о стихийной народной душе и об оторвавшейся от народной почвы современной интеллигенции пронизывают всю его публицистику 1908–1909 гг. В статье «Стихия и культура» красной нитью проходит мысль о бессилии современной культуры перед напором природной и народной стихии. Однако уже в 1911 г. Блок отказывается от негативной семантики категории «культуры». Так, в августе 1911 г., путешествуя по Европе, в письмах к матери он неоднократно использует слово «цивилизация», рисуя суету и вырождение современной европейской жизни:

«Я, как истинный русский, все время улыбаюсь злорадно *на цивилизацию дредаутов, дантистов и picelles*. По крайней мере над этой лужей, образовавшейся от человеческой крови, превращенной в грязную воду, можно умыть руки. *Над всем этим стоит культура, неудачно и неглубоко названная этим именем*. Ее я и поеду смотреть – начиная с покачнувшегося иконостаса Quimper'a» (Письмо

от 12 августа 1911 г. VIII, 362). (Выделено мной. – Д.М.)

«“Жизнь – страшное чудовище, счастлив человек, который может наконец спокойно протянуться в могиле”, так я слышу голос Европы, и никакая работа и никакое веселье не может заглушить его. Здесь ясна вся чудовищная бессмыслица, до которой дошла *цивилизация*, ее подчеркивают напряженные лица и богатых и бедных, шныряние автомобилей, лишённое всякого внутреннего смысла, и пресса – продажная, талантливая, свободная и голосистая» (Письмо от 20 августа 1911 г. VIII, 365).

В том же письме от 20 августа Блок утверждает, что славяно-русская культура не принадлежит к европейской, что также совпадает с еще не написанной и даже не задуманной книгой Шпенглера, который предрекал будущее «русско-сибирскому» культурному циклу, еще не проявившему себя в полной мере:

«Славянское никогда не входило в *их цивилизацию* и, что всего важнее, пролетало каким-то чуждым астральным телом сквозь всю католическую *культуру*. Это мне особенно интересно. Я надеюсь наблюдать это тайное вторжение славянского пафоса (его отрасли, самой существенной для меня теперь) в одном уголке Парижа: на задворках Notre Dame, за моргом, есть островок, где жили Бодлэр и Теофиль Готье; теперь там в старом доме – польская библиотека и при ней – маленький музей Мицкевича (который читал в Париже лекции в 40-х годах). Иначе говоря, на этом островке, мало обитаемом и тихом, хотя и в центре Парижа, как бы поставлен знак; это – один из ферментов будущего – волшебное зеркало, в котором можно видеть духов Байрона, Мицкевича, революции французской и славянской, и т.д.» (VIII, 367). (Выделено мной. – Д.М.)

Приведенные цитаты с убедительностью показывают, что антитеза «культура – цивилизация» сформировалась у Блока еще в 1907–1911 гг. Что же касается вопроса об источниках этих представлений, то наиболее вероятными кажутся два историко-культурных трактата, созданных русскими мыслителями. Речь идет о книгах П.Л. Лаврова «Исторические письма» (1869) и Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» (1871).

В «Исторических письмах» П.Л. Лаврова вводится идея двухфазности «культуры» и «цивилизации» для различных этносов. Правда, в отличие от Шпенглера или Блока, П.Л. Лавров видел в «культуре» лишь природные предпосылки для создания исторической эпохи. Подлинным расцветом человечества для него является именно «цивилизация»: «Как только работа мысли на почве культуры обусловила общественную жизнь требованиями науки, искусства и нравственности, то культура перешла в цивилизацию, и человеческая история началась»¹¹.

Н.Я. Данилевский задолго до Шпенглера ввел в научный обиход учение о культурно-исторических типах, выделив десять непроницаемых друг для друга культур. С.С. Аверинцев сетовал: «Сходство Шпенглера с Н. Данилевским в главных ходах мысли бросается в глаза, но генетическая связь недоказуема, ибо немецкий перевод книги Н. Данилевского

появился лишь в 1920 году, когда концепция “Заката Европы” давно была готова»¹². Однако по свидетельствам мемуаристов, в частности, Г. Шпета, книга Н.Я. Данилевского на русском языке была в библиотеке О. Шпенглера, хотя читать ее он мог, скорее всего, во французском, а не в немецком переводе¹³.

Блоку же были, несомненно, знакомы обе книги. Книга Н.Я. Данилевского активно обсуждалась в ряде статей В.С. Соловьева и полемизирующего с ним К. Леонтьева. Известна также надпись на копии письма к Блоку 1909 г.: «Из предыдущего и последующего ясно, что В.В. говорит о культуре. Слова “цивилизация” и “культура” вообще различались у нас нестрого, некоторые, например П.Л. Лавров, употребляли их наоборот»¹⁴.

Можно утверждать, что знаменитый европейский историософский труд Освальда Шпенглера и историософский трактат Блока «Крушение гуманизма» имеют общие, не только немецкие (Р. Вагнер, Ф. Ницше), но и русские философско-эстетические корни. Однако реальный смысл обеих концепций имеет значительные расхождения.

Волевая направленность, активность культуры по отношению к непросветленной стихии – такова принципиальная позиция Блока, противостоящая, с одной стороны, историческому пессимизму, с другой – поверхностно-оптимистическим теориям буржуазного эволюционного прогресса и, наконец, – историческому нигилизму футуристского типа.

Для понимания позиции Блока в дни разрушения старого мира необходимо учитывать не только его широко известные статьи и высказывания, прямо говорящие о необходимости сотрудничества с большевиками, но и запись, проясняющую специфику блоковского вхождения в новую культуру. Речь идет о помещенном в дневнике 1918 г. наброске открытого письма к В.В. Маяковскому («Не так, товарищ!..») по поводу его стихотворения «Радоваться рано», представляющего собой декларацию футуристского нигилизма по отношению к классическому наследию. «Не меньше, чем Вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно как оно» (VII, 350), начинает Блок это письмо. В конце письма утверждается: «Одни будут строить, другие разрушать, ибо “всему свое время под солнцем”, но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» (VII, 360). Что же означает для Блока это «третье»?

20 (7) февраля 1918 г. в дневнике Блока появляется запись о ценностях, выработанных веками, о прощании с прошлым и о самоопределении внутри зарождающегося нового. О своем вхождении в новую культуру Блок пишет:

«Лишь тот, кто так любил, как я, имеет право ненавидеть. И мне – быть катакомбой.

Катакомба – звезда, несущаяся в пустом синем эфире, светящаяся» (VII, 326).

Очевидно, что ключевой образ, ведущий к пониманию позиции Блока, – образ катакомбы, повторенный затем в 1919 г. в докладе «Крушение

гуманизма»: «Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники – те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными <...>. Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному» (VI, 107–108).

Образ истинной культуры, ушедшей в катакомбы от варварского разрушения ее основ, не нов для русской литературы XX в. Еще в 1905 г. В. Брюсов в стихотворении «Грядущие гунны» писал, обращаясь к варварам-разрушителям:

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, –
Вы во всем неповинны, как дети!

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светлы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

И что, под бурей летучей,
Под этой грозой разрушений,
Сохранит играющий Случай
Из наших заветных творений?

Как бы комментируя это стихотворение, В. Брюсов признавался в письме к А.А. Шестеркиной от 1 ноября 1905 г.: «Революцией интересуюсь лишь как зритель <...>. А живу своей жизнью, сгораю на вечном костре <...>. Останусь собой, хотя бы, как Андре Шенье, мне суждено было взойти на гильотину. Буду поэтом и при терроре, и в те дни, когда будут разбивать музеи и жечь книги, – это будет неизбежно. Революция красива и, как историческое явление, величественна, но плохо жить в ней бедным поэтам, они – не нужны»¹⁵.

Итак, для Брюсова в 1905 г. единственно возможная позиция художника в дни революционных преобразований – уход от действительности, а образ катакомбы символизирует самоизоляцию культуры (известно, что в дни Октября Брюсов занял совершенно иную позицию). В сходном значении образ катакомбы появляется и в статье Н. Бердяева «Предсмертные мысли Фауста»: «Новое средневековье будет цивилизованным варварством, варварством среди машин, а не среди лесов и полей. Великие и священные традиции культуры войдут внутрь. Истинной духовной культуре может быть придется пережить катакомбный период»¹⁶.

В понимании Блока быть «живой катакомбой» означало принципиально иное:

«В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие, – писал он в докладе “Крушение гуманизма”. – Разница в том, что под землю ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий – иной; их надо не прятать, а явить миру; и явить так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их. Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно, не озарено духом истинной культуры. Вряд ли много продуктов цивилизации сохранится, вряд ли надолго их спасет случай» (VI, 111).

Последние строки кажутся почти ответом на стихотворение В. Брюсова, безусловно, давно и хорошо знакомое Блоку. Реминисценция из этого стихотворения содержится в конце статьи «О современном состоянии русского символизма» (1910): «Или нам суждена та гибель, о которой иногда мечтали художники? Это – гибель от “играющего случая”...» (8, 131).

Но не случайно образ катакомбы у Блока появляется в столь необычном метафорическом освещении: не подземелье, не пещера, символизирующие изоляцию от злободневной действительности, а «звезда», несущаяся в эфире как символ неразрушимых духовных ценностей внутри современной жизни. Не уходить от современности, замыкаясь в самодовлеющей верности классическим культурным ценностям, и не растворяться в новом ценной полного отказа от традиций, а существовать в современности в качестве живого органа культурной памяти – таков «третий» путь, не похожий ни на разрушение, ни на строительство, такова «тайная свобода», «тайное знание», утверждаемые в речи «О назначении поэта» (1921) и в стихотворении «Пушкинскому Дому» в качестве необходимого условия существования художника.

Говоря о живых катакомбах культуры. Блок имеет в виду не только верность культурным традициям, но и сохранение для современного художника внутренней творческой свободы: «**Покой и воля.** Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, – тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл» (VI, 167). Блок говорит о трагической судьбе пушкинской культуры: «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» (там же). Однако Блок не скрывает, что речь идет и о трагической коллизии современной жизни, о его личной трагедии, о борьбе подлинного художника за право на духовную независимость, об опасности возрождения в новом мире «черни», сил, подавляющих в личности художника творческое начало: «Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнить ее таинственное назначение» (там же).

Вопрос о верности традициям русской культуры в последние годы жизни Блока неразрывно слился для него с проблемой творческого духовного

самоопределения личности в современном мире. Вся практическая деятельность Блока в послереволюционные годы, будь то неприятие вульгарного популяризаторства при составлении отчета Чрезвычайной следственной комиссии, отказ от адаптации художественных текстов при издании русской классики во «Всемирной литературе» или борьба за классический репертуар на сцене государственных театров, – все это было продиктовано стремлением Блока дать новую жизнь классической традиции, восстановить распавшуюся «связь времен» в современной русской культуре.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Максимов Д.Е. Критическая проза Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 297.

² Белый А. Символизм и современное русское искусство // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 32.

³ Русская литература XX века. (1890–1910) / под ред. С.А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 16–17.

⁴ Русская литература XX века. (1890–1910) / под ред. С.А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 26.

⁵ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 23.

⁶ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. М.; Пг., 1923. С. 1.

⁷ Гинзбург Л.Я. Еще раз о старом и новом. (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 138.

⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6.

⁹ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. М.; Пг., 1923. С. 42.

¹⁰ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. М., 1975. С. 367; Сугай Л.А. Термины «культура», «цивилизация» и «просвещение» в России XIX – начала XX века // Труды ГАСК. Вып. II. Мир культуры. М., 2000. С. 39–53; Иванова Е.В. «Крушение гуманизма» А. Блока и «Закат Европы» О. Шпенглера // Славянские чтения. Вып. I. Даугавпилс; Резекне, 2000. С. 124–139.

¹¹ Лавров П.А. Исторические письма. СПб., 1906. С. 120–121.

¹² Аверинцев С.С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 148.

¹³ Пивоваров Ю.С. Николай Данилевский в русской культуре и мировой науке // Мир России. 1992. № 1. С. 166, 187.

¹⁴ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. М., 1975. С. 366.

¹⁵ Брюсов В. Письма к А.А. Шестеркиной // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 654.

¹⁶ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 69.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Averintsev S.S. “Morfologiya kul’turny” Osval’da Shpenglera [The Morphology of the Culture by Oswald Spengler]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 1, pp. 132–153. (In Russian).

2. Pivovarov Yu.S. Nikolay Danilevskiy v russkoy kul’ture i mirovoy nauke [Nikolay Danilevsky in Russian Culture and World Science]. *Mir Rossii*, 1992, no. 1, pp. 166, 187. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Maksimov D.E. Kriticheskaya proza Bloka [Critical Prose by Block]. *Maksimov D.E. Poeziya i proza Al. Bloka* [The Poetry and Prose by A. Block]. Leningrad, 1981, p. 297. (In Russian).

4. Belyy A. Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo [Symbolism and Contemporary Russian Art]. *Belyy A. Lug zelenyy* [Green Meadow]. Moscow, 1910, p. 32. (In Russian).

5. Ginzburg L.Ya. Eshche raz o starom i novom. (Pokolenie na povorote) [Once Again about the Old and the New. (Turning Generation)]. *Tynyanovskiy sbornik. Vtorye Tynyanovskie chteniya* [Tynyanovsky Bulletin. Second Tynyanov’s Readings]. Riga, 1986, p. 138. (In Russian).

6. Sugay L.A. Terminy “kul’tura”, “tsivilizatsiya” i “prosveshchenie” v Rossii XIX – nachala XX veka [Terms “culture”, “civilization” and “enlightenment” in Russia of the 19 – early 20th century]. *Trudy GASK. Issue 2. Mir kul’turny* [Works of State Academy of Slavic Culture. Issue 2. World of Culture]. Moscow, 2000, pp. 39–53. (In Russian).

7. Ivanova E.V. “Krushenie gumanizma” A. Bloka i “Zakat Evropy” O. Shpenglera [“The collapse of humanism” by A. Blok and “The Decline of the West” by O. Spengler]. *Slavyanskije chteniya* [Slavic Readings]. Issue 1. Daugavpils; Rezekne, 2000, pp. 124–139. (In Russian).

8. Berdyaev N. Predsmertnye mysli Fausta [Faust’s Death Thought]. *Osval’d Shpengler i Zakat Evropy* [O. Spengler and “The Decline of the West”]. Moscow, 1922, p. 69. (In Russian).

(Monographs)

9. Vengerov S.A. (ed.) *Russkaya literatura XX veka. (1890–1910)* [Russian Literature of the 20th Century]. Vol. 1. Moscow, 1914, pp. 16–17. (In Russian).

10. Vengerov S.A. (ed.) *Russkaya literatura XX veka. (1890–1910)* [Russian Literature of the 20th Century]. Vol. 1. Moscow, 1914, p. 26. (In Russian).

11. Spengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Vol. 1. *Obraz i deystvitel’nost’* [Image and Reality]. Moscow; Petrograd, 1923, p. 1. (Translated from German to Russian).

12. Spengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Vol. 1. *Obraz i deystvitel’nost’* [Image and Reality]. Moscow; Petrograd, 1923, p. 42. (Translated from German to Russian).

13. Maksimov D.E. *Poeziya i proza Al. Bloka* [The Poetry and Prose by A. Block]. Moscow, 1975, p. 367. (In Russian).

14. Lavrov P.A. *Istoricheskie pis'ma* [Historical Letters]. Saint-Petersburg, 1906, pp. 120–121. (In Russian).

15. Maksimov D.E. *Poeziya i proza Al. Bloka* [The Poetry and Prose by A. Block]. Moscow, 1975, p. 366. (In Russian).

Дина Махмудовна Магомедова – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета; ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Круг научных интересов: история русской литературы Серебряного века, поэтика и эстетика русского символизма, текстология творчества А. Блока, теория лирических жанров.

E-mail: dinamag@gmail.com

Dina Magomedova – Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities; Leading Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: history of Silver Age Russian literature, poetics and aesthetics of Russian symbolism, textual studies of Alexander Blok's works, the theory of lyrical genres.

E-mail: dinamag@gmail.com

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Foreign Literature

А.В. Голубков (Москва)

ГАЛАНТНОЕ НАРЕЧИЕ VS «ДЬЯВОЛЬСКИЙ ЖАРГОН»: полемика вокруг аристократического языка во французской культуре XVII в.

Аннотация. Статья посвящена дебатам об аристократическом языке во французской культуре XVII столетия – в период до закрепления языковой нормы, определенной официальными словарями в конце века. Под влиянием трактата Б. Кастильоне «О придворном» начиная с 1610-х гг. в парижских салонах (в «Голубой гостиной» маркизы де Рамбуйе, во время «суббот» м-ль де Скюдери) культивировалось специфическое галантное наречие «лучших людей», отмеченное особой мягкостью, а также стремлением к метафорическим перифразам, намеренно отдаляющим его от языка народного. Уже к середине XVII в. этот «очищенный» салонный язык, часто отождествлявшийся с жаргоном светских дам – «прециозниц», оказался предметом суровой сатиры со стороны писателей и литераторов (Мольер, Ж. де Лабрюйер, Д. Буур, Морван де Бельгард и др.), причем критика салонной «идиомы» неизбежно проходила в русле галантной эстетики и базировалась на недопустимости «аффектации», провозглашаемой в книге Кастильоне. Салонная прециозная идиома, которая оказала влияние на разработку французской лингвистической нормы благодаря манифестированным требованиям утонченности и изящества, сама предстала в качестве догматической схемы, тоталитарно навязывающей свои правила.

Ключевые слова: аристократическая культура; галантность; прециозность; французский язык; салоны.

A. Golubkov (Moscow)

The Gallant Dialect vs “Devil’s Jargon”: The Debates about an Aristocratic Language in the French Culture of 17th Century

Abstract. The essay focuses on the debates concerning aristocratic language in the 17th century French culture – in the wake of the development of linguistic norms coined in the “official” dictionaries by the end of the century. Under the influence of Castiglione’s treatise “The Courtier”, Parisian salons (such as “the Blue chamber” of marquise de Rambouillet and “the Saturdays” of M. de Scudéry), starting with the 1610s, cultivated a specific gallant dialect marked by subtleness and metaphoric paraphrases that meant to distinguish it from the popular tongue. Already by mid 17th century, this “purified” salon language often associated with the jargon of “affected ladies” (les précieuses), had become a satirical target in the works of such writers as Molière, La Bruyère, Bouhours, etc. At the same time, the criticism of the salon-inspired “idioma” was itself part of the gallant aesthetics bearing on the unacceptability of “affect-

tion” as claimed by Castiglione. Thus, the pretentious salon idioma that influenced the development of the French linguistic norms due to the proclaimed demands of sophistication and elegance, was itself perceived as a dogmatic scheme imposing its rules on others in a totalitarian manner.

Key words: Aristocratic culture; elegance/galanterie; préciosité; French language; salons.

В своем капитальном исследовании «О процесс цивилизации» Н. Элиас размышлял о перипетиях складывания европейских национальных языков: отнюдь не народный узус, но лингвистическое поведение ограниченного «избранного» сообщества (придворного в Италии, придворно-светского во Франции, университетского в Германии) рассматривалось немецким исследователем в качестве их главных источников: «Удаление “дурного” из языка обосновывается “тонкостью чувств”, утонченным вкусом, каковой вообще играет немалую роль во всем процессе цивилизации. Но эта утонченность является достоянием небольшой группы. <...> Наделенные подобной деликатностью люди образуют небольшой круг и внутри него по взаимному согласию определяют, что хорошо и что плохо»¹. Эти размышления Элиаса иллюстрируются классическим трактатом о придворном обществе, созданном Б. Кастильоне в первой трети XVI в. и ставшем ключевым пособием по галантизации западной аристократии. В этом трактате-диалоге проговаривается необходимость создания особого элитарного языка, отличного от языка черни; именно такой аристократический диалект впоследствии и получит статус нормативного:

«Правильный речевой обиход творится людьми даровитыми, которые наряду с ученостью и опытностью, приобрели хороший вкус; с чем они и сообразуются, соглашаясь принять слова, кажущиеся им добротными и распознаваемыми посредством некоего природного суждения, а не искусства или какого-нибудь правила. Разве вам не известно, что обороты, придающие речи столько великолепия и изящества (grazia), являются отступлениями от грамматических правил, однако принятыми и узаконенными обычаем, потому что – и здесь нельзя привести другие объяснения – они доставляют удовольствие и сам слух, кажется, ласкают сладостно и нежно?»².

Пристальное внимание к языковым вопросам, к проблеме изобретения особого аристократического наречия во французской культуре наблюдается уже в ранних светских салонах (кружках, альковах, отелях), активно появившихся с начала XVII в. Яркий пример – лингвистические эксперименты в «Голубой гостиной» маркизы де Рамбуйе, где были предприняты попытки облагородить язык, прежде всего лексику и правила произношения. Известный мемуарист Ж. Таллеман де Рео, будучи поклонником маркизы, не без скепсиса вспоминает собрания в ее Отеле и личные беседы: «Она уж слишком шепетильна, и слово “шелудивый” (teigneux), встреченное в сатире или эпиграмме, вызывает у нее, как она говорит, неприятное впечатление. При ней не осмелишься произнести слово “зад” (le

mot du cû), и это уже слишком, когда чувствуешь себя непринужденным»³. Действительно, использование слова «зад» в Отеле Рамбуйе было категорически запрещено, причем настоящее правило касалось даже сложных слов, типа le cul-de-lampe (плафон, буквально «задник» лампы), le cul-de-sac (тупик, буквально «дно сумки»), le cul d’artichaut (мякоть артишока). Во всех приведенных случаях слово «cul» заменялось словом «fond» (глубина, задняя часть). Ряд лингвистических предписаний Рамбуйе, вполне в соответствии с логикой Элиаса, соблюдается вплоть до настоящих дней. В той же Голубой гостиной были предприняты попытки вывести из речи некоторые звуки, которые могли бы показаться слишком грубыми; сильнее всего досталось грассирующему «R», по поводу которого в конце 1637 г. состоялся знаменитый спор о слове «щеголь» – согласно ставшей впоследствии нормой женской моде (которую разделял, кроме прочих, поэт В. Вуатюр), следовало произносить «muscadin», но не «muscardin». В 1647 г. в трактате «Замечания о французском языке» К. Вожла обосновал теорию «прекрасного обихода» (Bel usage), опираясь практически исключительно на наречие «самой здоровой части» (la plus saine partie) общества, т.е. язык двора и светских салонов. Н.Ю. Бокадорова справедливо замечала, что «“прекрасный обиход” Света тесно связывался Вожла с языком “хороших писателей”, которые не могут не “резонировать”, стараясь сделать свою речь одновременно французской и грамматически правильной», в связи с чем «сближение устной и письменной речи шло в основном по линии приближения разговорного обихода “лучшей части придворного общества” к письменному языку»⁴.

Спустя два десятилетия после опытов салона Рамбуйе мы оказываемся свидетелями схожих процессов в кружке Мадлены де Сюдери, о знаменитых «субботах» которой вспоминал французский мемуарист Ж. де Лабрюйер в своей книге «Характеры», созданной в 1670–1680-е гг.: «Не так давно в нашем светском обществе существовал кружок, состоявший из мужчин и женщин, которые собирались, чтобы обмениваться мыслями и беседовать. Искусство изъясняться вразумительным языком они предоставили черни: стоило одному из членов кружка сказать что-нибудь неясное, как другой отвечал ему еще более туманно, и чем загадочней становился их разговор, тем громче рукоплескали остальные»⁵. Лабрюйер с позиции ученого, практически педанта, обращает внимание на то, что в описываемом кружке была предпринята попытка создать свой особенный элитарный язык, отличающийся гипертрофированной изысканностью; Лабрюйер, заметим, указывает, что язык этот был чужд здравому (т.е. общедоступному) смыслу и базировался на принципах остроумия и воображения: «Употребляя выражения, которые, на их взгляд, отличались изяществом, изысканностью, чувствительностью и утонченностью, они вовсе разучились понимать не только друг друга, но и самих себя. Для этих бесед не требовалось ни здравого смысла, ни глубины суждения, ни памяти, ни пронизательности, ничего, кроме остроумия, да и то натянутого, вымученного, – остроумия, в котором слишком большую роль играло воображение»⁶. Лабрюйер, критикуя языковые новации Сюдери, волей-неволей

в качестве «мишеней» избирает те же цели, что Кастильоне описывал в качестве желаемых: «Мы <...>, имея перед глазами торные дороги, стараемся идти кружными путями: ибо и в своем собственном языке, назначение коего, впрочем, как и всех других, хорошо и ясно выражать мысли души, нам доставляет удовольствие то, понимание чего затруднено; и называя его народным языком, мы стремимся употреблять в нем слова, непонятные не только народу, но и людям благородным и образованным, и неупотребляемые более нигде»⁷.

Приведенный выше отрывок из Лабрюйера косвенно подтверждает суждение известного парижского антиквара Анри Совалья, который в тексте обширного свода «Парижских древностей», созданном в то же время, что и «Характеры», внедрение особого «жаргона» связывал именно с «субботами» м-ль де Скюдери, активно продвигавшей свои идеалы с ноября 1653 г. Соваль утверждал, что именно в период зимы 1657–1658 гг. ее языковая политика стала особенно агрессивной и привлекла широкое внимание парижан⁸. На волне критики языковых экспериментов Рамбуйе и Скюдери, собственно, возникло обозначение прециозницами женщин, которые разделяли скюдерианские идеалы, а также появились «Смешные жеманницы [прециозницы] Мольера (1659) и настоящая билингва «Большой словарь прециозниц, или Ключ к языку альковов» Антуана Бодо де Сомеза (1660).

В мольеровской пьесе две провинциальные девицы, пытаясь стать настоящими прециозницами, начинают общаться на особом «дьявольском жаргоне» («diable de jargon», так классифицирует язык девиц отец одной из них – Горжибюс), примерами которого могут быть реплики: «Скорее подай нам наперсника Граций» (имеется в виду зеркало)⁹; «Поскорее вкатите сюда удобства собеседования» (имеются в виду стулья)¹⁰. Именно де Сомезу мы обязаны фиксацией большинства «прециозных» фраз, в том числе и тех, что фигурируют у Мольера. Заметим, что слова, начинающиеся с неприличного «К», были изгнаны из прециозного словаря; де Сомез такую информацию включает в словарную статью на эту букву. Среди указанных Сомезом фраз: «Мозг – Возвышенное»; «Черные пряжи – Сумерки»; «Факелы – Дополнение к Солнцу // Неопалимое»; «Вы прекрасно поете – Вы в высшей степени прекрасно используете свой голос»; «Зад – Смущенный низ»; «Каминная подставка для ног – Длани Вулкана»¹¹. Язык прециозниц дошел до нас фактически только лишь в текстах сатиры. Устремление к аллегории и поиску потаенных смыслов анонсируется в качестве принципа поведения в романе «Прециозница, или тайна алькова» сатирика Мишеля де Пюра, написанного незадолго до мольеровской пьесы. Нельзя не согласиться с С. Рейнар, которая утверждает, что в прециозном языке, ставшем одним из симптомов культуры «Новых», гипертрофированно развился эстетизм в ущерб риторике: «концепт свободы заменил собою школьную риторiku, столь дорогую для Древних»¹².

Прециозные эксперименты с метафорическим переименованием слов оказались в центре внимания ученых и светских теоретиков XVII в. Так, в своей «Риторике» (1675) Бернар Лами утверждал, что «перифразом поль-

зуются в случае, если хотят избежать употребления каких-либо слов или выражений, имеющих неприятный смысл, или если не хотят производить дурное впечатление на слушателя»¹³. В то же время Лами уже призывает избегать «необычайных» фигур, ибо они противоречат французскому духу: «Французы вообще не любят слишком сильных фигур. Франция – нежная и изысканная страна, не выдерживающая сильных, горячих настроений. Мы уважаем и любим тех, кто умеет сдерживаться, и потому разные необычайные фигуры кажутся нам смешными, за исключением весьма редких случаев»¹⁴. Лами в середине 1670-х гг. выступает с критикой аффектации, свидетельством чему как раз и оказывается метафорическая речь; схожие размышления были актуализированы и отцом Домиником Бууром в его вышедших в 1671 г. «Разговорах Ариста и Евгения» («Les entretiens d'Ariste et d'Eugène», созданы в 1662–1666 гг.). Несмотря на то, что отец Буур свидетельствует о высоком значении прециозного вокабуляра, который «обогастил французский язык большим количеством слов и выражений»¹⁵, он вполне в духе Лами говорит о преимуществах естественности и нейтральности разговора, где не должно быть места аффектации, в том числе и языковой. Для нашей темы особенно интересен разговор «Не-знамо-что» («Je-ne-sais-quoi»); «не-знамо-что» оказывается тем неэксплицируемым «обаянием», которое противостоит в том числе прециозной машинерии и жеманству: «То, как вы говорите, свидетельствует о том, что Вам хорошо известна природа этого “не-знамо-что” (je-ne-sais-quoi) <...>. Гораздо легче чувствовать его, нежели знать о нем, – ответил Арист. Если бы все узнали, что он собой представляет, то он уже не был бы je-ne-sais-quoi; по самой его природе он непонимаем и необъясним»¹⁶.

Буур фактически концептуализирует французский аналог кастильоновской *grazia* – нерационализируемой «харизмы»: «Нет смысла быть хорошо сложенным, умным и веселым и отличаться всем, что нравится каждому; если не хватает je-ne-sais-quoi, то все эти прекрасные качества как бы мертвы, в них нет того, что цепляет или трогает. Это как рыболовный крючок без наживки или прикорма»¹⁷. В том же духе выступал в конце века и такой теоретик светского разговора, как Жан-Батист Морван де Бельгард (1648–1734); в его работе претензии к прециозницам лежат именно в плоскости излишней аффектации и чрезмерной тяжести стиля. В своей ключевой работе «Размышления по поводу элегантности и тонкости стиля» («Réflexions sur l'élégance et la politesse du style», 1695) Морван де Бельгард выступил с обличением устремленности к неологизмам, присущей людям света, в особенности женщинам:

«Большинство благородных дам, имеющих разумение и хорошо знающих свет, говорят с тонкостью, при этом не изобретают новых слов, но располагают так удачно те слова, которыми обыкновенно пользуются, что те кажутся такими новыми и как будто специально предназначенными для того, чтобы выразить то, что ими хотят сказать. Выразить все свое чувство в одном лишь слове и оставить догадываться о тысячах приятностях – именно в этом и заключается изысканность выражения. Оно совершенно не состоит в больших словах, в долгих соеди-

нениях и сочетаниях слов или же в тщательно сочлененных периодах, необходимо “не-знаю-что” (je-ne-sais-quoi) – естественное, непринужденное, простое, наивное, легкое, но живое и искусное»¹⁸.

Укажем, что Бельгард подчеркивает как раз излишнюю напыщенность и незелегантность стиля, основанного на избытке неологизмов и сочетаниях слов, которые приводили к непониманию, излишней вычурности, искусственности и герметичности, т.е. к affectation, что Бельгард считал уже отличительным качеством прециозного стиля:

«Аффектация, в каком бы роде она ни была, ничуть не нравится разумным людям; в том же что касается языка, она вызывает шок. Дамы горды тем, что постоянно повторяют слова, которые вот-вот только появились на свет и использование которых еще не разрешено; вот этого-то необходимо избегать, ибо ухо еще не приспособилось [к этим словам]. Если присмотреться, то большинство излюбленных слов происходят из прециозного языка, где они обыкновенно находятся»¹⁹.

В параграфе «Прециозные слова» («Termes gracieux») Бельгард уже признает жаргон прециозниц «больным языком», который возник из чистого позерства и неутолимого желания возвыситься над аудиторией. Наряду с аффектацией, Бельгард упрекает женщин в том, что они, желая прослыть учеными, прибегают к напыщенности стиля, который получал воплощение как раз в «растрате слишком магических терминов»: в качестве примера Бельгард приводит прециозную перифразу, обозначающую закат – «День начинал смешиваться с умирающим светом огня». Бельгард, один из теоретиков светского разговора, полагает, что прециозный язык не может считаться таковым как раз из-за своей авторитарности, надуманности и искусственности соположений отдаленных предметов.

Безусловно, пуристские стратегии Рамбуйе, Скюдери и других прециозниц оказались плодотворными как для французской лексики, так и для синтаксиса. Поиск утонченности, отказ от грубостей и низкого стиля, вульгаризмов – это главные лингвистические постулаты прециозниц, однако именно такие принципы лежали в основе эстетики классицизма. В то же время, прециозный язык быстро стал рассматриваться как девиация или карикатура языка светского; Ж.М. Пелу справедливо говорит о том, что прециозные «языковые инновации были настолько радикальны и многочисленны, что они привели к полной перекройке языкового узуса и сформировали, параллельно с наречием “людей чести”, особый диалект, который был в ходу исключительно у членов прециозной секты»²⁰. Метафорические перифразы, несмотря на авторитет Кастильоне, предписывавшего использование усложненного языка, быстро становились анахронизмами для представителей галантной культуры. Тем примечательнее, что сама критика прециозниц и их языковых инноваций проходит в рамках кастильоновской же философии светскости: вспомним, что в трактате Кастильоне к числу недостойных качеств в разговоре относятся грубость, излишняя эмоциональность, фанатизм, а также педантизм; фактически

идеалом придворного оказывается тот, кто способен к мимикрии аффектов: «Всегда крайне неприятное впечатление вызывает губительная для всего аффектация; и наоборот, необыкновенной привлекательностью (grazia) наделяются простота и непринужденность (sprezzatura)»²¹. Такой непринужденности и невообразимого обаяния как раз и не доставало прециозницам, которые в своих дискурсивных практиках не сумели выдержать баланс между темнотой стиля и его естественностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Элиас Н. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. Т. 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. М.; СПб., 2001. С. 180.

² Кастильоне Б. Придворный // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2001. С. 223.

³ Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. Л., 1974. С. 151.

⁴ Бокадорова Н.Ю. Французская лингвистическая традиция XVIII – начала XIX века: структура знания о языке. М., 1987. С. 28.

⁵ Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI – XVIII веков. СПб., 1995. С. 274.

⁶ Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI – XVIII веков. СПб., 1995. С. 274.

⁷ Кастильоне Б. Придворный // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2001. С. 223.

⁸ Sauval H. Histoires et recherches des Antiquités de la ville de Paris. Vol. 3. Paris, 1724. P. 83.

⁹ Мольер Ж.Б. Смешные жеманницы // Мольер Ж.Б. Комедии. М., 1972. С. 37.

¹⁰ Мольер Ж.Б. Смешные жеманницы // Мольер Ж.Б. Комедии. М., 1972. С. 39.

¹¹ Somaize A.V. de. Le grand dictionnaire des précieuses // Duchêne R. Les précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris, 2001. P. 414–500.

¹² Raynard S. La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756. Tübingen, 2002. P. 313.

¹³ Лами Б. Риторика, или Искусство речи // Пастернак Е.Л. «Риторика» Лами в истории французской филологии. М., 2002. С. 149.

¹⁴ Лами Б. Риторика, или Искусство речи // Пастернак Е.Л. «Риторика» Лами в истории французской филологии. М., 2002. С. 159.

¹⁵ Bouhours D. Entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris, 1962. P. 64.

¹⁶ L'art de la conversation: antologie. Paris, 1997. P. 41.

¹⁷ L'art de la conversation: antologie. Paris, 1997. P. 42.

¹⁸ L'art de la conversation: antologie. Paris, 1997. P. 198.

¹⁹ Denis D. Le Parnasse galant: Institution d'une catégorie littéraire au XVIIIe siècle. Paris, 2001. P. 310.

²⁰ Pelous J.M. Amour précieux, amour galant: Sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines (1654–1675). Paris, 1980. P. 347.

²¹ Кастильоне Б. Придворный // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2001. С. 229.

References
(Monographs)

1. Elias N. *O protsesse tsivilizatsii: sotsiogeneticheskie i psikhogeneticheskie issledovaniya* [Sociogenetic and Psychogenetic Investigations]. Moscow; Saint-Petersburg, 2001, p. 180. (Translated from German to Russian).
2. Bokadorova N.Yu. *Frantsuzskaya lingvisticheskaya traditsiya XVIII – nachala XIX veka: Struktura znaniya o yazyke* [French Linguistic Tradition 18th – early 19th Century: The Structure of Knowledge of the Language. Moscow, 1987, p. 28. (In Russian).
3. Raynard S. *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Tübingen, 2002, p. 313. (In French).
4. Duchêne R. *Les précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes*. Paris, 2001. (In French).
5. Denis D. *Le Parnasse galant: Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*. Paris, 2001, p. 310. (In French).
6. Pelous J.M. *Amour précieux, amour galant: Sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines (1654–1675)*. Paris, 1980, p. 347. (In French).

Андрей Васильевич Голубков – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: французская литература эпохи Возрождения, XVII в. и Просвещения, французская «галантная» традиция.

E-mail: andrejgolubkov@mail.ru

Andrey Golubkov – Candidate of Philology, Senior Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: French literature from the ages of the Renaissance, the 17th century and the Enlightenment; the French cultural tradition of the “elegance/gallantries”.

E-mail: andrejgolubkov@mail.ru

K. Sanina (Vladivostok)

ORIGINS AND DEVELOPMENT OF A “PYGMALION AND GALATEA” MOTIF IN WRITINGS OF TANIZAKI JUN'ICHIRO

Abstract. The main goal of the article is to define the genesis of the motif constantly appearing in the writings of Tanizaki Jun'ichirō and referred to as “Pygmalion and Galatea” motif. Using the comparative and historical-biographical methods of literature studies it is possible to detect whether this motif has actual connection to “Pygmalion” myth and the works of O. Wilde and B. Shaw influenced by that myth. An influence of the classic Japanese literature's motif reminiscent of “Pygmalion and Galatea” one was also observed in the writings of Tanizaki. The modification of the motif is attributed to the “Return to Japan” – period in life of the writer, when he was disenchanted by the results of westernization and modernization of Japan. The images of “rebellious Galatea” (“The Tattooer”, “Naomi”) was created when Tanizaki was deeply interested in Western literature. The archetype of “obedient Galatea” (“Some Prefer Nettles”) appeared when the writer turned his attention to Japanese tradition. The motif of “Pygmalion and Galatea” is used in Tanizaki's writings continuously, transforms along with the writer's cultural and literary preferences of the moment and helps to intensify the main conflicts in his works such as West and Japan, tradition and modernity, art and artist.

Key words: Modern Japanese literature; Tanizaki Jun'ichirō; Pygmalion and Galatea; cross-cultural influence.

К.Г. Санина (Владивосток)

Истоки и развитие мотива «Пигмалион и Галатее» в произведениях Танидзаки Дзюньитиро

Аннотация. Основными целями статьи являются определение источников возникновения и прослеживание особенностей развития в произведениях Танидзаки Дзюньитиро мотива, который принято обозначать как «Пигмалион и Галатее». Используя сравнительный и историко-биографический методы изучения литературы, удалось рассмотреть проблему связи творчества Танидзаки с мифом о Пигмалione и его трактовкой в произведениях О. Уайльда и Б. Шоу. С развитием Танидзаки как писателя происходит трансформация мотива «Пигмалион и Галатее», т.к. очевидной становится его связь со схожим мотивом, встречающимся в классической японской литературе. Подобное развитие мотива объясняется в первую очередь началом периода «Возврата к Японии» в творчестве Танидзаки. В это время писатель разочаровывается в результатах процессов модернизации и вестернизации Японии и обращается за вдохновением к традиционной японской культуре. Образы «бунтующей Галатеи» (рассказ «Татуировка», роман «Любовь глупца») были созданы на раннем этапе творчества Танидзаки, когда писатель был увлечен европейской литературой и культурой. Архетип «покорной Галатеи» (повесть «О вкусах не спорят») появляется в его произведениях именно с началом этапа «Возврата к Японии». Танидзаки последовательно использует мотив «Пигмалион и Галатее» на каждом этапе творческого пути, трансформируя его

в зависимости от культурных и литературных предпочтений на момент создания произведения в целях драматизации основных тем своего творчества: Япония и Запад, традиция и современность, художник и искусство.

Ключевые слова: современная японская литература; Танидзакки Дзюньитиро; Пигмалион и Галатея; кросс-культурные связи.

Tanizaki Jun'ichirō (1886–1960) is one of the most prominent representatives of Modern Japanese literature, whose creative life reflects the turbulence of the historical period he happened to live in. He was a witness of the reign of three emperors and experienced the effects of such complicated processes as modernization and westernization of Japan, which drastically changed the country. These changes deeply affected Tanizaki, but still there are some distinguishing constants present in his writings.

Tanizaki was a well-known admirer of the West in the beginning of his literary career, but at a certain age the writer came back to his cultural roots – the phenomenon known as “Return to Japan” (*Nihon kaiki*). M. Long notes that at this period of Tanizaki's life “he is supposed to have abandoned his youthful interest in crime fiction, stage plays, cinema and novels about sexual perversion in favor of traditional Japanese genres, allusions and settings”¹. Although Tanizaki's “Return to Japan” became obvious in the middle of the 1920's, he didn't abandon every single characteristic detail used in his early writings. One of the best examples that demonstrates the consistency and continuity in the writer's work is a “Pygmalion and Galatea” motif.

The motif of a woman who is undergoing drastic transformation in the hands of the male “creator” is quite frequent in Tanizaki's writing and widely referred to by Japanese and Western researchers with terms “Pygmalion” and “Galatea”. However, whether Tanizaki was in fact aware of the classic Greek myth about Pygmalion and Galatea retold by Roman poet Publius Ovidius Naso (43 BC–AD 17) in his “Metamorphoses” (8 AD) can't be confirmed with all certainty. G. Miles states that “a continuous line of inheritance and influence connects ancient Greece and Rome with the modern “western” world, shaping our arts, our institutions and our philosophies”². The tale of Pygmalion is re-narrated continuously in Western literature and art³, but Japan for the greater part of its existence was separated from the West. Hence the classic Greek and Roman mythology or literary works influenced by them could not become a source of inspiration for Japanese authors, at least until Meiji era (1868–1912), when Japan started to discover cultural values of the Western civilization.

“Rebellious Galatea” – the Western pattern

Tanizaki belongs to the generation of Japanese writers whose creative life coincided with the peak of interest in Western culture. As Y. Hirata notes, “living in a rapidly “modernizing” society, many writers sought inspiration from the latest literary trends of the modern West. Of literature in English that exerted an influence, the works of Whitman, Dickens, Thackeray, Kipling, Shaw, and of course Wilde are especially noteworthy”⁴. The mention of Shaw and Wilde

is particularly important regarding Tanizaki's probable introduction to “Pygmalion and Galatea” motif common for English literature.

English was the only foreign language for Tanizaki and he started to read in English from quite a young age⁵. Tanizaki borrowed the copy of “The Picture of Dorian Grey” (1890) from a friend, made notes on it and told a friend “it was fascinating”⁶. In 1918 Tanizaki translated Wilde's play “Lady Windermere's Fan” (1892) in Japanese. Wilde is often mentioned as a key influence on Tanizaki's early writings because his Western language was English, and because there is references to Wilde in his works⁷.

Tanizaki's first widely acclaimed short story “The Tattooer” (Shisei, 1910) tells about a tattoo artist Seikichi and a girl who undergoes a striking transformation after Seikichi creates his masterpiece of a tattoo on her skin. The same year Tanizaki publishes “Kylin” (Kirin) where “Pygmalion and Galatea” motif also can be traced but to less extent than in “The Tattooer”. The main conflict of the story is the battle between wisdom and demonic beauty represented by Confucius and Duke Ling's consort Nan-tzu. Confucius goal is to teach Duke Ling how to be a virtuous ruler for his people, not to create a “Galatea” out of Nan-tzu. Figuratively speaking, Duke Ling is a “Galatea” to Confucius’ “Pygmalion”. Nan-tzu is a perfect embodiment of cruel beauty, she doesn't need a “Pygmalion” to improve her. Beauty defeats Wisdom, and Confucius leaves the dukedom of Wei, failing the “Pygmalion” mission to “carve” an ideal ruler out of Duke Ling.

The origins of both stories are usually connected with the influence of European aestheticism and one of its leaders – O. Wilde⁸. A “Pygmalion and Galatea” motif in Wilde's works is very common for two main reasons: 1) he belonged to the literary tradition where authors could use a common stock of mythological stories, motifs and characters and be confident that their readers will recognize and understand their allusions⁹; 2) the Greek and Roman mythology was a source of inspiration for the representatives of European aestheticism¹⁰. The “Pygmalion and Galatea” motif is particularly strong in “The Portrait of Dorian Grey”, where “Pygmalion and Galatea” relations occur between the male characters as in “Kylin”. The phenomenon of the work of art which destroys its creator – as seen in Wilde's novel on the example of Dorian Grey and Basil Hallward – is a kind of the culmination Tanizaki chooses for “The Tattooer”. When Seikichi finishes the tattoo his model says to him: “I completely lost all the fear I had in my heart. And you are the first I regard as a manure”¹¹. She doesn't kill Seikichi, but takes his masterpiece with her leaving the artist devastated.

D.A. Domínguez states that “Pygmalion and Galatea” motif in Tanizaki's novel “Naomi” (Chijin no ai, 1926) appears partly due to the possible influence of Shaw's play “Pygmalion” which was first presented on stage in 1913 and had a great success around the world¹². There is no doubt that Tanizaki knew Shaw's work well enough. In essay “About Art” (Geidan, 1933) he used quite unpleasant words about Shaw who visited Japan in 1933. Tanizaki was displeased with Shaw because English author gave some “superficial” remarks about a Noh theatre performance he attended and posed for a photograph wearing a Noh “old man” mask (*okina*)¹³. It is quite possible that Tanizaki knew about Shaw's “Pyg-

malion” when he started writing “Naomi”, but the “Pygmalion and Galatea” motif appears in his works before the play was first performed in 1913.

Whether it was due to Shaw’s influence or not, this motif is a core element in the story of a young girl Naomi and her much older suitor and then husband Jōji. The original name of the novel *Chijin no ai* means “A Fool’s Love”. The novel is a first-person narrative, so Jōji himself asserts that he is a “fool” because the quest for “Galatea” damaged his career, left him almost broke and destroyed his self-esteem.

“Naomi” paves a way for Tanizaki’s “Return to Japan”. He describes Jōji as a “fool” because this “Pygmalion” tries to create his “Galatea” using Western patterns. Naomi has a Westernesque name, she resembles American actress Mary Pickford and Jōji tries to intensify this resemblance by dressing her in Western outfits, teaching her Western music and dances. But when the “creative” process is over, Jōji is disenchanted by his “Galatea” as much as was Tanizaki by his adoration of the West. Hence the word “fool” in the title of the story could have a whiff of a self-critique regarding the author himself.

As for parallels with Western examples of “Pygmalion and Galatea” motif, Tanizaki sets the novel in the modern age and describes the protagonists as types of people who could be easily found in real life in contrast to the exotic settings and characters of “The Tattooer” and “Kylin”, and that makes “Naomi” quite reminiscent of Shaw’s “Pygmalion”. C. Ueno notes that “Naomi” indeed tells the story of “Japanese Pygmalion” and stresses the difference in social positions of Naomi and Jōji¹⁴. The social gap between Higgins and Eliza does have a significance in Shaw’s “Pygmalion”. According to D. Fishelov, “Shaw anchors the mythical tale in a concrete social reality, exploiting the mechanisms of the English class system and the role of language registers and dialects in maintaining social differentiation and social order”¹⁵. Naomi and Jōji’s relationship lacks the sense of “social experiment” in educating a lower-class girl by an upper-class man. Her social position is significant for Jōji only because it makes easier for him “to take her to my place and take care of her... educate her and maybe later marry her”¹⁶. Jōji wants to educate Naomi for himself, he has no need or desire to prove that he can create an exquisite lady out of a common girl.

However, Tanizaki would not have become one of the leading figures in Modern Japanese literature if he had merely copied Wilde or Shaw – the very essence of his uniqueness as a writer lies in his deep knowledge of both classic Japanese literature and Western literature and his ability to use their peculiar characteristics for the advantage of his own writings. Tanizaki had the “sense of balance, an important ability in novelist”¹⁷ which helped him to escape the trap of becoming only a banal imitator.

“Obedient Galatea” – the classic Japanese pattern

The writer lived in the epoch when Japanese intellectual just could not avoid the influence of Western ideas of different kind. As K. Ito explains, “no educated Japanese with literary interests could have escaped exposure to such currents of thought. These ideas would have been ever present in works read in

foreign languages, in translated materials, and in the writings of Japanese introducers”¹⁸. “Pygmalion and Galatea” motif is an example of such an “idea” – it is possible to point out the certain Western authors and writings which contributed to introduction of this motif to Tanizaki, but this motif is used in Western literature and art so widely that it will be unreasonable to attribute its genesis in Tanizaki’s writings just to the influence of Wilde or Shaw.

Furthermore, the motif reminiscent of “Pygmalion and Galatea” one can be found in classic Japanese literature as well. “The Tale of Genji” (Genji monogatari, 1008), which Tanizaki translated in modern Japanese language, tells the story of Hikaru Genji and Murasaki no Ue. Genji meets Murasaki when she is just a child and reflects on how wonderful it would be to take this girl with him and teach her the way he pleases as she grows up. Murasaki is “Genji’s private discovery and his personal treasure. Her fate in life depends so entirely on him that she might be a sort of shadow to him, without a will of her own”¹⁹. Genji wants to teach Murasaki to guarantee that she will acquire the qualities he values and “one way to guarantee those qualities was to fashion a woman, Pygmalion-like, to fit one’s own preferences... the best sort of Galatea was the lovable, teachable woman”²⁰.

Jōji in Tanizaki’s “Naomi” express almost the same desire: “I thought that the best way was to take a girl like Naomi, observe her growing up, and marry her if I like. I didn’t want to marry a girl from a rich family or an educated woman. To make a girl my friend, to watch her grow day and night that what filled me with excitement”²¹. Considering the shift in Tanizaki’s preferences from all the things Western to Japanese tradition, which was happening around the time when “Naomi” was written, his goal in creating an ideal wife reminds more of Genji and Murasaki than Higgins and Eliza. Therefore, Jōji failed to create his “Galatea” probably because he chose wrong pattern in raising his perfect wife. Jōji was trying to make Naomi as Western as possible, when he should have taken an approach suggested by Japanese classics.

That mistake was avoided in Tanizaki’s novel “Some Prefer Nettles” (Tade kuu mushi, 1928), where “Pygmalion and Galatea” motif represents obvious connection to Japanese tradition. The novel was written when Tanizaki entered the peak phase of his “Return to Japan” – “Some Prefer Nettles” was “the first to address explicitly the notion that traditional aesthetics could serve as the answer to the “problem” of modernity”²². The novel describes the struggle of the protagonist Kaname trying to find his lost bond with traditional culture. Kaname lost interest in his wife Misako who favors Western things – she wears Western clothes, listens to Western music, reads translations of Western books. While Kaname’s frustration with Misako grows strong, his attraction to the traditional culture flourishes due to Misako’s father, who plays a role of “Pygmalion” to his young mistress O-Hisa.

Kaname’s father-in-law “carves” his “Galatea” in such a way that she resembles a Koharu doll in traditional puppet theatre performance of Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) play “The Love Suicides at Amijima” (Shinjū tenno Amijima, 1721). Watching the performance Kaname reflects on the traditional “doll-like” beauty: “The classic beauty was withdrawn, restrained, careful not

to show too much individuality, and the puppet here quite fitted the requirements. A more distinctive, more colorful figure would only have ruined the effect. Perhaps, indeed, to their contemporaries all the tragic heroines, Koharu, Umegawa, Sankatsu, O-Shun, had the same face. Perhaps this doll was the “eternal woman” as Japanese tradition had her²³. And then Kaname looks at O-Hisa: “Her face was turned a little so that the line of her cheek showed round, almost heavy, like that of a court beauty in a picture scroll. He compared her profile with Koharu’s”²⁴. O-Hisa seems to be an unanimated object of art in the hands of her “Pygmalion”, who teaches her to play *shamisen*, classic songs and sutras, explains the rules of etiquette to her, makes her wear traditional clothing.

As a true native of Kyoto – the cradle of traditional Japanese culture – O-Hisa is obedient and meek disciple of her “Pygmalion”, which makes her different from the previous “Galateas” in the writings of Tanizaki. The culmination of the “creative” process is devastating for “Pygmalions” in “The Tattoer” and “Naomi” as “Galateas” rebel against their “creators”. The shift to the tradition in Tanizaki’s writings makes O-Hisa almost ideal material for “Galatea” because she represents an idealized, artifactual femininity linked with an authentically Japanese heritage²⁵, her individuality is suppressed and she seemingly present no danger to her “Pygmalion”. Traditional patterns of raising a companion – as in “Genji and Murasaki” case – make O-Hisa seem ideal, as if she is “a shade left behind by another age”²⁶.

Such a wide range of probable sources for “Pygmalion and Galatea” motif in Tanizaki’s writings is not surprising. Since the beginning of the literary career the writer had a tendency of what S. Dodd describes as “conscious eclecticism of literary influences”²⁷. Tanizaki’s profound knowledge of Western and Japanese literature allowed him to use this motif in a way he needed on the certain stage of his creative life. In the beginning of his literary career the writer preferred Western variant of “Pygmalion and Galatea” motif as he was infatuated with the Western culture and literature, particularly with the writings of O. Wilde. That infatuation led to the creation of a “rebellious Galatea”, who breaks free from her “creator”. However, when Tanizaki neglected his pro-Western interests, this motif began to fall in a traditional pattern of “obedient Galatea”. Whatever the sources of the motif, it is undeniable that Tanizaki did not use it blindly, but masterfully described its various dimensions to intensify the main conflicts in his writings such as tradition and modernity, West and Japan, art and artist.

NOTES

1 Long M. This Perversion Called Love: Reading Tanizaki, Feminist Theory and Freud. Stanford, 2009. P. 13.

2 Miles G. The Myth-kitty // Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology / ed. by G. Miles. London, New-York, 1999. P. 3.

3 Tompkins B. Calvino and the Pygmalion Paradigm. Kibworth Beauchamp, 2015. P. 17–18.

4 Hirata Y. Oscar Wilde and Honma Hisao, the First Translator of *De Profundis* into Japanese // Japan Review. 2009. № 21. P. 243.

5 Sato T. Tanizaki Jun’ichirō no gikyoku sakuhin ni mirareru Osukā Wairudo no

eikyō // Kenkyū kiyō gakushūin kōtōka. 1966. № 2. P. 125.

6 Kanagawa Kindai Bungakukan. Tanizaki Jun’ichirō ten. Yokohama, 1998. P. 22.

7 Ito K. Visions of Desire: Tanizaki’s Fictional Worlds. Stanford, 1991. P. 54.

8 Takada M. Nihon kindai sakka no bishiki. Tokyo, 1987. P. 142–147.

9 Miles G. The Myth-kitty // Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology / ed. by G. Miles. London; New-York, 1999. P. 3.

10 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 254.

11 Tanizaki J. Shisei. Kirin. Tokyo, 1996. P. 17.

12 Domínguez Arrieta D. El mito de Pigmalión à la japonaise: un estudio de Chijin no Ai de Tanizaki Junichirō a través de la intertextualidad y la psicología cognitive // 1616: Anuario de Literatura Comparada. 2013. № 3. P. 161.

13 Tanizaki Jun’ichirō zenshu. Tokyo, 1966–1968. Vol. 20. P. 435–436.

14 Ueno C. Ueno Chizuko ga bungaku wo shakaigaku suru. Tokyo, 2000. P. 22.

15 Fishelov D. Dialogues with/and Great Books: The Dynamics of Canon Formation. Brighton, 2010. P. 150.

16 Tanizaki J. Chijin no ai. Tokyo, 1993. P. 8.

17 Tsuruta K. Images of Westerners in Tanizaki Jun’ichirō and Nakazato Tsuneko // Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature. Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association “Literature as Cultural Memory”. Leiden, 16–22 August 1997 / ed. by T. d’Haen, M. Hua, S. Hirakawa. Amsterdam; Atlanta, 2000. P. 155.

18 Ito K. Visions of Desire: Tanizaki’s Fictional Worlds. Stanford, 1991. P. 55.

19 Royall T. The Disaster of the Third Princess: Essays on the Tale of Genji. Canberra, 2009. P. 15.

20 Okada R.H. Figures of Resistance: Language, Poetry and Narrating in *The Tale of Genji* and Other Mid-Heian Texts. Durham; London, 1991. P. 258.

21 Tanizaki J. Chijin no ai. Tokyo. 1996. P. 10

22 Golley G. Tanizaki Junichirō: The Art of Subversion and the Subversion of Art // The Journal of Japanese Studies. 1995. Vol. 21. № 2. P. 66.

23 Tanizaki J. Tade kuu mushi. Tokyo, 1993. P. 27.

24 Tanizaki J. Tade kuu mushi. Tokyo, 1993. P. 28.

25 Golley G. Tanizaki Junichirō: The Art of Subversion and the Subversion of Art // The Journal of Japanese Studies. 1995. Vol. 21. № 2. P. 395.

26 Tanizaki J. Tade kuu mushi. Tokyo, 1993. P. 133.

27 Dodd S. History in the Making: The Negotiation of History and Fiction in Tanizaki Jun’ichirō’s *Shunkinshō* // Japan Review. 2012. № 24. P. 165.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Hirata Y. Oscar Wilde and Honma Hisao, the First Translator of *De Profundis* into Japanese. *Japan Review*, 2009, no. 21, p. 243. (In English).

2. Sato T. Tanizaki Jun’ichirō no gikyoku sakuhin ni mirareru Osukā Wairudo no eikyō [The Influence of Oscar Wilde in Plays by Tanizaki Jun’ichirō]. *Kenkyū kiyō gakushūin kōtōka*, 1966, no. 2, p. 125. (In Japanese).

3. Domínguez Arrieta D. El mito de Pigmalión à la japonaise: un estudio de Chijin no Ai de Tanizaki Junichirō a través de la intertextualidad y la psicología cognitive. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2013, no. 3, p. 161. (In Spanish).

4. Golley G. Tanizaki Junichirō: The Art of Subversion and the Subversion of Art. *The Journal of Japanese Studies*, 1995, no. 2 (21), p. 366. (In English).

5. Golley G. Tanizaki Junichirō: The Art of Subversion and the Subversion of Art.

The Journal of Japanese Studies, 1995, no. 2 (21), p. 395. (In English).

6. Dodd S. History in the Making: The Negotiation of History and Fiction in Tanizaki Jun'ichirō's *Shunkinshō*. *Japan Review*, 2012, no. 24, p. 165. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Miles G. The Myth-kitty. *Miles G. (ed.) Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. London; New-York, 1999, p. 3. (In English).

8. Tsuruta K. Images of Westerners in Tanizaki Jun'ichirō and Nakazato Tsuneko. *d'Haen T., Hua M., Hirakawa S. (eds.) Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature. Proceedings of the XV Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory". Leiden, 16–22 August 1997*. Amsterdam; Atlanta, 2000, vol. 10, p. 155. (In English).

(Monographs)

9. Long M. *This Perversion Called Love: Reading Tanizaki, Feminist Theory and Freud*. Stanford, 2009, p. 13. (In English).

10. Tompkins B. *Calvino and the Pygmalion Paradigm*. Kibworth Beauchamp, 2015, pp. 17–18. (In English).

11. Ito K. *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford, 1991, p. 54. (In English).

12. Takada M. *Nihon kindai sakka no bishiki* [Modern Japanese Writers' Sense of Beauty]. Tokyo, 1987, pp. 142–147. (In Japanese).

13. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Myth's Poetics]. Moscow, 2000, p. 254. (In Russian).

14. Ueno C. *Ueno Chizuko ga bungaku wo shakaigaku suru* [Ueno Chizuko's Sociological Analysis of Literature]. Tokyo, 2000, p. 22. (In Japanese).

15. Fishelov D. *Dialogues with/and Great Books: The Dynamics of Cannon Formation*. Brighton, 2010, p. 150. (In English).

16. Ito K. *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford, 1991, p. 55. (In English).

17. Royall T. *The Disaster of the Third Princess: Essays on the Tale of Genji*. Canberra, 2009, p. 15. (In English).

18. Okada R.H. *Figures of Resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian Texts*. Durham; London, 1991, p. 258. (In English).

Kseniya Sanina – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Asian-Pacific Languages, Institute of Oriental Studies – School of Regional and International Studies, Far Eastern Federal University, Vladivostok.

Research interests: Modern Japanese literature, cross-cultural influence in literature, comparative literature studies.

E-mail: sanina.kg@dvvfu.ru

Ксения Геннадьевна Санина – кандидат филологических наук, доцент кафедры языков стран АТР Восточного института – Школы региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета (Владивосток).

Научные интересы: современная японская литература, кросс-культурные связи в литературе, компаративистика.

E-mail: sanina.kg@dvvfu.ru

**Проблемы переводоведения
Issues of Translation Studies**

A. Burak (Gainesville, FL, USA)

ASSESSING TRANSLATION QUALITY

Abstract. English-language reviews of translations of prose fiction are dominated by a “belletristic” approach whereby the artistic features of the translation text are assessed with little reference to its original. Such an approach fails to provide an adequate evaluation of the merits, drawbacks or “losses” in the translation under review. The author of the article offers a method of concrete comparative translation discourse analysis (CTDA) of originals and their translations based on their specific lexical, structural-communicative, stylistic, pragmatic, and sociocultural properties. At the lexical level, the objects of comparison of the original text and its translation are the following elements of denotative and connotative meaning: denotation – (1) denotative word-sense core; (2) denotative word-sense periphery; connotation – the “emotive charge” of the sense core, including (3) the nature of emotion and (4) its intensity; (5) the evaluative connotation of the word-sense (“the author’s attitude”); (6) functional style reference; (7) dialectal reference (temporal/generational, regional, and sociocultural); (8) comparative frequency of occurrence in a particular functional style; (9) word-sense pragmatics (word-sense comparative “metaphoricity,” its “political correctness,” “cumber-someness” and some other features). At the predication level (sentence and clause), it is possible to single out 5-7 key (constant) syntactic and communicative “discrepancies” between Russian and English, which get rendered in either language with the help of 5-7 constant translation models. The assessment of the overall pragmatics of the translation text consists in determining the degrees of the neutralization, “domestication” (“naturalization”/localization), “contamination,” “foreignization,” and stylization of the original text. The comprehensive “impression” of the quality of a translation in the mind of the translation analyst, based on the analyses at the three levels (lexical, predication, and pragmatic), constitutes the *tertium comparationis* of the proposed analytical approach. Given the relative “fuzziness” and variance in individual perceptions of textual meaning, the categories of analysis and assessment proposed in this article are not absolute, belonging as they do to the qualitative methods of comparative translation studies. The article contains examples illustrating the author’s conceptual framework.

Key words: comparative translation discourse analysis (CTDA); ; connotative meaning; contamination; denotative meaning; domestication/naturalization; expert translator; foreignization; lexical/text; pragmatics neutralization; stylization; theories of the middle range; translation studies.

A.Л. Бурак (Гейнсвилл, Флорида, США)

Оценка качества перевода

Аннотация. В англоязычных рецензиях на переводы художественной литературы превалирует «беллетристический» подход, заключающийся в оценке художественных особенностей текста перевода практически безотносительно к его

оригиналу. Такой подход не дает представления о достоинствах, недостатках или «потерях» оцениваемого перевода. Автор статьи предлагает метод конкретного сопоставительного дискурс-анализа переводов и их оригиналов (СДАП) исходя из их лексических, структурно-коммуникативных, стилистических, прагматических и социокультурных особенностей. На лексическом уровне объектом сопоставления оригинала и перевода являются следующие элементы денотативного и коннотативного значения: денотация – (1) базовое денотативное словозначение; (2) периферийное денотативное словозначение; коннотация – «эмоциональный заряд» словозначения, включающий (3) характер эмоции и ее (4) интенсивность; (5) оценочная коннотация словозначения («отношение автора»); (6) принадлежность к функциональному стилю; (7) диалектальность (временная/возрастная, региональная и социокультурная); (8) сравнительная частота выделяемого словозначения в определенном функциональном стиле; (9) прагматика словозначения (его сравнительная метафоричность, «политкорректность», «громоздкость» и др.). На предикативном уровне (предложения) выделяются 5-7 ключевых (устойчивых) синтаксических и коммуникативных «несоответствий» между русским и английским языками, которые ретранслируются «в обе стороны» с помощью 5-7 устойчивых моделей перевода. Оценка прагматических аспектов текста перевода сводится к определению степени (1) нейтрализации, (2) «натурализации» (локализации), (3) «контаминации», (4) «обиностранивания» и (5) стилизации оригинального текста. Комплексное «впечатление» в сознании аналитика качества перевода от указанных сопоставлений на трех уровнях анализа перевода (лексическом, предикативном и прагматическом) составляет *tertium comparationis* предлагаемого аналитического подхода. Ввиду известной «расплывчатости» (fuzziness) и разности индивидуального восприятия смыслов текста предлагаемые категории анализа и оценки переводов отличаются некоторой подвижностью и относятся к «качественным» методам сопоставительного переводоведения. В статье приводятся примеры, иллюстрирующие концепцию автора.

Ключевые слова: денотативное словозначение; коннотативное словозначение; контаминация; натурализация; нейтрализация; обиностранивание; переводоведение; переводчик-эксперт; прагматика слова/текста; сопоставительный дискурс-анализа перевода (СДАП); стилизация; теории среднего уровня.

As with any field of study, there is a constant tension, in translation studies, between “grand” theory, that is, general theory, or just “theory” (highly abstract thinking about translation issues) and practice (resolving concrete translation problems). The question at the center of this tension is “To what extent are grand narratives of translation theory relevant?” The short answer to this question is: Grand narratives of translation (its general, highly abstract theories) are, of course, necessary, but their usefulness should not be overstated. Translation philosophy (an umbrella term that I use to designate the numerous general theories of translation) presents refined exercises for the mind and – as any philosophy – means “the love of wisdom,” in our case, concerning translation. However, the highly abstract nature of general translation theory (or theories) is not conducive to resolving the very specific problems translators have to face in real life.

A “Middle Range,” or “Operationalized,” Approach to Translating and Assessing Translations

Translation is a highly complex, cross-cultural, variance-prone activity, which is impossible to embrace with one neat theory. I advocate not one but a set of translation theories of the middle range. The concept of middle-range theories, as opposed to grand or general theories, was first developed by the American sociologist Robert Merton with reference to social thought¹. I apply his general conception to problems of translation. In my analyses I am also guided by Isaiah Berlin’s idea that different aspects of beneficial phenomena or pursuits do not necessarily constitute a harmonious whole and may, in fact, come into conflict with one another²; in other words, pursuing one unquestionable good may well come into conflict with pursuing another, no less desirable good.

Robert K. Merton (1910–2003) was an outstanding American sociologist who is best known for developing several universally used concepts such as “unintended consequences,” “role model,” “self-fulfilling prophecy,” “reference group,” and others. Merton advocated “theories of the middle range,” which he defined as “theories intermediate to the minor working hypotheses evolved in abundance during the day-to-day routines of research, and the all-inclusive speculations comprising a master conceptual scheme from which it is hoped to derive a very large number of empirically observed uniformities...”³.

What Merton said about social theory is, in my view, perfectly applicable to translation theory. In my scheme of thinking, a middle-range translation theory starts with some readily perceivable and accessible empirical phenomena, such as word senses that can be found in dictionaries and that can be contrasted with their contextual use in translations; different types of sentence structure that are described in grammar books and that can be contrasted with their actual theme-rheme structures in translated texts; and the pragmatic-stylistic parameters of text as described in the relevant literature that can be contrasted with their actual implementation in different translations.

Translations of works of verbal art are a very special kind of cross-cultural discourse carried out between pairs of specific languages (in our case – Russian and American English) through the medium of a translator who tries to make sense of the sociocultural “other” through the prism of his or her subjectivity. The translator has to re-create the “cross-cultural “other” in a context that is alien to and removed from the multifaceted “local other” in both time and space. This is a hugely complicated task that gets fulfilled with varying degrees of success, hence the variance in translations. In order to make translation discourse analysis practically significant, I operationalize its elements by examining the process of translation and its results from the perspectives of the semantics, syntax, and pragmatics of specific, existing texts.

At the level of the word, I single out nine concretely isolatable semantic parameters of word senses that need to be kept in mind while translating and analyzing the translation quality of other translations. These parameters are:

sense core, sense periphery, type of emotion, intensity of emotion, evaluative judgment, style, dialect, frequency of occurrence, and pragmatic reference involving different aspects of the cultural setting of the translation. A notional word in a specific text is uniquely contextualized. All non-predicative, contextually bound phrases or word combinations (that is, phrases that do not contain the main verb(s) – the predicate(s) – of a sentence or clause) are also contextually unique (ad hoc) word senses possessed of the denotative and connotative components indicated above. Thus, for example, the word combinations (phrases) “a latte-drinking, arugula-eating, wine-sipping, pacifistically-minded liberal” or “a knuckle-dragging, gun-toting, bible-thumping, Budweiser-swilling, America-the-best-minded conservative” are basically two self-contained “words” possessing complex structures of denotative and connotative elements linked by implied predication. [Possible translations of the two phrases: “либерал-пацифист – любитель кофе-латте, рукколы и вина” and “помесь вооруженного дебила, религиозного фанатика, любителя пива ‘Бадвайзер’ и шовиниста-консерватора.” These days the conflict between the two political stereotypes in the U.S. is particularly vitriolic. – Here and in the rest of the text, the author’s additional comments are given in brackets.]

The differences in the semantic composition of Russian and American lexical items and the ways these differences are negotiated in translation, are examined in detail in my book *Translating Culture-1: Words*⁴.

At the predication (sentence and clause) level, I distinguish a set of basic models or algorithms to reproduce different communicative structures of sentences and clauses in translating from Russian into English and vice versa. The central problem at the syntactic level of analysis is that the syntactic and semantic structures of sentences in Russian and in English often do not coincide. Syntax (the form of the sentence) and its communicative impact often collide. As a result, the word order in the translation has to be brought into line with the communicative structure (the theme-rheme relationship) of the original sentence viewed in the wider context of the paragraph. The nature of the problem can be illustrated by a brief example illustrating just one transformational model where the predicate of the Russian sentence serves as a rheme and is placed at the end of the sentence. Consider a simple sentence like the following: Какие-либо сомнения относительно благородства намерений руководителя американской делегации [subject – part of rheme] у российских участников переговоров [theme] отсутствуют [rheme]. In English translation this will be recast in a very different form – possibly like this: The Russian participants in the negotiations [subject – theme] don’t have any doubts [predicate – rheme] as to the noble motives of the leader of the American delegation [explication of rheme]. [It should be noted in passing here that there has recently emerged a marked tendency, especially in news reporting in the Russian media, to imitate the word order (syntax structure) of English sentences, which reverses the positions of theme (topic) and rheme (message). For example, the wider context of the sentence “Вечер памяти жертв Холокоста пройдет в Москве” (January 24, 2017, www.mail.ru) indicates that the message (rheme) is in the fact that “Moscow will host the event,” and not in the fact that the event, of which the

reader is not expected to be aware, will take place in Moscow as opposed to any other place. In my view, this is a “generational” tendency that may mislead readers.]

In my book *Translating Culture-2: Sentence and Paragraph Semantics*⁵, I identify a set of typical Russian sentence structures that are not typical in English and provide a detailed examination of ways of negotiating those syntactic discrepancies in translating theme-and-rheme patterns within the framework of paragraphs.

My book *“The Other” in Translation: A Case for Comparative Translation Studies*⁶ focuses on the pragmatic aspects of “the other in translation”, which include (1) the sociocultural identity of the creator of the original, (2) the cross-cultural correlation of the two texts’ genres, (3) the cross-cultural correlation of the two texts’ functional styles, (4) the sociocultural and historical circumstances in which the author created the original text, including the perceived significance of the text with reference to the other texts created in the same period, (5) the distinguishing features of the authorial style comprising the uniqueness of the lexis, syntax, prosody (the rhythmic flow of the text), and the cultural specificity of the narrative, (6) the cultural and linguistic “remainder” and *realia* that get or do not get translated, (7) the unique socio-cultural imprint or “residue” of the personality of the translator in the translated text, and (8) the socio-cultural identity and the expectations of the receivers of the translation, whether the translator targets a specific audience or not.

To make things manageable, I distinguish five clearly identifiable, if interpenetrating and overlapping, methods of or approaches to tackling “the other” in translating narrative fiction and films: neutralization, domestication, foreignization, contamination, and stylization. To a greater or lesser extent, all translators resort to these five strategies. The different pragmatics of translation resorted to by different translators can be illustrated by the following three different translations of the first sentence in J.D. Salinger’s *The Catcher in the Rye*:

<p>J.D. Salinger (1951) <i>The Catcher in the Rye</i></p>	<p>Рита Райт-Ковалева (1960) <i>Над пропастью во ржи</i></p>
<p>If you really want to hear about it, the first thing you’ll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don’t feel like going into it, if you want to know the truth⁷.</p>	<p>Если вам на самом деле хочется услышать эту историю, вы, наверно, прежде всего захотите узнать, где я родился, как провел свое дурацкое детство, что делали мои родители до моего рождения, словом, всю эту дэвид-копперфилдовскую муть. Но, по правде говоря, мне неохота в этом копать⁸.</p>

<p>Максим Немцов (2008) <i>Ловец на хлебном поле</i></p> <p>Если по-честному охота слушать, для начала вам, наверно, подавай, где я родился и что за погань у меня творилась в детстве, чего предки делали и всяко-разно, пока не заимели меня, да прочую Дэвид-Копперфильдову черню, только не в жилу мне про все это трюндеть, сказать вам правду⁹.</p>	<p>Яков Лотовский (2010) <i>Над пропастью во ржи</i></p> <p>Если вы и в самом деле непрочь услышать обо всем об этом, вам сперва, наверно, захочется узнать из каких я мест, как прошло мое спливное детство, род занятий моих родителей и прочую муру в духе Давида Копперфильда. Но, честно говоря, неохота в этом ковыряться¹⁰.</p>
--	---

Translating Culture 1, Translating Culture 2, and “The Other” in Translation concretize – or “operationalize” – specific aspects or elements of such general theoretical perspectives as the poetics of translation, polysystem theory, *Skopos* theory, etc. The books offer a complex of middle-range theories that can be empirically verified by applying them in the course of resolving similar translation problems in different stretches of language. The umbrella term that I use for my approach is Comparative Translation Discourse Analysis (CTDA). CTDA works excellently for teaching translation and, equally importantly, for assessing translation quality.

CTDA as a Qualitative Methodology

Quite undeservedly, qualitative methods of research and analysis have been given a bad reputation on the fallacious grounds that they are “not empirical enough,” i. e. they do not employ enough “measurements” or “metrics.” But this is an assumption that follows from a one-sided approach to research. I submit that the main reason for the widespread misconceptions about qualitative methods of research is that it is easier to set up an experiment in the natural sciences, which seek a syllogism-driven, single, replicable result, than to force the “crooked timber of humanity” – manifested, in our case, in the multiple possibilities of translating – into the Procrustean bed of the “hard” sciences. In the humanities, especially when analyzing the fluidity of sociolinguistic discourse (embedded in individual subjectivity), the rigid simplicity and materiality of hard metrics is often unrewarding and sometimes downright misleading. Of course, it feels much more comfortable to have definitive, hard answers than to accept the “unbearable lightness of being”. However, in translation studies, most standard quantitative/statistical techniques cannot be applied because of the nature of the object of study. When the set of items or data from which a statistically representative sample would normally be drawn is impossible to define and single out precisely, because it is too disparate, diffuse, small, or unique, the researcher resorts to case studies, focus groups and other instruments of research, involving a strong element of qualitative judgment. [In sociological research, the set of items or individuals from which a sample is drawn is called “population,” or “universe”.]

I advocate “comparative translation discourse analysis” in the form of case studies as a practically applicable and theoretically “substantiable” form of analysis in working out translation solutions and assessing the quality of existing translations. For the most part, I adhere to the principles of qualitative research as defined by Denzin and Lincoln in their *Handbook of Qualitative Research*¹¹ (1994) and Miles and Huberman in their *Qualitative Data Analysis*¹² (1994). In view of the generally misunderstood and underrated status of the qualitative aspects of any kind of research, a somewhat extended summary of the recurrent elements in qualitative research and analysis is in order. I believe that the following principles are hard to dispense with in any kind of scholarly or scientific research, which in the final analysis is one and the same thing:

(1) Qualitative research is conducted through an intense and/or prolonged contact with a “field” of life situations. These situations are typically “banal” or normal ones, reflective of the everyday life of individuals, groups, societies, and organizations.

(2) The researcher’s role is to gain a “holistic” overview of the context under study: its logic, its arrangements, and its explicit and implicit rules.

(3) The researcher attempts to capture data on the perceptions of local actors “from the inside,” through a process of deep attentiveness, of empathetic understanding, and of suspending or “bracketing” preconceptions about the topics under discussion.

(4) <...> the researcher may isolate certain themes and expressions that can be reviewed with informants <...>.

(5) A main task is to explicate the ways people in particular settings come to understand, account for, take action, and otherwise manage their day-to-day situations.

(6) Many interpretations of <...> material are possible, but some are more compelling for theoretical reasons or on grounds of internal consistency.

(7) Relatively little standardized instrumentation is used at the outset. The researcher is essentially the main “measurement device” in the study.

(8) Most analysis is done with words. The words can be assembled, sub-clustered, and broken into semiotic segments. They can be organized to permit the researcher to contrast, compare, analyze, and bestow patterns upon them¹³.

In advocating and conducting Comparative Translation Discourse Analysis (CTDA), I proceed from the empirically incontrovertible fact that translations, whether written or oral, exist in a physical form and may serve as the object or subject of concrete research and analysis. But CTDA goes beyond textual analysis. It also factors in the sociocultural specificity of translators. Translators are not just highly skilled language manipulators but also cultural mediators. Their work creates and adjusts the cultures in which they operate. This influence is exerted through translated texts, which are linguistically codified experiences. Thus the primary objects of CTDA are original texts and their translations, including the perceived unique “linguo-cultural” imprint of the specific translator/s on the text/s of the translation.

Comparative Translation Discourse Analysis involves several interdependent operations: (1) establishing the perceived educational, sociocultural, entertainment, and aesthetic effects of the original text on its domestic audience;

(2) identifying the linguistic means with the help of which those effects are achieved in the original text; (3) determining the degree of approximation of the effects of the selected translation/s on their supposed audiences as compared to the effects of the original text on its domestic audiences; and (4) identifying the linguistic means that the specific translator/s used to achieve the established degree of approximation of the effects of the translation/s on the supposed cross-cultural audience in comparison with the perceived effects of the original of the translation in its source culture. All of these operations result in providing the translator or translation analyst with a *tertium comparationis* to be used as a basis for comparing original and translation. Put differently, the *tertium comparationis* of the translation analyst is constituted by his or her comparative perceptions of original and translation. These perceptions can be tested on native speakers coming from respective cultures and other translators working with the same pair of languages.

Translations of works of verbal art are a very special kind of cross-cultural discourse carried out between pairs of specific languages (in our case – Russian and American English) through the medium of a translator who tries to make sense of the sociocultural “other” through the prism of his or her subjectivity. The translator has to re-create the cross-cultural “other” in a context that is alien to and removed from the multifaceted local “other” in both time and space. This is a hugely complicated task that gets fulfilled with varying degrees of success, hence the variance in translations. In order to make translation discourse analysis practically significant, I operationalize its elements by examining the process of translation and its results from the perspectives of the semantics, syntax, and pragmatics of specific, existing texts.

Pseudo- and Genuine Translation Reviews

I use a middle-range comparative approach, outlined in the two previous sections, to counter a trend that manifests itself in ostensible reviews of translations of literary works, which are, in fact, reviews of literary works per se. Such “aesthetic reviews” usually make token references to the original text but fail to provide any substantive comparative analysis of original and translation. I call such one-sided aestheticism in reviews “pseudo-translation reviewing.” Lawrence Venuti¹⁴ calls it “bellettrism”.

The absence of a serious comparative analysis of the artistic qualities of the original text written in one language and its representation as translation in another is harmful to the author/s of the translation because such an absence obfuscates the essential issues of translation and the fact that expert translation is a high art requiring years of deliberate practice. [I deal with the concepts “expert translation” and “deliberate practice” in Chapter 7 of *What It Takes to be a Translator*.]¹⁵

I will briefly consider just one example of this aesthetic trend in “pseudo-translation analysis.” It is a review of the most recent translation of Mikhail Lermontov’s classic *A Hero of Our Time* by Natasha Randall (2009)¹⁶. It was written by the famous English-American literary critic, essayist and novelist

James Wood and published in the prestigious U.S. magazine *The New York Review of Books*¹⁷. [I do not at all mean to belittle Wood’s accomplishments as a literary critic and cultural commentator. I am dealing here only with the way he comments about *a translation* of a literary masterpiece.] Not to put too fine a point on it, it is not so much a review of a translation as a review of Lermontov’s classic as if it had just appeared in the English language. It is as if the reviewer were using the occasion of the new translation in order to set forth some of his own views on this novel as well as introducing it to English-language readers for the first time. In a nutshell, Wood substitutes “aesthetic” literary criticism for comparative translation analysis. The lengthy article makes a cursory reference to Nabokov’s translation and contains no contrastive semantic, syntactic, and pragmatic analyses of either the original or the translation. What we get from James Wood by way of comments on the translation is just one brief passage – misleading and enigmatic to anyone familiar with Lermontov’s text and its several translations:

“Natasha Randall’s English, in her new translation, has exactly the right degree of loose velocity – this sounds like someone taking notes, patching it together as he goes along and unable to make up his mind. (Nabokov’s version, the best-known older translation, is a bit more demure than Randall’s, less savage.) So Pechorin, in this account, is both strongly male and slightly effeminate, bold and weak, fair and dark, finely dressed yet dusty from travel. On the one hand, the narrator is a confident 19th-century analyst, conventionally reading the body as a moral map: a man who does not swing his arms is clearly secretive. On the other, he does not want us to set any store by such observations. He is also frank about his role as a maker who touches things up: he is obviously painting a romantic “portrait”¹⁸.

All of that is well and good, but how does it relate to the actual original text in Russian? I personally have a number of specific questions about Wood’s comments, namely: What exactly is “loose velocity”? How does it manifest itself in Lermontov’s text? How would one measure it (given the current obsession with “metrics” in American academe)? How exactly is Randall’s translation less demure and more savage than that by Nabokov? I could go on with my questions, but my point must be clear: this is not a translation review, this is literary criticism, tenuously related to the Russian original – what Venuti calls “bellettrism”.

In contrast to Wood, a radically different tack is taken by the American educator, translator, and translation critic Timothy Sergay. In his article “New but Hardly Improved”¹⁹, Sergay simultaneously engages four translations of *A Hero of Our Time*: those by Nabokov, Foote, Schwartz, and Randall. While admitting their general acceptability as translation variants, he points out some obvious (to a bilingual expert translator and translation critic) mistranslations or “garblings” (as Sergay prefers to put it) scattered throughout the four texts. Sergay concludes that “the cumulative effect of such ‘garblings’ for readers is almost certainly a misleading impression of mystery and incoherence. There appears to be greater ‘signal loss’ in recent ‘remasterings’ of *Hero of Our Time* than there

was in the previous versions of this novel that the English-speaking world already had on its shelves. The errors are all understandable ones for Anglophone students of Russian, but they are not excusable in authoritative retranslations of a well-annotated classic”²⁰.

To give the reader a taste of Sergay’s mode of translation analysis, here are two fragments of the table that he used in his paper to illustrate his arguments:

Original Russian	Nabokov, 1958	Foote, 1966, Rev. 2001	Schwartz, 2004	Randall, 2009
Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж бог знает! ²¹	Suffice it that the disease has been pointed out; goodness knows how to cure it ²² .	Let it suffice that the malady has been diagnosed – heaven alone knows how to cure it! ²³	We will find that the disease has been diagnosed, but how one is to cure it – God only knows! ²⁴	[No translation]

The table above compares the translations of the last sentence in Lermontov’s introduction to the main body of his book. Sergay writes, “This final and crucial sentence in Lermontov’s introduction is entirely omitted in Natasha Randall’s translation. Her ‘Foreword’ simply ends on the preceding sentence, from which the words ‘*i vashemu*’ (‘and your misfortune as well’) were likewise omitted. This same sentence is garbled by Marian Schwartz, who did not recognize the construction ‘*budet i togo, chto...*’ as synonymous with ‘*khvatit i togo, chto...*’ and construed it as ‘*budet to, chto...*’: ‘We will find that the disease has been diagnosed...’”²⁵.

Original Russian	Nabokov, 1958	Foote, 1966, Rev. 2001	Schwartz, 2004	Randall, 2009
Хорошенькая княжна обернулась и одарила оратора долгим любобпытным взором. Выражение этого взора было очень неопределенно, но не насмешливо, с чем я внутренне от души его поздравил ²⁶ .	The pretty young princess turned her head and <u>bestowed</u> a long curious glance upon the orator. The expression of this glance was very indefinite, but it was not derisive, a fact on which I inwardly congratulated him with all my heart ²⁷ .	The pretty young princess turned and <u>bestowed</u> a long, curious look on the speech-maker. The feeling conveyed in her look was very hard to define, but it wasn’t scorn — on which I felt Grushnitsky was to be warmly congratulated ²⁸ .	The pretty young princess turned around and <u>bestowed</u> upon the orator a long, curious gaze. The expression of this gaze was rather vague, <i>but amused</i> , for which I privately congratulated <i>her</i> in all sincerity ²⁹ .	The pretty princess turned around and <u>gifted</u> the orator with a long and curious gaze. The expression of this gaze was very ambiguous but not mocking, for which I applauded <i>her</i> from my innermost soul ³⁰ (the italics in final columns are mine).

With regard to this second table above, Sergay’s analysis goes as follows:

“To my ear, the construction “*to gift* somebody with something” sounds like strictly legal language for the conveyance of funds and property. Here I appear to be a “conservative” in Paul Brian’s book *Common Errors in English Usage*: ‘Conservatives are annoyed by the use of “gift” as a verb. If the ad says “gift her with jewelry this Valentine’s Day,” she might prefer that you give it to her.’ [See also www.wsu.edu/~brians/errors/gift/html.] The Russian construction ‘*darit’/odarit’ kogo chem*’ as opposed to ‘*darit’/podarit’ komu chto*’ is archaic to begin with (Evgen’eva, *Malyi akademicheskii slovar’*); Randall’s predecessors did well to handle it with the elevated ‘*bestow upon*,’ while Randall’s choice of ‘*gifted* the orator’ creates unwelcome associations with today’s legal and advertising jargon. Far worse, however, is the complete garbling of the sense of the final clause of this sentence. Why should Pechorin applaud or congratulate *the princess* for the momentary seriousness of her regard for his rival, Grushnitsky, whom he holds in polite contempt at this point? Mistaking *ego*, ‘him,’ for *eë*, ‘her,’ is of course an elementary error. Again, this same error is committed by Marian Schwartz, who also misconstrued ‘*no ne nasmeshlivo*,’ ‘but not mocking,’ <...> and translated it as ‘but amused’”³¹.

I believe that it is such minute dissections – or “deconstructions” – of the text at different levels of analysis (semantic, syntactic, and pragmatic) that should form the foundation for an informed assessment as to how a translated text works with reference to its original. Wood’s review evinces what Venuti calls a “belletristic approach” to translation criticism, whereby the critic “assigns it [a translation] an aesthetic autonomy from the source text and judges it not according to a concept of equivalence, but according to the ‘standards’ by which he judges original compositions. <...> This approach [is] belletristic because it emphasizes aesthetic qualities of the translated text itself. It is also impressionistic in the sense that it is vague or ill-defined”³². In other words, there is no genuine comparative assessment of the quality of a translation. Sergay’s approach is an example of a “comparative translation variance analysis”³³, which ought to form the basis of what I call “comparative translation discourse analysis,” this latter concept being a more comprehensive one, owing to its sociolinguistic and sociocultural dimensions.

Conclusion

Given the complexity and required erudition involved in a literary translator’s work, the *expert translator* is much more than “just a translator.” [I discuss the difference between the concepts of professionalism and expertise in translation in chapter 7 of *What It Takes to be a Translator*.] From the perspective of the Comparative Translation Discourse Analysis (CTDA) that I advocate as an instrument for assessing translation quality, I would risk arguing that the *expert translator* is, in fact, a co-author of a work of fiction and an indispensable co-participant in cross-cultural communication. I am, therefore, inclined to agree with the editor-in-chief of the Russian translators’ *Mosty* journal, Viktor Lan-

chikov who, in one of his articles, has this to say about the qualities of a true high-art practicing literary translator:

The frustration and joy that the translator experiences are no weaker than the exact same feelings familiar to any creative person. Verbal inventiveness, stylistic flexibility, and a special acuity in distinguishing shades of meaning – all of these qualities are no less (and, perhaps, are even more) important in literary translation than in authorial creativity⁷³⁴.

This article is based on chapters 4, 5, 6 and 10 of my book *What It Takes to be a Translator: Theory and Practice* (Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Merton R.K. *Theory and Social Structure*. New York, N.Y., 1964.

² Berlin I. *The Pursuit of the Ideal // The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays* / edited by N. Hardy and R. Hausheer. New York, 1997.

³ Merton R.K. *Theory and Social Structure*. New York, N.Y., 1964. P. 5–6.

⁴ Burak A.L. (*Бурак А.Л.*) *Translating Culture-1: Words = Перевод и межкультурная коммуникация-1: слова*. М., 2010.

⁵ Burak A.L. (*Бурак А.Л.*) *Translating Culture-2: Sentence and Paragraph Semantics = Перевод и межкультурная коммуникация-2. Семантика предложения и абзаца*. М., 2013.

⁶ Burak A.L. “The Other” in Translation: A Case for Comparative Translation Studies. Bloomington, Indiana, 2013.

⁷ Salinger J.D. *The Catcher in the Rye*. New York; Boston; London, 1991. P. 1.

⁸ Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи / пер. с англ. Р. Райт-Ковлевой. М., 2010. С. 5.

⁹ Сэлинджер Дж.Д. *Собрание сочинений. Ловец на хлебном поле* / пер. с англ. М. Немцова. М., 2008. С. 9.

¹⁰ Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи / пер. с англ. Я. Лотовского // *Семь искусств*. 2010. № 2. С. 2. URL: <http://7iskusstv.com/2010/Nomer2/Lotovsky1.php> (дата обращения 8.02.2014).

¹¹ Denzin N.K., Lincoln Y.S. (*eds.*) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA, 1994.

¹² Miles M.B., Huberman A.M. *Qualitative Data Analysis*. Second edition. Thousand Oaks, CA, 1994.

¹³ Miles M.B., Huberman A.M. *Qualitative Data Analysis*. Second edition. Thousand Oaks, CA, 1994. P. 149.

¹⁴ Venuti L. *Towards a Translation Culture*. URL: <https://mdash-ahb.org/the-translation-forum/1-towards-a-translation-culture/> (posted April 2016, accessed 31.05.17).

¹⁵ Burak A.L. *What It Takes to be a Translator: Theory and Practice*. Saarbrücken, Germany, 2014.

¹⁶ Lermontov M. *A Hero of Our Time* / translated by Natasha Randall. London, 2009.

¹⁷ Wood J. In a Spa Town (*A Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov, translated by

Natasha Randall) // *The New York Review of Books*. 2010. Vol. 32, № 3, 11 February. P. 19–21.

¹⁸ Wood J. In a Spa Town (*A Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov, translated by Natasha Randall) // *The New York Review of Books*. 2010. Vol. 32, № 3, 11 February. P. 19–20.

¹⁹ Sergay T. *New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent?* // *Russian Language Journal*. 2011. Vol. 61. P. 33–50.

²⁰ Sergay T. *New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent?* // *Russian Language Journal*. 2011. Vol. 61. P. 45.

²¹ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб., 1996. С. 50.

²² Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Vladimir Nabokov and Dmitri Nabokov (1958). Boston, Massachusetts, 2009. P. 2.

²³ Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Paul Foote. London, 2001. P. 4.

²⁴ Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Marian Schwartz. New York; Toronto, 2004. P. 4.

²⁵ Sergay T. *New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent?* // *Russian Language Journal*. 2011. Vol. 61. P. 44.

²⁶ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб., 1996. С. 113.

²⁷ Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Vladimir Nabokov and Dmitri Nabokov (1958). Boston, Massachusetts, 2009. P. 87.

²⁸ Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Paul Foote. London, 2001. P. 75.

²⁹ Lermontov M.Iu. *A Hero of Our Time* / translated by Marian Schwartz. New York; Toronto, 2004. P. 80.

³⁰ Lermontov M. *A Hero of Our Time* / translated by Natasha Randall. London, 2009. P. 80.

³¹ Sergay T. *New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent?* // *Russian Language Journal*. 2011. Vol. 61. P. 44–45.

³² Venuti L. *Towards a Translation Culture*. URL: <https://mdash-ahb.org/the-translation-forum/1-towards-a-translation-culture/> (posted April 2016, accessed 31.05.17).

³³ Burak A.L., Sergay T. *Translations, Retranslations, and Multiple Translations: A Case for Translation Variance Studies* // *Russian Language Journal*. 2011. Vol. 61. P. 3–4.

³⁴ Ланчиков В.К. Топография поиска. Стандартизация в языке художественных переводов и ее преодоление // *Мосты. Журнал переводчиков*. 2011. № 2 (30). С. 35.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Wood J. In a Spa Town (*A Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov, translated by Natasha Randall). *The New York Review of Books*, 2010, vol. 32, no. 3, 11 February,

pp. 19–21. (In English).

2. Wood J. In a Spa Town (*A Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov, translated by Natasha Randall). *The New York Review of Books*, 2010, vol. 32, no. 3, 11 February, pp. 19–20. (In English).

3. Sergay T. New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent? *Russian Language Journal*, 2011, vol. 61, pp. 33–50. (In English).

4. Sergay T. New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent? *Russian Language Journal*, 2011, vol. 61, p. 45. (In English).

5. Sergay T. New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent? *Russian Language Journal*, 2011, vol. 61, p. 44. (In English).

6. Sergay T. New but Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent? *Russian Language Journal*, 2011, vol. 61, pp. 44–45. (In English).

7. Burak A.L., Sergay T. Translations, Retranslations, and Multiple Translations: A Case for Translation Variance Studies. *Russian Language Journal*, 2011, vol. 61, pp. 3–4. (In English).

8. Lanchikov V.K. Topografiya poiska. Standartizatsiya v yazyke khudozhestvennykh perevodov i ee preodolenie [A Topography of Search. Standardization in the Language of Artistic Translation and Its Overcoming]. *Mosty. Zhurnal perevodchikov*, 2011, no. 2 (30), p. 35. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Berlin I. (author), Hardy H., Hausheer R. (eds.) The Pursuit of the Ideal. *The Proper Study of Mankind. An Anthology of Essays*. New York, 1997. (In English).

(Monographs)

10. Merton R.K. *Theory and Social Structure*. New York, N.Y., 1964. (In English).

11. Merton R.K. *Theory and Social Structure*. New York, N.Y., 1964, pp. 5–6. (In English).

12. Burak A.L. *Perevod i mezhkul'turnaya kommunikatsiya-1: slova* [Translating Culture-1: Words]. Moscow, 2010. (In Russian).

13. Burak A.L. *Perevod i mezhkul'turnaya kommunikatsiya-2. Semantika predlozheniya i abzatsa* [Translating Culture-2: Sentence and Paragraph Semantics] Moscow, 2013. (In Russian).

14. Burak A.L. *"The Other" in Translation: A Case for Comparative Translation Studies*. Bloomington, Indiana, 2013. (In English).

15. Denzin N.K., Lincoln Y.S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA, 1994. (In English).

16. Miles M.B., Huberman A.M. *Qualitative Data Analysis*. Second edition. Thousand Oaks, CA, 1994. (In English).

17. Miles M.B., Huberman A.M. *Qualitative Data Analysis*. Second edition. Thou-

sand Oaks, CA, 1994, p. 149. (In English).

18. Burak A.L. *What It Takes to be a Translator: Theory and Practice*. Saarbrücken, Germany, 2014. (In English).

(Electronic Resources)

19. Venuti L. Towards a Translation Culture. Available at: <https://mdash-ahb.org/the-translation-forum/1-towards-a-translation-culture/> (posted April 2016, accessed 31.05.17).

Alexander Burak – Candidate of Sociology, Associate Professor in the Department of Languages, Literatures and Cultures at the University of Florida (U.S.A.).

He is a graduate of the Translators' and Interpreters' Department of the Moscow State Linguistic University. He specializes in comparative translation studies and the pedagogy of translation.

E-mail: alburak@ufl.edu

Александр Львович Бурак – кандидат социологических наук, профессор кафедры языков, литератур и культур Университета Флориды (США).

Выпускник переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета. Специализируется в области сопоставительного переводоведения и педагогики перевода.

E-mail: alburak@ufl.edu

ПОЛЕМИКА Polemics

Аннотация. Рубрика «Полемика» посвящена обсуждению концепции, представленной в статье А.С. Миронова «Русский былинный эпос как система ценностей: (к постановке проблемы)», которая была опубликована в № 3 (38) за 2016 г. «Нового филологического вестника». Ниже помещен отклик С.В. Козловского на полемические замечания А.С. Миронова в отношении его монографии «История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц», а также ответ А.С. Миронова на этот критический отзыв.

Ключевые слова: ценность; героический эпос; былина; социальная норма; социальная практика.

Abstract. Section “Polemics” is devoted to the discussion of the concept presented in the article by A.S. Mironov “Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue)”, which was published in no. 3 (38) for 2016 of “The New Philological Bulletin”. Below is the response of S.V. Kozlovsky on remarks of A.S. Mironov to his monograph “History and the old times: world perception, social practice, motivation of people”, as well as A.S. Mironov’s the answer on this critical review.

Key words: value; heroic epic; bylina; social norm; social practice.

С.В. Козловский (Ижевск)

ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЕ А.С. МИРОНОВА «РУССКИЙ БЫЛИННЫЙ ЭПОС КАК СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ: (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)»

S. Kozlovsky (Izhevsk)

Notes on the A. Mironov’s Article “Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue)”

В статье «Русский былинный эпос как система ценностей: (к постановке проблемы)», опубликованной в номере 3 (38) за 2016 г.¹, А.С. Миронов подверг критике исторически обоснованные выводы о мотивации былинных героев, делая в полемике иронические замечания в мой адрес. Его работа содержит ряд заблуждений, нуждающихся в пояснении.

Пренебрегая литературой, освещающей специфику былин (труды П.Д. Ухова, Ю.А. Новикова, Ф.М. Селиванова, В.Я. Проппа и др.), он идеализирует и упрощает отраженную в эпосе социальную практику, игнорирует латентные основы социальной деятельности.

Былины – это культурный комплекс, содержащий полиэтничные разновременные ментальные стереотипы, намеки, иносказания. Их необходимо изучать во взаимосвязи, не вырывая «концепт» из контекста: оце-

нивая изюм, вырванный из булки, вы можете составить впечатление об изюме, но не о булке с изюмом.

Подход к изучению ценностей у него действительно оригинальный: автор игнорирует труды крупнейших специалистов в исследовании данного вопроса – например, М. Вебера, Э. Дюркгейма, изучавших изменение отношения к социальным нормам и ценностям, аномии (богатыри действуют в ситуации аномии). Вместо этого представлены отрывочные суждения, в основном «австрийской школы», используемые для обоснования взглядов автора на эпос как «объективную» систему социальных ценностей.

Его утверждения противоречат друг другу, например: «*Особенность русского былинного эпоса состоит в том, что мотивация былинных героев принципиально чужда прагматизма и рассудочного расчета*». При этом автор оговаривает следующий момент: «*В былинном мире сугубо гедонистическая (эвдемонистическая) ценностная мотивация как конечная цель действия, безусловно, присутствует, однако противоречит образу социальной нормы*».

Как можно одновременно заявлять о чуждости мотивации былинных героев прагматизму (удовлетворению потребности) и наличии гедонистической мотивации как цели действия (стремление к удовольствию, которое, как ни крути, сводится к удовлетворению потребностей)? Где логика? Формальный анализ текста в его статье также отсутствует.

Эпический текст имеет сложную, многослойную структуру, значение которой нельзя игнорировать. Она часто является фрагментарной (часть текста подразумевается или отсутствует), мозаичной (в одной былине могут быть *Locī communes*, относящиеся к разным сюжетам). Изучение требует реконструкции, без которой исследование текста как смысловой системы затруднено. Такая реконструкция возможна лишь в рамках социальной практики эпохи, к которой относится текст. Поэтому изучать его как материал вне времени и истории невозможно.

О мере соответствия былинной и летописной социальной практики повествует моя монография², содержание которой автор статьи критикует.

Например, А.С. Миронов заявил, что моя работа: «*предлагает решительно модернизированную систему ценностей*».

Монография построена на подтверждении описанных былинами социальных ситуаций летописными свидетельствами о древнерусской социальной практике. Где модернизация?

А.С. Миронов выбрал странный объект для критики: тезисы, которые он «опровергает», находятся в разделе «мода». Уже название предполагает неустойчивый характер «наград».

Критика А.С. Мироновым указанных положений не может быть признана адекватной. Например: «*Место в дружине. О том, что Илья Муромец выезжает из дома вовсе не для того, чтобы поступить на службу к князю, свидетельствует хотя бы его изначальное намерение “не кровавить” саблю, что несовместимо с карьерой дружинника*».

В списке литературы В.Я. Пропп автором не упомянут. О такой функ-

ции, как «нарушение запрета», одном из постоянных элементов сюжета, автор, по-видимому, «забыл». Запрет касается «злоумышления» в дороге на христианина (крестьянина), которым может оказаться даже «татарин». Но тот, кто пойдет против богатыря, попадает в категорию «еретиков, разбойников», бить которых никто не запрещал.

«...Илья ищет “выслуги” у князя, но не поступает под начало когонибудь из княжеских военачальников в качестве рядового члена дружины, а свободно принимает решения о том, какую миссию принять на себя».

Почему богатырь, подтвердивший статус подвигом, должен быть рядовым? Князь дает выбор: «где ты хочешь, там и сядь».

Автор «забыл» о Кожемяке, разделении дружины на старшую и младшую, а также о самих былинах, в которых есть примеры назначения без указания на желание.

«...царь Костянтин Боголюбич предлагает Муромцу не просто “место в дружине”, а роль предводителя дружины. Вопреки гипотетическому императиву Козловского, Илья отказывается от заманчивого предложения».

Илья Муромец едет в Киев: заложиться за Князя Володимера. Он едет именно к Владимиру. Другого князя, кроме Киевского Владимира, былина не признает (другие обычно показаны как «подколленные»), так что о «заманчивости» речи не идет.

Дань (в сюжете о Вольге и Микуле) рассмотрена некорректно: эпизод с благодарностью мужичков предшествует предложению «собирать дань грошовую», что позволяет выделить два образца престижного поведения (старый и новый). Аргумент А.С. Миронова не выдерживает проверки фактическим материалом.

Восторженное отношение автора к богатырям («Никто из них не помышляет о том, чтобы присвоить часть княжесей “получки”»), не всегда оправдано: «Не посылай-ка богатыря Олешеньки...»

Он увидит бессчетну золоту казну,
Так ведь ему да й голову сложить.

«Право беспошлинной торговли. Вопреки иллюзиям С. Козловского, Дюк Степанович отправляется в Киев не для торговли, но для того единственно, чтобы состояться в богатырском качестве».

Неизвестно, что подразумевалось в словах боярина – иносказания и намеки никто не отменял. Есть следствие его действий: былина показывает источник баснословного богатства Дюка – беспошлинную торговлю:

Ах ты Молодой боярин Дюк Степанович!
Ты торгуй в нашем воо гради во Киеви,
В Киеви да ведь беспошлинно.

«Деньги, слава. ... Гостиной сын отказывается от золота, принимая лишь три шубы, из которых две – для верных своих соратников»

Илья обирал золоченые маковки церковей, Алеша мог потерять голову при виде золота. Гостиный сын хотел и получил славу, а цена шуб (с плеча самого Владимира!) могла быть выше условленной суммы.

«Платье цветное. Утверждение, будто Алеша Попович нападет на Тугарина с целью завладеть его платьем, вполне анекдотично».

Эпизод анекдотичен с позиции современного человека, но стоимость цветной ткани в средневековье была выше. Чужая одежда вызывала зависть у дружинников, например, князя Игоря: «Отроки свенельжи изоделись суть оружем и порты».

«Приглашение служить при дворе. Для Чурилы должность – не цель, а средство обрести новые возможности очаровывать представительниц прекрасного пола».

Сюжет о Чуриле не был самостоятельным, его можно рассматривать как пародию, в которой обыгрывается типическое место богатырской охоты и сюжет о Волхе-богатыре в целом. Пародия основана на иносказании, намеках, составляющих подтекст логической достройки былинной ситуации. Благородная война и охота Волха противопоставлена грабежу и разбою Чурилы, мелочная и подлая месть Чурилы Бермяте показана как диверсия Волха в стане врага. Действия Чурилы выглядят как пафосное подражание героизму Волха. Пунктиром повторяется ряд этапов былины о Волхе, и появляется развязка: испуг Князя Владимира: следующий шаг, по логике развития сюжета, развивающегося по подобию былины о Волхе – *разбить его в крохи...*

Изменение в пользу иной развязки связано с тем, что пародия продолжается в отношении сюжета, намекающего на сходство Чурило с Тугарином:

Да садился Тугарин да за дубовый стол,
Да садилася матушка княгиня Опраксия-королевична...
...Она рушала, матушка Опраксия, лебедь белую,
Да урезала да руку правую.

Былина о Чуриле вторична по отношению к сюжетам «о Волхе» и «об Алеше и Тугарине».

«...приглашение от Апраксии получает калика Касьян, – и отвечает решительным отказом; таким образом, никто из богатырей и поляниц, кроме Чурилы, не согласен добиваться карьеры при дворе. Подобная мотивация для эпического героя – безусловное исключение».

Карьеру при дворе делал не только Чурило, но и Добрыня, поэтому об исключении речи не идет. Касьяну статус паломника давал преимущества (право церковного убежища, т.к. «смолоду бито-граблено»).

Надуманно выглядят и иные заявления автора: «...смелость былинного героя не есть врожденное качество...»

«Смелость», «вежество», «щaplивость», «хитрость» воспринимаются в былинах именно как врожденные качества героя:

«Я бы смелостью тебя породила
Во того бы во Алешеньку Поповича».

А.С. Миронов допускает высказывания, которые даже спорными назвать трудно: «Илья упрекает Иваницу в том, что у того много силы, но не хватает “смелости-ухватки”, т.е. деятельной любви, толкающей человека на немедленное противодействие злу» (подчеркивание мое – С.К.). Для понимания ситуации: «ухватки богатырские» сноровка, приемы борьбы (ухватывали за пояс и бросали с носка).

Вызывают недоумение попытки автора подогнать «ценностную систему былинного мира» под философские взгляды Н.О. Лосского. Былины создавались в реалиях, обусловленных иным мировоззрением.

Приходится констатировать, что пренебрежение трудами по исторической и социальной психологии, историографией былин, поверхностное изучение даже заявленных работ привели автора к ложным выводам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Миронов А.С.* Русский былинный эпос как система ценностей: (к постановке проблемы) // Новый филологический вестник. 2016. № 3 (38). С. 45–60.

² *Козловский С.В.* История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц. Ижевск, 2009.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Mironov A.S. Russkiy bylinnyy epos kak sistema tsennostey: (k postanovke problemy) [Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2016, no. 3 (38), pp. 45–60. (In Russian).

(Monographs)

2. Kozlovskiy S.V. *Istoriya i starina: mirovospriyatie, sotsial'naya praktika, motivatsiya deystvuyushchikh lits* [History and Old Times: Worldview, Social Practices, the Motivation of Actors]. Izhevsk, 2009. (In Russian).

Степан Викторович Козловский – кандидат исторических наук, доцент Ижевской государственной сельскохозяйственной академии.

Область научных интересов: фольклористика; героический эпос.

E-mail: svk7878@mail.ru

Stepan Kozlovsky – Candidate of History, Associate Professor, Izhevsk State Agricultural Academy.

Research interests: folklore; heroic epic poetry.

E-mail: svk7878@mail.ru

А.С. Миронов (Москва)

О ПОПЫТКЕ С.В. КОЗЛОВСКОГО ПЕРЕОСМЫСЛИТЬ МОТИВАЦИИ ГЕРОЕВ РУССКОГО ЭПОСА

A. Mironov (Moscow)

On S.V. Kozlovsky's Attempt to Rethink the Motivation of Characters in Russian Epic

Особенность подхода С.В. Козловского к изучению мотивации былинных героев предопределена его убеждением в том, что былинные богатыри якобы действуют в ситуации аномии. Тезис этот нам представляется ложным: действия богатырей отражают цельную систему ценностей и связанных с ними социальных норм, смыслов и мотиваций. Благодаря повышенной сопротивляемости эпоса к любым изменениям, эта система сохранила не только устойчивость, но и внутреннюю логичность на протяжении столетий – независимо от того, находилась ли в ситуации аномии система ценностей реальной, исторической России.

Эпической картине мира, безусловно, противоречат выводы С.В. Козловского о том, что былинные богатыри якобы действуют в целях наживы и карьерного роста. Так, в понимании С.В. Козловского Илья Муромец совершает свои подвиги не из сострадания и жалости, не потому, что у него «сердце разгорелось» (именно так поется в былинах), но якобы для того, чтобы занять место в княжеской дружине. Мотивация Алеши Поповича, по мнению С.В. Козловского, состоит в том, чтобы разбогатеть – или хотя бы раздобыть «платье цветное»; Микулой Селяниновичем также движет мечта о банальном обогащении («дань грошовая»).

Для обоснования своих предположений С.В. Козловский смешивает былинных и летописных героев (в частности, напоминает нам о Кожемяке, который не имеет никакого отношения к былинному миру). Но главный метод С.В. Козловского – «реконструкция текста как смысловой системы» с учетом социальной практики эпохи, к которой относится былина.

Хочется спросить С.В. Козловского, к какой эпохе нужно отнести текст былины, где встречаются Добрыня Никитич (прототипом которого считают дядю князя Владимира Святославовича) и Ермак Тимофеевич¹? Социальную практику какого столетия предлагается применить для реконструкции текста как смысловой системы: XI или XVI? Или, может быть, XIX, в котором былина была записана? К какой эпохе относить былинку «Глеб Володьевич», где действие начинается в «каменной Москве» на берегах «Непры-Реки»? А былина «Про старого казака» Илью Муромца² упоминает «стольный Киев-град на Неве-реке» – с этим как быть? Может быть, применить для реконструкции былинных смыслов наши знания о социальной практике жителей Петербурга?

С.В. Козловский пытается обосновать меркантильную мотивацию некоторых богатырей, в частности, тем, что богатыри боятся посылать Але-

шу Поповича за данью:

Он увидит бессчетну золоту казну,
Так ведь ему да й голову сложить.

Заметим, что духовная борьба ведется в душе едва ли не каждого богатыря (она зачастую и составляет главный смысл былины): Михайло Потык сопротивляется страсти к вину, князь Владимир – гневливости и самодурству, Садко преодолевает жажду богатства и гордость. Сухман страдает от хвастливости, Добрыня отмахивается от необходимости освободить «полоны российские» и легкомысленно заключает мир со Змеей, даже Илья Муромец согрешает с Латыгоркой и зачинает «поганого богатыря» Сокольника, который потом явится на Русь грозным поединщиком. Алеша Попович тоже подвержен греху алчности, однако ни разу в былине мы не видим, чтобы Алеша давал себе волю и расхищал княжью «получку».

Пытаясь оправдать свое предположение о том, что многие богатыри совершали свои подвиги ради наживы, С.В. Козловский напоминает, что «Илья обирал золоченые маковки церквей, Алеша мог потерять голову при виде золота. Гостиный сын хотел и получил славу, а цена шуб (с плеча самого Владимира!) могла быть выше условленной суммы».

Илья, действительно, единственный раз в жизни, поссорившись с князем Владимиром, «обирал» маковки (и даже сами кресты). Но вспомним, как он распорядился добычей – на себя он потратил ее или выдал нищей братии на вино? И разве не всю «золотую казну», найденную в тайнике под камнем, он впоследствии потратил на строительство храмов (вариант: «раздавал это злато, серебро по нищей по братии»)? «Алеша мог потерять голову», замечает С.В. Козловский, – но ведь не потерял! А стоимость шуб, какими бы дорогими они ни были, есть лишь первое слагаемое «условленной суммы». Вторым слагаемым является стоимость «трех погребов золотой казны», от которых все-таки отказался герой былины (если он думает только о наживе, то зачем же отказываться?). Очевидно, одно слагаемое не может быть больше суммы слагаемых (если, конечно, стоимость трех погребов золота не отрицательна и не равна нулю, во что трудно поверить). И главное: из трех шуб Иван Гостиный сын оставляет себе лишь одну:

«Ох ты князь да ведь Владимир!
Ты дай мне шубы соболиные,
А не надо мне три погреба золотой казны, –
Мне одеть гостей да храбрых всё –
Потаньку Малохромина да Микиту Гостиного сына»³.

Анекдотичность предположения С.В. Козловского, что целью подвига Алеши Поповича является «платье цветное», очевидна потому, что переодевание нужно сказителю только для того, чтобы напугать слушателей: отрок Еким едва не зашибает переодетого Алешу до смерти, приняв его за татарина. После того как Алеша приходит в себя, он немедленно сбрасывает «платье цветное».

Разъяснения С.В. Козловского о вторичности былины про Чурилу не

дают материала, опровергающего наши предположения. Впрочем, мы благодарны нашему оппоненту за поправку: говоря о том, что «смелость былинного героя не есть врожденное качество, она придается любовью и осознанием долга, необходимости исполнить миссию», мы имеем в виду то, что это качество не дается раз и навсегда, оно прибывает и убавляется (например, у Добрыни, когда он нападает на Настасью Микулишну).

Далее С.В. Козловский утверждает, что «смелость-ухватка» богатырская, на отсутствие которой у Калики-Иванища сетует Илья Муромец, есть всего лишь умение ухватывать за пояс и бросать с носка. К сожалению, нам сложно поверить, что умение бросать с носка позволило бы Иванишу освободить Царь-град от Идолища. Мы настаиваем, что главное отличие «сильного могучего Иванища» от Ильи Муромца есть банальная трусость, нежелание противиться злу. Именно эта трусость, а вовсе не отсутствие сноровки ухватывать врага за пояс, заставляло «старших» богатырей «хорониться за младших» в те нередкие моменты, когда князю Владимиру требовалась их защита от очередного нашествия.

С.В. Козловский сообщает нам, наконец, что у него вызывают недоумение попытки «подогнать “ценностную систему былинного мира” под философские взгляды Н.О. Лосского», потому что, по его мнению, «былины создавались в реалиях, обусловленных иным мировоззрением». По нашему убеждению, былины создавались и бытовали в реалиях, обусловленных православным христианским мировоззрением русского крестьянства, посадских людей, казачества, священства и других сословий. Это мировоззрение в равной мере свойственно северным рапсодам (таким, как Трофим и Иван Рябинины, Василий Щеголенков, Марья Кривополенова) – и православному христианину, профессору Н.О. Лосскому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Илья, Ермак и Калин-царь // Былины. М., 1988. С. 136–145. (Б-ка русского фольклора; Т. 1).

² Про старого казака Илью Муромца // Былины: в 25 т. / Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Т. 2. Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 356–359.

³ Иван Гостиный сын // Былины: сборник. Л., 1986. С. 322–329. (Б-ка поэта. Большая серия).

Арсений Станиславович Миронов – кандидат филологических наук, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

Область научных интересов: теория и технологии современной журналистики; наследование культуры; аксиология; фольклористика; героический эпос.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

Arseny Mironov – Candidate of Philology, Director of the Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Research interests: theory and technologies of modern journalism; inheritance of culture; axiology; folklore; heroic epic poetry.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

IN MEMORIAM

А.А. Холиков (Москва)

«ПЕРЕБРАСЫВАЕМ МЯЧИК» И «ДЕРЖИМ СВЯЗЬ» (По осколочным воспоминаниям о В.Е. Хализеве)

Аннотация. Мемуарный очерк посвящен памяти Валентина Евгеньевича Хализева (1930–2016) – российского литературоведа, профессора кафедры теории литературы МГУ им. М.В. Ломоносова, автора книг «Драма как явление искусства» (1978), «Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование» (1986), «Теория литературы» (1999), «Русское академическое литературоведение. История и методология (1900–1960-е годы)» (2015, совместно с А.А. Холиковым и О.В. Никандровой).

Ключевые слова: В.Е. Хализев; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; теория литературы.

A. Kholikov (Moscow)

“Catch the Ball” and “Keep in Touch” (In Memory of V.E. Khalizev)

Abstract. The essay is dedicated in memory of Valentin Evgenievich Khalizev (1930–2016) – Russian literary critic, professor of the Literature Department of Lomonosov Moscow State University, the author of books “Drama as a Phenomenon of Art” (1978), “Drama as a kind of literature: poetics, genesis, functions” (1986), “Literary Theory” (1999), “Russian Academic Critics. History and Methodology” (1900–1960-ies)” (2015 with A.A. Kholikov and O.V. Nikandrova).

Key words: V.E. Khalizev; Lomonosov Moscow State University; theory of literature.

В начале декабря 2011 г. Валентин Евгеньевич завершил наш телефонный разговор о научных делах неожиданным предупреждением: «Алеша! Если Вы скоро услышите о моей смерти, не удивляйтесь!..» – и, не дав мне опомниться, но все же выдержав короткую паузу, добавил совершенно серьезным голосом: «Светлана Лакшина прочитала мои воспоминания о Владимире Яковлевиче (Лакшине. – А.Х.) и *очень* ими недовольна».

Очерк Хализева о Лакшине называется «Предводитель» – характеристика, наименее подходящая к самому Валентину Евгеньевичу, который обычно не вел *за собой* и не предлагал готовых научных рецептов; не создал того, что в академических кругах принято называть «школой» (и уж тем более «направлением»). Но зато многие из тех, кому Валентин Евгеньевич доверял идти *вместе с собой*, выросли в известных не только в России ученых с необщим выражением лица. Только *внеакадемическая* (по слову самого Хализева) установка помогла ему уберечься от эпигонов-«школьников» и окружить себя независимо мыслящими коллегами разных

поколений.

Некоторые из них оказались «В кругу филологов» – той самой книге воспоминаний, которая была издана крохотным тиражом в середине 2011 г. и к нашему декабрьскому телефонному разговору уже успела разойтись без остатка. Тогда же с удивлением для себя я узнал от Валентина Евгеньевича о том, что до середины 1980-х он вовсе не вел дневниковых записей, а свои ранние годы описывает по памяти. Тогда же он посоветовал не брать с него пример, а сразу, не дожидаясь мемуарного возраста, собирать «осколки» будущих воспоминаний. И вот теперь по разрозненным записям с пометкой «В.Е.Х.» проступают *вехи* нашего с ним общения.

В зрелые студенческие годы мы, уже повидавшие виды четверокурсники, были обескуражены, когда *сам автор* «Теории литературы» (настоящего вузовского бестселлера двух последних десятилетий, учебника для «продвинутых» студентов, как нам анонсировали его в рамках пропедевтического «Введения в литературоведение» за три года до этого) предупредил на первой же лекции, что поставлен в трудное положение: пересказывать то, что вошло в его собственную книгу, ему неудобно («Да и просто неприлично!»), поэтому опубликованный текст мы освоим самостоятельно («Читать вас, кажется, выучили?!»), а лекции будут посвящены курсу, который Валентин Евгеньевич «контрабандой», по его же признанию, преподает студентам вот уж несколько лет. Представить себе тогда, в 2004 г., что один из его слушателей через пять лет будет приглашен в соавторы, а лекции по истории русского академического литературоведения XX в., прочитанные «в нагрузку» к основной программе, станут началом нашего совместно подготовленного (и, увы, последнего для Валентина Евгеньевича) учебного пособия, было чем-то невероятным.

Пока же профессор пригласил к себе домой, чтобы мы (бедные студенты) не платили втридорога, а забрали у него остатки авторских экземпляров в четвертый раз изданной «Теории литературы». Помню, как скромная и несколько старомодная обстановка маленькой двухкомнатной квартиры в Матвеевском произвела на меня впечатление полного соответствия образу ее хозяина, уже сложившемуся к тому времени в моем сознании. «Устарел, но не безнадежно», – как-то скажет о себе Валентин Евгеньевич со свойственной ему сдержанной иронией.

Удивление почему-то вызвало пианино. Тогда мне и в голову, забитую книжками, не могло прийти, что наш лектор увлекался не только литературой. Но много позже, редактируя статью Хализева о Скафтымове – одном из самых близких ему исследователей (ибо он тоже «ничего не выдумывал», а «читал честно»), – для словаря «Русские литературоведы XX века», я не мог не отметить образное и даже сущностное сходство между автором текста и его «героем»: «...ученому было присуще жизнелюбие поистине неистощимое. Из письма 1960 г.: “Играю (на рояле. – В.Х.), читаю, пишу [все-таки], жизнь вижу и чувствую, в мыслях уношусь, – чего же более?” Из другого письма (1959): “Музыканю и от музыки оторваться не могу... Без таких “психозов”, наверное, и жить было бы не так интересно”».

Пушее удивление вызвало совсем небольшое (для профессорской-то

обстановки) количество книг. Валентин Евгеньевич обожал работать в университетской библиотеке, а дома, под рукой, держал только самые необходимые издания. В 2012 г. (уже тогда мне доводилось слышать от него доверительные признания вроде: «Голова работает нормально, но силы оставляют» – или другое: «Для меня каждый новый день – беспроигрышная лотерея»; а в майский вечер своего 82-летия пророчески произнес: «Мне нужно четыре года, чтобы голова работала. Мне и так уже повезло, что-то удалось сделать, что-то не удалось и не удастся...») Валентин Евгеньевич начал разбирать стеллажи и передавать книги на хранение не только своим прямым ученикам, но и «примкнувшим». Делал он это вдумчиво и кропотливо, учитывая интересы каждого, на протяжении отмеренных четырех лет.

Так моя домашняя библиотека пополнилась редкими литературоведческими томами. А на самом первом из них (за которым я и приехал в Матвеевское) в день сдачи экзамена появился шуточный инскрипт: «Алеше Холикову, специалисту по теории стиха и, кроме того, по творчеству Д.С. Мережковского – с лучшими пожеланиями. В. Хализев. 8/VI-05». Шуточным он был потому, что, долго и, вероятно, занудно отвечая на вопрос по герменевтике, я был неожиданно прерван замученным экзаменатором: «Ну, хватит, достаточно... Вижу, что в сложных проблемах Вы разобрались. А знаете ли Вы, чем стих отличается от прозы?...» Да... «Никогда еще Штирлиц не был так близок к провалу», – подумалось мне. Сраженный наповал, то ли от растерянности, то ли от неожиданности, я, видимо, так и не дал вразумительного, а главное – четкого ответа на школьный вопрос, которого и в списках не значилось, зато вместе с оценкой получил ироничную надпись на память.

«Шутим – значит, существуем» – вот жизненная формула, которую Валентин Евгеньевич вывел для себя и которой делился далеко не с каждым. Думаю, что на многих (скорее, далеких, чем близких) он производил впечатление исключительно серьезного человека. Но его «серьезность» никогда не была «односторонней» (урок, усвоенный от «заочного учителя» М.М. Бахтина?). В частном общении Валентин Евгеньевич любил повторять слова Г.Н. Пospelова: «Нет ничего страшнее, чем профессорские амбиции». Но при этом подлинно серьезным (и чуждым всякому догматизму) у Хализева было отношение к профессиональному долгу.

На лекции Валентин Евгеньевич всегда приезжал заранее. Не любил отвлекаться на разговоры (после пары – пожалуйста, но не до). Сосредоточенно ходил по нашему девятому этажу или уединенно сидел на кафедре, углубившись в мысли о том, с чем предстоит «выйти на публику» (его выражение). Однажды он поделился своим правилом: «На занятия выхожу из дома за два часа, на заседания кафедры – за полтора, на диссертационные советы – за час». Эта ценностная иерархия находилась в согласии с тем, что Валентин Евгеньевич воспринимал себя прежде всего как «вузовского преподавателя», а уже потом – исследователя (слово «ученый» он недолюбливал), который «смог кое-что сказать в науке». Зачастую скромность (совершенно искренняя, без примеси кокетства) переходила в самоиро-

нию. Услышав о том, что в «Вестнике Московского университета» в честь 85-летия Хализева готовится юбилейная подборка статей, Валентин Евгеньевич с улыбкой произнес: «Ну вот, за свою посмертную славу могу быть спокоен» – и тут же вспомнил слова А.П. Чехова из письма старшему брату: «Весьма утешительно, что меня перевели на датский язык. Теперь я спокоен за Данию».

Иронии сопутствовала высочайшая требовательность. В первую очередь – к себе. «Мне иногда неловко, – говорил он, – подписываться “д.ф.н.”, когда вспоминаю о кандидатах, которые сделали больше, чем я (В.Э. Вацуро, С.И. Гиндин, С.Г. Бочаров). С другой стороны, утешаю себя тем, что есть доктора, которые тоже значительнее меня (В.Н. Топоров, С.С. Аверинцев)». Неожиданно для всех Валентин Евгеньевич принял волевое решение больше не читать поточные лекции. Причем задолго до того, когда некоторым коллегам это уже необходимо делать. Но он продолжил приезжать в университет и руководить спецсеминаром, пока 18 мая 2012 г., в день своего рождения, не признался по телефону: «Завтра значимый в моей филологической биографии день: я проведу последний в своей жизни семинар». Надо сказать, что последним он был только на факультете. Занятия со студентами и аспирантами («матвеевскими девчатами») продолжались в домашней обстановке. И хотя постоянное общение с учениками отнимало у Валентина Евгеньевича силы, это была та истощающая радость, без которой жизнь преподавателя обесмысливается. Впрочем, и на этом педагогическом горизонте не всегда было безоблачно. Помню, как на одном из кафедральных заседаний, когда бывший его выпускник (употребить слово «ученик» по отношению к тому, с кем учитель давно не здоровался за руку после публичного предательства, вряд ли уместно) устроил очередной скандал в свойственном для себя трактирном стиле, Валентин Евгеньевич не выдержал и вполголоса прошептал: «Тяжелый случай. Моя вина. Я привел его на кафедру».

Соавторское общение с Хализевым было возможным только при подлинном научном равноправии. Началу наших совместных работ всегда предшествовали длительные обсуждения. Это нащупывание общего пути, как правило, происходило по телефону, а уже при встрече составлялся конкретный план будущего текста. Никакого распределения сил по пунктам не было. Одну и ту же часть писали по очереди (насколько хватит возможностей и времени у каждого). Кто-то начинал, после чего передавал эстафетную палочку с обязательным условием – исправить и дополнить сделанное соавтором, прежде чем двигаться дальше. Такой порядок, установленный Валентином Евгеньевичем, назывался у нас «перебрасыванием мячика». Однажды, согласившись с предложенной правкой, я обронил: «Вас понял!» – а в ответ услышал: «Это делает мне честь» (с легкой усмешкой, разумеется). В процессе работы Валентин Евгеньевич любил и умел создавать настроение «сообщительной веселости» (по П.А. Вяземскому), мог не по-стариковски, а совершенно по-мальчишески объявить: «Алеша, очень хочется похулиганить и вставить фразу (далее опускаю. – А.Х.)... Хорошо, что статья в соавторстве: если начнут критиковать и при-

дираться – будем валить друг на друга!» Высшей оценкой были слова, услышанные перед отправкой одного из совместно подготовленных текстов в печать: «Испытываю удовлетворение от проделанной работы».

Валентин Евгеньевич искренне надеялся, что наше общее дело будет продолжено достойно и успешно. «Если бы была возможность, – как-то признался он, – я бы собрал свои старые статьи и переписал для нового сборника». Не успел... Наш прощальный телефонный разговор состоялся в день презентации того самого учебного пособия, совместная работа над которым продолжалась последние годы. В декабре 2015-го. Тогда, как обычно, в трубке сперва глухо раздалось ожидаемое «Слушаю...», а в конце – традиционное «Держим связь». Но между ними... в ответ на нектати заданный мной вопрос о самочувствии прозвучало горестное: «Голос – единственное, что у меня осталось в порядке». А реакцией на еще более неуместное пожелание оптимизма стала фраза, опрокинутая в прожитые дни: «Не лечите меня оптимизмом! Я вырос в атмосфере казенного оптимизма и слова этого не люблю, предпочитаю вместо него говорить о здравом смысле» – и вдруг, впервые за все время нашего общения, захотел прочесть стихи. То были строки Булата Окуджавы: «Прожить лета б дотла, / А там пускай ведут / За все твои дела / На самый страшный суд». Жизнь кончилась, но связь не оборвалась...

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

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

E-mail: aakholikov@gmail.com.

Alexey Kholikov – Doctor of Philology, docent at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University (MSU).

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

E-mail: aakholikov@gmail.com.

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 21.06.2017

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