



*Новый
филологический
вестник*



№ 3(42)
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

№ 3 (42) ‘ 2017

Москва
2017

The New Philological Bulletin

№ 3 (42) ‘ 2017

Moscow
2017

Новый филологический вестник
№ 3 (42) ' 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; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

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.

Коно Вакана – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент филологического факультета Университета Тиба (Япония).

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 нефилогии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

Манн Юрий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, академик РАЕН. Профессор-консультант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Миронов Арсений Станиславович – кандидат филологических наук, и.о. ректора Московского государственного института культуры.

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, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, 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 Цичао – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

Шайтанов Игорь Олегович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, 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)

The New Philological Bulletin
№ 3 (42) ' 2017

Editorial Board:

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

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

Autukhovich Tatyana 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; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

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).

Kono Wakana – Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, associate professor at the Faculty of Letters, Chiba University (Japan).

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, Acting Rector of Moscow State Institute of Culture.

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).

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).

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

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, Vice-Rector for Continuing Education, 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-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, 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)

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/>

Телефон: (495) 250-68-44

При перепечатке и цитировании ссылка на
«Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

Подписной индекс по Федеральному каталогу «Урал-Пресс»: ВН011056

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,
Miusky 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: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2017

© Издательство Ипполитова, 2017

© ООО «Смелый дизайн», 2017

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2017

© Ippolitov Publishers, 2017

© Smely dizayn, 2017

Содержание

Теория литературы

- Г.С. Прохоров (Коломна)*
О перформативности и нарративности в травелогах в свете их жанровой природы.....14
- П.П. Шкаренков (Москва)*
Имперский дискурс «после» империи: Рах гомана и социокультурные вызовы на рубеже Античности и Средневековья.....25

Нарратология

- В.И. Тюпа (Москва)*
Новостной дискурс как нарратологическая проблема.....40
- Ю.Л. Троицкий (Москва)*
Новости как литература: об одной экспериментальной практике.....52

Русская литература

- А.С. Миронов (Москва)*
Принципы выбора былин и их публикации в учебнике Л.И. Поливанова «Русские народные былины».....60
- С.В. Савинков (Воронеж)*
Безответная любовь в мире Лермонтова.....72
- А.В. Корчинский (Москва)*
«Новостной» роман 1860-х гг.: эскалация и преодоление опасностей.....81
- К.А. Барит (Санкт-Петербург)*
К творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: борьба Н.И. Соловьева с «нигилистами» и «лекция» С.Т. Верховенского...90
- М.Г. Уртминцева (Нижний Новгород)*
Становление художественного сознания раннего Горького (по маргиналиям из личной библиотеки писателя в Нижнем Новгороде).....100
- О.А. Симонова (Москва)*
Сюжет о бегстве Агари в русской поэзии начала XX века.....109
- А.С. Аристова (Тинникова) (Москва)*
Образ природной стихии в книге М.А. Волошина «Неопалимая Купина».....123

- О.А. Клинг (Москва)*
Спор о «великом меланхолике» и роман Андрея Белого «Петербург» (Пушкин – Гоголь – Белый).....137

- Т.Ф. Семьян, Е.В. Федорова (Челябинск)*
Визуальные идеи А. Белого в русской литературе.....149

- В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Калининград)*
К вопросу о ценностях и антиценностях в авторской картине мира Б.Л. Пастернака (на материале стихотворения «Быть знаменитым некрасиво»).....160

- Ч.А. Горбачевский (Челябинск)*
Творческий метод В.Т. Шаламова глазами узников-колымчан.....172

- З.С. Потапова (Челябинск)*
Роль фольклорных мотивов в организации художественного пространства циклов М.Веллера.....185

Прочтения

- А.Л. Топорков (Москва)*
Стихотворение Вяч. Иванова «Три гроба»: источники и символическая структура. Статья первая.....198

Компаративистика

- П.Ф. Успенский (Москва)*
В.Ф. Ходасевич и Г. Гейне. (Статья вторая).....215

Зарубежная литература

- И.Н. Пупышева, О.В. Павловская, А.И. Павловский (Тюмень)*
Популярность Дж. Мартина в современной медийной ситуации: игра престолов как игра ожиданиями.....228

Проблемы переводоведения

- Я.В. Усачева (Москва)*
Языковая картина мира и подходы к анализу оригинала и перевода художественного произведения.....241

- И.И. Воронцова, М.А. Навольнева (Москва)*
Два перевода романа Дж.Д. Сэлинджера «The catcher in the rye» в диахронии: сравнительный анализ.....254

Contents

Theory of Literature

- G. Prokhorov (Kolomna)*
A Mixture of Performance and Narrativity, Or Travelogue as a Genre...14
- P. Shkarenkov (Moscow)*
The Imperial Discourse “after” the Empire: Pax Romana and Socio-cultural Challenges at the Turn of the Antiquity and the Middle Ages....25

Narratology Studies

- V. Tiupa (Moscow)*
New Discourse as Narratological Problem.....40
- Yu. Troitsky (Moscow)*
News as Literature: About One Experimental Practice.....52

Russian Literature

- A. Mironov (Moscow)*
The Selection Principles of Epic and Their Publications in the Textbook “Russian Folk Epic” by L.I. Polivanov.....60
- S. Savinkov (Voronezh)*
Unrequited Love in Lermontov’s World.....72
- A. Korchinsky (Moscow)*
“News” Novel of 1860-s Years: Escalation and Overcoming of Dangers.....81
- K. Barsht (Saint-Petersburg)*
To the Creative History of F.M. Dostoevsky’s Novel “The Possessed”: Nikolay Soloviev’s Struggle Against “Nihilists” and “the Lecture” by Stepan Verkhovensky.....90
- M. Urtmintseva (Nizhny Novgorod)*
Becoming of the Early Gorky’s Artistic Consciousness (On the Marginalia of the Writer’s Personal Library in Nizhny Novgorod).....100
- O. Simonova (Moscow)*
Plot of Hagar’s Escape in the Russian Poetry of the Early 20th Century.....109
- A. Aristova (Tinnikova) (Moscow)*
The Image of Natural Element in M.A. Voloshin’s Book “The Burning Bush”.....123

- O. Kling (Moscow)*
The Argument of “a great melancholiac” and Andrei Bely’s Novel “Petersburg” (Pushkin – Gogol – Bely).....137
- T. Semyan, E. Fedorova (Chelyabinsk)*
The Visual Ideas of A. Bely’s in the Russian Literature.....149
- V. Zobotkina (Moscow), M. Konnova (Kaliningrad)*
Values and Their Contradictions in Boris Pasternak’s Poetic Worldview (As Represented in “It is not decent to be famous”).....160
- Ch. Gorbachevsky (Chelyabinsk)*
Varlam T. Shalamov and His Creative Method in Kolyma Convicts Interpretations.....172
- Z. Potapova (Chelyabinsk)*
The Role of Folk Motifs in the Organization of Art Space of Cycles by M. Weller’s.....185

Interpretations

- A. Toporkov (Moscow)*
Poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov: Sources and Symbolic Structure (Part One).....198

Comparatives Studies

- P. Uspenskij (Moscow)*
V.F. Khodasevich and H. Heine (Part Two).....215

Foreign Literature

- I. Pupyshcheva, O. Pavlovskaya, A. Pavlovskij (Tyumen)*
The Popularity of G. Martin in the Modern Media Situation: Game of Thrones as Game with Expectations.....228

Issues of Translation Studies

- Ya. Usacheva (Moscow)*
The Language Worldview and Approaches to Analyzing the Source and the Target Texts of a Literary Work.....241
- I. Vorontsova, M. Navolneva (Moscow)*
Two Translations of J.D. Salinger’s Novel “The Catcher in the Rye” in Diachrony: Comparative Analysis.....254

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

G. Prokhorov (Kolomna)

A MIXTURE OF PERFORMANCE AND NARRATIVITY, OR TRAVELOGUE AS A GENRE

Abstract. In the article, we trace some aspects of development of eventivity and narrativity in Medieval and early Modern Era travel literature. Dissecting episodes of *Sir Thomas Smithes voyage and entertainment in Rushia* (1605), *A Travel of Anonimous Citizen of Suzdal to The Council of Florence* (15th century), *Primary Chronicle* (12th century), and *The Tale of Peter and Fevronia* (1540s), we demonstrate a shift of anarrative elements such as show, performative, and declarative into narration by retelling and re-framing of initial 'history'. Due to the process, a travel report is substituted by a new work of literature where author's aesthetic vision dominates even though narration is quite weak and theatricality plays a significant role.

Key words: travel literature; fictionality; show; narrations; retelling; re-framing.

Г.С. Прохоров (Коломна)

О перформативности и нарративности в травелогах в свете их жанровой природы

Аннотация. Статья посвящена вопросам, связанным с развитием событийности и нарративности в травелогах Средневековья и раннего Нового времени. На примере «Путешествия и пребывания сэра Томаса Смита в России» (1605), «Хождения на Флорентийский Собор неизвестного суздальца» (XV в.), а также путевых эпизодов «Повести временных лет» (XII в.) и «Повести о Петре и Февронии» (1540-е гг.) мы демонстрируем, как анарративные элементы (показ, перформатив, декларатив) трансформируются при помощи пересказа и смены точек зрения в нарратив. На месте отчета о поездке развивается литературно-эстетическое произведение, в котором сохраняются архаичные схемы наррации и ярко выражена театральность.

Ключевые слова: травелог; фикциональность; показ; наррация; пересказ.

«От Киргиз до реки Абакана 6 дён ездю; а от Обакана до реки до Кимчика 9 дён ездю; а от Кимчика до большова озера, где Иван Петров сказывал, в коем озере самоцвет камень, 3 дни ездю; а кругом тово озера 12 дён ездю конем. Да в то ж озеро 4 реки впали: река с востуку, река с полуден, река з западу, река с сивера, а все 4 реки с Миюс реку, текут в озеро, а в

озере воды не прибывает, ни убывает. Да в то ж озеро река впаля промежу востуку и сивера, а имя той реке Кесь; а ходу по той реке от озера до вершины, где царя Алтына сошли с кочевьем, 15 дён, а дорога все итти по камению [From the land of Kyrgyzs to the river of Abakan there are six days on horseback; from the Abakan to the river of Kimchik there are nine days on horseback; there are three days on horseback from the Kimchik to a big lake where, according to Ivan Petrov, semi-precious stones are; there are twelve days on horseback around the lake. Four rivers flow into the lake: one from the east, one from the south, one from the west, and one from the north. All the rivers are as big as the river of Mius, all they flow into the lake but its water-level has no changes – no tides, no low tides. From the northeast another river, the Kes', flows into the lake, if one goes up along the river for fifteen days, they reach a peak where serfs of Altan Khan have their pasturage. All the way goes amidst rocks]”¹ – we read in the very beginning of the earliest Russian travelogue about China – *The Description of the Chinese State and the Lands of Mongols Composed by Tomsk Cossack Ivan Petlin*.

When we deal with medieval travel literature, it seems that such texts are far from any collisions, intrigues, plot, characters, maybe, even from aestheticism – i.e. from everything what is important in creation of a 'standard' work of fiction. It even does not keep a place for eventivity and thus for narration, because “событийность – это особый (нарративный) способ отношения человеческого сознания к бытию (альтернативный процессуальности и ритуальности), а событие – это нарративный статус некоторого отрезка жизни в нашем опыте. [Eventivity here is a special (narrative) way of linking of mind and being (an alternative to processuality and ritual) while an event is an interval of somebody's life which obtained a narrative status in somebody's life experience (my trans.)]”², as Valeriy Tyupa claims. But, the nature of Medieval travelogues is not so simple and unambiguous if we take into account Olga Freidenberg's statement on the interconnection of travel literature, drama and early Greek novel we see that: “Переходную форму от древней к средней комедии показывает греческий роман. Здесь *действуют* боги, *претерпевают* герои. Но это – в общем сюжете романа. В заключительной же его части герой приходит в храм и перед лицом божества рассказывает обо всем, что он *соделал и претерпел*; затем свой рассказ он возлагает на алтарь и оставляет навсегда в храме. <...> Рассказ оказывается то жертвой, которую возлагают на алтарь. [The Greek novel is a transitional form which contains features of the old and the middle [Athenian] comedies. In this type of comedy Gods act, while heroes only suffer. But, the interpretation is true if we characterize the whole novel plot. In the final scene a protagonist comes into a sanctuary and speaks up in front of a deity his story of deeds and calamities; then, he lays his text on the altar and donates it to the sanctuary. <...> Thus, the speech turns into a sacrifice laid upon the altar (my trans.)]”³.

Factual and Fictional in Travel Literature

It is a fact that, *prima facie*, such texts seem to be closer to a list filled with different sorts of travellers' activities and remarks, with anything but narration. Travel literature, as we know it today, derives from a document, from diplomatic discourse⁴. So, there is nothing strange that the texts tend to accurately describe details of the journey. Meanwhile, the link of documentary and creativeness in travel literature is more complicated.

If we turn back to the introductory quotation, we will encounter an example of obscurity. The text informs us that: a) "four rivers flow into the lake", b) "from the north-east another river, the Kes', flows into the lake". How many rivers are there – four or five? We do not have the exact answer, but we read that "...a river went out of Eden to water the garden; and from thence it parted, and became into four heads" [Gen. 2: 10, cited from KJV]. The anonymous lake, secluded in high mountains and somehow miraculous, resembles biblical Eden. The traveller goes simultaneously in two dimensions: in physical South Siberia and in 'biblical style' landscape of threshold to Paradise. Following the parallel, there is simply no place for the Kes' river that is why the river was omitted from the list. On the other hand, the river does exist; so, the documentary nature of the travelogue demands to name the river. As a result, the Kes' emerges in the text, but as something secondary, unaccounted.

There always is an area for what we call now fiction in medieval writings⁵. Due to the general medieval way of vision, what travelers actually saw did not exactly parallel with what they comprehended, and even less – with what they created.

Let us turn to another work of travel literature, *A Travel of Anonimous Citizen of Suzdal to The Council of Florence* – the text written by somebody from the circle of Metropolitan Isidore of Kiev who was a participant of the Council and supported its results as legitimate: "От Сени до града Брыни 15 миль, а путь лѣсомъ на горы; и в тѣх градѣх живут хавратяне, языкъ с руси, а вѣра латыньская. [From Senj to Brinje, there are 15 miles. The road goes across woodland and then uphill. In those towns, Croats live whose language originates from that of Rus', but their religion is that of Rome] (my trans.)"⁶.

As we see from this example, Croats (at least as the author saw them) emerge in the text as a syncretic case – the people who equally belong to both Pax Romana and Pax Slavia, i.e. in terms of the 'povest' to 'Rus. I use Pax Slavia here and Rus' interchangeably because medieval Russia strongly believed in its role of a true centre of all Slavonic peoples. Meanwhile, not only Croats, but a number of other Eastern European peoples, i.e. Poles, Czechs, Slovaks, Slovenians etc. were Slavic and Catholic. Why does our author name solely Croats and remains silent about, say, Poles? Why does he mention Croats only on his way from, but not to Rome? Here we encounter the creative side of the text. Croats are important to the author not only due the simple fact that he travelled through their lands, but because the 'Croatian syncretism' visually manifests the finalized character of reconciliation between East and West

which always stayed linked, and Croats are an embodiment of this hidden unity. Now, after the Council Agreement was signed, Croats came out of their wild woods and from their mountains to the forefront of history exactly as the reconciled Church becomes palpable: "И того же дни Сидоръ и Авраимий, владыка русский, благословилися у папы на Русь, и поиде из Флорензы на Русь месяца септября въ 6 [On the same day Isidore, Metropolitan of Kiev and all Rus', and Avraamy, [Bishop of Suzdal], obtained the blessing from the Pope to leave Florence for Rus' on the 6th day of September] (my trans.)"⁷.

So, facts from the journey of Isidore and Avraamy and creativeness of the *Travel* collide, thus forming the text.

The same mixture we can trace in other texts from Medieval Russia, for example, in the *Primary Chronicle* and in *The Tale of Peter and Fevronia*. The first contains the well-known story of legendary traveling of Andrew the Apostle to Kiev and Novgorod:

"Якоже ркоша, Андрѣю учащю в Синопии, пришедшю ему в Корсунь, увидѣ, яко ис Корьсуны близъ устье Днѣпрское, и въсхотѣ поити в Римъ, и приде въ устье Днепрское, и оттолѣ поиде по Днѣпру горѣ. [29] И по приключаяю приде и ста подъ горами на березѣ. И заутра, въставъ, рече к сущимъ с нимъ ученикомъ: «Видите горы сия? Яко на сихъ горахъ вссияеть благодать Божия: иматъ и городъ великъ быти и церкви многы иматъ Богъ въздвигнути». И въшедъ на горы сия, и благослови я, и постави крестъ, и помолився Богу, и слѣзе съ горы сея, идеже послѣже бысть Киевъ, и поиде по Днѣпру горѣ. И приде въ словены... [When Andrew the Apostle taught in Sinop and came to Chersonesus, he found out that not far from Chersonesus there is an estuary of the river of Dnepr. He wanted to leave for Rome, so, he sailed into the estuary and went up the Dnepr. After this it happened that he came and stood beneath some mountains on the river bank. On the morning, he wake up and told his pupils: "Have you seen the mountains? From the mountains the glory of God will arise; here a great city will be established and God will build a lot of churches here." So, he ascended the mountain, blessed them and erected a cross. He prayed to God and then descended from the mountain where some time after this events Kiev would be constructed and sailed further up the Dnepr, and came to the Slavs.] (my trans.)"⁸.

In Russian tradition, the episode became not just widespread; it became a milestone of Russian national myth. But, how do Sinop, Chersonesus and Rome get connected via the river of Dnepr which flows from the north? There are no geographical reasons for Apostle Andrew to make such a journey. What we encounter here is an obvious example of "imagined geography" (Edvard Said): if Rus' actually is the new Rome, rivers should connect all the 'Romes'. The fact that Andrew the Apostle indeed taught in Eastern provinces of Roman Empire collides with the fictional story of the travel to Rome through the lands of Slavs.

In a much more creative manner, we trace the same device in the second text – *The Tale of Peter and Fevronia*:

“По преставлении же ею хотѣста людие, яко да положен будет блаженный князь Петръ внутрь града, у соборныя церкви пречистыя Богородицы, Феврония же внѣ града в женстем монастыри, у церкви Воздвижения честнаго и животворящаго креста, ркуще, яко во мнишестем образѣ неугодно есть положить святых въ едином гробѣ. И учредиша им гроби особны и вложиша телеса их в ня: святаго Петра, нареченнаго Давида, тѣло вложиша во особый гроб и поставиша внутрь града в церкви святаго Богородицы до утриа, святаго же Февронии, нареченныя Еуфросинии, тѣло вложиша во особый гроб и поставиша внѣ града в церкви Воздвижения честнаго и животворящаго креста. Общый же гроб, егоже сами повелѣша истесати себѣ въ едином камени, оста тощ в том же храмѣ Пречистыя соборныя церкви, иже внутрь града. На утрии же, вставше, людие обрѣтоша гроби их особныя тщи, в няже их вложиста. Святая же телеса их обретоста внутрь града в соборней церкви пречистыя Богородицы въ едином гробѣ, егоже сами себѣ повелѣша сотворити. Людие же неразумнии <...> паки преложиша я во особыя гробы и паки разнесоша. И паки же на утрии обрѣтошася святии въ едином гробѣ. [After their death, people decided to bury the beneficiated duke Peter’s ashes inside the city, next to the Theotokos Cathedral, and the ashes of Fevronia – in a convent which is outside the city, next to the Church of the Holy Cross because the people thought that if the were lain together in one grave, then such a burial would contradict with Peter and Fevronia’s monastic oaths. <...> So, their shared coffin-which they, being yet alive, had ordered to hew out of a sole stone to them-stayed empty in the city, in the Theotokos Cathedral. But, on the other day in the morning, the people found empty the coffins where the ashes had been laid and searched their holy ashes in their shared coffin which they had ordered to hew out for them while being alive. The incipient people <...> tried to separate the ashes again and transported the bodies in the separate graves. But in the morning, they were together, again.] (my trans.)”⁹.

The story seemed to both readers and audience so creative that its genre was not named as a *zhitie*. But, the fact that Peter and Fevronia are the sole couple in Russian Orthodox tradition that was proclaimed saints due to their model life in marriage. On the one hand, the miracle of the bodies emphasizes the holiness of the protagonists, and on the other puts them into the perspective of The New Testament. Their empty graves echo the plot of the Resurrection. Again, we are inside a situation typologically closed to that where the myrophores appeared: an early morning, an unexpectedly empty coffin(s), narrow-minded people who at first fail to understand the miracle.

So, the medieval literature develops fictionality in crossing of ontological, axiological, religious, and social boundaries. What has once been a simple walk in geographic space becomes a reference to another, ‘higher’, reality. Unshakable customs and norms of conduct unexpectedly become questionable. Something routines unexpectedly opens its deeper meaning. At the same time, the fictionality emerges not solely due to the switch of angle. Travel situations lose their sameness: some situations begin to be perceived as more important than the others and as keys to the whole journey (remember the episode from the *Primary Chronicle* where Andrew the Apostle erects a cross in a place where

Kiev will be established). In other words, some situations of travelling turn into events, so the narrativity develops and a former report or diplomatic action switch into a travelogue.

Reframing of History in Travel Literature

Travel literature emerges as a branch of medieval writing and has shared features with other genres of old literature, primarily, in interweaving factual and fictional, and even aesthetic elements. What is more important is that travel literature is built on a change of point of view and re-examination of what had once happened. Travel literature isolates some episodes of human life to reframe them as key events for the new plot. In other words, creation of a travelogue is possible due to re-framing, re-telling and re-evaluation of the initial narrative list of situations. A travelogue appears as a space where initial actions and performance turn into writing and narration which express a new vision and idea. Look at some episodes of *Syr Thomas Smiths Voyage into Rushia*:

“...then for all his followers: which ceremony or state performed, & all being horsed, he departed, wee riding orderlye forward, till we were met by three great Noblmen, seuered from the rest of the multitude, and the *Emperors Tolmache* or interpreter with them. Of which state the Ambassador it may seeme, had for-knowledge, (it being in this Countrey a custome vsed) but with more or lesse Noblemen, as is the Emperors fauour and grace.

Likewise vnderstanding of the strange Ceremony of first allighting from their horsed, (as who eyther hath read sir *Ierome Bowes* his formality and obseruance hereof, or sir *Richard Leaes* painefull standing vpon the priority herein) may thinke the Emperors command is very strait therunto, and as they thinke much honour is loste to dismount first: but they being within speach, thus began that Oration they could neuer well conclude: Which was, That from their Lorde and Maister the mighty Emperour of *Rushia*, &c. they had a message to deliuer his lordship. The Ambassador then thinking they would be tedious and troublesome with their vsuall Ceremonies; preuented their farther speeche with this (to them a *Spell*) *That it vvas vnfitting for subiects to hold discourse in that kinde of complement, of tvo such mighty and renowned Potentates on horsbacke*. They hereby not only put by their ceremonious saddle-sitting, but out of their paper instructions for the state thereof ashamed (as was proude Artexius, stepping aside in the daungerous fight with Zealmene) they allighted sodainly, as men fearing they were halfe vnhorsed, and the Ambassador presently after them, comming very courteously all three, saluting the Ambass. and the kings gentlemen, taking them by the hands...”¹⁰. [Further references to the same source].

What we see here is a kind of diplomatic ‘performance’ centred around honour, as all episodes of this drama are linked by the wish of the Ambassador not to dishonour both his King’s supremacy and himself. A strange custom prohibits Muscovites from alighting their horses before a foreigner does so. At the same time, it is a disgrace for an envoy who substitutes his monarch to

address equestrians while on foot. We are inside a quite complicated situation: to accomplish his mission, the envoy must be polite, but at the same time, he has to follow the protocol and tender for his king's honour. This long scene is a performance formed by the 'rivalry' of the people – the envoy and the servants of the Russian tzar.

The initial diplomatic actions with their clear aim to maintain the greatness and honour of England have been re-framed. The narrator puts the visual and dramatic scene of the collision of Thomas Smyte and Godunov's kingsmen into a speech and thus he re-frames the initial situation. To tender honour was important for biographical Thomas Smythe. Now, the episode glorifies the wisdom and wit of the ambassador and Englishmen, in general. It is like a 'verbal skirmish', where the envoy's knowledge of Russia helps him to turn Muscovite ridiculous mixture of fear and against themselves and ultimately obtain a victory: "...prevented their farther speeche with this (to them a Spell) That it vv as vnfitting for subiects to hold discourse in that kinde of complement, of tvvo such mighty and renommed Potentates on horsbacke. They hereby not only put by their ceremonious saddle-sitting, but out of their paper instructions..."

The episode, as it emerges here, is neither a purely diplomatic performance – pungent and full of drama – nor a report about the mission. In the first place, it is a narrated story on how knowledge, wit, trained rhetoric skills grant victory to their holders even at the edge of the earth in a barbaric country.

What is remarkable, a performative nature of the initial history continues to be palpable beyond the new narrative centre. But, coexisting, the history and the text, performativity and narrativity realise different functions. While performativity contains initial collisions of history, narrativity introduces some of them into the 'Great Time' (Bakhtin), transforms some of them into events of the new work of literature. The narrator is the one who discovers deeper and more actual levels of what had happened: "...but to them that loue the Sea, I wish helth, and my selfe euer to stande well on dry ground: to behold one of the 3. gallant spectacles in the world, A Ship vnder sayle, loming (as they tearme it) indeede like a Lyon pawing with his forfeet, heauing and setting, like a Musco Beare bayted with excellent English dogs".

The episodes give us a model where initial history is transformed into something new via re-framing: while the envoy and his crew struggled for survival in the North Sea, the narrator describes to us another struggle – a prospective and emblematic battle of England and Russia due to the ship in which sails only the envoy to Russia is – maybe has even always been – a pack of English hunting dogs that chase and bite the Russian Bear. Despite all its prospectic importance, the parallel is absolutely outside of the protagonists' minds. The only textual root for the re-framing "excess of vision" (Bakhtin) is the narrator. So, who sees, who acts, and who speaks lose the sameness even though like in the Greek novel¹¹, the entanglement of the textual subjects continues, thus the narrator sometimes loses its personality either mixing with the subject of vision or deriving from him: "But for Sea accidentes, it is not my purpose to make perticular relation, beeing neither pertinent to my course, nor to any a matter of much

validity: but as if our Ambas. were againe in the Tovver of London, as he is in the ship: now tost, then becaulmed: in feare and hope within one moment, wher sometime God Neptune like a Prince, will haue his subiects know his force, and feele his rigor: where vvhen Fogges and mists appeare (like stratagemes and pollicies) to make men imprisoned tremble <...> but as God brought him out with much honor and praise, onely by the benefit of patience, clothed in Innocency, so shall I by the help of God, deliuer our selues safely at our Port".

Whose vision is here? Who speaks here? Thomas Smythe was detained in the Tower of London and was released after being found not guilty of the crimes charged with. So, the feelings of a sailor in the sea parallel those of a detained prisoner, who can well be Sir Smythe's. That is he who sails into Russia with a diplomatic mission and that is rather his hope to prolong the agreement with Russia on free-trade, to bring wealth and business opportunities to English merchants. The hopes are told by the third person narrator: "God... broght him ot ... with much honor and praise". So, the "he" should be Sir Smythe ("our Ambas. were againe in the Tovver of London, as he is in the ship") while the narrator has no portrait and personality being a textual function. Unexpectedly, we find in the episode a first person pronouns: "...but as God brought him out <...> so shall I by the help of God, deliuer our selues safely at our Port." Who is this "I" if Sir Smythe is "he"? The "I" has to be the narrator but we are in third person narration where narrator cannot use the pronoun 'I' for self-reference. Moreover, neither the narrator, nor even the author were in Russia, the envoy makes his voyage. The narrator puts himself in Sir Smythe's place and sometimes imitates him, thus narrativity seems inconsistent and theatricality substitutes the narration. However, even the inconsistent narrativity realises its textual function: to form "excess vision", accentuate events, differentiate travelogue from a pure list of actions. For example, in the just cited fragment the past and the future, the prison and the ship merge so that the whole Sir Smythe's pre-voyage life is showed as a preparation or even as a prefiguration of the journey. In fact, Sir Smythe returned in England and lived for more than twenty years after the voyage. As for the narrator, the Moscovia mission represents a 'summa' of Sir Smythe life. The excess of vision enlivens the history of Thomas Smythe re-framing it into somewhat aesthetic, into a travelogue.

Retelling as a Narrative Centre of Medieval Travelogue

Dissecting the texts, we can trace one more remarkable common feature. The texts are created as retellings. What has once appeared in actions of protagonists turns into an object of narration for their authors.

The post-mortem miracle of Peter and Fevronia appeared in actions, in the movements of their bodies. The author simply transforms their performance, into a narrative and draws parallels between his story and the New Testament.

St. Andrew teaches, goes, ascends, has his vision, prays, erects a cross, descends etc. The author transforms that prophetic performance into his own narrative on Rus' as a new true Christian state.

Yet more concrete the combination of the protagonists' deeds and narrator's words is presented in *A Travel of Anonymous Citizen of Suzdal to The Council of Florence*. Here, the Croats simply live in their own area; Isidore of Kiev just travels to the Council of Florence, takes part in it and after the Council ends, he returns to Moscow. All these are actions based on some reasons, which were far from those, manifesting the author's intention – to show the reconciliation of Western and Eastern Churches as a concluded process.

In other words, all the texts are created on a verge of performance and narration, while retelling is a narrative device which boldly accentuates the transitional nature of a Medieval travelogue. Here and there the show brakes into a travelogue pushing narration on periphery. Narrator is quite weak to form a text as a system of frames and narration is rather a veil draped over initial actions but even here narrations already plays the significant functions: a) to re-frame situations into events, b) to express an obscure, symbolic sense which nobody comprehended 'in life' but which makes the perception of a situation deeper. Thus, due to the weakness of narration and narrator, theatricality becomes extremely visible: "Here, it pleased the English agent M. *John Mericke*, (truly a wise, honest and kinde Gent.) to inuite all the Gentlemen to their house to dinner: whether he would haue vwillingly invited the Ambass. if hee might haue presumed thereupon, and of the fitness, considering that as yet letters were not secundarilie come from the *Emperor*; for the gent. farther proceeding: whereby he woulde happily haue made a question there of; as also for the *Ambass.* greatnes, (the towne then so ouercharged with many Nations) it could not be performed according to the respect ambassadors are vsed with there, nor perhaps would it be well agreeing to their more priuate fashion, who hold it greatest glory for greatest men, rather to be reported of, then seene".

Theatricality is not simply palpable it is experienced as an organic part of human existence. Even history – as we have seen earlier – is a sort of play and a person in history often shares a lot with an actor. His essential obligation is to live in accordance to his typecast. Consequently, the person gains his reward when the author describes his life and travels.

Sir Thomas Smyth never wrote the travelogue. Its hypothetical author – who collected information about the mission to Moscovia and edited it – is George Wilkins, Shakespeare's co-writer of *Pericles*. If the suggestion is true, the travelogue was written as a narrative, but by a dramatist. So, he keeps as much performativity as is possible – diplomacy as action, protocols as set of actions presented in writing, envoy's travels and resolution of problems etc. – turning into narration as a device to unite different textual elements.

We are in a deeply Shakespearean world where, quoting the lines of Jaques from *As You Like It*:

"All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances".

Our narrator builds his travelogue on the Shakespearean feeling. But whether there is something else beside the occasional genitive reason what links dra-

ma and travel literature more substantial. "They have their exits and their entrances" – all voyages have entrances and exits both in space and in time. They all consist of occasional situations which, once being retold, are transformed into a meaningful life experience. The constant device of narrative structure of travel literature is the performativity, which – after return – is, by retelling and reframing, transformed into something different.

The present paper was prepared within the framework of the research grant No. 16-34-00017: *Obscure Early Modern European Travelogues: Textology. Poetics. Bibliography* funded by the Russian Foundation for Basic Research.

Translated by the author.

NOTES

¹ *Петлин И.* Роспись Китайского государства и Монгольских земель, составленная томским казаком И. Петлиным // Восточная литература: средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Mongol/Rus_mong_1/21-40/34.phtml?id=13464 (дата обращения 30.09.2017).

² *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 17.

³ *Фрейденберг О.М.* Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 266–267.

⁴ *Лихачев Д.С.* Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI–XVII вв. М.; Л., 1954. С. 346.

⁵ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 103; *Эко У.* Искусство и красота в средневековой поэтике. СПб., 2003. С. 26.

⁶ *Хождение на Флорентийский собор // Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века.* М., 1981. С. 491.

⁷ *Хождение на Флорентийский собор // Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века.* М., 1981. С. 490.

⁸ *Повесть временных лет // Изборник / под ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева.* М., 1969. С. 30.

⁹ *Повесть о Петре и Февронии // Изборник / под ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева.* М., 1969. С. 462.

¹⁰ *Smyth, Thomas, Sir.* Sir Thomas Smithes voyage and entertainment in Rushia With the tragicall ends of two emperors, and one empresse, within one moneth during his being there: and the miraculous preseruation of the now rainging emperor, esteemed dead for 18. yeares. London: [By W. White and W. Jaggard] for Nathanyell Butter, 1605. URL: <http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A12545.0001.001/1:3?rgn=div1;view=fulltext> (accessed 10.08.2017).

¹¹ *Фрейденберг О.М.* Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 267–268.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Freydenberg O.M. Proiskhozhdenie narratsii [Genesis of Narration]. *Freydenberg O.M. Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1998, pp. 266–267. (In Russian).
2. Likhachev D.S. Povesti russkikh poslov kak pamyatniki literatury [Russian Ambassadors' Stories as Works of Literature]. *Puteshestviya russkikh poslov XVI–XVII vekov* [The 16th – 17th Centuries Voyages of Russian Ambassadors]. Moscow; Leningrad, 1954, p. 346. (In Russian).
3. Freydenberg O.M. Proiskhozhdenie narratsii [Genesis of Narration]. *Freydenberg O.M. Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1998, pp. 267–268. (In Russian).

(Monographs)

4. Турапа В.И. *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction into Comparative Narratology]. Moscow, 2016, p. 17. (In Russian).
5. Likhachev D.S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [The Poetics of Early Russian Literature]. Moscow, 1979, p. 103. (In Russian).
6. Eco U. *Iskusstvo i krasota v srednevekovoy poetike* [Art and Beauty in the Middle Ages]. Saint-Petersburg, 2003, p. 26. (In Russian).

George Prokhorov – Dr. Habil. in Philology, Full Professor at the Department of Literature, Philological Faculty, State University for the Humanities and Social Studies (Kolomna, Moscow Region).

Research interests: theory of literature, literary journalism, Old Russian literature, Dostoevsky.

E-mail: hoshea.prokhorov@gmail.com

Георгий Сергеевич Прохоров – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы филологического факультета Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна, Московская область).

Научные интересы: теория литературы, художественная публицистика, древнерусская литература, Достоевский.

E-mail: hoshea.prokhorov@gmail.com

П.П. Шкаренков (Москва)

ИМПЕРСКИЙ ДИСКУРС «ПОСЛЕ» ИМПЕРИИ: Pax romana и социокультурные вызовы на рубеже Античности и Средневековья

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00011

Аннотация. В статье рассматривается ментальный кризис, переживаемый латинским Западом в эпоху перехода от Античности к Средневековью, в процессе которого вырабатывалось новое осмысление политической и культурной реальности, сложившейся после падения Западной Римской империи. Эта новая реальность предстает не как данность, явившаяся результатом завоевания, но как вызов, поставленный перед современниками. Разные способы и формы ответа на этот вызов или, скорее, целый комплекс вызовов, присутствуют в той или иной форме во всей литературе эпохи, различаясь в зависимости от конкретных людей и обстоятельств. Взятые по отдельности, тексты Сидония Аполлинария, Авита Вьеннского, Эннодия, Кассиодора, Венанция Фортуната и Григория Великого являются отражением индивидуального опыта автора, но взятые в своей совокупности и последовательности они выражают, при всех различиях, единую цель служения западной *romanitas*. Безусловно, не случайно, что у каждого из них становление нового типа власти на Западе вызывало активное движение мысли. В этом видится проявление глубинной тенденции римского сознания и знак преемственности переходной позднеантичной культуры с предыдущими эпохами.

Ключевые слова: Поздняя Античность; латинская риторика; раннее Средневековье; Римская империя; романо-варварские королевства; «последние римляне».

P. Shkarenkov (Moscow)

The Imperial Discourse “after” the Empire: Pax Romana and Socio-cultural Challenges at the Turn of the Antiquity and the Middle Ages

Abstract. The paper examines the mental crisis experienced by the Latin West in the era of the transition from the Antiquity to the Middle Ages, during which a new understanding of the political and cultural reality that emerged after the fall of the Western Roman Empire was developed. This new reality does not appear as a reality, which was the result of the conquest, but as a challenge to the contemporaries. Different ways and forms of the response to this challenge, or rather a whole complex of challenges, are present in one form or another throughout the literature of the epoch, differing due to particular people and circumstances. Taken separately, the texts by Sidonius Apollinarius, Avitus of Vienne, Ennodius, Cassiodorus, Venantius Fortunatus and Gregory the Great are a reflection of the author's individual experience, but taken in their totality and consistency, they express, with all the differences, the single goal of serving the western

Romanitas. It is no mere coincidence that in each of them the emergence of a new type of power in the West caused an active movement of thought. This can be regarded as the manifestation of a tendency inherent of the Roman consciousness and as a sign of the continuity of the transitional culture of the Late Antiquity with the previous epochs.

Key words: Late Antiquity; Latin rhetoric; early Middle Ages; Roman Empire; roman-barbarian kingdoms; “the last Romans”.

«Переход от Античности к Средневековью» – понятие довольно растяжимое и неопределенное. Начало этого процесса можно относить и к I в. н.э. с его религиозными спорами и возникновением христианства, и к социально-политическому кризису III в., когда был установлен режим домината, сопровождавшийся постепенным отказом от полисных традиций. Некоторые исследователи настаивают, что Римская империя пала в 476 г., когда на большей части территории Западной Римской империи сформировались германские романо-варварские королевства. Тем не менее, никто не станет отрицать, что падение Римской империи действительно было самым большим историческим переломом в истории Европы, которая вступила в V в. античной цивилизацией, а вышла из VI в. уже тем миром, который в перспективе станет цивилизацией Средневековья. События этого периода, с одной стороны, создавали новую, отличную от всего предшествующего, политическую и культурную реальность, с другой – требовали иного подхода к осмыслению и изображению этой реальности. Окружающий мир стремительно менялся: на смену монолитной и стабильной политической системе римской государственности заступали разрозненные и политически обособленные варварские королевства, которые, постоянно враждуя между собой, вели римский мир и античную культуру к упадку (см. обширную литературу о содержании понятия «Поздняя античность», его хронологии и периодизации¹).

Можно ли, тем не менее, сравнивать эти королевства с Римской империей, идеальный образ которой формировался и шлифовался в течение веков многими поколениями писателей, поэтов, художников, ораторов? Что такое король, правящий несколькими провинциями, рядом с императором, повелителем всего обитаемого мира, подобием Бога на земле? Образованные римляне, жившие в новых королевствах, не могли не задавать себе подобных вопросов, тем более что на Востоке империя продолжала существовать. Чтобы действительно утвердиться, королевская власть не могла довольствоваться лишь покорностью побежденных и своим правом победителя². На исходе смутного V в. западный мир вновь начал обретать порядок, теперь речь должна была идти о том, чтобы придать ему смысл: после времени активных действий наступало время размышлений и анализа.

В латинской литературе от Сидония Аполлинария до Григория Великого отражается ментальный кризис, переживаемый тогда Западом, в процессе которого вырабатывалось новое осмысление королевской власти. Гении рождаются редко, и также редко появляются новые формы и спо-

собы осмысления и описания реальности. Традиции, заложенные античной культурой, продолжают, однако под внешним консерватизмом мы видим, как проступают важнейшие вопросы эпохи. Ведь даже само следование традиции – административный стиль поздней античности, панегирики, придворная поэзия – говорит не столько о недостатке фантазии и воображения, сколько о желании преодолеть и сохранить.

Авторы этого времени принадлежали к разным романо-варварским королевствам, их опыт, естественно, был различен, особые условия тех областей, где они жили, оказывали существенное влияние на их взгляды, суждения, мировоззрение, в том числе и восприятие королевской власти. Кроме того, необходимо учитывать разницу характеров, темпераментов и литературных жанров, хотя общая картина, которая складывается на основании изучения столь разных сочинений, не лишена внутренней цельности. Речь идет о том, что новая политическая система Запада предстает не как данность, явившаяся результатом завоевания, – что, впрочем, вполне возможно, – но как вопрос, поставленный современниками. Этот вопрос, или, скорее, целый комплекс вопросов, присутствует в той или иной форме во всей литературе этого времени, и лишь ответы различаются в зависимости от конкретных людей и обстоятельств.

Для наследников политической традиции и системы ценностей Рима вопрос, который перед ними ставила эта новая реальность, был вопросом легитимности в широком смысле слова. Каким образом, и на каких условиях, власть, полученная силой, может рассчитывать быть признанной законной. На уровне высоких абстракций этот спор сводился, фактически, к дискуссии об образе идеального правителя, затрагивающей одну из важнейших составляющих идеи империи, поскольку, в конечном счете, согласно римской концепции, единственный император не имеет соперников: его лишают того, что отходит к королю. Королями являются только те, кого признал император, или кого он сам назначил: *rex datus*³.

Вопросы, касающиеся образа идеального правителя и развития идеи империи, находятся в центре внимания авторов этого периода. Главное, по нашему мнению, не в том, чтобы определить, откуда возникла сама идея королевской власти, а в том, чтобы проследить тот диалог, который выдающиеся интеллектуалы V и VI в. вели с королями как новыми хозяевами Запада, вкладывая в этот диалог весь свой ум, всю свою писательскую чуткость и, может быть, свое сердце. Чтобы уловить эту чуткость, анализа идей недостаточно, нужно внимательно исследовать словарь каждого автора, вникнуть в тонкости способов выражения мысли, короче говоря, необходимо применить к этим текстам исследовательские методы филологии. Довольно часто в этом процессе приходится больше доверять идеям, нежели реальности, и это вполне продуктивно, поскольку, как написал Й. Хейзинга: «При изучении цивилизации эпохи, иллюзии, в которые верят современники, имеют значение и ценность истины»⁴.

В современном сверхсложном мире, когда человеческое сообщество вынуждено решать объективно поставленные задачи самосохранения и

развития в условиях глубоких изменений практически во всех сферах организации его жизнедеятельности, и в обществе происходит перегруппировка сил, человеческий фактор приобретает особое значение. Актуализируется проблема характеристик субъектов исторического действия, степени их самоопределения, самосознания, ответственности. В создавшейся ситуации усложняются их контакты, и в то же время растет и обостряется необходимость расширения взаимодействия субъектов всех уровней (от личности до государства). Все более важным становится поиск путей, принципов построения и одновременно задача изучения коммуникативного пространства (во всей его многоплановости и многоуровневости) как в огромной степени определяющего возможности и тенденции исторического движения общества. Именно того пространства, в котором особую роль выполняет историческая память, приобретшая в настоящее время новый смысл и социальную ценность⁵.

Обращаясь к античной традиции, которая на протяжении всего своего более чем тысячелетнего существования оставалась культурой слова, невозможно подходить к историческим свидетельствам без учета той формы, в которой они до нас дошли; иными словами, античные памятники – это, прежде всего, текст, существующий не только в своем соотношении с исторической реальностью, но и как самостоятельная величина, управляемая собственными законами. Законы эти, прежде всего, определяла система античной риторики, и без учета тех рамок, которые она налагала на любого античного автора, невозможно реконструировать и круг его интересов, и тот взгляд на действительность, который был ему свойствен.

Необходимо также отметить, что конкретные события и эмпирия жизни не исчерпывают собой все, что есть в истории. Не менее важной ее частью является отражение этой действительности в сознании времени – отражение, которое воздействует на ход и исход реальных событий. Событийный ряд, подчиненный определенным историческим закономерностям, обретает свою полноту, отражаясь в повседневных формах мышления и поведения. Возникает образ реальности, который никогда в жизни воплощен не был, но и никогда не был ей абсолютно чужд, опровергаемый на уровне общественно-исторической эмпирии, но и воздействующий на нее, отражающий глубинные тенденции ее развития, живущий в сознании коллектива и влияющий на его мировосприятие⁶, «главным предметом истории становится не событие прошлого, а память о нем, тот образ, который запечатлелся у переживших его участников и современников, транслировался непосредственно потомкам, реставрировался или реконструировался в последующих поколениях, подвергался “проверке” и “фильтрации” с помощью методов исторической критики»⁷. Этот образ формируется и фиксируется, прежде всего, в риторически организованном слове, ибо только ясная, эстетически совершенная форма делает содержание не просто личным самовыражением, а общественно значимым, понятным окружающим и потому единственно реальным⁸. В римском мире риторика была не только частью образования, но неотъемлемым элементом обра-

за жизни, необходимым компонентом системы государственной власти и морали, выраженным в культурно-эстетической установке, характеризующейся приматом общественно-исторического целого над конкретно-историческим бытием индивида⁹.

В многочисленных риторических сочинениях преднамеренно – и при этом с достаточно четкой идейно-смысловой нагрузкой – использовались совершенно определенные «знаковые» стереотипы, т.е. позднеимская риторика являлась хранилищем того, что французы именуют «*mémoire culturelle*» («памятью культуры»), – хранилищем, в котором, помимо всего прочего, нашли себе место (и откуда могли быть почерпнуты для какого-либо иного использования) характерные для римского культурно-политического пространства социально-культурные коды, обусловленные в том числе и теми формами социально-политического менталитета, которые проявлялись в критических откликах на события политической жизни и составляли (в своей совокупности) политическую культуру интеллектуальной элиты римской сенаторской аристократии.

К. Гирц предложил новое понимание генезиса идеологии и ее природы, вписав ее в ряд других фундаментальных механизмов социокультурной интеграции. Во второй его итоговый сборник работ вошли статьи «Здравый смысл как культурная система» и «Искусство как культурная система»¹⁰. Суть и специфика идеологии как одной из матриц, программирующих поведенческие стратегии, состоит, по К. Гирцу, в том, что она размечает для человеческих сообществ незнакомое культурное пространство. Ее роль резко возрастает в условиях нестабильности, когда более архаичные ориентационные модели обнаруживают свою полную или частичную непригодность. «И образность языка идеологии, и горячность, с какой, однажды принятые, они берутся под защиту, вызваны тем, что идеология пытается придать смысл непостижимым без нее социальным ситуациям, выстроить их так, чтобы внутри них стало возможно целесообразное действие»¹¹.

Особенно важна предложенная К. Гирцем трактовка «образной природы» (*figurative nature*) идеологического мышления. Разумеется, он был отнюдь не первым автором, обратившим внимание на перенасыщенность идеологических текстов и лозунгов разного рода тропами. Вообще говоря, не заметить этого совершенно невозможно. Тем не менее, фигуративная часть идеологических концепций обычно воспринимается исследователями как своего рода риторическое украшение, средство пропаганды, популяризации или обмана, как более или менее эффектная упаковка для доктрин. К. Гирц полностью пересмотрел этот подход. Для него троп, и в первую очередь метафора, составляет самое ядро идеологического мышления, ибо в тропе идеология осуществляет ту символическую демаркацию социальной среды, которая позволяет коллективу и его членам обжить ее. Сила идеологической метафоры, ее способность схватывать реальность и продуцировать новые смыслы существенным образом сказывается на динамике исторических событий.

Мысль о метафорической природе идеологии, выдвинутая К. Гирцем, связана с пересмотром восходящих еще к Аристотелю представлений о природе и назначении метафоры, который был начат в 1920-е гг. «Теорией символических форм» Э. Кассирера и приобрел особый размах в последние десятилетия. Суть процесса состоит в преодолении идеи производности метафорических значений по отношению к прямым, идеи, отводившей метафорическому словоупотреблению определенные языковые, жанровые и стилистические резервации. «На протяжении истории риторики метафора рассматривалась как нечто вроде удачной уловки, основанной на гибкости слов; как нечто уместное лишь в некоторых случаях и требующее особого искусства и осторожности. Короче говоря, к метафоре относились как к украшению и безделушке, как к некоторому дополнительному механизму языка, но не как к его основной форме», – писал в 1950 г. влиятельный американский философ и лингвист А. Ричардс¹². Новые теоретики видели в метафорическом смыслообразовании основу и когнитивного процесса, и практической деятельности человека. На первичности метафоры в языке настаивал в книге с характерным названием «Власть метафоры» Поль Рикер¹³. Соответственно, метафора перестала быть достоянием по преимуществу поэтического языка, становясь неотъемлемым элементом как научного и правового дискурса, так и повседневной языковой практики. Тем не менее, утратив монополию на метафору, изящная словесность приобрела взамен привилегированный исследовательский статус, поскольку она является областью и метафоророждения, и метафоронакопления *par excellence* и, следовательно, может служить идеальной лабораторией для изучения механизмов производства смыслов.

По мнению Т. Иглтона, литература перерабатывает идеологию, которая проникает в текст посредством языка и перековывает ее в новую, неидеологизированную форму посредством техники обособления и аллегии, а также проявляя в ней скрытые лакуны и противоречия. При этом идеология не только мистифицирует или затемняет историю, литературная форма возводит идеологию во вторую степень, она делает для идеологии то, что идеология делает для истории¹⁴. Не подлежит сомнению, что такого рода отношения между идеологией и искусством встречаются нередко, и все же, если понимать идеологию как систему метафор, это будет лишь один из возможных вариантов. Достаточно распространено и противоположное соотношение. Идеология, в принципе, может появляться на свет в литературных произведениях, а затем воплощаться в лозунгах или политических программах. Власть имущие, политические деятели, авторы программных текстов и формул тоже являются читателями или, говоря шире, потребителями текстов, способными проникаться и руководствоваться их нарративными и тропологическими моделями.

Однако литература может конструировать необходимые метафоры в наиболее чистом виде. Именно поэтому искусство, и в первую очередь словесное, приобретает возможность служить своего рода универсальным депозитарием идеологических смыслов и мерилем их практической реа-

лизованности.

Как текст, подлежащий декодированию (расшифровке) и постижению, можно трактовать, конечно, не только историю вообще, но и историю романо-варварских королевств с характерным для них многообразием явлений культуры, отразивших гетерогенность, амбивалентность и противоречивость одной из сложнейших переходных эпох в истории Европы. Совершенно очевидно, что многозначность этого текста может быть объяснена той множественностью систем кодирования, которая основывается на многочисленных перекрещиваниях самых различных социально-политических и этнокультурных факторов; ясно, что этот «многоязычный» текст практически не поддается однозначному истолкованию. Итак, историю романо-варварских королевств нужно рассматривать в аспекте комплексного «текста» культуры и, что очень важно, без оглядки на предустановленные политические границы. Это относится не только к анализу конкретных феноменов культуры прошлого, но и к изучению всего, что входит в культуру как обобщающую категорию, а значит, и к исследованию процессов формирования социальных слоев или же к обсуждению весьма устойчивых традиций политической культуры, в которых запечатлелись идеи и воззрения, доминировавшие в эпоху принципата.

Следует четко представлять себе, что грандиозная систематизаторская работа, проведенная Григорием Великим и Исидором Севильским, почти не оставила возможности для маневра новым политическим системам. В концентрированном виде их построения содержат все основные пути дальнейшего развития идеи королевской власти в средние века. Но в то же самое время, проделанный синтез представляет собой завершение и результат кропотливой и трудоемкой работы, проведенной в течение полутора предыдущих столетий. Это, конечно, не значит, что Григорий Великий и Исидор Севильский вдохновлялись непосредственно сочинениями Авита Вьеннского, Эннодия, Кассиодора или Григория Турского. Просто они оказались в том положении, когда политическая и культурная ситуации позволили родиться новой политической теории, многие элементы которой были уже сформированы. Королевская власть, такая, какой ее видели Григорий Великий и Исидор Севильский, вовсе не желая отрицать их оригинальность, тем не менее, представляет собой сумму взглядов их предшественников.

Полностью сложившаяся концепция королевской власти, в том виде, в каком ее унаследуют средние века, покоится на трех основаниях: суверенное *regnum*, философский идеал *rex* и идея христианской королевской власти. Исидор Севильский дал этим принципам четкие и ясные формулировки и соединил их воедино. Каждый из них мог быть сведен к определенной максиме: первый – к *monarchia regni*; второй – *Rex a recte agendo*; третий – *membra Christi fideles sunt populi*. Однако эти положения не были изобретены Исидором Севильским, они уже существовали в культуре, пусть и выраженные не столь чеканно. Тот факт, что тот или иной аспект выделяется особо, зависит от конкретной политической ситуации, от личности и

темперамента автора, а также от законов того жанра, в котором он творил. Остготский режим, с его этническим и религиозным дуализмом, больше подходил для развития темы италийской самостоятельности и идеального *rex*, чем для темы христианской королевской власти. К этому следует добавить и верность Кассиодора светской концепции власти, основанной на естественном праве. Наконец, административный стиль, идущий от императорской канцелярии поздней античности, также способствовал повороту его мысли к восхвалению *princeps*. В то же самое время Эннодий сделал шаг – может быть, ложный – в направлении к *rex sacerdos*, защитнику Церкви. В Галлии тогда же Авит Вьеннский настаивает и борется исключительно за христианское понимание королевской власти. Его внимание было сосредоточено на двойном обращении Хлодвига и Сигизмунда, тогда как Бургундское королевство было слишком маленьким, слишком географически неопределенным в окружении гораздо более крупных соседей, чтобы реально вызывать какие бы то ни было «национальные» чувства. Совершенно другая картина разворачивается в меровингской Галлии. Несмотря на чередующиеся разделы, ощущение единства страны никогда не исчезает. Необходимость союза между королями для вящей славы Галлии есть основной пункт политического кредо галльских авторов. При этом они не особенно чувствительны к идеалу христианского правителя или идеалу *rex*. Впрочем, сочинения Венанция Фортуната свидетельствуют, что и эти идеи могли находить некоторый отклик.

Несмотря на взаимное переплетение и смешение идей, концепций, взглядов и подходов, идея королевской власти в течение полутора веков двигалась, в общем-то, по легко описываемому направлению. Основным теоретиком первого этапа размышлений над королевской властью был, несомненно, Кассиодор, для которого еще характерно то, что можно было бы назвать имперским соблазном. Можно предположить, что имей Хлодвиг и Эйрих в своем распоряжении столь же блестящее перо, как этот *magister officiorum* Теодориха, они были бы воодушевлены схожими амбициями. «Коронование» в Туре первого, военная и законодательная активность второго служат этому наглядными подтверждениями. Именно с этого пункта вестготская монархия продолжит свой путь в конце VI в., когда вновь обретет свободу маневра.

Взятые по отдельности, тексты Сидония Аполлинария, Авита Вьеннского, Эннодия, Кассиодора, Венанция Фортуната и Григория Великого являются отражением индивидуального опыта автора, но взятые в своей совокупности и последовательности они выражают, при всех различиях, единую цель служения западной *romanitas*. Безусловно, не случайно, что у каждого из них становление нового типа власти на Западе вызывало активное движение мысли. Мы видим в этом проявление глубинной тенденции римского сознания и знак преемственности переходной позднеантичной культуры с предыдущими эпохами. Связь между политикой и литературой была постоянной на протяжении всей истории Рима. Литература находила свое вдохновение в жизни и в истории Вечного города, а политика подпи-

тывалась литературой. Так было во времена Республики, а затем и в эпоху империи, которая оставалась бы обычной монархией, а порой и тиранией, без того содержания и оформления, которое обеспечивали ей поэты, ораторы и философы. Христианство, в свою очередь, испытывало необходимость и нашло способ включить империю в свою концепцию мира.

В никакой иной ситуации, кроме положения после крушения империи, подобные умонастроения не имели бы случая проявиться. Таким образом, на протяжении всего VI в. мы наблюдаем усилия, очень разные по средствам достижения, но сходные в своих целях, направленные на то, чтобы определить королевскую власть, объяснить и оправдать ее существование, проложить ей новые пути. В этом отношении литература продолжала играть при королях ту же роль, которая была у нее и при императорах: важное место, которое по-прежнему занимает панегирик при «варварских» дворах, свидетельствует о стремлении окружить новых правителей испытанным церемониалом и «магией» риторики. Однако, принимая во внимание обстоятельства момента, речь шла не о простом переносе значений. Литература была если не единственным оружием римлян, то, по крайней мере, их единственным знаком превосходства над победителями. На основании этого факта римляне создают инструмент сопротивления: они провозглашают границы, внутри которых власть, осуществляемая над бывшими подданными императора, имеет право называться законной. В подобной перспективе все рассматриваемые нами сочинения оказываются чрезвычайно важными, независимо от своей жанровой принадлежности. Очевидно, что Кассиодор и Григорий Великий являются двумя великими деятелями, значение которых отнюдь не исчерпывается их временем. Однако рядом с ними Сидоний Аполлинарий, Эннодий, Авит Вьеннский, Венанций Фортунат воодушевлены тем же желанием сохранить и увековечить тот тип правления, идеал которого необходимо всеми средствами утверждать, даже вопреки всем мерзостям окружающей реальности. Следует подчеркнуть, до какой степени все рассматриваемые сочинения были актуальны и ориентированы на немедленное воздействие на действительность. Сочинения VI в. сохраняют, таким образом, одну из фундаментальных черт латинской литературы, ориентированной столь же на действие, сколь и на размышление. Все указанные авторы представляли непосредственно перед королями, они обращались прямо к ним, и в их образе сочетаются черты библейских пророков и римских ораторов, что делает еще более ценными их свидетельства.

Историческое значение «последних римлян» никогда не ставилось под сомнение. И все-таки однозначно определить, в чем именно состояла их заслуга перед историей, – задача совсем не простая. Трудность оценки кроется в переломном характере эпохи, которой они принадлежали, а также в глубоком расхождении между ближайшими и отдаленными последствиями их деятельности. Само литературное творчество позднеимских авторов имеет сложную смысловую структуру. Мы на каждом шагу находим расхождения между буквой и духом, между непосредственным и

глубинным содержанием, которое раскрывается лишь благодаря усилению последующей интерпретации. При этом историческая роль позднеримских интеллектуалов заключалась в том, чтобы стать мостом между двумя временами, чтобы проложить пути новой ментальности, новому типу человеческого бытия.

В нарративных памятниках отражается интеллектуальная активность эпохи. При обращении к этим авторам бесспорен тот факт, что они живут в решающий момент истории, в котором римская традиция загорается своими последними огнями, готовя и освещая путь в будущее. Если верно утверждение, что история состоит только из переходных эпох, тогда конец V и VI в. являются таковыми *par excellence*. Ни одно из тех королевств, которые произошли непосредственно от угасающей империи, не сохранилось. Впрочем, во времена их порой эфемерного господства западный мир закалил свою душу. Черпая силы в непрерывной многовековой традиции, он сумел сохранить свою особость, и, сопротивляясь двум искушениям, «империи» и «германству», он заложил основы будущего Европы: христианскую и национальную королевскую власть.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (Russian Science Foundation, RSF) (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Уколова В.И. Особенности культурной жизни Запада (IV – первая половина VII в.) // Культура Византии IV – первая половина VII в. М., 1984. С. 78–97; Уколова В.И. Мировоззренческая борьба в западном средиземноморье на рубеже античности и средневековья // Средиземноморье и Европа: исторические традиции и современные проблемы. М., 1986. С. 9–25; Уколова В.И. «Последний римлянин» Бозций. М., 1987; Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V – середина VII века). М., 1989; Уколова В.И. Поздний Рим: пять портретов. М., 1992; Ляпустина Е.В. Поздняя античность – общество в изменении // Переходные эпохи в социальном измерении. История и современность. М., 2002. С. 31–46; Селунская Н.А. Осень средневековья и поздняя античность: как антиковеды с медиевистами историю делили // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 13. М., 2004. С. 232–246; Селунская Н.А. «Late Antiquity»: историческая концепция, историографическая традиция и семинар «Empires Unlimited» // Вестник древней истории. 2005. № 1. С. 249–253; Болгов Н.Н. Власть и общество в эпоху поздней античности (к постановке проблемы) // Власть, человек, общество в античном мире. М., 1997. С. 161–167; Bowersock G.W., Warren G. Hellenism in Late Antiquity. Ann Arbor, 1990; Brown P.R.L. Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire. Madison (Wisconsin), 1992; Brown P.R.L. The World of Late Antiquity: From Marcus Aurelius to Muhammad. London, 1971; Brown P.R.L. The Making of Late Antiquity. Cambridge (Mass.); London, 1978; Brown P.R.L. Society and the Holy in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles, 1988; Brown P.R.L. The study of elites in Late Antiquity // Arethusa. 2000.

Vol. 33. № 3. P. 321–346; Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425–600 / ed. A. Cameron, B. Ward-Perkins, M. Whitby. Cambridge, 2000; Interpreting Late Antiquity: Essays on the Postclassical World / ed. G.W. Bowersock, P. Brown, O. Grabar. Cambridge (Mass.), 2001; Authority and the Sacred: Aspects of the Christianisation of the Roman World / ed. P. Brown. Cambridge; New York, 1995; Governanti e intellettuali: popolo di Roma e popolo di dio, I–VI secolo / ed. P. Brown, L.C. Ruggini, M. Mazza. Torino, 1982; Cameron Av. The Mediterranean World in Late Antiquity, A.D. 395–600. London, 1993; Changing Cultures in Early Byzantium / ed. Av. Cameron, P. Garnsey. Ashgate, 1996; Greek and Roman Historiography in Late Antiquity. Fourth to Sixth Century A.D. / ed. G. Marasco. Leiden, 2003; Heather P. Goths and Romans 332–489. Oxford, 1991; Heather P. State, lordship and community in the West (A.D. 400–600) // Cambridge Ancient History. 2001. Vol. XIV. P. 437–468; Heather P. Politics, Propaganda and Empire in the Fourth Century. Liverpool, 2001; Garnsey P., Humfress C. The Evolution of the Late Antique World. Cambridge, 2001.

² Wolfram H. The Shaping of the Early Medieval Kingdom // Viator. 1970. Vol. I. P. 1–20.

³ Gagé J. L'empereur romain et les rois. Politique et protocol // Revue historique. 1959. Avril. P. 221–260.

⁴ Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. С. 34.

⁵ Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003; Репина Л.П. Время, история, память (ключевые проблемы историографии на XIX Конгрессе МКИН) // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 3. М., 2000. С. 5–14; Кнабе Г.С. «Вторая память» Мнемозины // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 3–24; Кнабе Г.С. Жажда тождества. Культурно-антропологическая идентификация. Вчера. Сегодня. Завтра. М., 2003; Эксле О.Г. Культурная память под воздействием историзма // Одиссей-2001. М., 2001. С. 176–198; Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада. М., 2001; Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени / под ред. Л.П. Репиной. М., 2003; Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004; Артог Ф. Время и история // Анналы на рубеже веков: антология. М., 2002. С. 147–168; Экутум С.А. Битвы за храм Мнемозины // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 7. М., 2001. С. 27–48; Рюзен Й. Утрачивая последовательность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти) // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 7. М., 2001. С. 8–26; Assman J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen. München, 1992; Les Lieux de Mémoire / ed. P. Nora. Vols. 1–7. Paris, 1984–1992; Fentress J., Wickham C. Social Memory. Oxford, 1992.

⁶ Кнабе Г.С. Арбатская цивилизация и арбатский миф // Москва и московский текст русской культуры. М., 1998. С. 180.

⁷ Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003. С. 9–10.

⁸ Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999. С. 154–155.

⁹ Уколова В.И. «Последний римлянин» Бозций. М., 1987. С. 19.

¹⁰ Geertz C. Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology. London, 1993.

¹¹ Гурц К. Идеология как культурная система // Новое литературное обозрение. 1998. № 1 (29). С. 33.

¹² Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. С. 44–67.

¹³ Ricoeur P. The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. Toronto, 1977; Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387–415; Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 416–434; Рикер П. Живая метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 435–455; Вжозек В. Метафора как эпистемологическая категория (соображения по поводу дефиниции) // Одиссей. Человек в истории. 1994: Картина мира в народном и ученом сознании. М., 1994. С. 257–264.

¹⁴ Eagleton T. Mapping Ideology. London, 1994.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Selunskaya N.A. “Late Antiquity”: istoricheskaya kontseptsiya, istoriograficheskaya traditsiya i seminar “Empires Unlimited” [“Late Antica”: Historical Concept, Historiographical Tradition and Seminar “Empires Unlimited”]. *Vestnik drevney istorii*, 2005, no. 1, pp. 249–253. (In Russian).

2. Brown P.R.L. The study of elites in Late Antiquity. *Arethusa*, 2000, vol. 33, no. 3, pp. 321–346. (In English).

3. Heather P. State, lordship and community in the West (A.D. 400–600). *Cambridge Ancient History*, 2001, vol. 14, pp. 437–468. (In English).

4. Wolfram H. The Shaping of the Early Medieval Kingdom. *Viator*, 1970, vol. 1, pp. 1–20. (In English).

5. Gagé J. L’empereur romain et les rois. Politique et protocole. *Revue historique*, 1959, April, pp. 221–260. (In French).

6. Knabe G.S. “Vtoraya pamyat” Mnemoziny [“Second Memory” of Mnemosin]. *Voprosy literature*, 2004, no. 1, pp. 3–24. (In Russian).

7. Geertz C. Ideologiya kak kul’turnaya sistema [Ideology as a Cultural System]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1998, no. 1 (29), p. 33. (Translated from English to Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Ukolova V.I. Osobennosti kul’turnoy zhizni Zapada (IV – pervaya polovina VII v.) [Features of the Cultural Life of the West (4 – the first half of the 7 century)]. *Kul’tura Vizantii IV – pervaya polovina VII v.* [Culture of Byzantium 4 – First Half of 7 Century]. Moscow, 1984, pp. 78–97. (In Russian).

9. Ukolova V.I. Mirovozzrencheskaya bor’ba v zapadnom sredizemnomor’e na ruhezhe antichnosti i srednevekov’ya [Worldview in Western Mediterranean at the Turn of Antiquity and Medieval]. *Sredizemnomor’e i Evropa: istoricheskie traditsii i sovremennye problemy* [Mediterranean and Europe: Historical Traditions and Contemporary Problems]. Moscow, 1986, pp. 9–25. (In Russian).

10. Lyapustina E.V. Pozdnyaya antichnost’ – obshchestvo v izmenenii [Late Antiquity – Society in Changes]. *Perekhodnye epokhi v sotsial’nom izmerenii. Istoriya i sovremennost’* [Transitional Epochs in the Social Dimension. History and Modernity]. Moscow, 2002, pp. 31–46. (In Russian).

11. Selunskaya N.A. Osen’ srednevekov’ya i pozdnyaya antichnost’: kak antikovedy s medievistami istoriyu delili [Autumn of ‘Medieval’ and Late Antiquity: How Anticologists and Medievalists Divided History]. *Dialog so vremenem. Al’manakh intellektual’noy istorii* [Dialogue with Time. Almanac of Intellectual History]. Vol. 13. Moscow, 2004, pp. 232–246. (In Russian).

12. Bolgov N.N. Vlast’ i obshchestvo v epokhu pozdney antichnosti (k postanovke problemy) [Power and Society in the Era of Late Antiquity (to the Formulation of the Problem)]. *Vlast’, chelovek, obshchestvo v antichnom mire* [Power, Human, Society in the Ancient World]. Moscow, 1997, pp. 161–167. (In Russian).

13. Repina L.P. Vremya, istoriya, pamyat’ (klyuchevye problemy istoriografii na XIX Kongresse MKIN) [Time, History, Memory (Key Problems of Historiography at the 19 Congress of the MCIN)]. *Dialog so vremenem. Al’manakh intellektual’noy istorii* [Dialogue with Time. Almanac of Intellectual History]. Vol. 3. Moscow, 2000, pp. 5–14. (In Russian).

14. Eksle O.G. Kul’turnaya pamyat’ pod vozdeystviem istorizma [Cultural Memory under the Influence of Historicism]. *Odissey-2001* [Odysseus-2001]. Moscow, 2001, pp. 176–198. (In Russian).

15. Hartog F. Vremya i istoriya [Time and History]. *Annaly na rubezhe vekov: antologiya* [Annals at the Turn of the Centuries: Anthology]. Moscow, 2002, pp. 147–168. (Translated from French to Russian).

16. Ekshtut S.A. Bitvy za khram Mnemoziny [Battles for the Mnemosyne Temple]. *Dialog so vremenem. Al’manakh intellektual’noy istorii* [Dialogue with Time. Almanac of Intellectual History]. Vol. 7. Moscow, 2001, pp. 27–48. (In Russian).

17. Rüsen J. Utrachivaya posledovatel’nost’ istorii (nekotorye aspekty istoricheskoy nauki na perekrestke modernizma, postmodernizma i diskussii o pamyati) [Losing the Continuity of History (Some Aspects of Historical Science at the Crossroads of Modernism, Postmodernism and Memory Debate)]. *Dialog so vremenem. Al’manakh intellektual’noy istorii* [Dialogue with Time. Almanac of Intellectual History]. Vol. 7. Moscow, 2001, pp. 8–26. (Translated from German to Russian).

18. Knabe G.S. Arbatskaya tsivilizatsiya i arbatskiy mif [Arbat Civilization and the Arbat Myth]. *Moskva i moskovskiy tekst russkoy kul’tury* [Moscow and the Moscow Text of Russian Culture]. Moscow, 1998, p. 180. (In Russian).

19. Richards I. Filosofiya ritoriki [The Philosophy of Rhetoric]. *Teoriya metafory* [Theory of metaphor]. Moscow, 1990, pp. 44–67. (Translated from English to Russian).

20. Lakoff G., Johnson M. Metafory, kotorymi my zhivem [Metaphors We Live By]. *Teoriya metafory* [Theory of Metaphor]. Moscow, 1990, pp. 387–415. (Translated from English to Russian).

21. Ricoeur P. Metaforicheskiy protsess kak poznanie, voobrazhenie i oshchushchenie [The Metaphorical Process as Cognition Imagination and Feeling]. *Teoriya metafory* [Theory of Metaphor]. Moscow, 1990, pp. 416–434. (Translated from French to Russian).

22. Ricoeur P. Zhivaya metafora [Living Metaphor]. *Teoriya metafory* [Theory of Metaphor]. Moscow, 1990, pp. 435–455. (Translated from French to Russian).

23. Wrzosek W. Metafora kak epistemologicheskaya kategoriya (soobrazheniya po povodu defintsii) [Metaphor as an Epistemological Category (Considerations about the

Definition]. *Odissey. Chelovek v istorii. 1994: Kartina mira v narodnom i uchenom soznanii* [Odysseus. Man in History. 1994: World Image in Popular and Scientific Consciousness]. Moscow, 1994, pp. 257–264. (Translated from Polish to Russian).

(Monographs)

24. Ukolova V.I. "Posledniy rimlyanin" Boetsiy ["The Last Roman" Boethius]. Moscow, 1987. (In Russian).
25. Ukolova V.I. *Antichnoe nasledie i kul'tura rannego srednevekov'ya (konets V – seredina VII veka)* [Ancient Heritage and Culture of the Early Middle Ages (End of 5 – the middle of the 7 century)]. Moscow, 1989. (In Russian).
26. Ukolova V.I. *Pozdnyy Rim: pyat' portretov* [Late Rome: Five Portraits]. Moscow, 1992. (In Russian).
27. Bowersock G.W., Warren G. *Hellenism in Late Antiquity*. Ann Arbor, 1990. (In English).
28. Brown P.R.L. *Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire*. Madison (Wisconsin), 1992. (In English).
29. Brown P.R.L. *The World of Late Antiquity: From Marcus Aurelius to Muhammad*. London, 1971. (In English).
30. Brown P.R.L. *The Making of Late Antiquity*. Cambridge (Mass.); London, 1978. (In English).
31. Brown P.R.L. *Society and the Holy in Late Antiquity*. Berkeley; Los Angeles, 1988. (In English).
32. Cameron A., Ward-Perkins B., Whitby M. (eds.) *Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425–600*. Cambridge, 2000. (In English).
33. Bowersock G.W., Brown P., Grabar O. (eds.) *Interpreting Late Antiquity: Essays on the Postclassical World*. Cambridge (Mass.), 2001. (In English).
34. Brown P. (ed.) *Authority and the Sacred: Aspects of the Christianisation of the Roman World*. Cambridge; New York, 1995. (In English).
35. Brown P., Ruggini L.C., Mazza M. (eds.) *Governanti e intellettuali: popolo di Roma e popolo di dio, I–VI secolo*. Torino, 1982. (In Italian).
36. Cameron Av. *The Mediterranean World in Late Antiquity, A.D. 395–600*. London, 1993. (In English).
37. Cameron Av., Garnsey P. (eds.) *Changing Cultures in Early Byzantium*. Ashgate, 1996. (In English).
38. Marasco G. (ed.) *Greek and Roman Historiography in Late Antiquity. Fourth to Sixth Century A.D.* Leiden, 2003. (In English).
39. Heather P. *Goths and Romans 332–489*. Oxford, 1991. (In English).
40. Heather P. *Politics, Propaganda and Empire in the Fourth Century*. Liverpool, 2001. (In English).
41. Garnsey P., Humfress C. *The Evolution of the Late Antique World*. Cambridge, 2001. (In English).
42. Huizinga J. *Osen' srednevekov'ya* [The Waning of the Middle Ages]. Moscow, 1988, p. 34. (Translated from Dutch to Russian).
43. Repina L.P. *Kul'turnaya pamyat' i problemy istoriopisaniya (istoriograficheskie zametki)* [Cultural Memory and the Problems of Historiography (Historiographical Notes)]. Moscow, 2003. (In Russian).
44. Knabe G.S. *Zhazhda tozhdestva. Kul'turno-antropologicheskaya identifikatsiya. Vchera. Segodnya. Zavtra* [Thirst for Identity. Culturally Anthropological Identifi-

cation. Yesterday. Today. Tomorrow]. Moscow, 2003. (In Russian).

45. Guenée B. *Istoriya i istoricheskaya kul'tura srednevekovogo Zapada* [History and Historical Culture in the Medieval West]. Moscow, 2001. (Translated from French to Russian).
46. Repina L.P. (ed.) *Obrazy proshlogo i kollektivnaya identichnost' v Evrope do nachala Novogo vremeni* [Images of the Past and Collective Identity in Europe before the Beginning of Modern Times]. Moscow, 2003. (In Russian).
47. Ricoeur P. *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, History, Forgetting]. Moscow, 2004. (Translated from French to Russian).
48. Assman J. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München, 1992. (In German).
49. Nora P. (ed.) *Les Lieux de Mémoire*. Vols. 1–7. Paris, 1984–1992. (In French).
50. Fentress J., Wickham C. *Social Memory*. Oxford, 1992. (In English).
51. Repina L.P. *Kul'turnaya pamyat' i problemy istoriopisaniya (istoriograficheskie zametki)* [Cultural Memory and the Problems of Historiography (Historiographical Notes)]. Moscow, 2003, pp. 9–10. (In Russian).
52. Knabe G.S. *Russkaya antichnost'. Soderzhanie, rol' i sud'ba antichnogo naslediya v kul'ture Rossii* [Russian Antiquity. The Content, Role and the Fate of the Ancient Heritage in the Culture of Russia]. Moscow, 1999, pp. 154–155. (In Russian).
53. Ukolova V.I. "Posledniy rimlyanin" Boetsiy ["The Last Roman" Boethius]. Moscow, 1987, p. 19. (In Russian).
54. Geertz C. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London, 1993. (In English).
55. Ricoeur P. *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Toronto, 1977. (Translated from French to English).
56. Eagleton T. *Mapping Ideology*. London, 1994. (In English).

Павел Петрович Шкаренко – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира Российского государственного гуманитарного университета.

Круг научных интересов: латинская риторика, история римской литературы, история и филология поздней Античности и раннего Средневековья, история Поздней Римской империи и романо-варварских королевств.

E-mail: chkarenkov@mail.ru

Pavel Shkarenkov – Doctor of History, professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities.

Research interests: Latin rhetoric, history of Roman literature, history and philology of late Antiquity and the early Middle Ages, history of the Later Roman Empire and the roman-barbarian kingdoms.

E-mail: chkarenkov@mail.ru

Narratology *Narratology Studies*

В.И. Тюпа (Москва)

НОВОСТНОЙ ДИСКУРС КАК НАРРАТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00010

Аннотация. «Новостям» как одному из ведущих жанров современной медиасферы до настоящего времени нарратология уделяла недостаточно пристальное внимание. Статья решает задачу выявления дискурсивной специфики высказываний этого рода. Особое внимание уделено дискурсу угрозы в новостной сфере. Обсуждается соотносительность понятий «новость» и «событие», категория новости рассматривается как одна из нарративных ценностей высказывания. На ряде примеров из классической русской литературы утверждается и обосновывается концепция взаимодополнительности нарративного и перформативного аспектов новостного дискурса. Из этого следует эффективность обращения в аналитике новостного дискурса к категориям нарративной картины мира, нарративной интриги, нарративного этоса в их взаимосоотнесенности с категориями перформативных стратегий.

Ключевые слова: дискурс; новость; нарратив; перформатив; событийность; стратегия коммуникативная; угроза.

V. Tiupa (Moscow)

New Discourse as Narratological Problem

Abstract. Narratology has given insufficient attention to “news” as one of the leading genres of the modern media sphere. The article solves the problem of revealing the discursive specifics of these utterances. Attention is paid to the discourse of the threat in news sphere. The co-relativity of the concepts “news” and “event” is discussed, the category of news is considered as one of the narrative values of the utterance. A number of examples from classical Russian literature justify the concept of complementarity of the narrative and performative aspects of news discourse. From this follows the effectiveness of the treatment in the analysis of the news discourse to the categories of the narrative picture of the world, narrative intrigue, and narrative ethos in their interdependence with the categories of performative strategies.

Key words: discourse; news; narrative; performative; eventfulness; communication strategy; a threat.

Исследователи современной массмедийной культуры справедливо подчеркивают особую значимость «новостных текстов, которые формиру-

ют информационную картину мира, конструируют образ события, оказывая влияние на индивидуальное восприятие и общественное мнение <...> являясь стержневым компонентом массмедийного дискурса <...> несущей опорой <...> нескончаемого потока медиаматериалов»¹. Однако не будем упускать из внимания и более архаичные способы производства новостей, общение посредством которых является одной из древнейших, базовых дискурсивных практик человека.

Общепризнанным классиком исследований новостных сообщений является Тён А. ван Дейк². Однако его задачей поначалу было не столько выявление специфики новостного общения, сколько подведение и его под параметры феномена, который вслед за Мишелем Фуко стал именоваться «дискурсом».

На переднем плане в знаменитой статье «Анализ новостей как дискурса» не столько категория «новостей», сколько активно разрабатывавшееся в это время автором металингвистическое понятие о дискурсе как о коммуникативном событии взаимодействия «социальных субъектов»: «Дискурс не является лишь изолированной текстовой или диалогической структурой. Скорее это сложное коммуникативное явление, которое включает в себя и социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках), так и о процессах производства и восприятия сообщения»³.

Вопросы текстопроизводства с древних времен вызывали к себе пристальный интерес и запечатлевались в риториках, поэтиках, гомилетиках. Ван Дейк ссылается на более чем 2000-летнюю давность трактатов по риторике и поэтике. А вот рецептивной составляющей новостного общения с середины 1960-х гг. впервые начинает придаваться столь же весомое значение: «понимание, запоминание и воспроизведение информации, содержащейся в текстах новостей, теперь могут изучаться в аспекте их обусловленности текстуальными и контекстуальными (когнитивными, социальными) особенностями процесса коммуникации»⁴.

Любой дискурс мыслится в работах ван Дейка «сложным единством языковой формы, (реферативного – *B.T.*) значения и действия»⁵ на адресата. Для новостного дискурса коммуникативное действие трактуется как «результат интерпретации текстов читателями газет и телезрителями, производимой на основе опыта их общения со средствами массовой информации»⁶. Поэтому адекватность нашего восприятия новостей «определяется тем, имеется или нет в нашем распоряжении соответствующий сценарий или социологическая установка»⁷, а также соответствующая стратегия «макроструктурной» дешифровки не отдельных единиц текста, а цельных коммуникативных актов.

Ибо «воспроизведение событий-новостей журналистами – не <...> инертный процесс, это скорее набор конструктивных стратегий, находящихся под социальным и идеологическим контролем»; репрезентативные модели новостей «окрашены внутренней предвзятостью»⁸. То же самое относится ван Дейком «к читателям и их восприятию»: и «производство и

понимание (новостного дискурса – В.Т.) предполагают наличие большого количества общих социальных репрезентаций, включая отдельные убеждения и идеологические установки»⁹.

Рассуждения ван Дейка закономерно приводят к нарратологическому воззрению на новостной дискурс: «Для когнитивного анализа общения посредством таких (новостных – В.Т.) текстов особенно важной представляется конструируемая читателями модель того события, которое отражено и эффективно представлено в тексте сообщения»¹⁰. А нарративность дискурса состоит именно в вербальном разворачивании событий. При этом представляется очевидным, что рецептивная картина событийности «не будет полностью совпадать с моделью этого события, имеющейся у журналиста, или той моделью, которую он хотел бы создать у читателя»¹¹.

В самом деле, сообщение новостной информации несомненно является нарративным актом¹², поскольку новизна вообще событийна. Явление чего-либо действительно нового – это и есть «событие». Так в нарратологии именуются беспрецедентные (непроцессуальные, внезакономерные) преобразования исходной ситуации.

Однако нарратология до сих пор не уделяла речевому жанру (дискурсу) «новостей» достаточно пристального внимания. С другой стороны, активно ведущиеся обсуждения коммуникативной природы средств массовой информации и, в частности, распространения ими новостей практически не учитывают усилий и результатов современной нарратологии.

Это приводит порой к резким, но бесосновательным утверждениям, например: «Новость противостоит событию»; «Всякая новость, желая состояться как сенсация, отменяет событие»¹³ и т.д. В рассуждениях В.А. Подороги «событием» называется фактическое происшествие («то, что случилось»). Игнорируется давно освоенное нарратологией разграничение континуального потока фактически происходящего (процессуального) и цепи событий («истории»), формируемой нарративным актом рассказывания, который привносит в поток бытия дискретность и смысл.

Новость и событие не образуют оппозиции. Фактор новизны составляет фундаментальную основу всякой нарративности. Каждый очередной шаг наррации – нарративный кадр повествовательной фразы – несет в себе неизбежный момент новизны: пространственно-временные или актантные изменения предшествующего состояния. В противном случае данная фраза не была бы повествовательной.

В общепринятом словоупотреблении новостями именуются не частичные обновления, а полновесные события ближайшего прошлого, непосредственно примыкающего к настоящему времени сообщения о них. Однако последнего уточнения совершенно не достаточно для сущностного (онтологического) разграничения новостей и прочих событий. Происшествие, достаточно удаленное от рассказывания о нем, может порой выступить для слушателя поразительной новостью («а я и не знал!»). И напротив – самое недавнее событие может оказаться недостаточно значительным или занимательным, чтобы восприниматься в новостном статусе

(«ну, и что?»).

Иначе говоря, новость не является структурной характеристикой или сущностной категорией. Новизна сообщенной новости – это нарративная **ценность** рассказывания (одна из ряда таких ценностей – подобно достоверности или назидательности). Новая информация – это еще не «новость», а «новость» никогда не бывает нейтральной: она «поразительная», «обескураживающая», «прекрасная», «ужасная», «тревожная», «обнадеживающая» или хотя бы «занимательная», «любопытная» и т.п. Изменение ситуации, не обладающее для субъекта интереса никакой определенной значимостью, не служит для него новостью.

Для СМИ новость составляет главенствующую нарративную ценность. Прибегая к речевому жанру «новостного дискурса», говорящий/пишущий, прежде всего, придает референтному (рассказываемому) событию высокую информативную значимость – актуальность для момента рассказывания, действенность сообщаемого здесь и сейчас.

Сила новостной событийности в ее непосредственной и живой актуальности, слабость же – в том, что новости – это события «малого времени», постоянно оттесняемые новейшими новостями. Разумеется, некоторое количество таких событий в перспективе вырастает в события «большого времени» (например, авантюрный переворот оказывается великой революцией). Но происходит это только в том случае, если новостные для своего времени события будут неоднократно репрезентированы в широком культурном контексте «большими» (историографическими и метаисторическими) нарративами.

Фундаментальная особенность новостного дискурса состоит в том, что каждое очередное сообщение понижает, а то и отменяет нарративную ценность предыдущего. В данном отношении новостной нарратив диаметрально противоположен «фикциональному» (литературно-художественному). В искусстве слова ведущая роль принадлежит новизне семиотической, текстуальной, тогда как референтная новизна вообще может отсутствовать (ряд произведений на один и тот же сюжет).

В условном мире художественной истории из жизни персонажей повествуемая новость или внутритекстовое новостное сообщение, приносимое «вестником», выполняют сюжетобразующую функцию. При первом прочтении они воспринимаются, казалось бы, аналогично новостям из СМИ. Но так происходит лишь в случае по-детски наивно-реалистического восприятия. На самом деле квалифицированным читателем внутритекстовые новости воспринимаются эстетически. Ни одна из них не понижает нарративную ценность предыдущей, а при повторном прочтении художественного шедевра ценность эта только возрастает.

Общим местом современных полемики о природе СМИ является мысль о том, что они создают особый, свой собственный мир «симулякров», неотжественной фактической реальности протекания жизни¹⁴. Но так происходит в любом нарративном дискурсе, включая сочинения историков, претендующие на изложение того, «как было на самом деле». Формирова-

ние не субъективного, но и не объективного, а *интерсубъективного* «диетического» (рассказываемого, вербализованного, вообще медиального) мира <как справедливо замечает ван Дейк, «люди действуют не столько в реальном мире и говорят не столько о нем, сколько о межсубъектных моделях явлений и ситуаций действительности, получивших определенное толкование»¹⁵> – общее свойство всех без исключения нарративных практик. Другого способа формирования, накопления и распространения *событийного* опыта присутствия в бытии человечество не знает.

Едва ли не наиболее существенная особенность новостного дискурса состоит в его причастности к перформативным практикам (отмечено В.А. Подорогой). «Чистый» нарратив не предполагает прямого и непосредственного воздействия на адресата: суггестивного, регулятивного, провокативного или инспиративного. Нарративное воздействие носит косвенный характер, оно регулируется личностным событийным опытом реципиентов. Другое дело – новостной дискурс. Поскольку «новость» в самом общем значении – такое изменение референтной ситуации, которое по сути дела еще не стало прошлым, принадлежит настоящему, обладает живой актуальностью, преобразует саму коммуникативную ситуацию встречи сознаний, то сообщение новости (особенно резюмированное в одной фразе) предстает своего рода декларативным высказыванием, функционирует как перформатив.

Моносоставный новостной дискурс, лишенный эпизодизации (особенно алармический: «на нас напали!»), по существу, является уже не повествованием, а боевым кличем, перформативным призывом к активным действиям. Не далеко от него отстоят и однофразовые сообщения в бегущей строке новостей. Они носят номинативный характер: не разворачивают событие, составляющее «новость», в эпизодическую последовательность, а только называют его.

С другой стороны, такой развернутый нарратив, как рассказ запорожцев о бесчинствах поляков в «Гарасе Бульбе», не только формирует «этос» (ценностную рецептивную позицию) слушателей, но служит также и непосредственным призывом к действию.

Можно утверждать, что коммуникативная природа новостного дискурса – в отличие от историографического или художественного – характеризуется конструктивной *взаимодополнительностью* нарративного и перформативного аспектов высказывания. Сохраняя динамическое равновесие, в одних случаях перевес остается на стороне нарративной информативности, в других – перформативной суггестивности. Но оба момента всегда соприсутствуют, иначе речь говорящего, по-видимому, не будет иметь новостной природы.

Текстовая манифестация новостного дискурса представляет собой гибридную нарративно-перформативную конструкцию. Очевидную иллюстрацию выдвинутому положению можно привести из «Капитанской дочки», где комендант крепости, в которой служил Гринев, получает *новость* (именно так это именуется в пушкинском тексте) следующего содержания:

«Господину коменданту Белогорской крепости
Капитану Миронову.

По секрету.

Сим извещаю Вас, что убежавший из-под караула донской казак и раскольник Емельян Пугачев, учиняя непростительную дерзость принятием на себя имени покойного императора Петра III, собрал злодейскую шайку, произвел возмущение в яицких селениях и уже взял и разорил несколько крепостей, производя везде грабежи и смертные убийства. Того ради, с получением сего, имеете вы, господин капитан, немедленно принять надлежащие меры к отражению помянутого злодея и самозванца, а буде можно и к совершенному уничтожению оного, если он обратится на крепость, вверенную вашему попечению»¹⁶.

Приведенный текст легко членится на фразы изъясняющие ситуацию и повелевающие, но «макроструктура» (ван Дейк) данного дискурса проста и едина: контекстно-функционально перед нами одно сообщение, а не два. При этом прямое обращение в начале письма и приказание в конце делают его очевидно перформативным высказыванием (приказ – типичное речевое действие). Однако остальная часть письма, собственно и составляющая его «новость» нарративно информативна. Впрочем, перформативность проникает и в нее в форме прямооценочных характеристик *самозванца*.

Вскоре пушкинские персонажи получают очередное новостное сообщение (на этот раз устное), отесняющее и ослабляющее, как это обычно происходит, новизну первого: «Батюшки, беда! – отвечала Василиса Егоровна. – Нижнеозерная взята сегодня утром. Работник отца Герасима сейчас оттуда воротился. Он видел, как ее брали. Комендант и все офицеры перевешаны. Все солдаты взяты в полон. Того и гляди, злодеи будут сюда»¹⁷.

Перформативная сторона этой речи почти скрыта за нарративной, однако в силу «алармичности» данного дискурса мы, несомненно, имеем дело с перформативом тревоги, угрозы, мобилизации.

Перформативные стратегии носят принципиально иной характер, нежели нарративные. Соотносительность этих двух стратегий в едином высказывании и составляет, по всей видимости, ключевой аспект дискурсного анализа новостей в качестве речевого (и мультимедийного) жанра культуры.

В начале третьего тома «Войны и мира» (т.е. в композиционном центре четырехтомного произведения) нарратор сообщает главенствующую алармическую новость диетического мира (мира в котором живут персонажи романа): «12-го июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»¹⁸.

Декларативная оценка, инкорпорированная в повествовательную фразу, адресована не персонажам, кем *событие* начала войны воспринимается

как сверх-новость, вытесняющая все прочие новости, а непосредственно читателю, для которого война 1812 г. быть новостью уже никак не может. Для читателя прямооценочная сторона нарративного текста оборачивается его имплицитной перформативностью – суггестивным вовлечением в единственно верное, на взгляд нарратора, отношение к повествуемому событию прошлого. Знаменательна аргументация *человеческой природой*, поскольку перформатив вообще апеллирует не к индивидуально-личностному, а к родовому, «хоровому» человеческому опыту.

В главе XVIII первой части того же тома новостной дискурс являет себя в форме молитвы (перформативный речевой жанр): «Это была молитва, только что полученная из Синода, молитва о спасении России от вражеского нашествия, и притом прочитанная неожиданно, в середине и не в порядке службы, который Наташа хорошо знала»¹⁹.

Референтное содержание дословно приводимой в романе молитвы, несомненно, имплицитно нарративное: это событие нашествия, совершенно чуждое литургическому контексту. Не называемое в молитве прямо, оно в ней присутствует для нас (читателей) благодаря приведенной выше фразе, а для героев – благодаря многочисленным слухам. Однако дискурсивная организация молитвенного текста чисто перформативная. И реакция героини соответствующая – не информативная, а суггестивная: Наташа «не понимала хорошенько, о чем она просила Бога в этой молитве», однако одновременно она «не могла сомневаться в правоте читаемой коленопреклонной молитвы. Она ощущала в душе своей благоговейный и трепетный ужас перед наказанием, постигшим людей за их грехи, и в особенности за свои грехи»²⁰. (Напомню, что в жизни героини это один из эпизодов, последовавших за ее попыткой бегства с Анатолом Курагиным).

В двух приведенных примерах соотношение нарративности и перформативности диаметрально противоположно. Один из этих новостных факторов в каждом случае присутствует лишь имплицитно, но неустранимо.

Перформативная сторона новостного дискурса предполагает однонаправленную (суггестивную) реакцию реципиентов. Нарративная же, напротив, предполагает возможность разнонаправленных интерпретаций событийной новости. В IX главе начальной части третьего тома Андрей Болконский насчитывает вокруг императора Александра девять *партий*, занимающих различные позиции относительно сверх-новости военной угрозы. Однако при этом имеется несомненное контекстуальное ограничение спектра перечисляемых нарратором интерпретаций.

Неограниченным по своей ценностной ориентации может быть лишь непосредственное восприятие «голового» факта, не преломленного призмой наррации. Новостным событием становится только нарративно оформленный факт, что неизбежно формирует определенные границы адекватности его рецептивной интерпретации адресатом. Первичной стадией этого процесса нарративизации протособытийного факта можно считать само *свидетельское* восприятие, всегда питаемое накопленным нарративным опытом и несущее в себе потенциальную возможность рассказывания.

При недостаточности такого опыта для сложных фактов социокультурного бытия (детское восприятие) созерцателя нельзя признать «свидетелем», да он и не сможет сформировать новостную ценность на основе своего наивного впечатления.

Поскольку новостной дискурс, так или иначе, совмещает в себе два коммуникативных регистра: нарративный и перформативный, – в его аналитическом рассмотрении заметно возрастает значимость рецептивного аспекта новостных коммуникативных событий. Яркий пример – II глава первой части четвертого тома «Войны и мира», посвященная восприятию при дворе фронтовых новостей – восприятию, по необходимости преломляемому актуальными обстоятельствами.

Нейтрально фактографическое донесение Кутузова радостно трактуется придворными как известие о победе и соединяется с обсуждением перспектив низложения Наполеона:

«Вдали от дела и среди условий придворной жизни весьма трудно, чтобы события отражались во всей их полноте и силе. Невольно события общие группируются около одного какого-нибудь частного случая. Так теперь главная радость придворных заключалась столько же в том, что мы победили, сколько и в том, что известие об этой победе пришлось именно в день рождения государя»²¹.

Когда же в Петербурге распространяется пока еще неофициальное известие о сдаче Москвы, реакция придворных передается несобственно-прямой перформативной речью: «Это было ужасно! Каково было положение государя! Кутузов был изменник...»

«Победа над Наполеоном» и «предательство Кутузова» – типичные новостные события «малого времени», тогда как в общероманном тексте толстовского нарратора Бородинское сражение и оставление Москвы подробно и широко разворачиваются в события «большого времени».

Организация новостного дискурса – это, в первую очередь, перформативная работа с восприятием адресата. Нарративно-референтная, собственно событийная сторона новостей преимущественно остается на втором плане. А когда она до предела ослаблена, как в последнем примере, интерпретирующий реципиент становится полным хозяином коммуникативного события.

Как говорит ван Дейк, восприятие новостей «не является обязательно верным», оно в значительной степени «предвзято»: в нем «на самом деле будет воспроизведена информация, которую мы извлекли из нашей индивидуальной модели или создали по этой модели во время чтения текста»²². Однако такого рода «предвзятость» не следует оценивать однозначно негативно: именно она обнаруживается «в основе удивительной способности человека обрабатывать в сравнительно короткое время сведения о бесконечном количестве событий»²³. Чем полнее развернута нарративная составляющая новостного дискурса, тем адекватнее ее восприятие, что, впрочем, не гарантирует его «истинности» относительно фактического ис-

точника (происшествия как донарративного субстрата сообщаемой новости).

В несколько более ранней своей работе²⁴ ван Дейк убедительно подметил одну из существенных особенностей новостного нарратива, стремящегося «начать конкретное сообщение выражением главной релевантной темы, вынося ее в заголовок» и тут же распространяя во вводной фразе текста²⁵. Между тем, в подавляющем большинстве нарративных текстов информативный центр тяжести смещается к концу, создавая нарративную интригу. Композиционный ход, отмеченный ван Дейком, несомненно, порождается перформативной составляющей новостных сообщений.

Что же следует из выявления двойственной нарративно-перформативной природы новостного дискурса? Из нее следует возможность существенной нарратологической конкретизации «моделей», «макроструктур», «суперструктур», о которых размышлял в конце 1980-х гг. ван Дейк.

Обращение к категориям и аналитическим подходам, освоенным нарратологами, работающими с литературными текстами, способно существенно углубить исследования также и новостного дискурса. В частности, современная нарратология готова утверждать, что не только художественно вымышленные, но и невымышленные новостные события – не только журналистские, но повседневно-житейские, сообщениями о которых мы постоянно обмениваемся, – принадлежат не к объективному миру физического времени и пространства и не к субъективному миру эгоцентрического существования, а к интересубъективному *диегетическому* миру дискурса. В результате коммуникативного события рассказывания (взаимодействия сознаний) ни говорящий, ни слушающий, по мысли Бахтина, «не остаются каждый в своем собственном мире; напротив, они сходятся в новом, третьем мире, мире общения»²⁶.

Далее, в аналитике новостного дискурса эффективно могут быть применены категории «нарративной картины мира», «нарративной интриги», «нарративного этоса», а также нарративных и перформативных стратегий – в их взаимосотнесенности и взаимодополнительности.

Хотя перформативность в языковой практике изучается лингвистикой уже давно, еще со времен ее первооткрывателя Джона Остина, металингвистическая теория перформативных дискурсов (параллельная теории дискурсов нарративных) пока еще разработана совершенно недостаточно. Однако опыт изучения лирических жанров (лирика – перформативный род художественного письма)²⁷ подсказывает, что базовые для лирики, весьма древние по своему происхождению перформативные стратегии хвалы и хулы, покоя и тревоги, радости и жалобы актуализируются и новостными сообщениями.

Что же касается нарративных стратегий, то «тезис» В.А. Подороги: «все, что происходит (в новостной сфере – *В.Т.*), происходит не по необходимости, а по случаю»²⁸ – отвечает лишь одной из нарративных картин мира (и, соответственно, нарративных стратегий), известных современной нарратологии. Распространимо ли оно на новостной дискурс в целом?

Сомнительно. Во всяком случае, этот вопрос составляет одну из актуальных проблем научного познания окружающего нас информативного поля.

Не менее актуальна и проблематика нарративного «этоса» – формирования новостной ценности сообщения, моделирования ценностных позиций аудитории новостей не прямыми оценками со стороны нарратора, а самой повествовательной структурой его рассказывания.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Добросклонская Т.Г. Новостной дискурс как объект медиалингвистического анализа // Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования. Белгород, 2016. С. 13.

² Dijk van, Teun A. The Analysis of News as Discourse // Dijk van, Teun A. News Analysis. Case Studies of International and National News in the Press. Hillsdale, New Jersey, 1988. P. 1–30.

³ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 113.

⁴ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 113.

⁵ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 121.

⁶ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 123.

⁷ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 128.

⁸ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 150–151.

⁹ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 151.

¹⁰ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 151.

¹¹ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 152.

¹² Noci Javier D. Narratology of Online News // Shaping the News Online. A Comparative Research on International Quality media. Covilha, 2014. P. 171–192.

¹³ Подорога В.А. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. Вып. 14. М., 2010. С. 41–45.

¹⁴ Подорога В.А. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. Вып. 14. М., 2010. С. 35–52.

¹⁵ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 141.

¹⁶ Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978. С. 296.

¹⁷ Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978. С. 302.

¹⁸ Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985. Т. 6. С. 7.

¹⁹ Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985. Т. 6. С. 81.

²⁰ Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985. Т. 6. С. 83.

²¹ Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985. Т. 7. С. 12.

²² Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 143.

²³ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 144.

²⁴ Dijk van, Teun A. Structures of News in the Press // Discourse and Communication. Berlin; New York, 1985. P. 69–93.

²⁵ Дейк ван, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. М., 1989. С. 249.

²⁶ Бахтин М.М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 209.

²⁷ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.

²⁸ Подорога В.А. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. Вып. 14. М., 2010. С. 40.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Dobrosklonskaya T.G. Novostnoy diskurs kak ob'ekt medialingvisti-cheskogo analiza [News Discourse as an Object of Media Linguistic Analysis]. *Diskurs sovremennykh mass-media v perspektive teorii, sotsial'noy praktiki i obrazovaniya* [Discourse of Modern Mass Media in the Perspective of Theory, Social Practice and Education]. Belgorod, 2016, pp. 13–22. (In Russian).

2. Dijk van, Teun A. The Analysis of News as Discourse. *Dijk van, Teun A. News Analysis. Case Studies of International and National News in the Press*. Hillsdale, New Jersey, 1988, pp. 1–30. (In English).

3. Noci Javier D. Narratology of Online News. *Shaping the News Online. A Comparative Research on International Quality Media*. Covilha, 2014, pp. 171–192. (In English).

4. Podoroga V.A. Sobytiye i mass-media. Nekotorye podkhody k probleme [Event and Mass Media. Some Approaches to the Problem]. *Siniy divan* [Blue Sofa]. Vol. 14. Moscow, 2010, pp. 41–45. (In Russian).

5. Podoroga V.A. Sobytiye i mass-media. Nekotorye podkhody k probleme [Event and Mass Media. Some Approaches to the Problem]. *Siniy divan* [Blue Sofa]. Vol. 14. Moscow, 2010, pp. 35–52. (In Russian).

6. Dijk van, Teun A. Structures of News in the Press. *Discourse and Communication*. Berlin; New York, 1985, pp. 69–93. (In English).

7. Bakhtin M.M. Iz arkhivnykh zapisey k rabote “Problema rechevykh zhanrov” [From Archival Entries to the Work “The Problem of Speech Genres”]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997, p. 209. (In Russian).

8. Podoroga V.A. Sobytiye i mass-media. Nekotorye podkhody k probleme [Event and Mass Media. Some Approaches to the Problem]. *Siniy divan* [Blue Sofa]. Vol. 14. Moscow, 2010, pp. 35–52. (In Russian).

(Monographs)

9. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 113. (Translated from English to Russian).

10. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 113. (Translated from English to Russian).

11. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 121. (Translated from English to Russian).

12. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 123. (Translated from English to Russian).

13. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 128. (Translated from English to Russian).

14. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 113. (Translated from English to Russian).

15. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, pp. 150–151. (Translated from English to Russian).

16. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 151. (Translated from English to Russian).

17. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 151. (Translated from English to Russian).

18. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 152. (Translated from English to Russian).

19. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 141. (Translated from English to Russian).

20. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 143. (Translated from English to Russian).

21. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 144. (Translated from English to Russian).

22. Dijk van, Teun A. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989, p. 249. (Translated from English to Russian).

23. Тюпа В.И. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

Валерий Игоревич Тюпа – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

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

E-mail: v.tiupa@gmail.com

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

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

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Ю.Л. Троицкий (Москва)

НОВОСТИ КАК ЛИТЕРАТУРА: об одной экспериментальной практике

Аннотация. В статье сделана попытка представить новейшую практику эстетизации новостного дискурса как одного из способов их контекстуального понимания. Согласно наблюдениям автора, при актуальном членении новостных предложений обнаруживается асимметрия тема-рематических отношений в сторону преобладания ремы. Это позволяет и даже вынуждает читателей и интерпретаторов новостей постоянно дополнять и достраивать их содержание, в том числе с использованием элементов художественного языка. В некоторых случаях (например, в опытах Д.Л. Быкова) при этом могут возникать новые, гибридные типы текстов. В работе вводится ряд новых понятий (метонимическая модальность новостей, масштабирование новостей, мета-рематическая перспектива) и аналитических процедур (анализ контекстов понимания новостей). Обосновывается возможность рассмотрения новостного нарратива в качестве протолитературного явления. Высказывается предположение об использовании цифровых технологий для аналитики новостей.

Ключевые слова: новостной дискурс; метонимическая модальность; контекст понимания; масштабирование новостей; мета-рематическая перспектива.

Yu. Troitsky (Moscow)

News as Literature: About One Experimental Practice

Abstract. The article attempts to present innovate practice of news discourse aestheticization as the way to contextual understanding. According to the author's observations, the actual segmentation of news sentences, the asymmetry of the topic-comment relations revealed in the direction of the predominance of the comment. It allows and even forces readers and news interpreters to constantly supplement and complete their content, including using elements of the artistic language. In some cases (for example, in the experiments by D.L. Bykov) hybrid types of texts can arise in this case. The work introduces some new concepts (metonymic news modality, news scaling, meta-comment perspective) and analytical procedures (analysis of news understanding contexts). The possibility of considering a news narrative as a protoliterary phenomenon substantiated. An assumption made about the use of digital technologies for news analytics.

Key words: news discourse; metonymic modality; the context of understanding; scaling of news; meta-comment perspective.

Новость – это дискурсивная репрезентация случившегося факта, под которым можно понимать фрагмент реальности, нарушающий привычное течение жизни. Но дискурс не столько репрезентирует факт, сколько его конструирует. Являясь коммуникативным событием, новостной дискурс,

имеющий достаточно сложную структуру, включает в себя некоторые внешние инстанции: автор новостного сообщения уже является первым цензором протоновостной информации. Орган СМИ, публикующий новость, – следующая цензурная инстанция. Выбор соответствующей лексики, синтаксиса и риторической стратегии активно оформляют новостную нарратацию, даже при условии конвенциональных ограничений.

Особенностью новостного нарратива можно считать его метонимическую модальность: для распознавания новости, свернутой, как правило, в лапидарный номинатив, от реципиента требуется выстраивание того или иного контекста понимания. При этом сами эти контексты могут быть различной природы, в зависимости от «новостной памяти» и опыта получателя, его ментального горизонта, уровня образованности и предметной компетентности. Все эти факторы задают определенный контекстный масштаб. Масштабирование новостного сообщения – императив понимающего сознания.

Новостной дискурс имплицитно включает в себя ряд оппозиций: новость претендует на уникальность и единичность, но в когнитивно-рецептивном смысле может быть понята только в контексте понимания иных подобных или контрастных сообщений, выступающих в качестве кода распознавания. Этот парадокс новости – уникальная по генезису, но типологическая по пониманию, – заставляет реципиента выстраивать контексты понимания с опорой на фоновые знания и выработанные ранее коды. Представляется, что по сложности коммуникативной организации новостной дискурс приближается к фигуративному, для которого напряженное отношение уникального и типологического, взаимодействие авторских и читательских кодов, так же как ситуация «непрямого говорения», опосредованного различными инстанциями, – составляет базовую черту. Это делает возможным использование аналитических инструментов, разработанных в области анализа художественного текста, и при рассмотрении новостной коммуникации.

С другой стороны, двойственность новостного высказывания может быть представлена следующим образом: в самом новостном сообщении есть тема и рема, но новость как целостное высказывание и жанровое явление может быть отнесена к реме in general, это рема более высокого уровня. Выстраивается некоторая рематическая перспектива: каждая из стратегий последующей рецепции дополняет/конструирует новостную рему. Можно предположить, что чем более лапидарной и номинативной по типу будет новость, тем бóльшую рематическую перспективу она предполагает, тем бóльшее количество различных коннотативных потенций она удерживает и тем мощнее ее метонимическая модальность. Вероятно, можно говорить о *мета-рематическом* типе новостного сообщения, которое новость приобретает в рамках медиакоммуникации.

Масштабирование новостного сообщения является стратегическим условием его понимания аудиторией. Вероятно, можно выделить по меньшей мере две стратегии масштабирования: эстетическую и внеэстетиче-

скую.

Внеэстетическая стратегия, например, историческая контекстуализация новости, предполагает ее трансформацию в историческое известие. В свое время такой кейс был рассмотрен нами на примере ухода Б.Н. Ельцина с поста президента России. Неожиданное появление Ельцина 31 декабря 1999 г. в 12 часов дня на телеканалах страны и последующее заявление вызвали настоящий медийный шок. Вот некоторые новостные заголовки: «Царский жест. Кремлевское новогоднее шоу прошло под аплодисменты» (газета «Коммерсантъ»), «С Новым вас Путиным!» (газета «Вечерняя Москва»), «Кремлевский сюрприз» (газета «Труд»), «Баня для холодной головы. Ельцин открыл дверь в неведомое» (газета «Московский комсомолец»). В этой же газете в комментарии к новости содержался прогноз: «...Да, безусловно, в учебниках истории для наших внуков эффектную отставку Ельцина на рубеже тысячелетий выделят полужирным шрифтом».

И только в комментарии к новости об уходе Ельцина в «Независимой газете» (автор – Надежда Кеворкова) была сделана попытка придать этому жесту исторический смысл:

«Отречение от власти, благословение преемника, паломничество к святыням... Лукавый Берендей смахивает слезу и следует сюжету, не им написанному... В русской традиции живо корневое ожидание покаяния власти перед народом. И не менее устойчиво недоверие к любой форме покаяния... Именно поэтому так неуклонно русская мысль обращена в прошлое и работает как пересмотр неизменного БЫЛОГО... Ельцин стал первым отечественным лидером, попросившим прощения добровольно и вне рамок церковной дисциплины. Собственно говоря, среди его предшественников – Иван Грозный, Алексей Михайлович, Пугачев. По сути, только невероятное и немотивированное действие власти может быть оценено обществом положительно... Политическая история не знает таких категорий. Политическая история состоит из фактов, которым пытаются найти объяснение... Юродство в крови русской власти. Юродство, усиленное кощунством от незнания... Покаяния за дела не случилось. Оно могло произойти в 91-м году, было уместным в 93-м, его ожидали в связи с захоронением останков царской семьи, в связи с восстановлением храма Христа Спасителя... Но ничего этого не произошло. Эпоха фарса перемальвает чувство в жест. Сопереживать жесту невозможно – зато его удобно анализировать»¹.

В этой статье впервые поступок Ельцина проецируется на подобные действия властителей и известных персонажей в прошлом России. При этом оказывается, что такое подобие имеет относительный характер – это не «событийная рифма», а достаточно уникальный жест, но уникальность эту можно почувствовать лишь в многослойной исторической проекции. Будем считать, что новостной комментарий Кеворковой в «Независимой газете» – это первая попытка представить *политическое* событие «Уход Б. Ельцина» как событие *историческое*. Следовательно, способом трансформации любого современного политического жеста или события можно

считать его проекцию на прошлое, проведение исторических параллелей, позволяющих ввести новое событие («новость») в исторический контекст. Вот почему прямая «историзация» ухода Ельцина в «Московском комсомольце» («в учебниках истории... выделяют полужирным шрифтом») на самом деле к истории не имеет отношения, являясь риторическим приемом.

Эстетическая стратегия масштабирования новостного нарратива строится по иным законам. Введение новости в ткань художественного текста, коренным образом преобразует ее: она начинает существовать по законам фигуративного дискурса, меняя свой новостной статус и свойства (см. об этом статьи В.И. Тюпы и А.В. Корчинского в настоящем номере).

Нас будет интересовать иная эстетическая стратегия – попытка масштабировать новость через ее поэтическое осмысление. Подобную эстетическую практику в течение нескольких лет реализует известный писатель, поэт и журналист Дмитрий Быков (первоначально – с ведущим радио «Коммерсантъ-FM» Андреем Норкиным).

Одним из первых опытов стал эксперимент 2012 г., который назывался то как «Игра в классики», то как «Игра в новости», то как «Новости в классике». Норкин в прямом эфире зачитывал новостные сообщения, а Быков должен был их комментировать, подбирая параллели из художественной литературы. При этом всячески подчеркивался развлекательный характер производимых опытов. Например, в передаче от 4 апреля 2013 г. новость о том, что у мэра Москвы было 6 дирижаблей, Быков комментировал следующим образом: «Я – тучка, тучка, тучка, а вовсе не Лужков. А как приятно тучке под бременем грешков». Далее Норкин спрашивал: «А что нам классика говорит о дирижаблях?» На это следовал ответ: «Последняя большая проза Бабеля это гениальная киноповесть “Старая площадь, 4”. Это повествование о том, как старого большевика ставят на безнадежное дело строительства завода дирижаблей под Москвой. Самое удивительное, что в этой киноповести Бабель умудрился протащить главную мысль – эти дирижабли взлетали, но не могли сесть, дирижабли гробились, и там очень точная метафора советской истории: одна комсомолка, такая безумная, заметила, что у этого дирижабля нет связи хвоста с головой, и он не может маневрировать – сигналы “головы” не доходят до “хвоста”, такая метафора советского строя...»². Игровой характер проекта подчеркивался и тем, что талисманом передачи и ее «сведущей» была редакционная кошка Д’Ивуар.

Снижение серьезного до иронической и смеховой модальности позволяло ведущим экспериментальной передачи занять позицию «причастной внаходимости», в какой-то мере снимая с них авторскую ответственность за происходящее. Но за игровым началом стоял поиск нового жанра, который мог бы придать нейтрально лапидарной новости иное культурное измерение, обнаруживая ее эстетический потенциал. Этот поиск завершился для Быкова поэтической трансформацией новостных сообщений, которую он по сей день реализует в самых разных медиа-форматах. Помимо нашумевшего проекта «Гражданин поэт», известно, например,

его участие в программе телеканала «Дождь» «Ньюзикл “Господин хороший”» 2012–2013 гг., в рамках которой участниками произносились и обсуждались (как в серьезном, так и в травестийном виде) текущие новости (как реальные, так и вымышленные), а затем Быков «резюмировал» повестку дня в виде сатирического стихотворения. По аналогичной модели поэт «комментирует» новости и сегодня – на страницах «Новой газеты» или на портале «Собеседник». Приведем некоторые «свежие» примеры. Вот публикация с сайта издания «Собеседник» за 16 августа 2017 г. Текст включает в себя новость: «Шахматист-оппозиционер Гарри Каспаров, завершивший спортивную карьеру 12 лет назад и уехавший из России 4 года назад “после беседы в Следственном комитете”», возвращается в шахматы. Но не в Россию. Он примет участие в турнире в Сент-Луисе»³. Далее следует стихотворение Быкова:

Гарри Кимович, боец,
В августе как жажнет:
Он вернулся наконец
В мир серьезных шахмат.
Пусть гордится наша рать
Этим смелым шагом:
Он отважился играть
Под российским флагом.
Что Америка – не Трамп
И его бригада,
Это, слава Богу, штамп,
Повторять не надо...
<...> Флаг один для всех слоев,
Песен и кошмаров:
Киселев и Соловьев,
Карпов и Каспаров.
И героям, и бычьей,
Догам и дворянкам –
Всем стоять в одном строю
Под российским флагом.
Все мы, грешные, живем
Под российским флагом –
С нашим бешеным жульем,
Нашим злом и благом,
Наши подвиги и грех
С ним дивят планету:
Этот флаг один на всех,
А другого нету.
Да, Россия – это мы,
Сложное единство,
Наши страхи и умы,

Подвиги и свинства,
И Каспаров, и Немцов,
И ГБ с ГУЛАГом...
Всем лежать в конце концов
Под российским флагом⁴.

Таким образом, поэтический текст фактически инкорпорируется в текст новости, отчасти повторяя информацию, сформулированную в самом новостном сообщении, отчасти расширяя событийный и смысловой контекст восприятия этой информации. Конечно, вряд ли такие стихи можно отнести к высокой поэзии, но и «стихи на случай» позволяют придать новости символический смысл, а поступку ее персонажа – общекультурное значение. Даже незначительные, проходные новости дают поэту повод для серьезных обобщений (например, Быков пишет пространный стихотворный комментарий к новости от 1 сентября 2017 г., рассказывающей о стремительно теряющем рейтинг президенте Франции Эммануээле Макроне, который потратил 30 тысяч евро на макияж).

Эстетический эффект мета-рематического продолжения новостного нарратива действует и тогда, когда Быков «переходит на прозу». Например, о смерти Ирины Ратушинской и Даниила Гранина, он написал следующее:

«Ирина Ратушинская и Даниил Гранин умерли почти одновременно. Ей было чуть за шестьдесят, ему – почти сто. Он был патриархом российской литературы, бывшим инженером, она – телевизионным редактором, бывшим диссидентом. Он четыре года воевал, она четыре года отсидела, потом эмигрировала, потом вернулась. Он был человеком спокойным, холодноватым и рассудительным, она – импульсивным и порывистым. Он предпочитал писать – и читать – прозу документальную, она – лирическую. Он вместе с Адамовичем опубликовал хронику блокады, она сотрудничала в “Хронике текущих событий” – диссидентском правозащитном бюллетене. Он был атеистом, она – верующей.

Противоположны они были во всем – в убеждениях, темпераментах, стратегиях. Роднит их не только время смерти, а точнее – безвременье, но и литературное одиночество. Гранина – настоящего, зрелого, сложного, времен “Места для памятника”, “Однофамильца” и “Картины” – сегодня почти не читают, помнят в лучшем случае “Блокадную книгу” (которую тоже читали немногие – страшно очень) или “Зубра”. Мемуарную прозу и ранние стихи Ратушинской помнят единицы. Гранин разделил участь советских писателей, Ратушинская – участь советских диссидентов. Тех и других уважительно вспоминают, но не понимают...»⁵.

Нетрудно заметить, что эссе Быкова написано по всем законам такого рода прозы и явно ориентируется на известный код парных жизнеописаний Плутарха, который фиксировал похожесть и непохожесть греко-римских биографий. Тем самым факт хронологического совпадения смерти двух соотечественников, становится предметом эстетического осмысле-

ния и встраивается в общекультурный контекст эпохи, обеспечивая массовому потребителю этой новости определенную глубину понимания.

Возникает вопрос, был ли в истории отечественной словесности более ранний прецедент, подобный экспериментам Дмитрия Быкова? На мой взгляд, одна из самых значительных попыток, типологически близких к этим современным практикам, была сделана А.К. Толстым в знаменитой «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868). Типологическое сходство состоит в осмыслении факта (экзистенциального, исторического или новостного) как явления потенциально значимого, когда эта значимость превосходит значение самого факта как такового. Способами наращивания такой значимости становятся эстетические инструменты. Повышая культурный вес факта, жеста, поступка, поэт расширяет «культурное тело» события, обеспечивая ему культурное бессмертие. При условии, разумеется, что эстетическая проба будет качественной.

Представляется, что дальнейшее развитие предложенных понятий, таких как масштабирование событий, мета-ремагическая перспектива, позволит перейти на цифровой уровень исследования новостного дискурса.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кеворкова Н. Покаяние президента // Независимая газета. Интернет-портал. 2000. 11 января. URL: http://www.ng.ru/politics/2000-01-11/3_president.html (дата обращения 24.09.2017).

² Быков Д., Норкин А. Новости в классике [Радиопрограмма] // YouTube-канал радио «Коммерсантъ-FM». 2012. 12 сентября. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=цХК5kr3ZEVE> (дата обращения 24.09.2017).

³ Быков Д. Каспаров снова в игре // «Собеседник.Ru». Интернет-издание. 2017. 16 августа. URL: <https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20170816-dmitriy-bykov-kasparov-snova-v-igre> (дата обращения 24.09.2017).

⁴ Быков Д. Каспаров снова в игре // «Собеседник.Ru». Интернет-издание. 2017. 16 августа. URL: <https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20170816-dmitriy-bykov-kasparov-snova-v-igre> (дата обращения 24.09.2017).

⁵ Быков Д. Двое одиноких – Даниил Гранин и Ирина Рагушинская // «Собеседник.Ru». Интернет-издание. 2017. 12 июля. URL: <https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20170712-dmitriy-bykov-dvoe-odinokih> (дата обращения 24.09.2017).

Юрий Львович Троицкий – кандидат исторических наук, профессор кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: история России XIX в., методология историографии, эгоистория как историографическая проблема, коммуникативная дидактика, историческое образование.

E-mail: troitski@gmail.com

Yury Troitsky – Candidate of Philology, Professor of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities.

Research interests: the Russian history of 19th century, methodology of historiography, ego-history as a historiographic problem, communicative didactics, historical education.

E-mail: troitski@gmail.com

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

А.С. Миронов (Москва)

ПРИНЦИПЫ ВЫБОРА БЫЛИН И ИХ ПУБЛИКАЦИИ В УЧЕБНИКЕ Л.И. ПОЛИВАНОВА «РУССКИЕ НАРОДНЫЕ БЫЛИНЫ»

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00012

Аннотация. В статье рассказывается об учебнике российского педагога Льва Ивановича Поливанова «Русские народные былины», опубликованном в 1888 г. Тексты русских былин впервые стали изучаться в школах и гимназиях лишь в середине XIX в.; принципы выбора фрагментов и вариантов былин еще не были осмыслены должным образом. Л.И. Поливанов в своих изданиях придерживался следующих принципов: нравственно-дидактическое значение; влияние на эстетические чувства читателей; соответствие принципам мифологической школы; наличие в тексте былины более поздних исторических слоев. В статье впервые обращается внимание на то, что эти принципы отсеивали наиболее значимые в смысловом отношении фрагменты русских былин, а пропуски, кроме того, не позволяли понять истинный смысл былины. Л.И. Поливанов применяет прием контаминации – «склеивания» фрагментов из разных вариантов былины, отмечая источники каждого варианта. Автор отмечает, что даже при научном подходе к публикации русского эпоса в изданиях Л.И. Поливанова все же попадают недостоверные записи былин. Делается вывод, что на отбор текстов об Илье Муромце оказало влияние особое представление об этом герое как о представителе русского народа, пребывающего в дремотном оцепенении. Л.И. Поливанов отмечает нравственные ценности русского народа на примере былинных богатырей: у Ильи Муромца это сдержанность, честность, человеколюбие, рыцарственность; у Добрыни – задушевность. В Алеше Поповиче составитель былин отмечает отрицательные черты. На основе всех наблюдений автор статьи приходит к выводу, что заслуга Л.И. Поливанова, кроме научного отбора былин для публикации, еще и в том, что он отмечает внутреннюю душевную борьбу былинного героя, однако, комментируя ее не совсем верно.

Ключевые слова: русская былина; Л.И. Поливанов; российское гимназическое образование XIX века; Илья Муромец; Добрыня Никитич; Алеша Попович; Михайло Поток.

A. Mironov (Moscow)

The Selection Principles of Epic and Their Publications in the Textbook “Russian Folk Epic” by L.I. Polivanov

Abstract. The article tells about the textbook of the Russian teacher L.I. Polivanov “Russian folk epics”, published in 1888. The texts of Russian epics were first studied in schools and grammar schools only in the middle of the 19th century; the principles for

selecting fragments and variants have not yet been properly understood. L.I. Polivanov in his publications adhered to the following principles: moral and didactic value; influence on the aesthetic feelings of the readers; conformity to the principles of Russian mythological theory (archetypal literary criticism). For the first time, the attention in the article is drawn to the fact that these principles shed out the most significant meaningful fragments of Russian epics, the appearing gaps misleading the reader from the true idea. L.I. Polivanov uses the contamination method – “gluing” fragments from different variants of bylinas. The author admits that even using scientific approach to publishing Russian epics L.I. Polivanov however can not completely avoid falsifications. It is concluded in the article that a specific idea about Ilya Muromets as a representative of Russian people being in a state of drawsy numbness seems to be determining for the selection of texts about this hero. On the example of epic heroes L.I. Polivanov emphasises such moral characteristic features of Russian people as honesty, humanity and knightly behaviour (Iliya Myromets), incitement, good will (Dobrynja). Negative characteristics according to the author are typical for Polyvanov’s perception of Aliosha Popovich. Based on these observations, the author of the article concludes that the merit of L.I. Polivanov’s popular textbook of 1888 is a scientific approach to selection of epics for publication as well as the attempt to draw the attention to the spiritual life and moral struggle of the epic hero, however, his commenting on the latter is not entirely correct.

Key words: Russian epic; L.I. Polivanov; Russian gymnasium education of the 19th century; Ilya Muromets; Dobrynya Nikitich; Alyosha Popovich; Mikhailo Potok.

Русский эпос до середины XIX в. редко становился предметом изучения в отечественных школах и гимназиях. Впервые тексты русских былин появились в «Исторической хрестоматии церковно-славянского и русского языка» А.Д. Галахова, включившего туда несколько «богатырских повестей»¹, но изучались они как образцы истории письма. Перелом в сложившейся учебно-педагогической ситуации связан с именем С.П. Шевырева, прочитавшего курс по русской словесности²; затем эти лекции вошли в гимназический курс И.И. Давыдова. В 1861 г. А.Д. Галахов подготовил девятое издание «Полной русской хрестоматии»³, где впервые привел полные тексты русских былин, и в этом же году было опубликовано учебное пособие Ф.И. Буслаева «Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков»⁴ с фрагментами и полными текстами былин в приложении.

Ученик Ф.И. Буслаева, Л.И. Поливанов, замечательный педагог и основатель легендарной гимназии, носящей его имя, многим своим воспитанникам привил искренний интерес к русскому эпосу. Специально для своей гимназии Лев Поливанов издавал учебники и выступал в роли автора некоторых из них. Так, в серии «Избранное чтение для юношества» вышел в свет его сборник былин с объяснениями, предназначенный для читателей «всех возрастов»⁵.

Ранее Л.И. Поливанов одним из первых включает текст былины в книгу для детского чтения – «Вторую пчелку», вышедшую в свет в 1885 г.⁶ Тексты для этой книжечки отбирались весьма строго: Л. Поливанов рассматривал лишь те, которые «или вызывают в читателе добрые чувства,

или заключают в себе нравоучение, то внушая какой-либо нравственный принцип, то выясняя детскому сознанию доступные правила обиходной жизни»⁷. По убеждению составителя «Второй пчелки», этим строгим требованиям соответствовала былина о Вольге и Микуле.

Л.И. Поливанов, будучи воспитанником историко-филологического факультета, относился к публикации былин не просто как популяризатор, но и как ученый. Он с возмущением пишет об искажениях, допускаемых многими авторами при пересказе или стихотворном переложении былин. В частности, он справедливо критикует В. Авенариуса за то, что его «очень милая книжка для детского чтения», снабженная замечательными иллюстрациями, на самом деле «представляет мало ценности для тех, кто желал бы познакомиться с настоящим русским народным эпосом»⁸ (цитируемый текст здесь и далее дан в современной орфографии).

В отличие от В. Авенариуса, Л.И. Поливанов видит свою задачу в том, чтобы «дать подлинный текст былин без таких произвольных искажений и без всяких... добавлений»⁹. Таким образом, авторская позиция Поливанова проявляется исключительно в выборе того или иного варианта быliny, но вовсе не в изменении или додумывании.

«При этом выборе давалось предпочтение тем вариантам, в которых не заключается ничего оскорбляющего нравственное и эстетическое чувство читателя»¹⁰, – поясняет составитель. Как мы увидим ниже, зачастую нравственной и эстетической цензуре автора подвергались фрагменты былин, наиболее значимые в смысловом плане.

Эпоха вольного фантазирования на былинные темы, открытая именами М.И. Попова, М.Д. Чулкова и В.А. Левшина, заканчивалась. На смену фантазерам, наполнявшим переложения эпоса собственными смыслами, приходят (к сожалению, ненадолго) серьезные знатоки былин. Они не считают возможным додумывать и переиначивать быliny; они лишь выбирают нужные варианты из того богатства, что зафиксировано к тому времени. Доступные Л.И. Поливанову записи разных вариантов былин вынуждают его как бы «склеивать» фрагменты разных текстов, постоянно «перепрыгивая» с одного варианта на другой (так, например, в былине «Три поездки Ильи Муромца» на трех страницах насчитывается четырнадцать таких «прыжков»¹¹). К чести составителя надо заметить, что эти «прыжки» он добросовестно обозначает в примечаниях.

Отметим, что подобным методом пользовался Л.Н. Толстой, отбирая быliny для «Азбуки». Однако искажения текстов в «Азбуке» были значительные. Нельзя сказать, что Л.Н. Толстой выдумал, например, эпизод, в котором выясняется, что переметную суму с «тягой земной» может носить на себе один только «мужичок-пахарек» Микула Селянинович. Но, отбирая эпизод, Л. Толстой отверг множество достоверных записей быliny о Святогоре и тяге земной и ухватился за сделанную П.Н. Рыбниковым запись Леонтия Богданова, перепутавшего Николу Можайского с Микулой Селяниновичем.

Так же работали многие составители хрестоматий, в частности, А. Ок-

сенов (современный исследователь Ю. Новиков восстанавливает процесс построчного «сшивания» А. Оксеновым текста из разных вариантов былин¹²). Однако прежде Л.И. Поливанова, кажется, только А.Г. Филонов в своей «Русской хрестоматии» (1863) отмечал в книге для детского чтения источник каждого вставляемого фрагмента (правда, он называл только издание без указания конкретной записи).

К сожалению, среди вариантов, с которыми работали популяризаторы, встречались порченые и даже фальсифицированные. Во-первых, выпуски «Песен» из собрания П.В. Киреевского, которые публиковались после смерти великого собирателя П.А. Бессоновым, содержали множество случайных и недостоверных записей (например, Л.И. Поливанов включает в свой сборник изданную П.А. Бессоновым фантазию Л. Мея о позорной ретире русских богатырей от «силы неизвестной»). Во-вторых, на рубеже XIX–XX вв. на руках у народа скопилась критическая масса дешевой и некачественной лубочной литературы, издаваемой в огромном количестве с середины 1860-х гг. и повествующей о вымышленных подвигах богатырей. Эти книжные выдумки оказывали влияние на народную память, и собиратели начали записывать странные варианты «былин», явно указывающие на след лубочных изданий.

Какие же варианты былин выбирает Л.И. Поливанов?

Во-первых, те, которые, как мы уже упоминали, не должны оскорбить «нравственное и эстетическое чувство читателя». Например, вместо того, чтобы прямо поведать о вынужденном блюде Ильи с женой Святогора, компилятор ставит многоточия таким образом, что юные читатели не могут понять, что произошло. Несколькими строками ниже им сообщают, что, «узнав о проделке жены, Святогор ее убил»¹³. Поскольку им известно лишь о том, что жена положила Илью в карман к Святогору, юные читатели поражаются зверству Святогора и удивляются тому, что Илья не вступился за несчастную красавицу.

Таким образом, уничтожается главный смысл этой быliny: Святогор делает выбор между ревностью, бешенством оскорбленного мужа, страстью к коварной красавице – и смирением. Смысл всей быliny в том, что Святогор прощает Илью и тем самым показывает ему, как должен вести себя богатырь. Впоследствии Муромец повторит этот духовный подвиг Святогора: он выберет смирение, безбрачие, отказ от оседлой жизни.

Во-вторых, Л.И. Поливанов, как ученик Ф.И. Буслаева (ему, кстати говоря, он и посвящает книгу), старается отобрать из эпических песен то, что якобы указывает на слои древних заимствованных мифологических смыслов. Так, в комментариях к былине находим следующее объяснение ухода Святогора на Святую гору. Санскритское слово «бу-дара» (гора) складывается из «бу» (земля) и «дара» (поддержка), следовательно, поясняет Л.И. Поливанов, горы держат Святогора – потому, что они «крепче» самой земли.

Чтобы хоть как-то проиллюстрировать идеи мифологической теории эпоса Л.И. Поливанов включает в сборник выдумку Л. Мея про оживле-

ние Добрыни живой водой и про бегство богатырей от «силы незнаемой» с последующим окаменением. Примечательно, что именно за фальшивку спешат ухватиться сторонники мифологической теории. Л.И. Поливанов, например, сравнивает борьбу русских богатырей с нездешними силами с борьбой титанов против олимпийских богов, очевидно, заимствуя эту аналогию у своего учителя Ф.И. Буслаева

Любимую былинку мифологической школы – о Волхе Всеславиче – составитель выводит «из под огня» возможной негативной реакции учеников. Он выбирает вариант, в котором не описывается кровавая резня, устроенная Волхом в Царстве Индейском, когда были убиты все, кроме «душечек красных девушек». Чтобы не порождать в душах учеников сомнения в позитивном характере образа Волха, выбирается вариант былины, в котором отсутствует сцена блудного соития матери Волха со змеем (в примечании лишь мимоходом говорится, что Волхв был «сыном змея»).

В-третьих, Л.И. Поливанов пытается продемонстрировать читателям «исторический» слой эпических смыслов: например, противопоставление военного быта и крестьянского труда в былинке «Вольга и Микула». Для этого компилятор выбирает оборванный и потому бессмысленный вариант этой песни: Вольга и Микула никуда не едут, Микула не спасает Вольгу от смерти, а мужичков Гурьевца, Ореховца и Крестьяновца – от заслуженной кары. Таким образом, внимание читателей сосредоточивается на сцене безуспешного кручения сошки дружинниками Вольги (аналог безуспешных попыток Святогора поднять суму с «тягой земной»).

Отметим, что, несмотря на модную трактовку образа Микулы, предложенную Л.Н. Толстым в «Азбуке» и широко распространившуюся в педагогических кругах, разборчивость ученого не позволяет Л.И. Поливанову использовать в своем сборнике испорченную прозаическую запись от Леонтия Богданова, согласно которой суму переметную с тягой земной носит «пахарек» Микула Селянинович. Правда, чутье изменяет Л.И. Поливанову, когда в примечаниях он упоминает о другой выдумке Л. Мея – об «оживлении» Добрыни при помощи живой воды.

Передачу силы от Святогора к Илье с позиций мифологической школы или с позиций эпосоведов-«историков» объяснить трудно; поэтому Л.И. Поливанов составляет лишь небольшой комментарий к этому фрагменту.

Чтобы показать, как поверх мифологического слоя накладываются напластования «исторических» смыслов, Л.И. Поливанов пытается трактовать образ Ильи как «зародившийся в быту земледельческом»: по его мнению, Муромец есть как бы продолжение «полумифического образа старшего богатыря Микулы Селяниновича»¹⁴. К сожалению, попытка «привязать» Муромца к почве обречена на провал: это богатырь духа, который постоянно находится в движении (даже в полете – ср. «богатырский скок»). Илья единожды в начале богатырского поприща отдает долг земледелию и с тех пор никогда не обрабатывает ее и не живет на ней долго; он и защищает не землю, а конкретных живых людей, нуждающихся в его

помощи. Чаще же всего и наиболее горячо Илья Муромец защищает не крестьян, а представителей «рода богатырского», о котором он радеет, в том числе перед князем Владимиром.

Пытаясь отвечать требованиям исторической школы, Л.И. Поливанов навязывает Илье Муромцу защиту родной земли от неких «дикарей-великанов эпохи первобытной», в лице которых народная фантазия якобы «воплотила степных кочевников»¹⁵. Остается непонятным, кого следует считать воплощением кочевников – Соловья ли Разбойника, оседло живущего в дремучих лесах, или заезжего нахвальщика, который является родным сыном самого Ильи?

Наконец, в-четвертых, выбор вариантов былин, сделанный Л.И. Поливановым, а также его комментарии обнаруживают влияние специфического варианта рецепции былинного образа Ильи Муромца, распространенного в образованном обществе после статьи М.Н. Каткова, стихотворений А. Кольцова «Что ты спишь, мужичок», И. Никитина «Уж как был молодец Илья Муромец». В этих произведениях Илья Муромец, как и весь русский народ, представлялся либо заторможенным и ленивым, пребывающим в дремотном оцепенении, подобно медведю в спячке, либо в состоянии безудержного буйства.

«Нравственная красота Ильи», по мнению Л.И. Поливанова, заключается «в соединении разума, твердой воли и глубокого чувства». Это самое чувство «не скоро двинется в его груди, по большей части сокрытое под видом спокойствия, но когда раскалит его “сердце разгорчивое и неумчивое”, то способно возвысить его до великого подвига, а порою увлечь и разрушительным порывом»¹⁶.

Каждый, кто читал или слушал былины, знает, что сердце Ильи «разгорается» мгновенно: он скор на действие, у него есть та самая «смелость-ухватка», которой недоставало вдвое более сильному старцу Иванищу. Илья был сиднем, но это не значит, что он тридцать лет спал «без просыпа». Сделавшись богатырем, «старой казак» в высшей степени деятелен, он быстрее других поднимается на защиту обиженных (в отличие, скажем, от Добрыни, который долго не мог понять, что именно его касается предсказание «святых отцов» о вызволении «полонов российских»).

Как педагог Л.И. Поливанов все же вынужден был на время выпустить из виду мифологическую «первооснову» былин и позднейшие исторические наслоения и сказать несколько слов о нравственных ценностях русского эпоса.

Ценностный центр Ильи Муромца он связывает с такими качествами, как сдержанность и честность. «Он сдержан: когда Алеша Попович, рассердившись на него, пустил в него ножом, Илья отплатил забияке только презрением: подхватил нож на лету и воткнул в дубовый стол. Илья дает советы самому князю Владимиру и предостерегает его от бесчестного дела»¹⁷.

Еще одна ценность, утверждаемая в образе Ильи, – человеколюбие. Илья Муромец, пишет Л.И. Поливанов, есть «самый человеколюбивый из

богатырей. Он помнит завет отца: „не помысли злом на татарина, не убей в чистом поле христианина”¹⁸.

Тем более странно, что опытный педагог Поливанов, как бы в опровержение собственных слов о человеколюбии Ильи, выбирает вариант былины, опубликованный М. Погодиным в «Москвитяине»¹⁹. Это весьма необычная запись старины, сообщенная учителем из Шенкурского уезда Никифором Борисовым и якобы записанная «со слов крестьянина» И.А. Ядовиным. В этом варианте Илья насмерть запарывает плетью Катьошу-перевозчицу на глазах у отца Соловья Разбойника. Заметим, что использование этого варианта автоматически лишает компилятора возможности показать читателям другую важную сцену, в которой Илья отказывается от несметного богатства, предлагаемого женой Соловья. Кроме того, Л.И. Поливанов помещает в примечаниях фрагмент из варианта былины, в котором Илья убивает и вторую дочь Соловья:

Как выскочила, вылетела она выше церковей соборных,
Выше тех крестов животворящих,
Пала она на сыру землю:
Тут у нее кожа треснула²⁰.

Непонятно, зачем педагогу понадобилось цитировать этот жутковатый вариант при наличии более «човеколюбивой» развязки: Илья оставляет Пелю-богатырку в живых, однако наносит ей увечье, которое помешает девице в будущем нападать на добрых людей.

Л.И. Поливанов особо отмечает человеколюбие Ильи, оставившего в живых разбойников. Однако он зачем-то выбирает вариант былины, в котором богатырь не заставляет станичников покаяться, а просто уезжает от них, предоставляя и дальше грабить путников.

Автор «Русских народных былин» формулирует (довольно смело) еще одно нравственное качество, отразившееся в образе Ильи: рыцарственность. Для доказательства этого тезиса он включает в сборник эпизод из «Песен» П.В. Киреевского, в котором Илья встречает в поле девицу, сбежавшую от Алеши Поповича, и вступает за нее. Ни в хрестоматиях, ни в литературных переложениях эпоса прежде Л.И. Поливанова этого никто не делал.

Несмотря на досадные пропуски важнейших сцен, Л.И. Поливанов идет дальше своего учителя Ф.И. Буслаева: он отмечает главное, что составляет содержание большинства былин – внутреннюю борьбу в душе героя. Об Илье он пишет, что в нем «наряду с идеальными свойствами видим черты человека, наделенного страстями, увлекающими его подчас за пределы добра»²¹.

К сожалению, эту внутреннюю противоречивость (естественную для любого человека, ежеминутно выбирающего между добром и злом) Л.И. Поливанов объясняет тем, что фигура Ильи «слагалась в народной фантазии в течение многих веков» и поэтому она «заключает в себе и нрав-

ственные черты различных эпох»²². Автор «Русских народных былин», таким образом, отказывает эпосу в возможности изобразить битву добра и зла в душе человека. Противоречивые поступки героя он объясняет наслоением не связанных меж собой нравственных схем, характерных для разных эпох. Более того, Л.И. Поливанов отказывает русскому эпическому герою в праве на цельный характер: ценностный центр героя предстает в виде беспорядочного собрания норм и мотиваций разных типов личности, формировавшихся в разное время.

Ценностный центр Добрыни Л.И. Поливанов связывает с такими качествами, как «задушевность» (доброта, подверженность тоске и своего рода «трусости» (возможности «приужахнуться»). Составитель сборника замечает у Добрыни чувства «разносторонние, оттенки их тоньше, чем у Ильи Муромца». «Добрыня прекрасен нравственною красотой иного рода, нежели Илья Муромец»²³, – утверждает автор «Русских народных былин», однако не поясняет своей мысли. Видимо, нравственная красота героя, в его понимании, заключается в тонкой душевной организации, некоторой «сентиментальности» и даже «ранимости».

Заметим, впрочем, что этот образ Добрыни, созданный самим Л.И. Поливановым в предисловии к былине, разрушает сцена казни Маринки-потравницы (с отсеканием рук, ног и губ; к сожалению, составитель исключает объяснение Добрыней своих действий («Эти руки мне не надобны // Обнимали они татарина поганого» и т.д.). Сравнение Добрыни с Ильей как богатыря более нежного и задушевного с более «угрюмым» придется отвергнуть, если вспомнить, как ловко Добрыня покончил с бабой Горыничкой, стоило Илье на миг отвернуться.

Впрочем, утверждая, что Добрыня «тяготится самыми подвигами своими»²⁴, Л.И. Поливанов вплотную приближается к осознанию главного смысла этой былины – внутренней борьбы, которая происходит в душе богатыря, не желающего принимать свою героическую миссию. Однако избранные компилятором варианты полностью лишают читателя возможности воспринять этот смысл: в этих вариантах нет ни коня, завещанного от деда для борьбы со Змеей, ни упоминания о гибели отца Добрыни в роковой реке. Отсутствует важнейший момент, указывающий на духовный перелом в душе героя, когда он, наконец, становится богатырем, услышав, что Змея глумится над пророчеством «святых отцов». Отбрасывает Л.И. Поливанов и вариант, в которых содержится «подсказка» для слушателей: Добрыня назван «глупешеньким» из-за того, что заключает мир со Змеей, так и не добившись освобождения «полонов российских».

Об Алеше составитель прямо говорит: «не привлекателен нравственный образ этого богатыря»²⁵. В качестве доказательства приводится эпизод, когда Алеша, недовольный тем, что Илья потеснил богатырей за столом, кидает в Муромца нож. Л.И. Поливанов говорит также о том, что в былинах отмечается «жадность» Алеши. Наконец, упоминается о том, что в одном из вариантов Алеша (а не княгиня Апраксия) подкладывает в суму калики Касьяна золотую чашу князя Владимира, что приводит к гибели

Касьяна.

Заметим, что спокойная реакция Ильи на летящий нож (он просто ловит и втыкает его в стол) говорит не только о незлобивом характере Ильи. Как будущий глава богатырской «корпорации», Илья и сам будет ревностно следить за тем, чтобы никто не попирали права богатырей при дворе князя Владимира. В эпической системе ценностей поступок Алеши объясним. Как ни странно это прозвучит, но Алеша Попович – ревностный поборник благочестия и чинности (по крайней мере, за столом у князя Владимира). Никто, кроме Алеши, не возмутился тем, что Змей Тугарин не считается со святыней христианского брака; никто, кроме Поповича, не посмел упрекнуть в этом саму княгиню Апраксию. Теперь он же возмущен оскорблением «рода богатырского» (его поневоле наносит богатырям Илья, занимая должное место при Владимире и «расталкивая» других витязей). Кроме того, летящий нож в понимании аудитории эпического певца не представляет смертельной угрозы для богатыря. Во-первых, это нож, которым режут кушанья, а во-вторых, брошенные через стол ножи в былинах, как правило, ловятся. В связи с этим поступок Алеши невозможно трактовать как покушение на жизнь Ильи Муромца – это, скорее, вызов, демонстрация недовольства и проверка «удали молодецкой».

Что касается «жадности», о которой, действительно, часто говорят другие богатыри, то нужно признать, что в тексте былин мы не встречаем ни одного случая, когда Алеша проявил бы эту жадность. Она так и остается расхожим мнением, излюбленной темой для подтрунивания.

Относительно участия Алеши в коварном и мстительном плане княгини Апраксии, оскорбленной невниманием Касьяна, нужно отметить, что в большинстве вариантов этой былины Алеша не упоминается: чашу подбрасывают Касьяну без его участия.

Далее Л.И. Поливанов отмечает, что «в самых подвигах своих Алеша отличается непривлекательными приемами»²⁶, и в качестве примера приводит переодевание «в платье калики», чтобы убить Тугарина. Заметим, что Илья Муромец тоже переодевается в каличье платье с целью убить Идолище поганое, однако компилятор не считает этот поступок «бесчестным».

Зато Л.И. Поливанов умалчивает о том, что именно Алеша отказывается ехать в Чернигов, чтобы не сбиться с прямого богатырского пути и не загулять там с «девушками хорошими» (в варианте, отобранном Поливановым, не Алеша принимает решение, он лишь следует совету своей «дружины хороброй»).

Между тем, Л.И. Поливанов приводит вариант, в котором Алеша Попович «всю ночь не спал, молился Богу со слезами»²⁷ перед битвой с Тугариным. Далек не каждый эпический герой способен молитвой вызвать дождь; напомним, что эпическому сознанию хорошо известна евангельская притча о слепорожденном, где говорится: «Но мы знаем, что грешников Бог не слушает; но кто чтит Бога и творит волю Его, того слушает» (Евангелие от Иоанна. Гл. 9. Стихи 1–38).

Ценностный центр этого героя содержит и добрые, и дурные качества – таков закон былинной поэтики, и таким образом обеспечивается «живость» образа. Каждый былинный герой борется со своими недостатками и слабостями, и в «черном списке» Алеши Поповича многие слушатели былин узнавали собственные грехи и страсти («интриги с женским полом», как выражается Л.И. Поливанов; непреодолимые страстные чувства к чужой жене; страсть к «платью цветному»; похвальба и др.). Но разве не грешат, не поддаются человеческим страстям и «старой казак» Илья, и Добрыня Никитич (отправившийся к Маринке вопреки матернему наказу), и Михайло Поток, и Садко, и Василий Буслаев, и Дунай Иванович, и князь Владимир, и княгиня Апраксия, и Настасья Микулишна, и даже старчице Иванище, струсивший подняться против Идолища за церкви Божие?

Помещая в сборник былин о Потоке, Л.И. Поливанов выбирает тот вариант, в котором под землю к герою приползает некая змея. Духовный же смысл былины полнее раскрывается в варианте, где сама коварная жена Потока превращается в змею. К тому же в первом варианте уже невозможно обойтись без того, чтобы позаимствовать из сказочной реальности живую воду для оживления жены Потока. Явление волшебной воды есть верная примета испорченного варианта. Если же принять вариант былины, в котором сама жена Потока превращается в змею, тогда слушателю ясно, что она вовсе не умирала, а только притворялась мертвой, а значит, в живой воде и нужды нет.

Л.И. Поливанов безосновательно отождествляет Потока с Касьяном из былины «Сорок калик со каликою», что невозможно: княгиня Апраксия неоднократно видела Михайлу Потока при дворе и никогда не влюблялась в него, а в Касьяна влюбилась немедленно и страстно.

Варианты былины про Садка выбраны так, что читатели совершенно не могут догадаться, что Садко становится жертвой Морского царя, увлекшего его хитростью с рыбой-золоты перья. Л.И. Поливанов не считает полезным включить варианты, где ясно показана роль Николы Можайского, спасающего голову Садка в момент, когда тот едва не проигрывает спор с Новгородом; дальнейшая логика событий на морском дне, таким образом, утрачивается.

Итак, можно сказать, что принципы отбора текстов былин или их фрагментов для учебных книг Л.И. Поливанова были близки научным. Составитель этих книг не искажал имеющиеся в его распоряжении тексты, однако стремление показать нравственную силу русского эпоса заставляло Л.И. Поливанова вводить собственную цензуру, затемняя или даже изменяя тем самым ценностный смысл былин.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Галахов А.Д. Историческая хрестоматия церковно-славянского и русского языка. М., 1848.

² Шевырев С.П. История русской словесности, преимущественно древней.

XXXIII публичные лекции: в 4 вып. М., 1846–1860.

³ Галахов А.Д. Полная русская хрестоматия. Изд. 9-е, с перем.: в 2 ч. СПб., 1861.

⁴ Буславев Ф.И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861.

⁵ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888.

⁶ Поливанов Л.И. Вторая пчелка. Книга для классного чтения в народных многолетних училищах, школах профессиональных и учительских семинариях, с приложением тем для письменных работ. М., 1886.

⁷ Поливанов Л.И. Вторая пчелка. Книга для классного чтения в народных многолетних училищах, школах профессиональных и учительских семинариях, с приложением тем для письменных работ. М., 1886. С. 12.

⁸ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. VI.

⁹ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. VI.

¹⁰ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. VI.

¹¹ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 62–64.

¹² Новиков Ю.А. Былина и книга. СПб., 2001. С. 181–186.

¹³ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 15.

¹⁴ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 22.

¹⁵ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 22.

¹⁶ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 26.

¹⁷ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 23.

¹⁸ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 23.

¹⁹ Илья Муромец (Народная сказка) // Москвитянин. 1843. Ч. VI, № 11. С. 7–16.

²⁰ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 36.

²¹ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 24.

²² Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 24.

²³ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 68.

²⁴ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 66.

²⁵ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 85.

²⁶ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 86.

²⁷ Поливанов Л.И. Русские народные былины. Тексты, объяснительные статьи и примечания / сост. Л. Поливанов. М., 1888. С. 94.

References (Monographs)

1. Shevyrev S.P. *Istoriya russkoy slovesnosti, preimushchestvenno drevney. XXXIII publichnye lektzii* [The History of Russian Literature, Mostly Ancient. XXXIII Public Lectures]: in 4 vols. Moscow, 1846–1860. (In Russian).

2. Novikov Yu.A. *Bylina i kniga* [The Bylina and the Book]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 181–186. (In Russian).

Арсений Станиславович Миронов – кандидат филологических наук, и.о. ректора Московского государственного института культуры.

Область научных интересов: теория и технологии современной журналистики; наследование культуры; аксиология; фольклористика; героический эпос.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

Arseny Mironov – Candidate of Philology, Acting Rector of Moscow State Institute of Culture.

Research interests: theory and technologies of modern journalism; inheritance of culture; axiology; folklore; heroic epic poetry.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

С.В. Савинков (Воронеж)

БЕЗОТВЕТНАЯ ЛЮБОВЬ В МИРЕ ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. Статья затрагивает одну из самых важных романтических коллизий противостояния реальности, которая в мире Лермонтова получает своеобразную интерпретацию и доводится в романе «Герой нашего времени» до логического предела. Стремлением переменить то, что *есть*, проникнуты едва ли не все лермонтовские герои. Добиться такой перемены в целом ряде случаев означает для них достичь «ответной» любви от тех, кто не может им ее дать. Их ответ означал бы вызов миропорядку, которому они принадлежат. Поэтому, как правило, притязания таких – демонического плана – героев на любовь не только остаются без ответа, но и оборачиваются для них полным поражением: их ожидает неминуемое возмездие. Иная диспозиция в романе-«эксперименте» «Герой нашего времени». Лермонтов представляет в нем героя, способного в отношениях с тем, что *есть*, добиваться своего и при этом избегать возмездия. В результате безответной любви остается не Печорин, а те, кто его окружает.

Ключевые слова: миропорядок; безответная любовь; мечтательство; дикость; жертвенность; возмездие.

S. Savinkov (Voronezh)

Unrequited Love in Lermontov's World

Abstract. The article touches upon one of the most important romantic conflicts confrontation to reality, which in the world of Lermontov gets a peculiar interpretation and is brought to its logical limit in the novel “Hero of Our Time”. Almost all heroes of Lermontov are imbued with the desire to change what is. To achieve this change in a number of cases means for them to reach the “response” of love from those who can not give it to them. Their answer would mean challenge the world order to which they belong. Therefore, as a rule, such claims of those heroes (of the demonic plan) for love remain not only unanswered, but also turn to their complete defeat: they face the inevitable retribution. Another disposition in the novel- “experiment”, “Hero of Our Time”. Lermontov presents him as a hero, capable in dealing with what is, to achieve his goals and thus to avoid retaliation. As a result, it is not Pechorin who stays without reciprocal love but those who surround him.

Key words: the order of the world; unrequited love; wishful thinking; wildness; sacrifice; vengeance.

В одном из ранних стихотворений лирическое «я» Лермонтова, видя неотвратимость гибели деревца, которому поверялись детские мечтания, сталкивается с невозможностью что-либо изменить:

И деревцо с моей любовью
Погибло, чтобы вновь не цвести,

Я жизнь его купил бы кровью, –
Но как переменить, что *есть*?¹

(Далее при цитировании в тексте в скобках указаны том и страница данного издания.)

Стремлением «переменить, что *есть*», так или иначе одержимы все лермонтовские мечтатели, и эта одержимость зачастую приобретает отнюдь не инфантильно-ювенильные формы.

Селим, герой поэмы «Аул Бастунджи» (1832-1833), полная противоположность своему живущему по закону гор старшему брату-воину Акбулату:

Меньшой был слаб и нежен с юный дней,
Как цвет весенний под лучом заката!
Чуждался битв, и крови он, и зла,
Но искра в нем таилась... и ждала...

Порой, в степи застигнутый мечтами,
Один сидел до поздней ночи он,
И вокруг него летал чудесный сон (III, 245).

Мечтательство Селима есть то, что изначально исключает его из миропорядка аула Бастунджи, и это исключение станет непреодолимым после того, как старший брат, следуя горским обычаям, приведет в дом жену. Как только это случается, мечтательство выросшего без материнской любви и ласки Селима приобретает иную форму, и иное содержание. Селим проникается запретной страстью к жене брата и, изнемогая от любви, обращается к старшему брату (по сути, заместившему ему отца) с просьбой отдать ему Зару на том основании, что так, как он, любить никто ее не сможет.

Акбулат отказывает Селиму и таким образом оставляет младшего брата наедине с его уже не детскими мечтами о женской любви без надежд на их осуществление. Отказ Акбулата облекается в такую жестко-утвердительную форму («Что дал мне Бог, того не уступлю», III, 254), которая, по сути, выражает непреложный закон мироустройства: есть такая данность, с которой ничего нельзя поделать – ни перестроить, ни подменить.

Селим же покушается на эту данность, на миропорядок, основанный на традициях «гордой старины заветных преданий». В этой попытке Селима восстать против брата (лениво любящего свою жену старика), против его всевластия несложно усмотреть переключку с сюжетом о Демоне, возжелавшем отнять «принадлежащую» равнодушному Богу («он занят небом, не землей», IV, 207) Тамару и стать единоличным и полновластным обладателем ее любви. Так же, как и будущий Демон, Селим предлагает Заре выйти за пределы миропорядка аула Бастунджи и основать свой ни от кого и ни от чего не зависящий «рай». Демон посылу Селима придают

абсолютное выражение: он предлагает Тамаре надмирную любовь и надмирное бытие:

Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить (IV, 209).

Зара отказывает Селиму, и прежде всего потому, что миропорядок, которому она принадлежит, обязывает ее хранить честь своего отца: «Я дочь его и честь его храню: Умру, погибну – но не изменю» (III, 260). Одержимой мечте Селима присвоить себе то, что ему принадлежать не может, Зара противопоставляет другое устремление: сохранить неизменным то, что *есть*.

Не дождавшись от Зары ответной любви, Селим убивает ее, и это злодеяние совершается уже не мечтательным юношей, а едва ли не диким зверем, для которого ничто не может стать преградой на пути его хищной воли. Отделив себя от аула Бастунджи и противопоставив ему себя, Селим встает на путь одичания: он начинает жить и вести себя как дикий зверь: «Мой дом изрыт в расселинах скалы: В нем до меня два барса дружно жили. Узнав пришельца, голодны и злы, Они, воспрянув, бросились, завывили... Я их убил... И кожи их у входа, по бокам, Висят, как тени, в страх другим зверям» (III, 258).

Мечтательство (в лермонтовской редакции трактуемое и как страстно-деятельное желание невозможного) – есть то, что отрывает того, кто ему предается, от мира, и этот отрыв у Лермонтова может быть направлен и в сторону идеала, и в противоположную ему сторону. Точнее сказать, в том случае, если движение в сторону идеала не достигает цели (а идеал нельзя достигнуть по определению), мечтательство может побудить к действиям, на которые способен лишь тот, кто одержим звериной дикостью. Дикость оказывается оборотной стороной мечтательства потому, что имеет с ним общее основание. И то и другое игнорирует то, что *есть*, отказывая ему в праве на отдельное, независимое существование. Хищный зверь смотрит на свою жертву лишь как на то, что может утолить его животную потребность в насыщении. Мечтатель смотрит на реальность как на то, что должно стать жертвой его мечтательской одержимости. Хищник может утолить животный голод плотью своей жертвы; мечтатель, не имея возможности утолить свой мечтательский голод тем, что *есть*, начинает его уничтожать. И хищник, и мечтатель уничтожают то, что *есть*. Но если хищник способен, пусть и на время, насыщаться тем, что *есть*, мечтателя ждет только истощение, потому что *реальное* никогда не сможет стать для него дающей

насыщение пищей.

Хищник смотрит на то, что *есть*, как на жертву, у которой есть только одно назначение – служить ему пищей. Для мечтателя то, что *есть*, также лишается самостоятельного значения: он эту данность либо игнорирует, либо «примешивает» к ней то, чем она не обладает. Так, к любви Вадима («Вадим», 1832-1834) к сестре *примешивается* воображение, а «если к ней примешивается воображение, то – как замечает повествователь – горе несчастному!...» (VI, 30). В результате такого вмешательства братская любовь Вадима к Ольге превращается в любовь запретную и маниакальную; созданный в его воображении идеальный образ и действительное лицо перестают различаться и потому «тщеславно» рассматриваются в качестве исключительно ему принадлежащей собственности.

Проникнутый маниакальной ненавистью ко всему миру Горбун питает надежду на ответную любовь сестры. Эта любовь оправдала бы его отверженное существование и сгладила его безобразные черты. Ольга же отвечает на любовь того, кого она не должна любить – сына убийцы ее отца. Она отвечает любовью тому, кто красив и благороден, и эти красота и благородство не есть плод мечтаний и воображения, а есть то, что *есть*.

Вадиму не удается привить Ольге ненависть к Юрию, сделать так, чтобы она, глядя на Юрия, видела не его красоту и благородство, а подпитанное ненавистью и воображением уродство. В настоящем бытии уродство есть уродство, а красота есть красота. Придет час, и некогда очарованная сумеречной красотой Демона Тамара увидит своего обольстителя в его истинном виде:

Пред нею снова он стоял,
Но, боже! – кто б его узнал?
Как смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца, –
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица (IV, 215).

Заметим, что лермонтовские мечтатели во что бы то ни стало хотят добиться ответной любви, и если бы это им удалось, то и мир бы с неизбежностью переменялся.

Степан Калашников идет на смертный бой даже не за жену, а за требующую сохранения и охранения семейную честь. Кирибеевич же смотрит на Алену Дмитриевну так, как если бы она была одна и не имела никаких связей и отношений: он как бы не видит и не хочет видеть, что она дочь своего отца, что она сестра своих братьев, что она жена своего мужа. И что эти связи и отношения есть то, что *есть*, есть такая данность, с которыми нельзя не считаться. Калашников сражается за сохранение того, что *есть*, а Кирибеевич – против того, что *есть*. Кирибеевич нарушает порядок вещей. Он не может поступить так, как ему советует царь: прислать дары, а

потом, если полюбится, свататься. Он поступает с Аленой Дмитриевной так же, как Демон с Тамарой: обещает чудеса и власть над миром в обмен на любовь³.

В отличие от Демона, Бога *уже* есть за что любить – за то, что он создал мир. Демон же предлагает Тамаре полюбить его за то, чего пока нет, но при определенных условиях будет. Предлагать в обмен на любовь то, чего нет, но чего бы очень желалось – занятие оболстителя, который и оболщает для того, чтобы, добившись своего, забыть о своих обещаниях. В то же время поэма дает основание считать, что цель Демона не оболщение Тамары, а месть Богу, которую он хочет осуществить с помощью Тамары. Неоспоримым фактом свершившейся мести стало бы его перерождение. А само это перерождение стало бы доказательством возможности изменить то, что *есть*, вопреки воле Творца, обстоятельств, закона мироустройства.

Кстати говоря, идея внутреннего изменения связывает Демона и Селима, но обратной логикой. Селим, не достигнув цели, превращается в зверя, а Демон – не превращается в ангела. Перерождение Селима оказывается разрушительным для мира, а перерождение Демона (чисто гипотетически) могло бы стать основанием для его созидания на новых началах. И хотя Демон переродиться не может (по лермонтовской логике изменение необратимо⁴), тем не менее, сама идея, что изменения мира возможно достичь посредством внутреннего изменения того, кто этого желает, для Лермонтова была одной из тех, которая определяла глобальную нарративную программу его творческого поиска. Об этом далее еще будет сказано. Теперь же необходимо сконцентрировать внимание на том, что факты свершившегося (у Селима) и не свершившегося (у Демона) внутреннего изменения были подготовлены разными историями. В определенном смысле более существенно даже не то, что эти истории разные, а то, что они у них есть, как есть они и у Вадима, и у Кирибеевича. Само наличие «биографии» у каждого из этих персонажей тоже оказывается такой для них данностью, которую они не в силах переменить: Селим не может отменить то обстоятельство, что его рождение стало причиной смерти его матери; Кирибеевич не может излечить себя от того своеволия, которое ему привили на службе в царских опричниках; Демон не может выбросить из своей биографии событие изгнания из рая и т.д. При этом, однако, у этих разных «биографий» есть общая точка схождения: неминуемое возмездие за покушение на то, что *есть*.

Иное дело – Печорин. В отличие от его предшественников, у «героя времени» истории как бы и нет – нет такой истории, события которой образовывали бы некую причинно-следственную связь⁵. Н.Д. Тмарченко заметил, что отсутствие сюжетных связей между разными печоринскими историями (фактор, отрицающий возможность биографии) «выражается еще и в том, что в каждой из них у героя особое прошлое, соответствующее особому настоящему. Так, если отношения Печорина с Бэлой выглядят попыткой разочарованного героя обрести гармонию с миром в любви, то ее неудача подготовлена цепью аналогичных попыток и неудач в про-

шлом. В «Княжне Мери» отношения Печорина с женщинами строятся в настоящем совершенно иначе – на стремлении полностью подчинить другого человека своей воле. И этому настоящему соответствует совсем иное прошлое, в частности, роман с Верой»⁵.

То обстоятельство, что за спиной Печорина как бы не одна, а множество историй может рассматриваться и в качестве свидетельства того, что «герой времени» сумел приобрести независимое положение от того, что *есть*, а вместе с ним – и возможность ничем ему не жертвовать и при этом все от него получать. Складывается впечатление, что Печорин умеет в нужный момент переключаться с одной истории на другую, учитывая причинно-следственную конфигурацию каждой из них и словно зная наперед, что может при том или ином раскладе его ожидать⁶.

Отгороженность Печорина от того, что *есть*, имеет несколько уровней защиты, и базовый среди них – интеллектуальный. Печорин наделен аналитическим умом, позволяющим ему с холодным бесстрашием (а значит – отстраненно) оценивать ту или иную ситуацию без привлечения провоцирующих на сближение с действительностью эмоций. Кстати говоря, способность Печорина к аналитической рефлексии оказывается в генетическом родстве с мечтательским фазисом печоринской «первой молодости».

Переход от мечтательства к комбинаторному рационализму может быть объяснен таким образом: отрыв мечтателя от того, что *есть*, приводит его к «зацикленности» на себе, она запускает механизм рефлексии, а рефлексия лишает действительность ценностной, этической значимости. Печорин и в самом деле не затрудняет себя различением добра и зла. Правда, видимо, по старой мечтательской памяти Печорину по-прежнему остается важной эстетическая сторона дела: «радужные» и «мрачные образы», которые некогда волновали его воображение и лишили его необходимого для действительной жизни постоянства воли (требующегося как раз для укорененных отношений с миром в этической сфере), до сих пор заставляют его время от времени придавать тому, что *есть*, романтический антураж.

Если все же попытаться реконструировать историю Печорина, то это история о том, как переживший себя мечтатель превращается в существо, парадоксальным образом сочетающее холодного и бесстрастного аналитика и одержимого страстью преследования жертвы хищника (второе – то, что досталось в наследство «герою времени» от таких переродившихся мечтателей, как Селим из поэмы Аул Бастунджи). В черновых материалах к «Герою нашего времени» Лермонтов, говоря о *физическом характере* своего героя, уподобит Печорина тигру (он «то ласковый, гибкий, уклончивый, игривый, то жестокий и бешеный, и всегда мрачно убегающий общества себе подобных», VI, 568-569) следующему исключительно *внутреннюю минутой*. В отличие от своих предшественников Печорин не одержим идеей перемены того, что *есть*. Он научился использовать то, что *есть*, в своих целях, играть с ним – как нередко поступает хищник со своей

жертвой – «в кошки мышки»⁷ и как вампир⁸ подпитываться его жизненной энергией, и как либертин⁹ владеть искусством его беспроигрышного обольщения.

Интеллектуальное всезнание в сочетании с хищнической азартностью и привычкой к эстетству – все это вместе, по отдельности и в разных комбинациях представляет основные параметры его эгоцентричной – артистичной, нарциссической¹⁰ и женской¹¹ – природы, которая дает «герою времени» возможность не иметь какой бы то ни было зависимости от того, что *есть*, а вместе с этим – и возможность, ничем не жертвуя, получать все, что пожелаешь. Селим, Кирибеевич, Демон искали в ответной любви (пусть и не всегда осознанно) возможность изменения миропорядка, у Печорина такой установки нет. Находясь в стороне от того, что *есть*, «герой времени» приобретает возможность манипулировать другими, разыгрывая с ними разножанровые спектакли, в которых себе он отводит роль одновременно и режиссера и действующего лица, но такого, который не должен окончательно включиться в сюжетные перипетии. Ответная любовь с его стороны разрушила бы установленные им правила игры. Но дело не только в этом. Если для печоринских предшественников ответная любовь к ним была бы знаком изменившегося миропорядка, то ответная любовь со стороны Печорина стала бы знаком коренного изменения его собственной природы. Поэтому, как только Печорин начинает подозревать возможность своей включенности в некие требующие от него самоотдачи – дружеские или любовные – отношения (неизбежно сопряженные с определенного рода зависимостью), душа его тут же охлаждается («мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова... свободы моей не продам...», VI, 313–314).

Невольная боязнь, сжимающая сердце при мысли о неизбежном конце, о которой Печорин говорит в «Фаталисте», оказывается тесным образом связанной для него с возможностью стать непосредственным участником событий. Окончательно вовлечясь в провоцируемые им как *сочинителем* драматические перипетии для Печорина означало бы подчиниться логике их развертывания – от начала к концу, а, следовательно, – самому этому концу с неизбежностью достигнуть. Во избежание этого он и «предпочитает» участвовать в развязке чужих драм в качестве *топора* и *камня*. Включиться в событие – ответить любовью на любовь – означало бы для Печорина пересечь некую роковую черту и испытать возмездие от того, что *есть*, от того, что обретается за пределами *жизни как прочитанной книги*.

Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 15-04-00498.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. I. М.; Л., 1957. С. 135.

² Коровин В.Л. О библейских мотивах в лермонтовском «Демоне» в связи с его творческой историей: (от Байрона – к Мильтону) // Литературоведческий журнал. 2014. № 35. С. 18–34.

³ Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 82–85.

⁴ Дрозда М. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 345–346.

⁵ Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 139.

⁶ Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 240–250

⁷ Шмид В. О новаторстве лермонтовского психологизма // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 476–478.

⁸ Савинков С.В., Фаустов А.А. Печорин как «странный» человек...: «вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 584–603.

⁹ Геллер Л.М. Печоринское либертинство // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 558–571.

¹⁰ Фаустов А.А. Вслед за «Парусом»: самоидентификация субъекта в лирике Лермонтова // Диалог согласия / под ред. О.В. Федунинной и Ю.Л. Троицкого. М., 2015. С. 260–266.

¹¹ Ханзен-Лёве Оге А. Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 526–557.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Korovin V.L. O bibleyskikh motivakh v lermontovskom “Demone” v svyazi s ego tvorcheskoy istoriyey: (ot Bayrona – k Mil’tonu) [About Bible Motives in Lermontov’s “Demon” in Connection with His Creative History: (from Byron to Milton)]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2014, no. 35, pp. 18–34. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Drozda M. Povestvovatel’naya struktura “Geroya nashogo vremeni” [The Narrative Structure of the “Hero of Our Time”]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 345–346. (In Russian).

3. Schmid W. O novatorstve lermontovskogo psikhologizma [On the Innovation of Lermontov’s Psychology]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 476–478. (In Russian)

4. Savinkov S.V., Faustov A.A. Pechorin kak “strannyi” chelovek...: “vampiricheskiy” element v romane “Geroy nashogo vremeni” [Pechorin as a “Strange” Person ...: “Vampiric” Element in the Novel “The Hero of Our Time”]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 584–603. (In Russian)

5. Geller L.M. Pechorinskoe libertinstvo [Libertianism of Pechorin]. *M.Yu. Ler-*

montov: pro et contra [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 558–571. (In Russian).

6. Faustov A.A. Vsled za “Parusom”: samoidentifikatsiya sub’ekta v lirike Lermontova [Following the “Sail”: Identity of the Subject in Lermontov’s Lyrics]. *Fedunina O.V., Troitsky Yu.L. (eds.) Dialog soglasiya* [Dialogue of Agreement]. Moscow, 2015, pp. 260–266. (In Russian).

7. Hansen-Love Aage A. Pechorin kak zhenshchina i loshad’ v romane-eksperimente Lermontova [Pechorin as a Woman and a Horse in Experimental Novel by Lermontov]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 526–557. (In Russian).

(Monographs)

8. Savinkov S.V. *Tvorcheskaya logika Lermontova* [Creative Logic of Lermontov]. Voronezh, 2004, pp. 82–85. (In Russian).

9. Savinkov S.V. *Tvorcheskaya logika Lermontova* [Creative Logic of Lermontov]. Voronezh, 2004, pp. 240–250. (In Russian).

10. Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classic Novel of the 19th Century. Problems of Poetics and Typology of the Genre]. Moscow, 1997, p. 139. (In Russian).

Сергей Владимирович Савинков – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры истории журналистики и литературы Воронежского государственного университета.

Научные интересы: история и поэтика русской литературы XIX в.

E-mail: Svspoint@yandex.ru

Sergei Savinkov – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of the History of Journalism and Literature, Voronezh State University.

Research interests: history and poetics of Russian literature of the 19th century.

E-mail: Svspoint@yandex.ru

А.В. Корчинский (Москва)

«НОВОСТНОЙ» РОМАН 1860-Х ГГ.: эскалация и преодоление опасностей

Аннотация. В статье выдвигается гипотеза о том, что специфическая ориентированность русского романа 1860-х гг. на новостную повестку дня связана с особенностями восприятия исторического времени в эту эпоху. Рассматриваются типичные способы литературной переработки новостных сообщений о наиболее резонансных происшествиях, общий вектор которой – усиление событийности происходящего, включая повышение актуальности, значимости, смысловой и ценностной наполненности событий, а также – создание более масштабных нарративов о текущей современности. Ключевая коллизия рассматриваемой эпохи – появление новой общественной силы («нигилистов» или «новых людей»), с которой связывалось множество опасений. На вопрос о том, как в романе 1860-х гг. создавался этот нарратив угрозы, приводивший одновременно к эскалации и вообразимому преодолению чувства опасности, и пытается ответить автор статьи.

Ключевые слова: новость; новости; роман; событие; современность; нарратив; история; угроза; опасность.

A. Korchinsky (Moscow)

“News” Novel of 1860-s Years: Escalation and Overcoming of Dangers

Abstract. The article puts a hypothesis that the specific orientation of the Russian novel of the 1860s on news agenda is connected with the perception of historical time. The paper deals with typical ways of literary conversion of news reports, that spoke about the most resonant incidents, so it’s general vector was the intensification of the eventuality, including increasing the relevance, significance, meaning and value of events, as well as creating more scale narratives about current modernity. The key collision of the epoch was the upraise of a new social force (“nihilists” or “new people”), with caused many fears. The author of the article tries to find an answer to the question how, in the novel of the 1860’s this narrative was created, leading simultaneously to an escalation and an imaginary overcoming of a sense of danger.

Key words: news; novel; event; modernity; narrative; history; a threat; danger.

Новости – важнейший жанр в словесной культуре модерна. Новости не только возникают с наступлением «эпохи современности», но и творят эту современность изо дня в день. Они приковывают наше внимание к новому, которое резко отличается, с одной стороны, от прожитого, с другой стороны, от предстоящего. Они сообщают происходящему такую значимость, которая буквально принуждает нас к совместному переживанию времени. Иначе говоря, во многом именно новости делают нас *со-временниками*. Неприятательный на первый взгляд газетный жанр, втягивая в свою орби-

ту иные культурные формы (от слухов и сплетен до политических и философских трактатов), становится чем-то поистине фундаментальным.

Актуальная повестка дня захватывает и литературу.

1860-е гг. были, вероятно, самым «новостным» периодом в истории русской литературы. Разумеется, писатели и раньше отзывались на текущие события. Перемены во власти и обществе, война или реформа могли стать темой оды, сатиры, эпиграммы, в некоторых случаях – эпического или драматического произведения. Однако характерно, что в XVIII и даже в начале XIX в. наиболее чувствительными к информационным поводам были именно те канонические жанры, в которых, по Бахтину, даже самые современные имена и события «изъемяются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок», «подымаются на ценностный уровень прошлого»¹. К середине же XIX в., когда на сцену выходит роман как «ведущий герой драмы литературного развития нового времени»², художественная дискурсивность (во многом благодаря усилиям литературной критики с ее жгучим интересом к текущим событиям в обществе) оказывается ориентированной на новости. Причем последние здесь можно понимать и в широком, и в узком значении, т.к. интерес литераторов направляется как на сами события, приобретающие общественный резонанс, так и на излагающие их новостные нарративы.

Во второй половине 1850-х гг. рождается особая разновидность романа, оперативно реагирующего на злободневные события и процессы, в частности, на появление новых общественных типов. Таковы первые романы Тургенева. Этот подход был быстро освоен и другими авторами, что уже в начале 1860-х привело к появлению целого спектра романских форм, значительно отличавшихся от тургеневской, но обнаруживавших едва ли не еще более пристальное внимание писателей к перипетиям русской жизни. Возникает то, что позднее назовут политическим, идеологическим или полемическим романом³. Подобные характеристики говорят о публицистическом звучании литературного произведения. Однако, являясь событийным повествованием, роман не только трактует происходящее, придерживаясь той или иной концепции («тенденции»), но, прежде всего, рассказывает о нем, раскрывая некоторые новые подробности, неизвестные ранее взаимосвязи и т.д. Писатель не просто высказывается по поводу изображаемых (фактических или вымышленных) событий, он предъясняет их так, как если бы они были реально пережиты его современниками, превращая возможное в социально релевантный опыт. Для читателя такой роман – один из источников новостей в широком смысле этого слова – известий о чем-то новом, интересном и важном. Поскольку же нарративная структура романа 1860-х гг. многими нитями связана с информационной повесткой дня, можно говорить о наличии в нем не только публицистического, но и новостного слоя.

Эффект острой актуальности многократно усиливается, если целая серия текстов оказывается посвящена одной теме. И действительно, романы

о «новых людях», которые без разделения на критические и апологетические можно именовать просто «нигилистическими»⁴, подразумевая под этим чисто тематическое единство, воспринимаются как новости с продолжением – как своеобразная хроника современности. «Нигилизм» на несколько десятилетий стал предметом, пожалуй, наиболее влиятельного *нарратива угрозы* в русском обществе, интерес к которому благодаря различным событиям сохранялся не только в течение 1860-х гг., но и – с известными трансформациями – еще несколько десятилетий. Ведущая роль в его становлении принадлежала литературе. Не претендуя здесь на целостную и детальную реконструкцию этого нарратива, остановимся на тех приемах, которые позволяли романистам *масштабировать события* (термин Ю.Л. Троицкого), первоначально представленные в новостных сообщениях печати, придавая им исключительную значимость и актуальность.

Конечно, роман не является источником новостей в узком смысле. Читатель скорее *узнает их*, чем *узнает о них*, когда внутри сюжета возникают, например, сообщения о крестьянских бунтах 1861 г. и петербургских пожарах 1862-го, как в романе Писемского «Взбаламученное море» (1863), или – о Польском восстании 1863–1864 гг., в котором участвуют герои лесковского романа «Некуда» (1864). Роман – это один из способов нарративной интерпретации уже известных событий, которая, в отличие от концептуального осмысления (его читатель с избытком находил в критике и публицистике) стремится не только к «расшифровке» и объяснению их смысла. Прежде всего, романский нарратив переоформляет новостную информацию, встраивая ее в порядок «возможного мира». Этот порядок альтернативен внехудожественной действительности уже тем, что в нем, как правило, имеется более или менее очевидная каузальная взаимосвязь между событиями, которая всегда является предметом вероятностной реконструкции в мире, рассматриваемом как реальный. Такое *нарративное переоформление* новостей целесообразно отличать от эстетической обработки событийного и дискурсивного материала как одну из процедур этого сложного и многогранного творческого процесса.

Как же работают с новостями романисты названной эпохи?

Во-первых, обращает на себя внимание специфическая темпоральная локализация события в сюжете романа, спроецированном на историческое время. Вообще, новость относится к прошедшему, которое еще не отделилось от настоящего. Это касается и скупых газетных сообщений, и более развернутых рассказов о «главных новостях» дня, недели, месяца и даже года. Роман – достаточно протяженное повествование. Как правило, романисты 1860-х гг., желающие рассказать историю из текущей жизни, обращаются к недавним событиям, которые не только памятли читателям, но и оказывают значимое влияние на настоящее и будущее. При этом для того, чтобы обрести вторую точку опоры, повествование первоначально как бы «отступает назад» и автор «подводит» читателя к актуальным новостям (о которых тот в действительности уже знает) из глубины недале-

кого прошлого, всякий раз создавая перспективу своего рода нарративного «плюсквамперфекта». Смысл такой предыстории настоящего состоит, по видимому, в том, что «сегодня» здесь выступает как выпуклая и осязаемая фигура на фоне «вчера», давая почувствовать историческую длительность текущего момента, простирающегося в прошлое и будущее. Событийность, казалось бы, уже известных событий возрастает.

Любопытный пример – упомянутый нами роман «Взбаламученное море», сюжет которого охватывает 20 лет современной истории – с 1843-го по 1863-й год. В первых трех частях рассказываемая история вполне автономна от исторического контекста: повествование сосредоточено на судьбе вымышленных героев и, если не считать присутствия в романе узнаваемого типа «людей сороковых годов», почти лишено отсылок к происходящему вне вымысла (как будто в николаевскую эпоху история действительно остановилась!). В начале четвертой части происходит резкий перелом. Во-первых, повествователь начинает то и дело конспективно излагать события отечественной истории с 1853 г. – начала Крымской войны (таким образом, роман отчетливо делится на две больших части, причем структурно-композиционное и хронологическое членение совпадают). Во-вторых, существенно возрастает роль публицистического начала (не случайно именно три последние части романа были восприняты критикой как «фельетон» или даже «пасквиль», в то время как первые три расценивались как относительно «художественные»). С этим связано и резкое увеличение авторского присутствия – вплоть до того, что в начале пятой части в романе появляется сам Писемский.

Но главное, что, приближаясь к современности, повествование становится все более «новостным» в том смысле, что нефикциональные события начинают сильнее влиять на мир героев, пока – в финале романа – не сплетаются с ним в единое целое. Например, конец царствования Николая I, начало «века прокламаций», общественная дискуссия о грядущем освобождении крестьян, сама реформа 1861 г. и даже последовавшие за ней крестьянские волнения даются еще в «фоновом режиме» (даже нашумевшее апрельское восстание в селе Бездна Казанской губернии упоминается вскользь – как новость, еще не влияющая непосредственно на жизнь героев). Здесь заканчивается «подводка» и начинаются сами «новости», которые читатель вновь «проживает» вместе с персонажами романа. Через несколько глав после упоминания крестьянских волнений идет развернутый «пример»: Александр Бакланов и Софья Ленева отправляются из Петербурга в имение Ковригино, недавно унаследованное героиней, чтобы решить вопрос с освобождением своих бывших крепостных, однако, наталкиваются на резкое сопротивление со стороны мужиков и становятся свидетелями усмирения «бунта». Это – происшествие вымышленное, но, по мнению автора, типичное для новой эпохи. Далее герои вовлекаются в подлинные исторические события. Бакланов и шурин Валерьян Сабакеев везут из Лондона прокламации Вольной русской типографии, за что Сабакеева арестовывают на таможне. Эта история возникла на основе соб-

ственного опыта Писемского, подвергнутого досмотру при пересечении российской границы после посещения им Герцена в Лондоне. Другой источник – резонансная история ареста П.А. Ветошника, задержанного при въезде в Россию с партией нелегальной печати 6 июля 1862 г., что впоследствии привело к многочисленным арестам революционеров, включая арест Чернышевского. Последнее крупное событие актуальной повестки дня, переживаемое героями, – Майские пожары 1862 г. в Петербурге (на момент окончания публикации романа этой новости было чуть более года). Они становятся апофеозом той опасности, которую, по мнению автора, несет с собой духовная «смута», охватившая страну. Таким образом, повествование, втягивая в себя все больше реальных событий, вплотную подходит к границе настоящего и будущего, которое, как и в новостных сообщениях, остается открытым.

Эта модель художественного времени, совершающего движение из глубины прошлого к настоящему с его новостями, получающими актуализацию в фикциональном сюжете, параллельно Писемскому используется Чернышевским (хотя в «Что делать?» собственно новостной пласт сильно завуалирован), Лесковым, Достоевским и др. Подобную траекторию можно усмотреть и в истории создания «Войны и мира», когда Толстой, развивая свой первоначальный замысел, сводившийся именно к предыстории настоящего, все дальше уходит вглубь прошлого и в итоге вместо современного создает исторический роман. Двойственность толстовского проекта, одновременно устремленного в историю и тесно связанного с современностью, отмечал Г. Лукач⁵. В более широком контексте это наводит на мысль о том, что романисты рассматриваемой эпохи нащупывают некий механизм перехода между «историей» как областью прошедшего, которая подлежит гипотетической реконструкции, и «историей» как тем, что свершается прямо сейчас при нашем активном или пассивном участии. Поэтому и повседневные новости должны переживаться не как обыкновенные происшествия, а как события, наиболее крупным из которых суждено стать событиями историческими.

Вторая особенность интересующих нас романов, связанная с упомянутым масштабированием новостных событий, это объединение множества разрозненных фактов в единую нарративную конструкцию, что в какой-то мере подобно объяснению через «построение сюжета» (emplotment), характерного, согласно наблюдениям Хейдена Уайта, для историописания. Новость, интересующая автора, обретает не только предысторию (о чем мы уже сказали) и предполагаемые последствия, но и, будучи помещенной в цепочку причинно-следственных отношений или же просто соседствуя с другими фактами, перестает быть точкой на временной оси, более или менее изолированной от других, как это имеет место в новостном жанре. История-story становится частью истории-history. Понятно, что, в отличие от историографии, романский нарратив обладает значительно большей свободой в заполнении «пустот» между событиями. Но одно из самых важных свойств, присущих и тому, и другому типу повествования, это

способность обнаруживать не только поверхностные связи между отдельными фактами, но и рассматривать эти факты как символ или симптом, за которым «что-то стоит», раскрывая тем самым неочевидную, глубинную сущность события. Так к эффектам новизны, значимости и исторической «ощутимости» события добавляется еще один – субстанциальность.

Одна из самых продуктивных стратегий такого производства событийности – поиск скрытых опасностей и угроз, который находит наиболее яркое воплощение в сюжетных конфигурациях конспирологического типа. Мотивами криминально-политического заговорщичества изобилует, например, так называемый «антинигилистический» роман.

Подобного рода элементы есть уже в рассмотренном романе Писемского. Во-первых, считавшиеся стихийными крестьянские восстания объясняются у него пропагандистской деятельностью «нигилистов», к которым примыкают люди с ярко выраженными уголовными наклонностями (кучер Михайла). Во-вторых, в романе, хотя и в сниженном виде, изображена революционная агитация в среде купцов-старообрядцев. Оппозиционный потенциал русского раскола не раз обсуждался на страницах демократической печати. Эта тема в 1850-е гг. озвучивалась А.И. Герценом, А.П. Щаповым и др., а в начале 1860-х активно разрабатывалась В.И. Кельсиевым. В романе Писемского она соседствует со слухами о причастности купечества к петербургским пожарам 1862 г., хотя в более поздней редакции романа (1867) вместо купцов в качестве вероятных поджигателей значатся поляки⁶.

В более связную криминально-конспирологическую конструкцию все эти гипотезы сплетаются у Лескова в романе «Некуда», который начал публиковаться почти год спустя после «Взбаламученного моря». Здесь выстроена четкая связь между московским революционным подпольем и, с одной стороны, купцами-раскольниками, с другой же стороны, таинственными эмиссарами польского национально-освободительного движения, занятыми подготовкой Январского восстания 1863 г., подавление которого показано в романе в той же самой технике актуализации недавнего события, о которой говорилось выше. Интересно, что у Лескова в заговор вовлечена не только польская шляхта, но и иезуитские иерархи, что вносит вклад в распространенную в это время мифологию, включая рассказы о тайном влиянии иезуитов на политику в стране и, в частности, об их участии в подрывных процессах. «Иезуитский миф» и «польский след» также присутствуют в романах Лескова «Обойденные» (1865) и «На ножках» (1870–1871). В сюжете последнего, впрочем, криминальная составляющая заметно преобладает над политической. Так или иначе, конспирологические мотивы политического и уголовного преступления, касающиеся деятельности «нигилистов», в текстах Лескова соединяются в единый – вариативный, но относительно устойчивый – нарратив.

Третий прием переоформления новостей в романе – выстраивание альтернативной, контрфактической истории случившегося. Именно этот аспект работы писателей с материалом обычно наиболее уязвим для кри-

тики, уличающей их в искажении правды. Но, думается, возникающие при этом сценарии *возможного развития событий* как раз и придают новости, попавшей на страницы романа, максимальную событийность: ведь «событие – это то, что могло произойти по-другому»⁷. В принципе, можно сказать, что любые реальные факты, оказавшись в мире произведения, подчиняются той логике возможного, которая господствует в нем («альтернативными» в этом смысле являются все сюжетные взаимосвязи и мотивировки происходящего). Но на этом фоне сильно выделяются случаи сознательного вторжения авторской фантазии в структуру истории, взятой из действительности. Например, если в случае рассказа о крестьянских бунтах у Писемского соблюдается строгая дистрибуция фактуальных и фикциональных сообщений, то примером совмещения и даже гибридизации этих компонентов может служить история «нечаевского дела» в «Бесах» Достоевского (1871–1872) – романе, который «венчает» собой весь корпус «нигилистической» прозы 1860-х гг. В отличие от рассмотренных выше примеров работы с новостями, когда общеизвестные реальные события было легко идентифицировать с помощью недвусмысленных указаний автора, в романе Достоевского отнюдь не очевидно, что речь идет именно о нашумевшем убийстве в парке Петровской академии. Более того, в тексте есть намеки на то, что в России, в частности, в Москве, параллельно действуют и другие «пятерки», подобные той, что была создана Петром Верховенским в вымышленном губернском городе. И хотя наличие подобных слухов всего лишь часть пропаганды, вполне можно допустить, что одна из таких гипотетических организаций и есть настоящая нечаевская «Народная расправа». Однако этого не дает сделать сам сенсационный характер рассказываемого, который мог относиться только к настоящему убийству студента Иванова: это событие уникально и именно так воспринимается читателем. При этом описываемое в романе одновременно напоминает подлинную историю, известную из газет, и сильно отличается от нее⁸. Тем самым достигается эффект своего рода иллюзорного удвоения события, как если бы оно, принимая другие формы в других обстоятельствах, происходило со всей неизбежностью, поскольку вытекает из того нарратива угрозы, который создается в романе.

Последнее, что нужно отметить, завершая эту краткую характеристику приемов наращивания событийности новостей в романистике, это парадоксальность того тревожного образа «новых людей», который сформировался в результате ожесточенной общественной полемики 1860-х гг. С одной стороны, обыгрывание сюжетов подобного рода в огромном количестве произведений способствовало эскалации чувства опасности. Не случайно поиск сил, «стоящих за» происходящим приводит сперва к распространению конспирологических мифов, а затем и к откровенной апокалиптике, которая становится постоянным спутником «нигилистической» прозы. С другой стороны, каждый из выстраиваемых нарративов стремится как-то гармонизировать ситуацию, предложить *воображаемое преодоление* угрозы. Минимально этому спо-

собствует объяснение причин умственной «смуты». Далее, многие писатели, а не только автор «Бесов»⁹, пытаются предупредить общество о последствиях распространения «нигилизма». При этом – по крайней мере, в рамках художественного вымысла – *предупреждение об опасности* явно стремится стать *предупреждением опасности*. Злодеи, как правило, оказываются наказанными, заблуждающиеся трагически гибнут или испытывают чувство вины, либо же намечается какая-то перспектива преодоления этой общественной «болезни», например, путь исправления отрицательного героя или деятельность положительного. Но здесь вновь сказывается амбивалентность нарратива угрозы: само предупреждение усиливает чувство опасности, увеличивая ее масштаб. Кроме того, тревога растет от того, что предлагаемые сюжеты, не переступая черты настоящего времени, всегда разомкнуты в будущее (даже если структурно финал романа не является открытым). Не только скептик Писемский, но и «утопист» Чернышевский оставляет читателя в полной неизвестности относительно того, что грядет.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 461.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.

³ Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов. М., 2003.

⁴ Дрыжакова Е.Н. Достоевский и нигилистический роман // Достоевский: материалы и исследования. Вып. 17. СПб, 2005. С. 4.

⁵ Лукач Г. Исторический роман. М., 2015. С. 175.

⁶ Зубков К.Ю. Роман А.Ф. Писемского «Взбаламученное море»: восприятие современников и история текста // Озерная текстология: Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Поляны (Уусикирко) Лен. обл., 2007. С. 102.

⁷ Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998. С. 115.

⁸ Есипов В.В. Житие великого грешника: документально-лирическое повествование о судьбе русского пьяницы и замечательного историка-самоучки Ивана Гавриловича Прижова. М., 2011. С. 22–55.

⁹ Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Dryzhakova E.N. Dostoevskiy i nigilisticheskiy roman [Dostoevsky and the Nihilistic Novel]. *Dostoevskiy: materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Re-

searches], 2005. Vol. 17. Saint-Petersburg, 2005, p. 4. (In Russian).

2. Zubkov K.Yu. Roman A.F. Pisemskogo “Vzbalamuchennoe more”: vospriyatiesovremennikoviiistoriya teksta [The Novel by A.F. Pisemsky “Vzbalamuchennoe more”: The Perception of Contemporaries and the History of the Text]. *Ozernaya tekstologiya: Trudy IV letney shkoly na Karelskom peresheyke po tekstologii i istochnikovedeniy urusskoy literatury* [Lake Textology: Works of the Summer School 4 on the Karelian Isthmus on Textology and Sources of Russian Literature]. Poselok Polyany (Uusikirko) Lenigradskoy oblasti [Settlement Polyany (Uusikirko), Leningrad Region], 2007, p. 102. (In Russian).

(Monographs)

3. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, p. 461. (In Russian).

4. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, p. 451. (In Russian).

5. Starygina N.N. *Russkiy roman v situatsii filosofsko-religioznoy polemiki 1860-1870 godov* [Russian Novel in the Situation of Philosophical and Religious Polemics of 1860–1870]. Moscow, 2003. (In Russian).

6. Lukacs G. *Istoricheskiy roman* [Historical Novel]. Moscow, 2015, p. 175. (Translated from German to Russian).

7. Ricoeur P. *Vremya i rasskaz. Vol. 1. Intriga i istoricheskiy rasskaz* [Time and Narrative. The Vol. 1. Intrigue and Historical Narrative]. Moscow; Saint-Petersburg, 1998, p. 115. (Translated from French to Russian).

8. Esipov V.V. *Zhitie velikogo greshnika: dokumental'no-liricheskoye povestvovaniye o sud'be russkogo pyanitsy i zamechatel'nogo istorika-samouchki Ivana Gavrilovicha Pryzhova* [The Life of the Great Sinner: Documentary-lyrical Narrative about the Fortune of the Russian Wino and a Wonderful Self-taught Historian Ivan Gavrilovich Prizhkov]. Moscow, 2011, pp. 22–55. (In Russian).

9. Saraskina L.I. “Besy”: roman-preduprezhdeniye [“Demons”: A Warning Novel]. Moscow, 1990. (In Russian).

Анатолий Викторович Корчинский – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

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

E-mail: korchinsky@mail.ru

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

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

E-mail: korchinsky@mail.ru

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

**К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»:**

борьба Н.И. Соловьева с «нигилистами» и «лекция» С.Т. Верховенского

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00009

Аннотация. В статье предлагается гипотеза об источнике формирования одного из ключевых событий первой главы третьей части романа «Бесы» («Праздник») – речи Степана Трофимовича Верховенского, в которой противостояние «людей 1840-х годов» и «революционных демократов» 1860-х обретает форму социального скандала. Согласно выдвигаемой в статье версии, при создании этой сюжетной линии Достоевский опирался на конфликт и многолетнюю жесткую полемику о морально-эстетических ценностях и общественных приоритетах между ведущим критиком журнала «Эпоха» Николая Соловьевым и «нигилистами» в лице Д.И. Писарева, М.А. Антоновича, В.А. Зайцева и других сотрудников журналов «Современник» и «Русское слово».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Н.И. Соловьев; Д.И. Писарев; журнал «Эпоха»; нигилисты; творческая история; утилитаризм; речь Степана Трофимовича Верховенского.

K. Barsht (Saint-Petersburg)

**To the Creative History of F.M. Dostoevsky's Novel "The Possessed":
Nikolay Soloviev's Struggle Against "Nihilists" and "the Lecture"
by Stepan Verkhovensky**

Abstract. The article proposes a hypothesis about the source of the formation in one of the key events at the first chapter in the third part of the novel *The Possessed (The Holiday day)* – a speech by Stepan Trofimovich Verkhovensky, in which the confrontation between “peoples of the 1840-ies” and “revolutionary democrats” of the 1860s turned to the social scandal. According to our version, creating this part of the storyline Dostoevsky relied on the conflict and years of hard debates about the moral and aesthetic values and public priorities between the leading critic of the magazine “Epoha” Nikolay Soloviev and “nihilists” represented by D.I. Pisarev, M.A. Antonovich, V.A. Zaitsev and other members of staff journals *Sovremennik* and *Russkoe Slovo*.

Key words: F.M. Dostoevsky; N.I. Soloviev; D.I. Pisarev; the magazine “Epoha”; nihilists; creational history; utilitarianism; the speech by Stepan Trofimovich Verkhovensky.

В сюжете романа «Бесы» значимое место занимает эпизод, когда «либерал 1840-х гг.» Степан Трофимович выходит на свое последнее, жертвенное сражение с «нигилистами» и произносит эмоциональную речь о роли эстетического идеала на «литературном празднике» у губернатора

Лембке. Выйдя на ристалище со «сверкающими глазами», он провозглашает свой символ веры – торжество идеала Красоты-Добра-Истины, приглашая собравшуюся в зале «прогрессивную молодежь» согласиться с тем, что стремление к этим когнитивным вершинам в современном поколении не иссякло, но просто произошла небольшая подмена понятий, сбившая «молодежь» с пути истинного. Сопровождаемый выкриками «Донос!», «Долой!», «Провокатор!», «Каламбуры сороковых годов!» или просто бесвязным шумом, выражающим негодование, Степан Трофимович, срываясь на крик, проповедует свои идеалы, без которых, по его мнению, жизнь человека лишается какого-либо смысла:

«Я, отживший старик, я объявляю торжественно, что дух жизни веет по-прежнему и живая сила не иссякла в молодом поколении. Энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и наших времен. Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей? <...> А я объявляю, – в последней степени азарта провизжал Степан Трофимович, – а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... <...> Сама наука не простоят минуты без красоты, – знаете ли вы про это, смеющиеся, — обратится в хамство, гвоздя не выдумаете!.. Не уступлю! – нелепо прокричал он в заключение и стукнул изо всей силы по столу кулаком»¹.

Основные тезисы этой «речи» можно свести к следующему: 1) эстетический идеал первичен, все остальное вторично и второстепенно, вполне по Ф. Шеллингу и в согласии с мнением самого Достоевского на этот счет, 2) произведения искусства, созданные гениальными писателями и художниками, суть наивысшие ценности, которыми обладает человечество, технические достижения и «прогресс» имеют относительный или просто приносят вред, 3) приоритет науки перед искусством, на котором настаивал Д.И. Писарев и другие «нигилисты», есть миф, т.к. область компетенции научного знания весьма ограничена и не затрагивает главное в жизни человека, кроме того, высшая творческая свобода человека возможна только в искусстве. Здесь необходимо вспомнить, что именно по этим трем пунктам шла полемика между, с одной стороны, журналами братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» и, с другой стороны, «прогрессистами» и «утилитаристами» из редакции и круга авторов «Современника» и «нигилистами» «Русского слова». Главной ударной силой журнала «Эпоха» в 1864–1865 гг. был столь же эстетически воодушевленный, прекраснотворный и наивный в жизни и в своих писаниях критик Николай Иванович Соловьев, пародией на ожесточенную борьбу которого с «нигилистами», видимо, и является воспроизведенный выше эпизод романа «Бесы».

Н.И. Соловьев (1831–1874), выпускник медицинского факультета Киевского университета (1855), участник Крымской кампании 1853–1855 гг., обратился к публицистике в начале 1860-х гг., печатался в «Отечественных записках», журнале братьев Достоевских «Эпоха», других изданиях, плоды его литературной деятельности были собраны в трехтомнике «Искусство и жизнь» (М., 1869). К Ф.М. Достоевскому Соловьев впервые обратился в августе 1864 г., предложив для журнала статью «Теория безобразия», направленную против эстетики «нигилистов», засилья «реализма» и «прогрессизма», замешанных на социалистической идеологии. Достоевский услышал в ней мысли, выраженные с обескураживающей откровенностью и, главное, созвучные его собственным взглядам, и опубликовал в № 7 «Эпохи» за 1864 г., снабдив специальным примечанием редакции:

«С удовольствием печатаем эту статью (из губернии), хотя и не во всем согласны с ее почтенным автором. Но не согласны мы, говоря относительно, только в мелочах, например в некоторых суждениях его о наших современных литераторах и проч., но главная, основная идея его совершенно разделяется нами. Нам особенно приятно указать читателям на твердый, искренний и благородный тон этой статьи; так может выражаться только твердое убеждение и искреннее желание добра. Статья эта до крайности наивна – не можем этого не заметить».

Далее Достоевский указывает на свое решительное несогласие с идеями Д.И. Писарева и В.А. Зайцева, отрицавшими значение искусства и пропагандировавшими эстетический утилитаризм. Донкихотский выпад молодого начинающего критика против авторитетных фигур нигилизма вызвал восхищение Достоевского, и он добавляет: «несмотря на эту странную наивность, или, лучше сказать, может быть, через эту-то именно наивность, – статья г-на Соловьева нам особенно симпатична. Слышен голос свежий, голос, далекий от литературных сплетен и от всей этой литературной каши. Это голос самого общества, голос тех всех, которые уж, конечно, имеют право иметь о нас свое мнение... Мы помещаем статью г-на Соловьева почти без изменений и просим его сотрудничества»².

После публикации этой статьи Соловьев стал постоянным автором «Эпохи» вплоть до ее закрытия, опубликовав далее работы: «Теория пользы и выгоды» (1864, № 11), «Бесплодная плодовитость» и «Женщинам» (1864, № 12), «Дети» (1865, № 1), «Разлад. Критика критики» (1865, № 2). Следует отметить, он был искренним и убежденным почитателем творчества Достоевского, и после финансового краха журнала «Эпоха» не раз приглашал писателя участвовать в тех изданиях, с которыми сотрудничал сам («Беседа», «Русский мир» и др.). Его, по выражению Н.Н. Страхова, «блистательная карьера» как одного из главных антинигилистических критиков 1860-х гг. совершилась благодаря Достоевскому, который «отворил» ему «узкие и тесные двери литературной арены», как засвидетельствовал Соловьев в своем письме от 17 февраля 1871 г.³ В основе писаний Соловьева лежала концепция «почвенничества», с прибавлением христи-

анской этики и романтического идеализма, принятая им не как партийная программа, но как выстраданное, сознательно принятое убеждение. Особую сложность его жизни как философа и писателя придавало то, что у него было двое родных братьев, отчаянных «нигилистов», с которыми он был в ссоре по идейным соображениям⁴. Главное, что привлекало Достоевского в этом человеке – его принципиальность, честность и бесстрашие в борьбе с уродливыми идеями «нигилистов», отрицавшими фундаментальные ценности культуры. Он писал о Соловьеве как о «достоинейшем» человеке, талант и оригинальность которого слабо оценили современники и который, по мнению Достоевского, входит в число «замечательных литературных деятелей нашей эпохи, сгоряча не замеченных или криво понятых поколением»⁵. Отметим эти слова: «криво понятых» – эта «кривизна» в понимании современниками того, что писал и говорил Н.П. Соловьев, и стала одним из сюжетобразующих факторов в романе «Бесы».

В своих статьях Соловьев жестко придерживался избранной им концепции «эстетической критики», провозглашая независимость литературы от экономики и связывая ее с духовными запросами человека, ищущего смысл своей жизни. Об этом он писал не только в указанных статьях журнала Достоевского, но и публикациях в «Отечественных записках», «Всемирном труде», «Русском вестнике», в статьях, посвященных творчеству Гончарова, других писателей. Основная стратегия его деятельности – ниспровержение «реальной критики» Н.Г. Чернышевского, Д.И. Писарева, В.А. Зайцева, М.А. Антоновича, В.П. Буренина и др. Особенность восприятия статей Соловьева современниками заключалась в том, что написанные страстно, с большим воодушевлением и пафосом, они неизменно встречали свист и улюлюканье в среде нигилистический настроенной «передовой общественности». Колорит «затхлости» его идеологии придавало нескрываемое следование заветам В.Г. Белинского, а также канонам эстетики немецкой классической философии, связывающих в одно целое этику, эстетику и онтологию.

Соловьев писал: «Идеи морали неразрывно связаны с идеями красоты, этика – с эстетикой; нравственное чувство есть не что иное как чувство эстетическое, примененное только к действительной жизни»⁶. Отсюда ясно, что любой текст, находящийся в противоречии с нравственным чувством (бытийным самоощущением человека), становится бессмысленным и несостоятельным. Писания авторов «Русского слова», в которых утверждалось прямо обратное и с которым воевал журнал Достоевского, он воспринимал как прямую угрозу человечеству, нравственно-эстетической опорой бытия которого является Красота, со стороны «эстетики безобразия», направленной на то, чтобы лишить человека смысла его бытия, обратив в животное. В своей одноименной статье Соловьев оперирует данными естествознания, концепциями Чарльза Дарвина, Томаса Бокля, Карла Риттера и Адольфа Кетле, стремясь победить «научную критику» ее же оружием. Согласно его логике, базисом современного общества является духовная культура, основным генератором которой служит литература, в

то время как наука «ничего не может объяснить, кроме физиологической сущности явлений. Группировать же и улавливать эти явления и определить их жизненный смысл может только искусство. Оно только дает нам средство к высшему уразумению жизни»⁷. Эта «мизерная и слабая», по мнению М.А. Антоновича, мысль Соловьева⁸, вызывала у «нигилистов» желание тут же подключить к обозначенной концепции имена деятелей искусства, формируя, по их мнению, явный парадокс: «каким образом Моцарт и Фанни Эльслер, Тальма и Рубини ухитрились бы пристроить свои великие дарования к какому-нибудь разумному делу», спрашивал Д.И. Писарев⁹, недвусмысленно давая понять, что он понимает под «разумным делом».

Теория «общественной пользы», понятая «нигилистами» в марксистском духе, предполагавшем в экономике «базис общества», критиковалась Соловьевым во всех его статьях, начиная с первой. Не без иронии он писал о критиках «Современника», без конца пережевывающих «до тошноты» «Бокля, Льюиса и Дарвина»¹⁰. В следующей своей работе, «Теория пользы и выгоды», он опровергал заявленную теорию тем, что человек не исчерпывается «насушным», не сводится к физиологическому объекту, организму, живущему исключительно материальными потребностями. Такой подход Соловьев считал ошибочным, ограничивающим человека и искажающим его историческую роль в Мироздании, пресловутый «хлеб насущный» не будет нужен человеку, потерявшему смысл своей жизни¹¹. Эти мысли Достоевский воспринимал как свои собственные и потому мог написать: «В одном из самых последних № прекратившегося в то время журнала “Эпоха” (чуть ли не в самом последнем) была помещена большая критическая статья о знаменитом романе Чернышевского “Что делать?”. Эта статья замечательная и принадлежит известному перу»¹².

Сам Соловьев не тушевался под градом жесточайшей критики со стороны значительно превосходивших его сил, но продолжал будоражить «демократический лагерь» разного рода уколами, например: «Что такое нигилисты? Это не мужчина и не женщина, это какое-то бесполое существо, гермафродит в юбке»¹³. Он писал: «Красота и истина – два идола, которым люди будут вечно поклоняться. Отрицатели искусства думают не так. <...> они утверждают, что воображением и сердцем совсем не нужно жить <...> поэт же нечто вроде горохового шута»¹⁴. За эти и подобные им формулировки Соловьев подвергался моральному избиению со стороны «нигилистов».

Д.В. Писарев называл «Эпоху» «журнальной богадельней» за совершенно архаические, по его мнению, взгляды на роль искусства в жизни общества. Главной мишенью, разумеется, был Соловьев, по словам критика, «начавший с недавнего времени украшать своими статьями критический отдел “Эпохи”». Отмечая те же самые свойства стиля Соловьева, что и Достоевский – «невинность и простодушие этого писателя сквозят в каждой его строке» – Писарев усматривал в статьях критика черты злобного эстетизма, стоящего, по его мнению, на пути, прогресса. Согласно

его мнению, функция Соловьева в журнале «Эпоха» состоит в том, чтобы «сокрушаться и скрежетать зубами по поводу каждой из моих критических статей»¹⁵. Основная же причина этого «зубовного скрежета» – идеологическая отсталость Соловьева, который не желает принять за истину учение Маркса и Дарвина и тем самым становится главной мишенью для «нигилистов», борющихся против враждебной им идеологии, которая ставит «Пушкина» выше чем «сапоги». Подвергая Соловьева моральному избиению, Писарев учил: ««Эстетика, безотчетность, рутинка, привычка – это все совершенно равносильные понятия», отсюда эстетик – это «чувствительный тунеядец»¹⁶.

На фоне известного неделикатного стиля статей «реалистов», трактующих взгляды своих оппонентов, выпады против Соловьева поражали грубостью и цинизмом. Такие термины как «тупоумие», «бессовестность», «пегий критик», «вопли» сочетались с утверждением, что в его голове царит «невообразимый хаос», а в своих статьях он лжет «самым бессовестным образом»¹⁷. В своей известной статье «Реалисты» Писарев многократно подчеркивает, что «новому человеку» не нужно искусство, «Рахметов может обходиться без <...> шекспировской драмы»¹⁸. Смысл «нигилизма», как он выглядит в глазах идеологических соперников, Писарев с сарказмом формулирует как отрицание всего того, «из чего нельзя изготовить обед, сшить платье или выстроить жилище голодным и прозябшим людям. Понимая нас таким образом, они, конечно, должны были ожидать, что мои размышления о науке и искусстве будут заключать в себе бесконечные упреки Шекспиру, Гете, Гейне и другим подобным негодьям за трату драгоценного времени на непроизводительные занятия. Они ожидали, вероятно, что я так и пойду косить без разбору: Шекспир – не Шекспир, Гете – не Гете, черт мне не брат, все дураки, и знать никого не хочу»¹⁹. Эта самоирония никого обмануть не могла, на самом деле, именно это, по сути, «нигилисты» и утверждали. Сам Писарев, через несколько страниц своей статьи, отмечает, что его «радует увядание нашей беллетристики как симптом возрастающей зрелости нашего ума»²⁰. Что же касается его главного противника, Н.И. Соловьева, то, по мнению Писарева, в его писаниях «нет никакого осязательного смысла, а есть только бессильное желание обляять и оклеветать» (речь идет об эмансипации женщин)²¹, а свои сведения о предмете полемики Н.И. Соловьев собирал в «овощной лавочке» или в «распивочном заведении»²². Наполненная бранью и издевательствами статья Писарева стала высшей точкой по накалу страстей в журнальной полемике о роли искусства в жизни современного общества. Трудно найти представителя «демократической» критики, который не бросил бы свой камень в Соловьева – это также Н.П. Огарев, М.А. Антонович, П.Н. Ткачев, ему доставалось за «стриженных нигилисток»²³, «маскарадного кривляния»²⁴ и «гермафродитов в юбке»²⁵. Статья Писарева «Реалисты» создала Соловьеву репутацию бездарного литератора, глупого ретрограда, полностью утерявшего связь с реальностью.

Новый этап травли Соловьева со стороны представителей «демократи-

ческого лагеря» наступил после появления его сборника статей в 1869 г. – очередная волна критических отзывов обрушилась на его голову. Рецензия М.Е. Салтыкова-Щедрина дала уничижительную оценку его трудам в анонимной рецензии «Отечественных записок» (1871 г.), в ней царствовала ирония относительно любимой мысли Соловьева, что «исправление жизни» возможно лишь если в нее удастся «вдохнуть животворное начало» красоты²⁶. С не менее жесткими оценками выступили и другие печатные органы, например, «Дело» Н.В. Шелгунова. Слава беспримерного докхотствующего поборника «чистого искусства» окончательно закрепилась за Соловьевым после его статьи «Идеалы», опубликованной в 1867 г. научно-литературном журнале «Всемирный труд».

В борьбе Соловьева с «нигилистами» постоянно фигурировало имя Вильяма Шекспира. В полемике с Писаревым критик воспроизвел большой кусок его статьи, касающийся Шекспира, добавив свои рассуждения о смысле слов и поведения Гамлета²⁷. Постоянные столкновения на тему «Шекспир или сапоги» между Соловьевым и критиками «демократического лагеря» заставляли Писарева проектировать «шекспировский конфликт» в своей статье «Реалисты». С другой стороны, ясно, что именно теория утилитаризма, в карикатурном виде представленная Писаревым, и царствовала в умах большей части представителей «демократического лагеря». Что касается литературы, она отодвигалась на второй план, являя собой еще один, хотя и не лучший, способ донести до человека научные знания; что касается «художественности», то хоть бы ее и не было: «От формы требуют только, чтобы она не мешала содержанию, то есть чтобы тяжелые и запутанные обороты речи не затрудняли собою развитие мысли»²⁸. Никаким образом, по мнению Писарева, художественная литература не помогает «умственному или нравственному совершенствованию человечества», являясь чем-то вроде «рюмки очищенной водки» или «трубки махорки», но и то, и другое равно по своей ценности «взвизгиваниям Олдриджа в роли Отелло»²⁹. Не находя различий между всеми этими явлениями, Писарев с сарказмом призывает на помощь Соловьева, чтобы он помог найти в них хоть какую-нибудь пользу³⁰; единственным достойным человека применением его разума является, по мнению Писарева, наука³¹.

Претензии Соловьева к утилитаристам и теории «пользы» сводились к двум основным тезисам: 1) польза не является конечным пунктом усилий человека по определению себя в мире и имеет относительный характер, 2) польза окрашена идеей эгоизма, который прямо ведет к безнравственности. В то время как искусство: фиксирует усилие человека в высшем акте самопознания и самоопределения, а также связывает людей нравственной связью, воспитывает в них чувство любви и уважения к другому. Заканчивая свою статью «Теория пользы и выгоды», он саркастически называет «утилитаризм» путем к самоуничтожению человечества, который предлагает «сигары вместо Шекспира»³².

Следует отметить, что Соловьев был поклонником и во многом единомышленником Т.Н. Грановского, основного прототипа Степана Трофи-

мовича Верховенского. В своей последней статье в журнале Достоевского «Разлад. Критика критики» он прямо указывает на выдающую роль Грановского в формировании идеологии целого поколения:

«Наше предшествующее поколение было преимущественно поколение дворян. И большая честь и заслуга этого сословия, что оно произвело ряд гуманных личностей, которые сгруппировались вокруг Грановского. Теперешнее модное поколение есть большей частью поколение семинаристов: нигилизм есть своего рода семинаризм, оторвавшийся от своего слоя. Но один из людей прежнего времени (Тургенев) окрестил, сказал похвальное и вместе надгробное слово этому направлению. Будущее поколение, как качается, есть поколение парода и людей, которые сумеют к нему как следует примкнуть. Дети и парод наше будущее»³³.

Сочувственные воспоминания о своем рано умершем друге и единомышленнике Н.И. Соловьеве Достоевский положил в основу эпизода романа «Бесы», где на подобного рода жертвенный бой с обнаглевшими «нигилистами», высоко подняв свое знамя красоты правды, выходит Верховенский-старший – трагическая и трогательная тень дорогих для писателя и безвозвратно ушедших 1840-х гг.

Исследование проведено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 16-04-00210: «Текстологическое исследование и дипломатическая транскрипция “первой записной тетради” Ф.М. Достоевского (1864–1865 г.)».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 371–373.

² Соловьев Н.И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 1.

³ Битюгова И.А., Викторovich В.А., Куйко Е.И., Орнатская Т.И. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. Т. 2. 1865–1874. СПб., 1999. С. 274.

⁴ Никитенко А.В. Примечания // Никитенко А.В. Дневник: в 3 т. Т. 3. <Л.>, 1956. С. 416.

⁵ Достоевский Ф.М. Примечания к статье «Севастопольские подвижницы» // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 289.

⁶ Соловьев Н.И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 4.

⁷ Соловьев Н.И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 8.

⁸ Батюто А.И., Битюгова И.А., Кумпан К.А., Никитина Н.С., Орнатская Т.И., Туниманов В.А., Фридендер Г.М., Хмелевская Н.А. Примечания // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 424.

⁹ Писарев Д.И. Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 136–137.

¹⁰ Соловьев Н.И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 12.

¹¹ Соловьев Н.И. Теория пользы и выгоды // Эпоха. 1864. № 11. Ноябрь. Отд. 9.

- С. 2.
¹² *Достоевский Ф.М.* Нечто личное // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 423–424.
¹³ *Соловьев Н.И.* Искусство и жизнь. Ч. 2. М., 1869. С. 12.
¹⁴ *Соловьев Н.И.* Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 2.
¹⁵ *Писарев Д.И.* Прогулка по садам российской словесности // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 267, 281, 302–305.
¹⁶ Русское слово. 1864. №10. С. 26.
¹⁷ *Писарев Д.И.* Прогулка по садам российской словесности // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 315.
¹⁸ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 11.
¹⁹ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 124.
²⁰ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 124.
²¹ *Писарев Д.И.* Прогулка по садам российской словесности // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 303.
²² *Писарев Д. И.* Прогулка по садам российской словесности // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 303.
²³ *Соловьев Н.И.* Искусство и жизнь. Ч. 1. М., 1869. С. 293–294.
²⁴ *Соловьев Н.И.* Искусство и жизнь. Ч. 2. М., 1869. С. 172–173.
²⁵ *Ткачев П.Н.* Примечания // Ткачев П.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1975. С. 613–614, 622.
²⁶ *Салтыков-Щедрин М.Е.* «Суета сует». Соч. Николая Соловьева. Москва. 1870 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 392–395.
²⁷ *Соловьев Н.И.* Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 3.
²⁸ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 131.
²⁹ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 136.
³⁰ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 137.
³¹ *Писарев Д.И.* Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 151.
³² *Соловьев Н.И.* Теория пользы и выгоды // Эпоха. 1864. № 11. Ноябрь. Отд. 9. С. 16.
³³ *Летописец [Соловьев Н.И.]* Разлад (Критика критики) // Эпоха. 1865. № 2. Февраль. Отд. 9. С. 38.

References (Monographs)

1. Bityugova I.A., Viktorovich V.A., Kiyko E.I., Ornatskaya T.I. *Letopis' zhizni i*

tvorchestva F.M. Dostoevskogo [The Chronicle of Life and Creativity of F.M. Dostoevsky]. Vol. 2. 1865–1874. Saint-Petersburg, 1999, p. 274. (In Russian).

Константин Абрекович Баршт – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, отдел Новой русской литературы, Группа Достоевского.

Области научных интересов: история русской литературы, нарратология, идеография в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

Konstantin Barsht – Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Department of New Russian literature, Group of Dostoyevsky.

Research interests: history of Russian literature, narratology, ideograph in writer's manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

М.Г. Уртминцева (Нижний Новгород)

**СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ
РАННЕГО ГОРЬКОГО**
(по маргиналиям из личной библиотеки писателя
в Нижнем Новгороде)

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00008

Аннотация. Нижегородский период в творчестве М. Горького – важный этап становления его как художника, публициста, литературного критика, исследование которого, несмотря на существование значительного количества современных работ, посвященных творчеству писателя 1890-х – начала 1900 гг., нуждается в дальнейшем изучении. Один из важнейших аспектов современного горьковедения – вопрос о художественном новаторстве писателя – стал предметом дискуссий еще конце XIX в. По мнению многих (Мережковский, Философов, Бояновский и др.), художественное начало в его творчестве значительно уступало социальной проблематике, выдвинувшей писателя в первые ряды литературы. Изучение помет Горького, сделанных на книгах современных ему западно-европейских философов, которые вошли в востав его личной библиотеки в Нижнем Новгороде, помогает восстановить объективную картину становления мировоззрения художника, открывает возможность прояснить особенности творческой лаборатории писателя. Художественное новаторство Горького обусловлено прежде всего оригинальностью философского осмысления жизненного опыта, непосредственных впечатлений, воплотившихся в образной системе произведений рассматриваемого периода.

Ключевые слова: Горький; западно-европейская философия; маргиналии; мировоззрение художника; творческая лаборатория.

M. Urtmintseva (Nizhny Novgorod)

**Becoming of the Early Gorky's Artistic Consciousness (On the Marginalia
of the Writer's Personal Library in Nizhny Novgorod)**

Abstract. Nizhny Novgorod period of Maxim Gorky's work is an important step in his becoming an artist, publicist, literary critic. Although there have been quite a number of recent papers on Maxim Gorky's work of the 1890s–1900s, his legacy needs further research. The question of the writer's innovation being one of the most important aspects of such research has been discussed since the 19th century. According to the most common opinion (Merezhkovsky, Philosophov, Boztyanovsky, etc.) the artistic in his work was inferior to the social problematics, which made him one of the greatest artists. Studying his notes in the books of the contemporary Western-European philosophers, which were the part of his private library in Nizhny Novgorod, helps reconstruct the way the artist's worldview was developed and provides an opportunity to see the peculiarities of the writer's work. Maxim Gorky's artistic innovation can

be explained through the original philosophical comprehension of the life experience, immediate impressions, embodied in the image system of his work of the period.

Key words: Gorky; Western-European philosophy; marginalia; the artist's worldview; artistic work.

Системный подход к изучению творческого наследия художника предполагает введение в практику его исследования таких реалий действительности, к которым относятся пометы на книгах, принадлежавших писателю. Анализ маргиналий способствует расширению исследовательского горизонта, т.к. дает дополнительный материал для характеристики особенностей восприятия писателем мира чужих идей, которые в той или иной степени получают выражение в созданных им произведениях. Нижегородский период жизни и творчества Горького, время вступления его в большую литературу, вызывает в этом отношении особый интерес, поскольку пометы, сделанные писателем на книгах из личной библиотеки, представляют собой авторский текст, возникновение которого сопровождало процесс чтения. В данном случае не столько содержательный, сколько «технический» анализ помет (чернила, карандаш, графическая фигура и т.д.), позволяет предположить, как проходил процесс чтения. Вместе с тем, по характеру помет не всегда представляется возможным точно определить логику восприятия прочитанного: служат ли сделанные пометы фиксацией нового знания или отражают сходную с читательской точку зрения, являются ли только эмоциональной реакцией на прочитанное или исходным моментом формирования важной мысли, которая впоследствии найдет отражение в художественной концепции писателя. В известной степени изучение маргиналий позволит более аргументированно судить о характере рецепции творчества раннего Горького не только в критике 1890-х – 1900-х гг., но и в работах современных ученых¹. Постараемся показать, что анализ помет Горького на книгах, вошедших в его личную библиотеку, – один из путей изучения поэтики социального романтизма, творческого метода писателя, становление которого приходится на конец 1890-х – начало 1900-х гг.²

В настоящее время работа с пометами в книгах из личной библиотеки М. Горького нижегородских лет (в отличие от возможностей исследователей личной библиотеки писателя в Москве) осложняется тем, что фонд «Отдела М. Горького», который был создан по решению нижегородского библиотечного комитета в 1901 г., находится сейчас в разрозненном состоянии: часть книг (среди которых есть как дубликаты, так и подлинники) хранится в Ценном фонде областной библиотеки, другие – в библиотеке Литературного музея Нижнего Новгорода, отдельные экземпляры представлены в экспозиции музея-квартиры в доме Киришбаума, значительная часть книг передана в Москву, в Архив и Музей М. Горького ИМЛИ РАН. Собрав и систематизировав имеющиеся на книгах пометы писателя, мы имели бы возможность представить более достоверную картину, отражающую особенности нижегородского периода жизни и деятельности Горького-художника и мыслителя, т.к. время конца 1890 – начала 1900 гг. – важ-

ный этап его творческой и общественной деятельности, время становления его художественного самосознания. Системное исследование состава книг по философии, истории, биологии, социологии, физике, литературе, литературной критике, периодических изданий (газет и журналов), вошедших в его нижегородскую библиотеку, а также имеющихся в них помет, дало бы возможность расширить и углубить наше представление о том, как формировалось мировоззрение Горького-художника в период его пребывания в Нижнем Новгороде³. Описание состава библиотеки, проведенное на основе просмотра книг и анализа архивных документов автором каталога, дает основание предположить, что значительная часть их была прочитана Горьким в 1893–1900 гг.⁴

В изучении литературного наследия М. Горького большое значение имеет анализ особенностей оценки писателем современных ему философских концепций, которые, безусловно, оказали значительное влияние на формирование его мировоззрения⁵. Известно, что М. Горький не получил систематического образования: представление о мире складывалось у него не только в процессе активного сопротивления неблагоприятным обстоятельствам становления его как личности, но и в результате освоения им философского осмысления действительности. Тема Горький-читатель – отдельная область научной рефлексии. Наша задача – дать краткий обзор помет писателя на двух книгах его личной библиотеки и показать, какие возможности для интерпретации замысла и структуры его произведений (как художественных, так и публицистических) дает их описание и анализ.

Рассмотрим характер помет в книгах Фридриха Кирхнера «История философии с древнейшего до наст. времени»⁶ и книги акад. Эльма Каро «Пессимизм в XIX веке. Леопарди-Шопенгауэр-Гартман»⁷, которая представляет собой конволют книги Каро и брошюры Вл. Штейна «Граф Джакомо Леопарди (1798–1837) и его теория infelicitа (Литературный очерк)»⁸.

Читая книгу Кирхнера, Горький использует следующие виды помет: подчеркивание лиловым карандашом фраз, привлечших его внимание, вертикальные отчерки фрагментов текста слева, а также вертикальные линии справа, на полях книги, сопровождаемые значком NB⁹. По-видимому, наиболее важные места, отмечены Горьким значком NB, т.к. они касаются основных положений древнегреческой философии *в изложении Кирхнера*. Жирной чертой Горький подчеркивает заключение Кирхнера, ссылающегося на следующий тезис Гераклита: «жизнь и принадлежит ему (человеку) и не принадлежит», потому что «механический круговорот бытия есть ничто иное, как бесконтрольный обмен собственного с чужим». Лишь самый процесс казался ему [Гераклиту] незыблемым. Так Кирхнер комментирует известный постулат Гераклита: «везде и всюду жизнь и движение». Однако Горького привлекает вывод Кирхнера, помеченный им NB: «чувства человеческие обманчивы и только в разуме обретаем мы истину»¹⁰.

Идея разума как способа преодоления хаоса бытия впоследствии определит поиски Горьким путей совершенствования мира и человека.

Эту важную для него мысль Горький также обнаруживает в интерпретации Кирхнером идеи Анаксагора о начале материи. «Если проследить весь ряд бесчисленных изменений до начала, – пишет Кирхнер, – то можно себе представить бесчисленное множество первочастиц или семян, образующих хаос... Вначале все предметы были бесконечно малы, бесчисленны, бесформенны...»¹¹, но в процессе эволюции материи [по Эмпедоклу] путем естественного подбора «организмы появились на земле <...> после многих неудачных попыток осталось все целесообразное, все слабое и неудачное погибло»¹². Оба сделанных Кирхнером комментария философских тезисов Анаксагора и Эмпедокла подчеркнуты Горьким и помечены NB, а комментарий идеи Анаксимандра о том, что «даже человек в своем развитии прошел стадии рыб и зверей»¹³, отмечен не только NB, но и сноской внизу страницы. Горький ставит * и пишет: «за 2400 лет до Дарвина». Далее лиловым карандашом подписывает «Жозеф Фрокастор» и под этим именем помечает «Атомисты». По-видимому, эта идея оказалась настолько важной для Горького, что он еще раз возвращается к тезису Анаксимандра и уже черным карандашом справа от имени Фрокастра подписывает «1656, Генуя», а под словом «Атомисты» черным же пишет «Биология». По-видимому, имя Фрокастро, итальянского врача, астронома, основателя эпидемиологии и поэта (автора поэмы «Сифилис, или о галльской болезни»), описавшего в ней симптомы заболевания и его последствия, всплывает в сознании Горького в связи с событием, произошедшим с ним в 1889 г. в Нижнем (встреча с прототипом героини рассказа «Страсти-мордасти»), воплотившись впоследствии в сюжете произведения, созданном на Капри в 1913. Имя Фрокастро было упомянуто Горьким не случайно: разработанные им меры борьбы с эпидемиями виделись писателю *важным этапом в развитии знаний об эволюции человека* как высшей стадии в развитии материи. В очерке «О вреде философии» (1922), представляя читателю образ молодого рабочего, автор делится с ним своими воспоминаниями начала 1890-х, создавая почти гротесковый образ времени философских прений, в которых, судя по тексту очерка, принимали участие чуть ли не все жители Нижнего. Студент-химик Н. Васильев развешивает перед оторопевшим от ужаса героем очерка картину борьбы человека за существование («я видел нечто неопишимо страшное: внутри огромной, бездонной чаши, опрокинутой набок, носятся уши, глаза, ладони рук с растопыренными пальцами, катятся головы без лиц, идут человеческие ноги, каждая отдельно от другой, прыгает нечто неуклюжее и волосатое, напоминая медведя...»)¹⁴. В этой апокалиптической картине, возникающей в сознании героя, отражена интерпретация идеи Эмпедокла о закономерности гибели в процессе эволюции материи всего слабого и нецелесообразного. Проникнутое иронией название очерка «О вреде философии» свидетельствует о том, что сведения, сообщенные герою, носят умозрительный характер: их бессистемность способна лишить человека стремления к знанию, становится источником трагедии не только в масштабах судьбы отдельной личности, но и общества в целом. Любопытно,

что в одном из современных исследований, беллетризованной биографии писателя, написанной П. Басинским, «Страсти по Максиму», можно обнаружить пагубное следствие увлечения автора доказательством идеи о том, что очерк Горького – документальное свидетельство безумия писателя, которое он пережил в этот период жизни¹⁵. П. Басинский, увлекшись своей гипотезой и пренебрегая научным аппаратом исследования творческого метода писателя, отождествляет образ мыслей вымышленного персонажа, образ, созданный в 1922 г., и реального М. Горького, страстно увлеченного историей философии и другими концепциями научного знания о мире в конце 1890-х гг. Именно в это время Горький работает над созданием собственного «поля литературы»¹⁶, свободного от «императивов доминирующей эстетики», а его философские искания воплощаются в художественной ткани его произведений.

Аргументом, опровергающим «документальную» справедливость выводов П. Басинского, могут стать пометы Горького на книге французского академика Е. Каро, в частности, пометы в главе II, посвященной комментированию философии Дж. Леопарди. Так, Каро цитирует Леопарди, рассуждающего о причинах упадка науки в XIX в.: «...чем более увеличивается желание знать, тем слабее становится способность изучать», а Горький выделяет это положение подчеркиванием. Далее, после процитированных Каро слов Леопарди о беде современной науки, разделяющей «умственный капитал между многими головами», Горький жирной чертой отмечает следующую мысль Леопарди: «Там, где всякий знает немножко, знают очень мало»¹⁷. Эта выделенная Горьким фраза как нельзя лучше характеризует тот способ «знания» о Горьком-писателе, который предлагает П. Басинский, подтверждая его еще и указанием на увлечение Горького философией другого безумца – Фридриха Ницше¹⁸. Зачем изучать Горького, если он «безумен»?

В четвертой главе книги Каро «Доводы Шопенгауэра против человеческой жизни. Тожество воли и страдания, теория отрицательности наслаждений и маккиавелизм природы» автор комментирует следующее положение Шопенгауэра: «человек понимает, что сущность воли есть усилие и всякое усилие – страдание». Каро не согласен с этим утверждением немецкого философа. Возражая ему, он высказывает мысль о том, что «усилие само есть первая потребность нашего существа, и оно удовлетворяет себя деятельностью, что бесспорно есть наслаждение». Горький на полях слева от этих слов ставит ??? и ниже !!! На этой же странице Каро рассуждает: «...мы можем указать чистые радости, получаемые от победы, одержанной после громадных, долговременных усилий в борьбе с препятствиями...»¹⁹. Горький подчеркивает слово «чистые» и в левом поле книги приписывает карандашом: «Глупо». Как следует из текста Каро, к «чистым» радостям он относит труд, рассматриваемый им как удовольствие безотносительно от социальных условий, в которых он осуществляется. «...после того, – пишет Каро, – как побеждены первые трудности и первые отвращения, труд сам по себе, без всякого отношения к его ре-

зультатам, есть одно из наиболее живых наслаждений»²⁰. Горький, отчеркнув это место жирной вертикальной чертой, слева на полях добавляет: «Очень глупо». Глупо то, что противоречит здравому смыслу – именно так оценивает Горький суждения Каро об «усилиях воли», которые вне зависимости от целеполагания способствуют возникновению наслаждения трудом. Дважды повторенная помета «глупо», «очень глупо» показывает, что отвлеченные философствования на эту тему ничего не объясняют в практике жизни.

Покажем, как эта авторская интенция была реализована Горьким в процессе редакторской правки рассказа «Тоска», который был написан им в начале 1896 и опубликован в журнале «Новое слово» летом 1896 г.²¹ Редактируя в 1898 г. рассказ о русском варианте пессимизма – русской тоске, охватившей мельника Тихона, вдруг задумавшегося о смысле жизни, Горький вычеркивает целый абзац мудреной речи безрукого калеки, который рисует тоскующему Тихону «философию действительной жизни», очень напоминающую и по содержанию, и по форме суждения Каро. Важно отметить, что удаленный Горьким в процессе правки текст включает в себя как понятия, которыми оперирует Каро, рассуждая об усиллии воли, так и их оценку, данную в пометах на полях его книги. Вот этот фрагмент: «Рассуждают люди о том, о другом и прочее... глупо-с! Очень глупо! О чем рассуждать, когда существуют законы и силы? и как можно им противиться, ежели у нас все орудия в уме нашем, а он тоже подлжит законам и силам? <...> Значит живи и не кобенься, а то тебя сейчас же разрушит в прах сила, состоящая из собственных твоих свойств и намерений и из движений жизни! Это называется фи-ло-софия-с действительной жизни... Понятно?»²².

Как же можно объяснить проведенное Горьким сокращение приведенного фрагмента? По-видимому, философские прения Каро о пессимизме, его версия европейской истории теряют для Горького свою актуальность. Через два года после первой публикации рассказа «Тоска» Горький вычеркивает цитированный выше фрагмент из текста, а книгу Каро в 1902 г. передает в дар городской библиотеке Нижнего Новгорода.

Подводя предварительные итоги, следует отметить, что полноценные выводы о восприятии М. Горьким в нижегородский период творчества идей западно-европейской философии можно будет сделать, изучив пометы писателя на книгах Г. Лебона, Д. Селли, М. Гюйо, Д. Рёскина, особенно те, которые содержат словесную характеристику прочитанного текста. Однако анализ только двух рассмотренных нами книг показывает, насколько широк был круг философских проблем, волновавших писателя. Это и вопрос о диалектике индивидуально-личностного и массового в сознании общества определенного времени, проблема взаимоотношения человека и природы, космоса и материи, проявления воли (активности человека) в его стремлении к цели и тех результатов, к которым она приводит (страданию или наслаждению).

Проведенный анализ помет показал, что, обращаясь к изучению на-

званных книг, писатель стремился восстановить историю возникновения и развития философских учений, понять значимость их для выработки современных концепций мира. Исследование маргиналий в составе единого авторского текста позволит расширить и уточнить представление о характере эволюции творческого метода Горького-художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Роле С. О рецепции раннего Горького // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения, 2002. Нижний Новгород, 2004. С. 619–624.

² Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. Нижний Новгород, 2016. С. 260.

³ Балака Д.А. Горький над страницами философских книг (По неизданным материалам) // Новый мир. 1938. № 8. С. 253–261.

⁴ Балака Д.А. Личная библиотека А.М. Горького нижегородских лет // Труды горьковской областной библиотеки им. Ленина. Вып. 1. Горький, 1948. С. 4.

⁵ Киреева И.В. А.М. Горький-читатель Синклера Льюиса (К проблеме «Горький и философия науки») // Максим Горький сегодня. Проблемы этики, философии, культуры. Горьковские чтения-1995. Нижний Новгород, 1995. С. 210–215.

⁶ Кирхнер Фр. История философии с древнейшего до наст. времени / пер с нем. Вольфсона. СПб., 1895.

⁷ Каро Е. Пессимизм в XIX веке. Леопарди-Шопенгауэр-Гартман. Изд. 2-е. М., 1893.

⁸ Штейн Вл. Граф Джакомо Леопарди (1798–1837) и его теория infelicità (Литературный очерк). СПб., 1891.

⁹ Касаткина И.М. О пометах А.М. Горького на книгах его личной библиотеки в Горках // Горьковские чтения. М. 1959. С. 716–729.

¹⁰ Кирхнер Фр. История философии с древнейшего до наст. времени / пер с нем. Вольфсона. СПб., 1895. С. 7.

¹¹ Кирхнер Фр. История философии с древнейшего до наст. времени / пер с нем. Вольфсона. СПб., 1895. С. 10–11.

¹² Кирхнер Фр. История философии с древнейшего до наст. времени / пер с нем. Вольфсона. СПб., 1895. С. 29.

¹³ Кирхнер Фр. История философии с древнейшего до наст. времени / пер с нем. Вольфсона. СПб., 1895. С. 10.

¹⁴ Горький А.М. О вреде философии // Горький А.М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. XVI. М., 1973. С. 201.

¹⁵ Басинский П.В. Страсти по Максиму: Горький: девять дней после смерти. М., 2011. С. 183.

¹⁶ Бурдые П. Поле литературы / пер с франц. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

¹⁷ Каро Е. Пессимизм в XIX веке. Леопарди-Шопенгауэр-Гартман. Изд. 2-е. М., 1893. С. 73.

¹⁸ Басинский П.В. Страсти по Максиму: Горький: девять дней после смерти.

М., 2011. С. 189.

¹⁹ Каро Е. Пессимизм в XIX веке. Леопарди-Шопенгауэр-Гартман. Изд. 2-е. М., 1893. С. 130.

²⁰ Каро Е. Пессимизм в XIX веке. Леопарди-Шопенгауэр-Гартман. Изд. 2-е. М., 1893. С. 134.

²¹ Горький А.М. Тоска // Горький А.М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. II. М., 1969. С. 108–152.

²² Горький А.М. Тоска // Горький А.М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. II. М., 1969. С. 612.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Balika D.A. Gor'kiy nad stranitsami filosofskikh knig (Po neizdannym materialam) [Gorky over the Pages of Philosophy Books (For Unreleased Content)]. *Novyy mir*, 1938, no. 8, pp. 253–261. (In Russian).

2. Bourdieu P. Pole literatury [The Field Literature]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000, no. 45, pp. 22–87. (Translated from French to Russian by M. Gronas).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Rolet S. O retseptii rannego Gor'kogo [On the Reception of Early Gorky]. *Maksim Gor'kiy i literaturnye iskaniya XX stoletiya. Gor'kovskie chteniya, 2002* [Maxim Gorky and the Literary Search of the Twentieth Century. Gorkovskie Readings, 2002]. . Nizhniy Novgorod, 2004, pp. 619–624. (In Russian).

4. Balika D.A. Lichnaya biblioteka A.M. Gor'kogo nizhegorodskikh let let [Personal Library of A.M. Gorky in Novgorod's Years]. *Trudy gor'kovskoy oblastnoy biblioteki im. Lenina* [Proceedings of the Gorky Lenin Regional Library]. Issue 1. Gorky, 1948, p. 4. (In Russian).

5. Kireeva I.V. A.M. Gor'kiy-chitatel' Sinklera L'yuisa (K probleme "Gor'kiy i filosofiya nauki") [Gorky – the Reader of Sinclair Lewis (The Problem of "Gorky and Philosophy of Science")]. *Maksim Gor'kiy segodnya. Problemy etiki, filosofii, kul'tury. Gor'kovskie chteniya-1995* [Gorky Readings-1995]. Nizhny Novgorod, 1995, pp. 210–215. (In Russian).

6. Kasatkina I.M. O pometakh A.M. Gor'kogo na knigakh ego lichnoy biblioteki v Gorkakh [About Litters of A.M. Gorky on the Books of His Personal Library in the Gorki]. *Gor'kovskie chteniya* [Gorky Readings]. Moscow, 1959, pp. 716–729. (In Russian).

(Monographs)

7. Spiridonova L.A. *Nastoyashchiy Gor'kiy: mify i real'nost'* [The Real Gorky: Myths and Realities]. Nizhniy Novgorod, 2016, p. 260. (In Russian).

8. Basinskiy P.V. *Strasti po Maksimu. Gor'kiy: devyat' dney posle smerti* [Passion Maxim. Gorky: Nine Days after the Death]. Moscow, 2011, p. 183. (In Russian).

9. Vasinskiy P.V. *Strasti po Maksimu. Gor'kiy: devyat' dney posle smerti* [Passion Maxim. Gorky: Nine Days after the Death]. Moscow, 2011, p. 189. (In Russian).

Марина Генриховна Уртминцева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Научные интересы: история и теория литературных жанров, проблемы методологии и методики литературоведческих исследований, интерпретация русской классики в современном искусстве, синтез документального и художественного в литературе и искусстве, взаимосвязь и взаимодействие искусств в истории отечественной литературы XVIII–XIX вв., когнитивные исследования в литературоведении, литературное краеведение.

E-mail: urtminzeva@yandex.ru

Marina Urtmintseva – Doctor of Philology, Professor of Russian literature, Institute of Philology and journalism of N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod – National Research University.

Research interests: history and theory of literary genres, the problems of methodology and methods of literary research, interpretation of Russian classics in modern art, the synthesis of documentary and fiction in literature and art, the relationship and interaction of arts in the history of Russian literature of XVIII–XIX centuries, cognitive studies in literary criticism, literary study of local lore.

E-mail: urtminzeva@yandex.ru

О.А. Симонова (Москва)

СЮЖЕТ О БЕГСТВЕ АГАРИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается трансформация сюжета о бегстве Агари в русской поэзии начала XX в. (у Е.И. Дмитриевой, М.А. Лохвицкой, С.Я. Парнок, Е.Г. Полонской, М.И. Цветаевой, М.М. Шкапской). Авторы интерпретируют библейскую легенду с разной степенью опосредованности: ветхозаветный сюжет оказывается самоценным либо выступает архетипом, с которым соотносятся истории лирических героинь и девы Марии. Поэтессы усекают сюжет, извлекая мотивы, семантически близкие своему художественному миру. Тема одиночества женщины становится объединяющей для всех рассмотренных стихотворений. Случай Агари является универсальным и всевременным: в ее образе предстает унижаемая, но сохраняющая собственное достоинство женщина.

Ключевые слова: русская литература начала XX века; женская поэзия; библейский сюжет; Агарь.

O. Simonova (Moscow)

Plot of Hagar's Escape in the Russian Poetry of the Early 20th Century

Abstract. This paper deals with the transformation of the plot of Hagar's escape in the Russian poetry of the early 20th century (E. Dmitrieva, M. Lohvitskaya, S. Parnok, E. Polonskaya, M. Tsvetayeva, M. Shkapskaya). The authors interpret the biblical legend with different degrees of mediation: the Old Testament story is self-value or acts as an archetype with which the stories of the lyric heroines and the virgin Mary are correlated. Poetesses reduce the plot, extracting the motives semantically close to their artistic worlds. The theme of loneliness of the woman is common for all these poems. The case of Hagar is universal for all times: her image represents a humiliate woman who however maintains her dignity.

Key words: Russian literature of the early 20th century; women's poetry; biblical story; Hagar.

В русской литературе Серебряного века активно использовалась и переосмыслялась библейская сюжетика и образность. Актуализировались и нечасто востребованные дотоле сюжеты священной истории. Так, сразу в нескольких поэтических текстах (Е.И. Дмитриевой, М.А. Лохвицкой, С.Я. Парнок, Е.Г. Полонской, М.И. Цветаевой, М.М. Шкапской, И.Г. Эренбурга и др.) возникает образ служанки Авраама Агари, родившей ему первого сына Измаила. Рассмотрим, как он вписывается в художественный мир отдельных авторов и какая интерпретация этого библейского сюжета становится основной для русской поэзии начала XX в. в целом.

Впервые сюжет появляется в Ветхом Завете, он состоит из двух эпизо-

дов. В первом бесплодная Сарра дает Аврааму свою служанку Агарь (этимология имени – «бегство»), чтобы впоследствии усыновить родившегося у нее ребенка, как это было закреплено в законах того времени. Но Агарь, забеременев от своего господина, стала презирать свою госпожу. Сарра начала притеснять Агарь, и та бежала в пустыню. Там ее встретил Ангел Господень, приказал ей вернуться обратно и дал ей обещание: «Умножая множу потомство твое так, что нельзя будет и счесть его от множества» (Быт. 16: 10). Вскоре Агарь рождает сына Измаила.

Второй раз Агарь была изгнана со своим сыном. Когда Измаилу было 14 лет, у Сарры родился сын Исаак, возник вопрос о первородстве. На празднике отнятия от груди Измаил насмехается над Исааком. Сарра просит Авраама выгнать Агарь с сыном из дома. Авраам дает Агари хлеба и мех воды, Агарь уходит в пустыню вместе с Измаилом. Когда вода заканчивается, Агарь оставляет сына, чтобы не видеть его страданий. Она уходит от него и плачет. Бог открывает ей колодезь с водой, чтобы она напоила сына, и повторяет обещание произвести от Измаила великий народ. (Быт. 16: 1–16, 21: 9–21).

В Новом Завете образ Агари появляется в Послании к Галатам апостола Павла, противопоставляющего закон и свободу. Агарь – воплощение закона и рабства, от нее рожден сын по плоти, а от свободной жены – по обетованию. Агарь и Исаак имплицитно становятся прообразами Ветхого и Нового Заветов (Посл. к Гал. 4: 21–31). Этот взгляд распространился в средневековой теологии. В XI в. митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати» «утверждает, что закон связан с темой рабства (Агарь – рабыня), благодать несет духовную свободу (Сарра – жена праотца Авраама)»¹.

Впоследствии сюжет закрепляется в европейской культуре, но осмысливается иначе. Так, для изобразительного искусства Новейшего времени не характерны негативная оценка Агари и вторичность ее по отношению к Сарре, свойственные богословской традиции. Образ Агари вызывает сочувствие художников (Г.И. Угрюмов «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» (1785), П.С. Петровский «Агарь и Измаил в пустыне» (1841), Луиджи Джилардуцци «Агарь и Измаил в пустыне» (1851), Гюстав Доре «Агарь и Измаил в пустыне» (1866), Ф.А. Бруни «Агарь с Измаилом в пустыне» (2-я четверть XIX в.) и мн. др.).

В неоднократных литературных переложениях история бегства Агари приобретает не только сочувственные, но и назидательные черты. Нравственный вывод базируется на христианской идее воздаяния: после испытаний Бог всегда вознаграждает за терпение, послушание и добродетель (С.-Ф. де Жанлис, одноактная комедия в прозе «Агарь в пустыне» (1776), Ж. де Сталь, лирическая сцена «Агарь в пустыне» (1806, опубликована в 1821) и др.).

Следующим этапом интерпретации сюжета становится попытка повторить библейскую историю в новое время, сформировать сочувствие к Агари – современнице читателя. В американской литературе второй половины XIX – начала XX вв. сюжет помещается в социальный контекст. Дж. Га-

блер-Ховер в книге «Миф об Агари в американской культурной истории», проанализировав 13 американских романов 1850–1913 гг. на этот сюжет, утверждает, что в прочтении белых феминисток чернокожая Агарь стала символом освобождения, она помогла им усилить свой собственный мятеж против патриархальных ограничений². Так, востребованность образа Агари западной культурой в конце XIX – начала XX в. объяснялась феминистской его трактовкой.

В русской классической литературе сюжет об Агари не был столь популярен. Русские писатели использовали сюжет, воссоздавая библейскую историю (В.А. Жуковский «История Авраама» («Библейские повести», конец 1810-х), или извлекали отдельные мотивы из него, помещая их в другие реалии (Н.А. Полевой «Повесть о Симеоне, Суздальском князе» (1828), А.И. Герцен «Кто виноват?» (1841–1845), «Былое и думы» (1852–1868), А.Ф. Писемский «В водоворот» (1871) и др.). В стихотворном переложении Я.П. Полонского «Агарь» (1855) возникает такой важный эпизод сюжета, как первый плач в истории человечества, – плач Агари³.

Актуализация образа Агари происходит в русской литературе в начале XX в. Из прозаических произведений на этот сюжет нужно вспомнить рассказ «Агарь» Осипа Дымова, в котором несколько родственниц – брошенных с детьми женщин (обреченных из-за своей некрасивости на одиночество) – живут вместе, замкнуто и уныло⁴. Более востребован образ Агари оказался у поэтов (Е.И. Дмитриева, М.А. Лохвицкая, С.Я. Парнок, Е.Г. Полонская, М.И. Цветаева, М.М. Шкапская и др.). Стихотворения об Агари анализировались исследователями в монографиях⁵ и диссертациях (см., напр.: Карпачева Т.С. С.Я. Парнок: эволюция творчества: дис. канд. филол. н.: 10.01.01 / МГПУ. М., 2003. С. 190–193) в контексте художественного мира каждого автора, но попыток взглянуть на трансформацию сюжета во всех упомянутых текстах в сравнительном освещении не было сделано. Исключением можно считать работу лингвиста Н.М. Орловой, которая анализирует ветхозаветную ситуацию «Сарра и Агарь» в русской и европейской литературе⁶. Однако исследовательница не рассматривает все приводимые в данной статье стихотворения, хотя материал настойчиво требует этого, ведь именно в начале XX в. сюжет об Агари оказался одновременно востребован и по-своему интерпретирован разными авторами.

Образ Агари появляется преимущественно в текстах, написанных женщинами. Таким образом, сюжет оказывается включенным в контекст обсуждения женского вопроса, актуального в начале XX в., и семантически связан с идеей свободной любви, получившей распространение в 1920-е гг. Ведь содержательно случай Агари показывает, что отверженная обществом, оставленная с ребенком женщина может сохранять собственное достоинство, что она вознаграждается Богом.

Бегство Агари описано М.А. Лохвицкой в стихотворении «Плач Агари» (1902–1904), снабженном посвящением «Моему сыну Измаилу». Действительно, четвертого сына Лохвицкой звали Измаил. Таким образом, соотнесение истории библейской Агари и лирической героини, развиваемое

в тексте, задано автором. В первых пяти строфах описывается фрагмент библейской истории, где Измаил в пустыне погибает от жажды, а Бог в ответ на плач Агари открывает им источник. Во второй части стихотворения лирическая героиня вопрошает о возможности символического повторения истории:

Та же скорбь мечтой унылой
 Душу мучает мою.
 Ты возжаждешь, сын мой милый, –
 Чем тебя я напою?⁷

Реальная пустыня Агари, где «тяжко дышится», «рдеет солнце», превращается в «пустыню жизни» лирической героини. Но не простой воды жаждет лирическая героиня для своего сына, а «воды живой», что, с одной стороны, связует ее пространство с миром русской сказки. С другой стороны, название открытого Богом Агари источника Беэр-лахай-рой дословно переводится «Источник Живого, видящего меня» (Быт. 16: 14) (поэтому «живая вода» – вода, данная Богом). И с третьей, имплицитно возникает образ Богородицы, ассоциирующийся в православном сознании с иконой Божией Матери Живоносный Источник. Так в одном образе ветхозаветная и христианская символика сопрягаются с народной традицией.

Во второй части стихотворения поэтесса уже более буквально соотносит историю Агари с историей девы Марии и Христа. Заметим, что комментаторы Библии проводили параллели историй не Агари и Марии, а Сарры и Марии. Например, А.П. Лопухин трактовал библейскую фразу «Быт.18:14. Есть ли что трудное для Господа?»: «Прекрасное выражение идеи божественного всемогущества, лучшей параллелью которому могут служить слова Ангела к Пресвятой Деве Марии, сказанные ей во время благовещения: “у Бога не останется бессильным никакое слово” (Лк.1:37)»⁸. Реалистическое толкование истории преобразуется у Лохвицкой в символически-мифологическое и православное. Появление древнерусского и богословского пласта в лексике («вежды», «Предвечный») способствует тому, что, лексически, ветхозаветное пространство русифицируется, насыщается более поздними значениями, приближаясь к миру лирической героини. Героинь сближает и вера в благодать Бога, это важное замечание в контексте реализации этого сюжета у других поэтесс. Образный ряд, характерный для «Плача Агари»: пустыня, плач и стон матери о сыне, «смуглая Агарь», «забил в пустыне / Чистых вод гремящий ключ», – будет характерен и для других стихотворений на этот сюжет.

В лирическом мире стихотворения нет виновников изгнания Агари – Сарры и Авраама, нет вообще идеи изгнанности, оставленности, вместо них – одиночество и гибельность положения Агари. Пафос библейской истории в прочтении Лохвицкой – в плаче матери о сыне, в боязни его смерти. В этом смысловом центре все три истории оказываются тождественными. Спасение Богом Агари и Измаила рождает мысль о возможно-

сти повторения этого чудесного спасения. Шире – богоизбранность Агари переносится на богоизбранность лирической героини-матери и Богородицы. Ветхозаветная история прочитывается через христианство.

Важность образа Агари в личном мифе Лохвицкой подтверждается более ранним ее стихотворением «Умей страдать» (1895), в котором возникает явная параллель с сюжетом Агари. История также подается через призму христианского понимания (необходимости принять страдание):

И если на тебе избрания печать,
 Но суждено тебе влачить ярмо рабыни,
 Неси свой крест с величием богини, –
 Умей страдать!⁹

Возникающие в «Плаче Агари» образы свойственны поэтическому миру Лохвицкой. Характерный лермонтовский мотив «пустыни мира» («Демон»), жизни как пустыни («Благодарность») в других ее стихотворениях становится еще определеннее. Пустыня – удел лирической героини, выбирающей путь одиночества, в том числе ради возможности быть поэтом («Любовь», «Я – жрица тайных откровений...», «Полуденные чары», «В пустыне», «Избрав свой путь, я шествую спокойно»). Таким образом, с помощью сюжета об Агари Лохвицкая раскрывает темы одиночества поэта в пустыни жизни и его избранности, заботы матери о страдающем сыне, в связи с чем сюжет сокращается до одного эпизода, в котором высвечиваются важные для поэтического мифа Лохвицкой детали.

В начале 1920-х гг. сюжет об Агари вновь оказался востребованным. Стихотворения С.Я. Парнок и Е.И. Дмитриевой стоят особняком среди произведений других поэтов, т.к. в основе их – эпизод первого изгнания Агари до рождения Измаила.

Стихотворение С.Я. Парнок «Агарь» датируется 1916–1922 гг., но было опубликовано посмертно¹⁰. В стихотворении дается точка зрения Агари и ее внутренний монолог. В изгнании Агарь впервые начинает чувствовать человеческие чувства – обиду на свою госпожу, у нее появляется способность плакать:

Тоска, тоска звериная!
 Впервые жжет слеза
 Египетские, длинные,
 Пустынные глаза.

Первый плач в Ветхом Завете – это плач Агари. Возникает идея первого познания мира. Таким образом, это стихотворение о зарождении чувств у человека, о возникновении у женщины чувства собственного достоинства, ее становлении, об очеловечивании Агари. Примечательно, что ключевые эпизоды сюжета об Агари остаются «за кадром» – взаимоотношения с Авраамом и само изгнание в начале и разговор с ангелом божьим в конце, что

оставляет ощущение незавершенности стихотворения (окончания ждал и М.А. Волошин, 22 декабря 1922 г. он писал Парнок: «Но где моя любимая “Агарь”? окончена ли она?»¹¹).

Таким образом, история Агари урезана еще больше (в сравнении с текстом Лохвицкой) – до ее одиночного сидения в пустыне и встречи с божьим гонцом. Но образный ряд тот же: «плачутся струи / Источника печального», «пустыня», «смуглого лица». В описании Агари возникает метафора «пустынные глаза», вероятно, заимствованная из стихотворения А.А. Блока «На железной дороге» («пустынные глаза вагонов...»). Позже метафора повторится в творчестве самой Парнок: в частности, в стихотворении «Краснеть за посвященный стих...» (1922) («пустынен взгляд»), возможно, обращенном к М.И. Цветаевой.

Но самый важный повтор метафоры, учитывая известные биографические пересечения поэтесс, возникает в стихотворении М. Цветаевой на тот же сюжет «Простоволосая Агарь – сижу...» (1921). Повтор метафоры создает диалогичность стихотворений, написанных на одну тему. Но если Парнок рисует одиночество Агари, то Цветаева изображает Агарь-мать, сосредоточенную на своем сыне. Углубляется и содержание метафоры: «Пустыни карие – твои глаза» – уже не просто глаза как пустыни (как у Парнок), но глаза-пустыни, глаза, в которых отражается история и место обитания еврейского народа. Лирическое «я»-Агарь становится современной христианкой, забывшей православные обычаи ради сына-еврея:

Простоволосая Агарь – сижу,
В широкоокою печаль – гляжу.

В печное зарево раскрыв глаза,
Пустыни карие – твои глаза.

Забывши Верую, купель, потир –
Справа-налево в них читаю Мир!¹²

Нет ни Сарры, ни непосредственной встречи с посланником Бога, из библейской истории взяты отношения «я»-Агарь – «ты»-«сынок». Образ Агари образует кольцевую композицию стихотворения: в первой строфе «Простоволосая Агарь», в конце – «Простой поденщицей была Агарь. / Босая, темная бреду, в тряпье...». У Цветаевой образ Агари сопровождается не образом воды, как в библейской легенде и стихотворных опытах Лохвицкой и Парнок, а образом огня, при этом огня, одомашненного цивилизацией. Стихотворение включено в цикл «Отрок», в котором образы глаз и огня являются ключевыми.

Так же с мотивом огня связан образ Агари в стихотворении Цветаевой «У камина, у камина...»¹³ (1917). Поэтесса соотносит лирическую героиню и Агарь, практически полностью соединяя два образа: современной женщины, брошенной любимым, качающей сына у камина, и древней

Агари. Собственно, разграничение образов мы можем провести только по пунктуационному оформлению текста. В первом упоминании рефрена стихотворения «Позабыл отец твой милый / О прекрасном сыне» нет кавычек, эти слова принадлежат лирическому «я» стихотворения. Второй раз фраза заковычена – ее шепчет Агарь Измаилу, и в третий раз – ее произносит любая «другая» женщина-мать. Т.е. тема обобщается через обращение к библейскому примеру: от частной ситуации лирической героини – через ветхозаветную историю – к выводу о всеобщем женском уделе, об универсальности и повторяемости ситуации в мировой истории, которая выражена в том числе и появляющимся в последней строфе будущим временем: «И другая, в час унылый / Скажет у камина». Три разные ночи переходят во всевременной «час унылый» одиночества любой женщины, оставленной с ребенком.

Но хотя центральной фигурой стихотворения является брошенная женщина в разных ее воплощениях, акцент поставлен на осмыслении отношений *отец – сын*. Отец остается примером для сына и «милым» для его матери. Неоднократно исследователями отмечена возникающая в стихотворении аллюзия на историю с Моисеем («Лучше бы тебе по Нилу / Плыть, дитя, в корзине!»)¹⁴. Видимо, в стихотворении (как и в других произведениях мирового искусства, например, на картине П.-Дж. Верхагена «Авраам высылает Агарь из дома», 1781) младенчество ребенка должно усилить драматизм ситуации, ведь в Ветхом Завете Агарь с Измаилом бегут в пустыню, когда последнему было не менее 17 лет.

Образ Агари мелькает и в других стихотворениях Цветаевой. В стихотворении «По загарам – топор и плуг...»¹⁵ (1922) Цветаева переворачивает тезис апостола Павла, называя: «Сарру-заповедь и Агарь-сердце»; брошенными оказываются обе женщины. В стихотворении «Гора горевала» (из «Поэмы горы», 1924) сквозит мечта о продолжении рода: «хотя бы / С дитятком – отпустил Агарь»¹⁶.

Таким образом, у Цветаевой нет ни ангела божьего, ни взаимоотношений Агари с Саррой. Заимствуя ветхозаветную символику, автор не восстанавливает сюжет бегства Агари, извлекая из него только один эпизод. Для Цветаевой Агарь становится примером оставленной с сыном женщины, вплоть до того, что имя Агари делается нарицательным.

Следующее рассматриваемое нами стихотворение выбивается из ряда вышеприведенных. В стихотворении «Как докажу, что я была любима...» (1921)¹⁷ М.М. Шкапская соотносит лирическое «я» с Саррой. История Агари не является сюжетообразующей, она не разворачивается, а необходима для соотнесения ее с историей лирической героини. Ключевой темой становится любовь, и любит жена Сарра, а не изгнанная рабыня Агарь. В зачатии также важна любовная составляющая, а не только продолжение рода, приоритетное для Ветхого Завета. Шкапская прочитывает историю через апостола Павла, выводя преимущество свободной жены перед рабыней. Она продолжает мысль Павла, который акцентирует значение любви. Поэтому Бог, допускающий связь Авраама и Агари и рождение у них

сына, – немилосердный «еврейский страшный Бог». Таким образом, ветхозаветная логика отвергается, а принцип любви в отношениях родителей становится основополагающим.

Все стихотворение состоит из вопросов. Тема получает развитие: в первой строфе говорит женское лирическое «я», во второй строфе параллельно возникает библейская история Сарры и Агари, и в третьей строфе ситуация универсализируется. Как и у Цветаевой, через обращение к библейскому примеру происходит обобщение ситуации. Огонь, связанный у Цветаевой с образом Агари, у Шкапской, соотнесен с Саррой. Огонь противопоставлен бесплодному дыму, символизирует зачатие, встречу женского начала с мужским (характерное для лирики Шкапской противопоставление огня-дыма).

Важно подчеркнуть, что сюжет бегства Агари одновременно осмыслялся разными авторами и порождал поэтические диалоги на эту тему. Так, И.Г. Эренбург отвечал Шкапской своим стихотворением «...И кто в сутулости отмеченной...» (1922), сопровождая его следующим пояснением: «А это Вам будет ответом на Ваше стихотворение об Агари, которое очень хорошо и очень возмутительно!»¹⁸ В своем тексте Эренбург сочувственно описывает Агарь – оставленную, но сильную духом и гордую женщину-мать. Также Эренбург заинтересовался стихотворением Е.Г. Полонской «Агарь» (1922)¹⁹, написанным чуть позже, но не был полностью удовлетворен ее трактовкой образа: на его взгляд, «“Агарь” недостаточно дика и зла»²⁰. При этом почти половину текста Полонской занимает гневный монолог героини, в котором она проклинает Сарру.

Полонская в своем стихотворении не соотносит Агарь с другими лирическими героинями, поэтесса только воссоздает ветхозаветную историю. Она изображает Агарь с ребенком в пустыне, в конце появляется Незримый Мститель, обещающий Агари многочисленное потомство через Измаила. Важно характерное для Полонской ветхозаветное восприятие Бога: это Бог – Возмездие, карающий, мстящий, а не благой Бог, как у других поэтесс. Полонская довольно вольно интерпретирует библейский текст. Так же, как и у Цветаевой, в историю Агари вносится мотив из истории Моисея («А законного сына заставлю Я Сам / Сорок лет проскитаться в пустыне»). Появляется и евангельский мотив: Агарь произносит проклятие Сарре «Чтоб сухой ты смоковницей стала», словесно повторяя поступок Христа (Матф. 21: 19). Далее Полонская соединяет два разных библейских текста, обращенных к Аврааму и к Агари, поэтому обетование, данное Богом Аврааму («Я благословляя благословлю тебя и умножая умножу семя твое, как звезды небесные и как песок на берегу моря». Быт. 22: 17–18), у Полонской относится к Агари («Увеличу его, как песок морской, / Как небесные звезды умножу»).

Агарь – женщина, рабыня – имеет свой голос, осознает свое равенство, наделяется в тексте Полонской большим статусом, чем в Ветхом Завете. Она вознаграждается за унижение, на ее стороне оказывается Бог, наказывающий ребенка Сарры. Таким образом, Полонская совершенно не учи-

тывает традицию толкования образа Агари, идущую от апостола Павла.

Стихотворение Полонской «Агарь» помещено в цикл из пяти текстов, общими мотивами которого являются: одиночество матери с голодающим ребенком, злой Бог, образ огня. Как и у других авторов, история Агари вписывается в характерный для поэзии Полонской сюжетно-мотивный комплекс: следование ветхозаветному слову, тема рода, родового начала в человеке, голоса крови, которая связует поколения, мотив смерти в пустыне, избранность одного ребенка перед другим и при этом их связь («Счастливая жена»), безотцовщина, одиночество матери и ребенка, трудность добывания для него пищи, ревность к сопернице.

Но история Агари в интерпретации Полонской остается только ветхозаветной, автор не соотносит ее с современностью. Так, характерный для Полонской в других произведениях вопрос: чем накормить голодающего ребенка (в Гражданскую войну), здесь вроде бы неотъемлемый, ведь в Ветхом Завете это кульминация истории – Измаил умирает от жажды – в этом тексте вообще отсутствует. Боль о сыне – всегда личная в стихотворениях Полонской – здесь остается скорбью ветхозаветной героини.

По-иному, выражая через образ Агари свое мироощущение, воспринимает этот сюжет Е.И. Дмитриева (Васильева, Черубина де Габриак). Еще в 1908 г. она писала М.А. Волошину, сожалея о его отъезде: «И теперь оно пришло – одиночество пришло, и я одна, к<a>к Агарь в пустыне»²¹. Впоследствии образ появляется в поэзии Дмитриевой, аккумулируя философские рассуждения. Так, в стихотворении «В невыразимую пустыню...» (1920) имени Агари нет, хотя с очевидностью возникает ее образ и связанный с ней сюжет:

В невыразимую пустыню,
Где зноен день, где звездна ночь,
Чтоб мукой гордость превозмочь,
Послал Господь свою рабыню²².

От образа изгнанной рабыни Дмитриева переходит к рассуждениям о всеобщем земном одиночестве и предстоящей встрече с Богом, ключевой проблемой становится момент узнавания: «Как нам узнать: то Ангел Божий / Иль только Божия гроза?» Биографически актуализация сюжета бегства Агари совпадает с вынужденным проживанием Дмитриевой в Екатеринодаре в годы Гражданской войны.

В стихотворении «Агарь» (1920–1922) Дмитриева прочитывает ветхозаветную историю в христианском ключе, она описывает первое изгнание Агари, восстанавливая весь сюжет об Агари от близости с Авраамом до встречи с ангелом божьим. Ветхозаветная история трансформируется: Агарь не гордячка, а девушка, послужившая Богу, воплощающая божественное предназначение, отдавшая «еще девическую плоть» на «старческое ложе». Злой и завистливой оказывается Сара. В пустыне Агарь страдает от жажды (это вводит в историю мотив из второго изгнания). Ангел

божий дает обетование о рождении у Агари сына. Интересно, что Дмитриева стилистически повторяет формулы Лохвицкой и мотив одиночества («Тяжко дышится в пустыне, / Рдеет солнце – гневный царь»; «Мы одни в пустыне жизни»):

Она одна идет в пустыне,
жжет солнце – огненный янтарь.
Она душой одна отныне,
неутоленная Агарь²³.

Лохвицкая, по признанию Дмитриевой, оказала на нее большое влияние, в данном тексте это наглядно проявилось. Во второй части стихотворения история Агари соотносится с историей девы Марии: через ее тело должен родиться обещанный Богом сын. Две истории и сливаются, и противопоставляются одновременно. Разграничивается физическое зачатие сына Агарью, нужное только для продолжения рода, давшее новый народ, и божественное зачатие Марией сына, через которого в мир пришла новая вера. Но и Агарь получает вечную жизнь в продолжении своего рода. История Агари универсализируется: каждая женщина может продолжить себя в своем потомстве («Твоей сестре, тебе и каждой / открыт отныне вечный путь»). Случай Марии выступает аналогом (но уже неземным, «нерукотворным») случаю Агари, его повторением и символическим продолжением: «Агарь. Агарь. Не твой ли жребий / здесь завершается судьбой?».

Истории оказываются параллельны не только содержательно, но и географически («Взойдет звезда в пустыне черной, / где древле плакала Агарь»). Это Вифлеемская звезда, знаменующая рождение Христа. Для Дмитриевой история Агари – предтеча истории Марии, а Богородица – любимый образ ее поэзии. Антитеза между плотью и обетованием, относящаяся в Ветхом Завете к Агари и Сарре, переносится на Агарь и Марию. Таким образом, Дмитриева также спорит и с трактовками Библии, в которых проводились параллели историй не Агари и Марии, а Сарры и Марии.

Итак, все поэтессы интерпретируют библейскую историю Агари с разной степенью опосредованности. Для одних ветхозаветный сюжет самодостаточен (Полонская, Парнок), другим он необходим как архетип: с ним соотносятся истории лирических героинь (Лохвицкая, Цветаева, Шкапская) либо девы Марии (Лохвицкая, Дмитриева). Все поэтессы усекают сюжет, извлекая из него мотивы, семантически близкие художественному миру каждой из них.

Большинство авторов прочитывает образ Агари сквозь христианскую призму: героиня унижена, гонима, а потому вызывает сочувствие. В Ветхом Завете Агарь послушно исполняет божественные приказания, практически не говорит, в поэтических текстах она становится субъектом действия, мыслит и высказывается (Полонская, Парнок, Цветаева, Дмитриева). Хотя в Книге Бытия Агарь – гордячка – и Сарра поступает правильно в отношении нее, в большинстве стихотворений именно Сарра осуждается

и получает негативную оценку. При этом поэты спорят как с Ветхим Заветом, так и с апостолом Павлом (Цветаева, Полонская). Ключевая фигура ветхозаветной истории – Авраам – в поэтических опытах затушевывается.

Библейский сюжет прочитывается в двух вариантах: Агарь, проклинающая Сарру, и Агарь, заботящаяся об Измаиле. У Шкапской, Цветаевой и Дмитриевой проскальзывает физиологическая трактовка, акцентирующая внимание на зачатии, она напрямую вытекает из текста Ветхого Завета, в котором Сарра не может зачать. Интерпретация образа Агари включена в поэтическую картину мира каждой поэтессы: это либо брошенная женщина, либо одинокая мать с ребенком. Неслучайным кажется, что у бездетных поэтесс рассматривается именно первое – одинокое – бегство Агари.

Таким образом, тема одиночества женщины становится объединяющей для всех рассмотренных текстов. В образе героини предстает унижаемая, но сохраняющая собственное достоинство женщина. Случай Агари оказывается универсальным и всевременным: от библейской героини до современных женщин история постоянно повторяется (каждая женщина может полюбить и продолжить свой род, но и каждая может быть оставлена, одинока). Христианское прочтение истории Агари добавляет идею божественного воздаяния за перенесенные страдания.

Почему столь часто возникает этот образ в начале 1920-х гг.?

Вероятно, здесь есть связь с Гражданской войной, которая просвечивает через темы рода, равенства, изгнания. Тема рода, который важнее отдельных личностей, – ключевая для Библии, становится основной и во многих поэтических текстах (Полонская, Дмитриева). Тема равенства четко проговаривается Полонской и Шкапской, которые ставят вопрос о равенстве госпожи служанке и их сыновей. Мотив изгнания, бегства семантически связан с идеей вынужденного оставления своего местожительства (Цветаева, Дмитриева).

Перспектива развития сюжета. Как полагает Н. Орлова, «дальнейшее варьирование ПС <прецедентной ситуации> и генерирование новых смысловых квантов связывается с общеязыковыми концептополями “любовь”, “измена”, “ревность”»²⁴. В свете этого высказывания интересными кажутся интерпретации истории Агари в не рассмотренных выше стихотворениях. В стихотворении Довида Кнута «Сарра...» (1925)²⁵ происходит слияние образов жены и любовницы: в момент физической близости любимая Сарра становится страстной Агарью. Современная поэтесса Светлана Кекова не развертывает сюжет, как делали ее предшественницы, усложняя историю, а пытается скрутить его обратно, примирить героинь. В стихотворении «Славят лето Господне крестьянин и царь...» (1999) «уставшая Сарра целует Агарь»²⁶, а в поэме «По обе стороны имени»²⁷ (1996) Сарра подает Агари руку. Таким образом, христианское прочтение истории достигает своего апогея в прощении Саррой Агари.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сокурова О.Б. «Слово о законе и благодати»: стратегические идеи и система образов // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 1. С. 5.
- ² Gabler-Hover J. *Dreaming Black / Writing White: The Hagar Myth in American Cultural History*. Lexington, KY, 2000.
- ³ Орлова Н.М. «Рыдающая Агарь»: смысловая эволюция библейского концепта // Предложение и слово / отв. ред. С.В. Андреева. Саратов, 2013. С. 101.
- ⁴ Дымов О. Агарь // Дымов О. Солнцеворот и Нью. 3-е изд. СПб., [1913]. С. 7–20.
- ⁵ Макашева С.Ж. Поэзия и проза М.И. Цветаевой 1920 – 1930-х гг.: Онтология. Концепция личности. М., 2005. С. 78–80; Панова Л.Г. Русский Египет: александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн. 1. М., 2006. С. 291–292.
- ⁶ Орлова Н.М. «Рыдающая Агарь»: смысловая эволюция библейского концепта // Предложение и слово / отв. ред. С.В. Андреева. Саратов, 2013. С. 100–106.
- ⁷ Лохвицкая М. Песнь любви: стихотворения; поэма. М., 1999. С. 356.
- ⁸ Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания / под ред. А.П. Лопухина: в 7 т. Изд-е 4. Т. 1. М., 2009. С. 186.
- ⁹ Лохвицкая М. Песнь любви: стихотворения; поэма. М., 1999. С. 141.
- ¹⁰ Парнок С.Я. Собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. Поляковой. Анн Арбор (Mich.), 1979. С. 286.
- ¹¹ Цит по: Купченко В.П. С.Я. Парнок и М.А. Волошин. К истории взаимоотношений // Лица: биографический альманах / ред. сост. А.В. Лавров. Вып. 1. М., 1992. С. 419.
- ¹² Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 2. М., 1994. С. 52.
- ¹³ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 1. М., 1994. С. 333.
- ¹⁴ Бабенко И.И. Сакрально-религиозный компонент в языковой и концептуальной картине мира М. Цветаевой // Вестник ТПГУ. 2005. Вып. 3 (47). Сер.: Гуманитарные науки. (Филология). С. 36.
- ¹⁵ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 2. М., 1994. С. 128.
- ¹⁶ Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 3. М., 1994. С. 26.
- ¹⁷ Шкапская М. Стихи / предисл. М.Л. Гаспарова. М., 1994. С. 51.
- ¹⁸ Эренбург И.Г. Письмо М.М. Шкапской от 16 февраля 1922 г. // Эренбург И. Дай оглянуться...: письма 1908–1930 / изд. подгот. Б.Я. Фрезинским. М., 2004. С. 139.
- ¹⁹ Полонская Е.Г. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б.Я. Фрезинского. СПб., 2010. С. 131–132.
- ²⁰ Эренбург И.Г. Письмо Е.Г. Полонской от 12 июня 1923 г. // Эренбург И. Дай оглянуться...: письма 1908–1930 / изд. подгот. Б.Я. Фрезинским. М., 2004. С. 259.
- ²¹ Черубина де Габриак. Из мира уйти неразгаданной: жизнеописание. Письма 1908–1929 годов. Письма Б.А. Лемана к М.А. Волошину / сост., подгот. текстов и

примеч. В.П. Купченко и Р.П. Хрулёвой. Феодосия; М., 2009. С. 14.

²² Черубина де Габриак. Исповедь / вступ. ст. М.С. Ланды; сост., примеч. В.П. Купченко, М.С. Ланды, И.А. Репина. М., 1998. С. 101.

²³ Черубина де Габриак. Исповедь / вступ. ст. М.С. Ланды; сост., примеч. В.П. Купченко, М.С. Ланды, И.А. Репина. М., 1998. С. 128.

²⁴ Орлова Н.М. «Рыдающая Агарь»: смысловая эволюция библейского концепта // Предложение и слово / отв. ред. С.В. Андреева. Саратов, 2013. С. 102.

²⁵ Кнут Д. Собрание сочинений: в 2 т. / сост. и комм. В. Хазана; вступ. ст. Д. Сегала. Т. 1. Иерусалим, 1997. С. 82.

²⁶ Кекова С. Короткие письма. СПб., 1999. С. 59.

²⁷ Кекова С. По обе стороны имени: поэма. М., 1996. С. 19.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Sokurova O. B. “Slovo o zakone i blagodati”: strategicheskie idei i sistema obrazov [“The Word on the Law and Grace”: Strategic Ideas and the System of Images]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*, 2011, no. 1, p. 5. (In Russian).

2. Babenko I.I. Sakral'no-religioznyy komponent v yazykovoy i kontseptual'noy kartine mira M. Tsvetaevoy [Sacral-religious Component in Language and Conceptual World Picture of M. Tsvetaeva]. *Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)*, Series: Gumanitarnye nauki (Filologiya) [Humanities (Philology)], 2005, no. 3 (47), p. 36. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Orlova N.M. “Rydayushchaya Agar’”: smyslovaya evolyutsiya bibleyskogo kontsepta [“The Weeping Hagar”: The Semantic Evolution of the Biblical Concept]. *Andreeva S.V. (ed). Predlozhenie i slovo* [Proposition and Word]. Saratov, 2013, p. 101. (In Russian).

4. Orlova N.M. “Rydayushchaya Agar’”: smyslovaya evolyutsiya bibleyskogo kontsepta [“The Weeping Hagar”: The Semantic Evolution of the Biblical Concept]. *Andreeva S.V. (ed). Predlozhenie i slovo* [Proposition and Word]. Saratov, 2013, pp. 100–106. (In Russian).

5. Kupchenko V. P. S.Ya. Parnok i M.A. Voloshin. K istorii vzaimootnosheniy [S.Ya. Parnok i M.A. Voloshin. About the History of Relations]. *Lavrov A.V. (ed.) Litsa: biograficheskii al'manakh* [Persons: Biographical Almanac]. Vol. 1. Moscow, 1992, p. 419. (In Russian).

6. Orlova N.M. “Rydayushchaya Agar’”: smyslovaya evolyutsiya bibleyskogo kontsepta [“The Weeping Hagar”: The Semantic Evolution of the Biblical Concept]. *Andreeva S.V. (ed). Predlozhenie i slovo* [Proposition and Word]. Saratov, 2013, p. 102. (In Russian).

(Monographs)

7. Gabler-Hover J. *Dreaming Black / Writing White: The Hagar Myth in American*

Cultural History. Lexington, KY, 2000. (In English).

8. Makasheva S.Zh. *Poeziya i proza M.I. Tsvetaevoy 1920–1930-kh gg.: Ontologiya. Kontseptsiya lichnosti* [Marina Tsvetaeva's Poetry and Prose of 1920–1930s: Ontology. The Conception of Personality]. Vol. 1, Moscow, 2005, pp. 78–80. (In Russian).

9. Panova L.G. *Russkiy Egipet: aleksandriyskaya poetika Mikhaila Kuzmina* [Russian Egypt. Mikhail Kuzmin's Alexandrian Poetics]. Moscow, 2006, pp. 291–292. (In Russian).

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

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

E-mail: osimonova@yandex.ru

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

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

E-mail: osimonova@yandex.ru

А.С. Аристова (Тинникова) (Москва)

ОБРАЗ ПРИРОДНОЙ СТИХИИ В КНИГЕ М.А. ВОЛОШИНА «НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

Аннотация. Образы ветра и вьюги являются одними из наиболее важных в книге М.А. Волошина «Неопалимая Купина». Изображение революции, народного мятежа в образах ветра и вьюги, символизирующих высвобождение народной стихии из оков цивилизации, а также воплощение через эти образы национального «мифа о бесовстве», имеет очевидную генетическую связь с существовавшей литературной традицией. Автором работы предпринята попытка проследить развитие темы «бесовства», раскрываемой в образах ветра и вьюги, в книге «Неопалимая Купина», а также источники этих образов. В конце работы автор приходит к следующим выводам. Через связь с Пушкиным, Достоевским и Блоком мотив природной стихии получает в книге Волошина следующие воплощения: 1) бесовская пляска, гибельное вихревое кружение, сбившее с верного пути; 2) стихия, вырвавшаяся на волю из сковывавших ее гранитных стен, осмысливается как освободившаяся из оков цивилизации народная стихия; в результате наложения на этот образ евангельского текста и связей с романом Достоевского «Бесы», освободившаяся стихия становится воплощением вырвавшихся наружу язв общества, которые сравниваются с вышедшими из одержимого бесами; 3) стихийный разгул осмысливается как испытание, являющееся осуществлением «замысла Господня», в чем выражена вера в возвращение России на истинный путь и в будущее врачевание ее духовных болезней.

Ключевые слова: природная стихия; миф о бесовстве; литературная традиция.

A. Aristova (Tinnikova) (Moscow)

The Image of Natural Element in M.A. Voloshin's Book “The Burning Bush”

Abstract. The images of wind and blizzard are one of the most important in M.A. Voloshin's book “The Burning Bush”. Representation of revolution, people's mutiny in images of wind and blizzard, that symbolize folk element's release from shackles of autocracy and expression with help of these images of national “myth of the demonic”, has a clear genetic connection with existed literary tradition. The author of this paper attempted to trace the evolution of theme of the demonic, revealing in the images wind and blizzard in the book “The Burning Bush” as well as the sources of the images. At the end of the paper the author comes to the following conclusions. Through communication with Pushkin, Dostoevsky and Blok the motive of element in the Voloshin's book receives the following incarnations: 1) devilish dance, fatal vortex spin, that knocked off track; 2) element, that broke free from the granite shackles, was interpreted as folk element, liberated from the shackles of civilization; with help of overlay on this image of Gospel's images and connections of Dostoevsky's novel

“Demons” liberated element becomes the embodiment of outcropped ulcers of society, that are compared with demons, come out of the possessed; 3) revelry of the elements is interpreted as trial, which is the fulfillment of the plan of the Lord; it expresses faith in the return of Russia to the true path and in the future healing of its spiritual diseases.

Key words: natural element; “myth of the demonic”; literary tradition.

Образы ветра и вьюги являются одними из наиболее важных в стихотворениях книги М.А. Волошина «Неопалимая Купина». Осмысление и изображение революции, народного мятежа, бунта в образах ветра и вьюги, символизирующих высвобождение народной стихии из оков цивилизации, видение в этой стихийной природе скифского начала, равно как воплощение через эти образы национального «мифа о бесовстве», имеют очевидную генетическую связь с существовавшей литературной традицией и восходят к произведениям А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского и А.А. Блока.

О связи образов ветра и вьюги с мотивами «бесовства», а также о литературной традиции использования этих образов в связи с проблемой «русского бунта» писали многие исследователи, к работам которых мы будем обращаться в дальнейшем¹. Особую важность представляет для нас статья Д.М. Магомедовой «Блок и Волошин». Однако в статье анализируется только одно стихотворение Волошина из книги «Неопалимая Купина». Между тем, если в поэме Блока «Двенадцать» теме «беснования» помогают оформиться пушкинские аллюзии и структурное сходство с романом Достоевского, то у Волошина, в контексте всей книги «Неопалимая Купина», к этому добавляются и прямые аллюзии на евангельский текст, с которыми связано развитие важнейших мотивов книги.

Обращение к образам метели и вьюги, осмысление их в связи с темой народного бунта, восстания, мятежа впервые осуществляется в творчестве Пушкина, где закладывается различное понимание этих образов, легшее в основу дальнейшей литературной традиции. В произведениях Пушкина можно выделить инвариантные составляющие мотива природной стихии, которые впоследствии, заимствуясь, получают индивидуальные реализации в конкретных текстах и, при обращении к теме русского бунта, становятся «вечными образами» в русской литературе последующих лет. Программными произведениями для нас здесь являются стихотворение «Бесы», повести «Капитанская дочка» и «Метель», а также поэма «Медный всадник».

В «Бесах» Пушкина воплощается демонический образ метели, вьюги, который олицетворяет игру злых сил, бесовскую пляску, вихревое кружение, губительное для человека. Как было замечено М.Н. Эпштейном, «бурный пейзаж» очень часто связан с демонической темой: «...если через идеальный пейзаж лирическому герою открывается образ Бога, то бурный олицетворяет демонические силы, которые замутняют воздух, взрывают вихрем снег, жалобно воют»². Сюжет встречи Петра Гринёва с будущим предводителем народного восстания Пугачёвым во многом перекликается

со стихотворением Пушкина «Бесы», на что уже неоднократно указывалось³. Через связь с повестью «Капитанская дочка» образы пути и метели в «Бесах» обретают масштабное значение исторических путей России. В.А. Грехнев в ключевом образе стихотворения – «кружении, снежном вихре, бесконечном бесовском круговороте метели», который определяет «не только опорные детали предметного плана», но и «характер ритма», – обнаруживает неявную, внутреннюю тему произведения. Этой темой является «мысль о мире, сбившемся с пути»⁴, по мысли автора, «символическими средствами Пушкин воплощает своеобразную иерархию зла, символически опредмечивая многоликость враждебных стихий, опутавших личность и сбивающих с пути современную Россию»⁵.

В повести «Метель» задается иной, отличный, образ метели. Метель, являющаяся причиной странного стечения обстоятельств, олицетворяет волю Благого Промысла, управляющего судьбами людскими. Однако в силу того, что воля эта неведома героям, они склонны воспринимать произошедшие события как трагические и роковые. Счастливый финал из истории одного семейства в повести соотносим со счастливым исходом Отечественной войны 1812 г. Тема Благого Промысла, провиденциального оптимизма задается уже в самом эпиграфе к произведению, взятом из баллады В.А. Жуковского «Светлана»: «Благ Зиждителя закон, / Здесь несчастье – лживый сон, / Счастье – пробужденье».

Стихия, вырвавшаяся на волю, является центром поэмы Пушкина «Медный всадник». В.Я. Брюсов в статье 1909 г. «Медный всадник» осмысливает наводнение в поэме Пушкина в революционном ключе, считая, что «две части повести изображают два мятежа против самовластия: мятеж стихий и мятеж человека»: «Нева, когда-то порабощенная, “взятая в плен” Петром, не забыла своей “старинной вражды” и с “тщетной злобою” восстает на поработителя»⁶, а герой, слабый «маленький человек», «внезапно почувствовал себя равным Медному Всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить “державцу полумира”»⁷. Статуя Петра в поэме не является воплощением самодержавной власти, она обретает, скорее, демонические, inferнальные черты; знаменательно, что правящий в то время самодержец предстает растерянным и бессильным перед стихией: «Покойный царь еще Россией / Со славой правил. На балкон / Печален, смутен, вышел он / И молвил: “С божией стихией / Царям не совладеть”. Он сел / И в думе скорбными очами / на злое бедствие глядел»⁸.

Таким образом, у Пушкина можно выделить три инвариантных разновидности мотива природной стихии: 1) метель как бесовская пляска, губительное вихревое кружение, игра злых сил, вьюга, застилающая глаза, кружащая в губительном вихре («Бесы»); 2) освободившаяся из оков цивилизации стихия («Медный Всадник»); 3) неисповедимость путей Господних, вера в силу Благого Промысла, руководящего судьбами людскими («Метель», «Капитанская дочка»). Образы эти становятся особенно значимыми в литературе. Волошин, обращаясь к ним, опирается не только на Пушкина, а во многом творчески взаимодействует со своими более близ-

кими предшественниками – Достоевским и Блоком.

Обращение к стихотворению Пушкина «Бесы» в связи с русским бунтом впервые происходит в творчестве Ф.М. Достоевского, который, наряду с отрывком из евангельской притчи об исцелении бесноватого в стране Гадаринской, слова из этого стихотворения берет в качестве эпиграфа к своему роману с тем же названием. Образы бесовской игры, демонической пляски, вихря, обезличенного слияния в стихии, заданные в стихотворении Пушкина, в романе соотносятся с действиями революционеров, задавая, по словам Н.А. Бердяева, «образ революционного беснования», который с наибольшей полнотой воплощается в фигуре Петра Верховенского, вовлекающего «всех в иступленное вихревое кружение»⁹.

В поэме Блока «Двенадцать», как было показано Д.М. Магомедовой, находит воплощение пушкинский «миф о бесовстве», наиболее полно проявляющийся в композиционном сходстве с романом Достоевского «Бесы». Подобно тому, как в эпиграфах к роману сначала следует цитата из Пушкина: «В поле бес нас водит видно да кружит по сторонам», а потом цитата из Евангелия об изгнании бесов в свиное стадо, эта последовательность структурно воплощается в самом романе. Сначала следует беснование кружка Петра Верховенского, заканчивающееся бессмысленным убийством в финале, а потом, в конце романа, – слова Степана Трофимовича об изгнании бесов из России. Так же точно и в поэме «Двенадцать» Блока: после «беснования» красногвардейцев с бессмысленным убийством Катьки в конце поэмы неожиданно появляется фигура Христа, который не оправдывает красногвардейцев, не благословляет их, а заклинает стихию, изгоняет «бесов»¹⁰.

Таким образом, осмысление Волошиным революции в образах ветра и вьюги было не новым, являлось продолжением уже существовавшей литературной традиции. Как было замечено выше, значимое место в использовании этих образов занимает пушкинский национальный «миф о бесовстве», который находит более явное, чем у Блока, выражение благодаря прямым евангельским аллюзиям и связям с Достоевским. Наиболее ярко этот миф выражен в стихотворении Волошина «Северо-восток».

Первая строфа стихотворения «Северо-восток» отсылает к роману «Бесы» Достоевского, происходящие события представлены здесь как игра демонических сил, гибельное вихревое кружение: «Расплясались, разгулялись бесы / По России вдоль и поперек. / Рвет и крутит снежные завесы / Выстуженный северо-восток»¹¹ (335; здесь и далее страницы приводятся по указанному изданию). Как было замечено К.Ф. Тарановским, «для выявления темы ветра Волошин употребил очень искусную звукопись»: «звуковая фактура текста» «построена на повторении резких согласных: в/ф, в'/ф', з/с, з'/с' и р»¹², которые напоминают порывы ветра. Ветер олицетворяет здесь «страшную безумную судьбу» России, весь исторический путь которой осмысливается как цикличное движение по одним и тем же гибельным путям: «Что менялось? Знаки и возглавья. / Тот же ураган на всех путях: / В комиссарах – дурь самодержавья, / Взрывы

революции в царях... Ныне ль, даве ль – всё одно и то же: / Волчьи морды, маскиры и рожи, / Спертый дух и одичалый мозг...» (336). В финальных строках возникает тема дороги, поисков верного пути, с которого сбила метель, ураган: «Сотни лет навстречу всем ветрам / Мы идем по ледяным пустыням / Не дойдем и в снежной вьюге сгинем / Иль найдем поруганный наш храм», эти строки перекликаются со строками пушкинского стихотворения «Бесы»: «Вьюга мне слипает очи; / Все дороги занесло; / Хоть убей, следа не видно; / Сбились мы. Что делать нам!». Та же тема возникает и в поэме «Россия»: «Нам нет дорог: нас водит на болоте огней бесовская игра» – в этих строках прослеживается двойная связь: с одной стороны, они тесно перекликаются с пушкинскими: «В поле бес нас водит видно / Да кружит по сторонам», с другой стороны, отсылают к «Бесам» Достоевского, где они взяты в качестве эпиграфа к произведению. Таким образом, революция осмысливается как беснование.

В стихотворении «Дикое Поле» (1920) ветер является воплощением стихийного, скифского начала в русской природе. Образность стихотворения зиждется на противопоставлении кочевого, азиатского, стихийного «Дикого Поля», где ветер «вихрит вихрями ключья бурьяна», и оплота самодержавия – «завязавшейся узлом» Москвы, которая заковала «Дикую степь». Однако стихийное вольное начало не было искоренено, оно лишь до поры до времени завязано в тугой узел. Когда «от кремлевских тугих благолепий стало трудно в Москве дышать», «голытьбу» «потянуло на Дикое Поле, под высокий степной небосклон» (284). Восстание Степана Разина и покорение Сибири Ермаком ставятся поэтом в один ряд с произошедшей в России революцией, которая, как и упомянутые в стихотворении события исторического прошлого, является следствием того, что присущая русской природе стихия вырвалась на свободу, освободилась из сдерживавших ее оков самодержавия: «Русь! встречай роковые години: / Разверзаются снова пучины / Неизжитых тобою страстей... Все, что было, повторится ныне / И опять затуманится ширь... Не связать нас в единую цепь. / Широко наше Дикое Поле, / Глубока наша скифская степь» (284). Наряду с очевидными отсылками к «Панмонголизму» В. Соловьева и, еще более, «Скифам» Блока, здесь прослеживается связь и с «Медным Всадником» Пушкина.

Но если в «Медном Всаднике» закованной в гранит Петрова града оказывается водная стихия, то здесь происходит метафорическое переосмысление этого образа: гранитные оковы оказываются оковами самодержавия, сковавшими «дикую степь» – безудержную народную стихию, разгул которой, после того как оковы самодержавия были сброшены, приводит к «бесовству»: «Сквозь пустоту державной воли, / Когда-то собранной Петром, / Вся нежить хлынула в сей дом / И на зияющем престоле, / Над зыбким мороком болот / Бесовский правит хоровод» (255). Таким образом, на идею освобождения стихии накладывается евангельский сюжет об исцелении бесноватого. Тема высвобождения стихии из оков цивилизации, думается, является результатом трансформации петербургского текста.

Петербург в литературе XIX в. предстает как неестественный, призрачный город, построенный в месте диком, не предназначенном для обитания людей, в результате порабощения природы, насилия над ней, поэтому она мстит человеку. Отсюда возникает тема разыгравшихся стихий: ветра, вьюги, воды. На рубеже веков порабощение природы осмысливается как порабощение народа, скифской разгульной русской души имперской властью, что наиболее ярко проявилось в движении «Скифов», идейным вдохновителем которых был Р. Иванов-Разумник. Таким образом, наблюдается следующий параллелизм: природа, окованная гранитом, и скифская душа, «дикое поле», окованное имперской властью. На этот параллелизм в означенный период накладывается ницшеанская дихотомия дионисийского и аполлонического. Вследствие такого расширения значения антиномии стихий и упорядочивающих ее сил расширяется и сам топос ее актуализации: это уже не только Петербург, но вся Россия. Впервые о том, что миф о Петербурге на рубеже веков «перестал быть собственно мифом об отдельном городе» и «вырос в символ всемирно-исторического значения», «обозначающий некие губительные и чужеродные начала, вошедшие в организм народной России», писал Л. Долгополов¹³.

В изображении революции в образах беснования и одержимости Волошин опирается на два евангельских сюжета: об исцелении бесноватого в стране Гадаринской: «Те бесы шумны и быстры, / Они вошли в свиное стадо / И в бездну ринутся с горы» («Петроград») и об исцелении глухонемого бесноватого: «Не тем же ль духом одержима / Ты, Русь глухонемая! Бес, / Украв твой разум и свободу, / Тебя кидает в огонь и воду, / О камни бьет и гонит в лес» («Русь глухонемая»).

Целый комплекс мотивов книги, как думается, во многом задан евангельским сюжетом об исцелении глухонемого бесноватого (Мф. 17:14-21; Мк. 9:17-29, Лк. 9:37-43), с которым отождествляется Россия («Русь глухонемая»). К Христу приводят отрока, одержимого духом «немым и глухим», который многократно бросал его в «огонь и в воду, чтобы погубить». На вопрос Христа: «Как давно это сделалось с ним?», отец отвечает: «С детства». Ученикам Христа не удалось исцелить отрока «по неверию их». Тогда отец обращается с просьбой к Христу: «Если что можешь, сжался над нами и помоги нам» (Мк. 9:23). В «Толковой Библии» А.П. Лопухина эти слова отца, начинающиеся с придаточного условия, истолковываются как исполненные сомнения: «Если что можешь...», а ответ Христа содержит снисхождение к его неверию и сомнению: «Если сколько-нибудь можешь веровать, все возможно верующему»¹⁴. На эти слова отец восклицает «со слезами»: «Верую, Господи! Помоги моему неверию». Отрок был исцелен. А Христос на вопрос учеников, почему они не могли этого совершить, отвечает: «По неверию вашему..., если будете иметь веру хотя бы с горчичное зерно, ... ничего не будет невозможного для вас. Сей же род изгоняется только молитвою и постом» (Мф. 17:20-21).

Знаменательно, что сам отрок не виновен в своей болезни, т.к. начал страдать ею еще с детства, т.е. болезнь не является для него наказанием за

грехи. Исцеление совершается, когда множество людей стеклось к Иисусу и стало свидетелями чуда. Чудеса в Евангелии порой совершаются не только из милосердия, но и для того, чтобы остальные могли стать очевидцами явления силы Божией. Повествование об исцелении глухонемого бесноватого у Луки заканчивается словами: «И все удивлялись величию Божию» (Лк. 9:43). Т.е. чудо исцеления во многом произошло для явления величия и славы Божией.

В «Бесах» Достоевского тема беснования выражена отсылкой только к одному евангельскому эпизоду об исцелении гадаринского бесноватого. Думается, во многом выбор Волошиным этого евангельского отрывка связан с влиянием Тютчева. Сочетание «демоны глухонемые», являющееся цитатой из стихотворения «Ночное небо так угрюмо...» Тютчева, было очень важно для Волошина. Знаменательно, что им названа книга стихов 1919 г. – «Демоны глухонемые», произведения которой позже войдут в состав «Неопалимой Купины». Несмотря на то, что у самого Тютчева этот образ с евангельским эпизодом не связан, само слово «глухонемые» могло вызвать ассоциации с данным евангельским отрывком. Общая тема обоих стихотворений – «Демоны глухонемые» Волошина и «Ночное небо так угрюмо» Тютчева – таинственность и непостижимость грядущих судеб. Темное ночное небо у Тютчева символизирует неизвестность грядущего, вспыхивающие на мгновение зарницы, озаряющие «угрюмый» мрак вокруг, как бы приоткрывают завесу неизвестности: «Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой... / Все стихло в чуткой темноте – / Как бы таинственное дело / Решалось там – на высоте»¹⁵. Эта тема таинственности и непостижимости происходящего звучит и в финале стихотворения «Демоны глухонемые» Волошина: «Их судьбы – это лик Господний, / Во мраке явленный из туч». Таким образом, на лексическом уровне в читательском восприятии неизбежно возникает связь между темой бесовства (глухонемой бесноватый) и провиденциальностью происходящего («демоны глухонемые»).

Однако, при пристальном изучении, связь с евангельским эпизодом об исцелении глухонемого бесноватого можно обнаружить и у Достоевского, правда, не столь явную, как с исцелением бесноватого в стране Гадаринской, на которое дается прямая ссылка в эпиграфе к «Бесам». Отсылка к этому евангельскому эпизоду содержится в романе «Преступление и наказание». Раскольников после убийства старухи-процентщицы идет по Петербургу и останавливается в привычном для него месте, вглядываясь в панораму города: «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой панорамы; *духом немым и глухим* была полна для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему *угрюмому* и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее»¹⁶. В повествовании об исцелении глухонемого бесноватого в Евангелии от Марка Христос обращается к нечистому духу со словами: «*Дух немой и глухой!* Я повелеваю тебе выйди из него!...» (Мк. 9:25). Думается, это дословное совпадение – «*дух немой и глухой*» – отнюдь не случайно. Возможно, уже

здесь зарождается тема бесовства как одержимости ложными и губительными идеями. Знаменательно, что впечатление обозначено в данном отрывке как «угрюмое и загадочное», в чем обнаруживается сходство с Тютчевым: «Ночное небо так *угрюмо*», где лирический герой также не может разгадать загадку – «таинственное дело», решаемое «на высоте».

Таким образом, с евангельским сюжетом об исцелении глухонемого бесноватого связаны следующие мотивы: сомнения и веры, отсутствия личной ответственности и Промысла Господня, изгнания бесов, которое возможно только через молитву и пост. Все эти мотивы неоднократно звучат в произведениях книги.

Мотив изгнания бесов сопоставим с высвободившейся из оков стихией. Она сопоставляется с бесами, ею оказываются духовные болезни, пучины страстей: «Разверзаются снова пучины / Неизжитых тобою *страстей*». В этом обнаруживаются связи с Достоевским, со словами Степана Трофимовича, произносимыми в одной из последних сцен романа «Бесы»: «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – *это все язвы, все миазмы, вся нечистота*, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!... <...>. Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых”... и будут все глядеть с изумлением...»¹⁷. В связи с этим эпизодом романа бесовство осмысливается как духовная болезнь, язва русского общества, приобретенная еще во времена смутного времени, сопряженная с ложью, самозванством, бунтом и распрями. Не случайно Ставрогин в «Бесах» именуется «Стенькой Разинным», «Иваном-царевичем», «Гришкой Отрепьевым», «самозванцем». Волошин вслед за Достоевским проводит параллель между событиями современности и временами Смуты, обращаясь к образу Дмитрия Самозванца в стихотворении «Dmetrius-Imperator», где этот образ наделен демоническими чертами, сопряжен с образами демонической игры, ветра, вселяющих ужас и тревогу: «По Руси что ветер засвистал, / Освещал свой путь двойной луною, / Пасолницы на небе засвечал. / Шестернею в полночь над Москвою / Мчал, бичом по маковкам хлестал. / Вихрь-витной, гулял я в ратном поле...» (273–274). Поэт сопоставляет эти разорванные во времени явления, в результате чего революция осмысливается как возвращение Смутного времени. Демонизм образа Самозванца проявляется и в свойстве распаивать целое, т.к., по словам Волошина, «свойствами бесов» являются «дробление и множественность»: «Тут тогда меня уж стало много: / Я пошел из Польши, из Литвы, / Из Путивля, Астрахани, Пскова, / Из Оскола, Ливен, из Москвы...» (274).

Уже в стихотворении «Ангел мщенья» (1906), являющемся реакцией на первую русскую революцию 1905 г., содержится реминисценция из сна Раскольникова о моровой язве, которая присутствует в форме пересказа. В свете отсылки к данному эпизоду романа «Преступление и наказание», происходящие события представляются как следствие духовных болезней, одержимости ложными идеями, ведущие к гибели, о чем говорится в финальных строках стихотворения: «Принявший меч погибнет от

меча / Кто раз вкусил хмельной отравы гнева, / Тот станет палачом иль жертвой палача» (253), которые отсылают к словам старца Зосимы: «Принявший меч, погибнет мечом, ибо кровь зовет кровь, а извлекивший меч погибнет мечом»¹⁸.

Прямая отсылка к сну Раскольникова также содержится в стихотворении «Трихины», само название которого является цитатным. Здесь продолжается осмысление событий революционной действительности как следствия духовных болезней, одержимости ложными идеями, всеобщего разобщения. Эпиграф, являющийся цитатой из того же сна Раскольникова, является пояснением к заглавию стихотворения и делает связь между этими произведениями еще более очевидной. Слова эпиграфа: «Появились новые трихины...» тесно связаны с первым стихом начальной строфы, где сон о трихинах называется «пророчеством», которое исполнилось: «Исполнилось пророчество: трихины / В тела и дух вселяются людей...». Этим исполненным пророчеством является появление трихин. Таким образом, пророчество звучит в эпиграфе к стихотворению, в результате чего вводится как прямая цитата из Достоевского, как его пророчески звучащий голос. Однако цитата несколько видоизменена, в самом тексте романа она звучит так: «Появились какие-то новые трихины...»¹⁹, в эпиграфе же неопределенное местоимение отброшено: поскольку пророчество уже исполнилось, «трихины» теряют свою неопределенность, получая конкретное воплощение. Следующая часть стихотворения, в которой возникают мотивы безумия, разобщенности, одержимости ложными идеями, представляет собой сжатый пересказ сна Раскольникова. В финале стихотворения звучат слова, отсылающие к словам старца Зосимы: «Ты говорил, томимый нашей жадной / Что мир спасется красотой, что каждый / За все во всем пред всеми виноват» (255).

Мотив всеобщей вины звучит и в поэме «Россия: «Я вижу изневоленную Русь / В волокнах расходящегося дыма, / Просвеченную заревом лампад – Страньями горящих о России... / И чувствую безмерную вину / Всея Руси – пред всеми и пред каждым» (380). Здесь возникает идея спасения в святости, выраженная в стихотворении «Русь глухонемая», финал которого тесно перекликается со сном о моровой язве: «А избранный вдали от битв / Кует постами меч молитв / И скоро скажет: “Бес изыди!”» (262). Текстуальные связи здесь прослеживаются и в слове «избранный», и в том, что он «вдали от битв», т.е. скрыт до времени: «Спаستись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса»²⁰.

Мотив «изгнания бесов», выраженный прямым обращением к евангельскому тексту, также проявляется в структурной организации книги. Последний цикл книги «Возношения», предшествующий поэме «Россия», содержит стихотворения «Заклинание», «Молитва о городе», «Заклятье о русской земле». Лирический герой книги возносит свои молитвы о городе,

о России и таким образом как бы пытается заклясть стихию, быть тем «избранным», которому суждено изгнать бесов:

«Блуждая по перекресткам, / Я жил и гас / В безумье и блеске жестком / Враждебных глаз; / Их горечь, их злость, их муку, / И каждый курок, и руку / Хотел заклясть. / Мой город, залитый кровью / Внезапных битв, / Покрыть своею любовью, / Кольцом молитв» (Молитва о городе).

«Из преступлений, иступлений – / Возникнет праведная Русь. / Я за нее за всю молюсь» (Заклинание (от усобиц)).

Также особенно важен в книге мотив сомнения и веры. Если «безверием палимый и искушенный» герой Тютчева «жаждет веры, но о ней не просит», то герой Волошина страстно просит о даровании веры в провиденциальность происходящего: «*Неутоленной верой / Твои запеклись уста*» (Россия); «*Времен исполнилась мера. / Отчего же такая вера / Переполняет меня?*» (Из бездны); «*Павший глубже, чем возможно пасть, / В скрежете и в смраде – верю!*» (Готовность); «*Так дай же силу / Поверить в мудрость / Пролитой крови*» (Не ты ли); «*...и в пытках / Мы выучились верить и молиться*» (Потомкам).

Не случайно мотив веры звучит в стихотворении «Иуда-апостол», представляющем пересказ легенды об аббате Оггере А. Франса: «*И воскликнул: / “Боже, верю глубоко, / Что Иуда – Твой самый старший и верный / Ученик, что он на себя принял / Бремя всех грехов и позора мира...”*» (Иуда-апостол). С Иудой также связана тема одержимости: после того как он решился на предательство, в Евангелии сказано: «С того момента вошел в него сатана», это не упущено и в стихотворении «Иуда-апостол»: «*Тот же, съев кусок, тотчас вышел: / Дух земли – Сатана – вошел в Иуду. – / Вещий и скорбный*». Волошин задолго до написания стихотворения размышлял над тайной предательства Иуды, пытаясь написать «Евангелие от Иуды», где принял воззрения еретической секты каинитов, которые считали Иуду самым чистым и жертвенным из учеников Христа, решившимся на подвиг предательства. Согласно учению каинитов, предательство Иуды было необходимо для свершения искупительной жертвы. Вследствие этого Иуда, поруганный и во все века прокливаемый апостол, предстает как мученик, принявший на себя зло всего мира, второй искупитель, своим предательством исполнивший мессианское назначение: «*Агнец должен быть принесен в жертву твердой и чистой рукой Первосвященника, и из всех апостолов Христос для этого подвига избрал Иуду*»²¹.

Волошин считает, что «ходом истории руководят сверхчеловеческие существа, или демоны (в древнегреческом смысле этого слова), исполняющие веления Божии», им самим неизвестные, а сама история движется циклично: «*Есть дух Истории – безликий и глухой, / Что действует помимо нашей воли, / Что направлял топор и мысль Петра, / ...И тот же дух ведет большевиков / Исконными народными путями*» (377). Иуда возводится в статус такого демона истории. Как замечает А. Гибсон, до этого же статуса

возвышаются Стенька Разин, протопоп Аввакум и Лже-Дмитрии, «через анархические действия которых исполняется воля Провидения», Волошин же, «поместив Иуду-апостола среди стихотворений о войне и революции, отдал должное архетипу “козла отпущения” и установил духовную родословную печально известных русских бунтарей»²².

Россия, изменившая высшим ценностям, поддавшаяся «лихому подговору», подобна Иуде. Но в этом предательстве она как бы приняла на себя зло всего мира и должна понести тяжелое наказание. Лирический герой верит, что в бесчинствах, кровопролитиях и беспорядках, царящих в России, осуществляется ее мессианское назначение в деле спасения мира. С этим связан мотив стигматов: «*Так ты в страданиях приняла / Чужих страстей, чужого зла / Кровоточащие стигматы*» (Русская революция); «*...мы / В бреду и корчах создали вакцину / От социальных революций: Запад / Переживет их вновь, и не одну, / Но выживет, не расточив культуры*» (Россия). Осмысление кровавых событий революции как осуществления Благого и непостижимого разуму человеческому Промысла обнаруживает сходство с «Метелью» Пушкина, где произошедшие в результате разыгравшейся стихии события впоследствии получили светлое разрешение, но первоначально воспринимались как трагические и роковые, т.к. этот «благый Зиждителя Закон» был неведом героям.

Таким образом, через связь с Пушкиным, Достоевским и Блоком мотив природной стихии получает в книге Волошина следующие воплощения: 1) с одной стороны, через него находит выражение пушкинский «миф о бесовстве», происходящие события осмысляются как бесовская пляска, гибельное вихревое кружение, сбившее с пути; закономерно возникают мотивы дороги и поисков верного пути. Особенно значима здесь связь с «Бесами» и «Капитанской дочкой» Пушкина; 2) стихия, вырвавшаяся на волю из сковывавших ее гранитных стен («Медный Всадник»), осмысляется как освободившаяся из оков цивилизации народная стихия. В результате наложения на этот пушкинский по происхождению образ евангельского текста и связей с романом Достоевского «Бесы», освободившаяся стихия становится воплощением вырвавшихся наружу болезней, язв общества, «накопленных за века», которые сравниваются с вышедшими из одержимого бесами, вселившимися в стадо свиное и бросившимися в море; 3) осмысление стихийного разгула как испытания, являющегося осуществлением «замысла Господня», и вера в возвращение России на истинный путь и в будущее уврачевание ее духовных болезней. Такое понимание стихии отсылает к повести «Метель» Пушкина и словам Степана Трофимовича в финале «Бесов».

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Магомедова Д.М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник. Вып. XI. Тарту, 1990. С. 39–49; Альми И.Л. Три воплощения темы хаоса в русской лирике 30-х гг. XIX в. О поэзии и прозе. СПб., 2002; Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 4–27; Петровский М. «У истоков «Двенадцати» // Литературное обозрение. 1980. № 11. С. 20–26; Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990; Непомнящий В. Поэзия и судьба, над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987; Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький, 1977.

² Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 145.

³ Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С. 247; Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький, 1977. С. 44.

⁴ Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький, 1977. С. 41.

⁵ Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький, 1977. С. 35.

⁶ Брюсов В.Я. Медный всадник // Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 178.

⁷ Брюсов В.Я. Медный всадник // Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 182.

⁸ Пушкин А.С. Медный Всадник // Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 2. М. 1986. С. 177.

⁹ Бердяев Н. Духи русской революции // «Из глубины». Сборник статей о русской революции. М., 1990. С. 74.

¹⁰ Магомедова Д.М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник. Вып. XI. Тарту, 1990. С. 44.

¹¹ Волошин М.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 2003.

¹² Тарановский К.Ф. «Звукотпись» в «Северовостоке» М. Волошина // Анализ художественного текста. Лирическое произведение. М., 2005. С. 39.

¹³ Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 175, 180.

¹⁴ Лопухин А.П. Толковая Библия. Т. 9. СПб, 1912. С. 60.

¹⁵ Тютчев Ф.И. «О вещая душа моя!...»: стихотворения. Переводы. Размышления о поэте. М., 1995. С. 200.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 2006. С. 156.

¹⁷ Достоевский Ф.М. Бесы. Ленинград, 1989. С. 600.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Ленинград, 1976. С. 288.

¹⁹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 2006. С. 636.

²⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 2006. С. 637.

²¹ Волошин М.А. Евангелие от Иуды // Волошин М.А. Полное собрание сочи-

нений. Т. 6. Ч. 2. М., 2008. С. 586.

²² Gibson A. The Image of Judas in the Work of M.A. Voloshin // The Russian Review. 1998. Vol. 57, № 2. April. P. 277.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Petrovskiy M. U istokov “Dvenadcati” [About Sources of “The Twelve”]. *Literaturnoe obozrenie*, 1980, no. 11, pp. 20–26. (In Russian).

2. Gibson A. The Image of Judas in the Work of M.A. Voloshin. *The Russian Review*, 1998, vol. 57, no. 2, April, p. 277. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Magomedova D.M. Blok i Voloshin (Dve interpretatsii mifa o besovstve) [Blok and Voloshin Two Interpretations of Devilry Myth]. *Blokovskiy sbornik* [Blok’s Collection]. Vol. 11. Tartu, 1990, pp. 39–49. (In Russian).

4. Gasparov B.M. Tema svyatochnogo karnavala v poeme A. Bloka “Dvenadtsat” [The Theme of Yule Carnival in A. Blok Poem’s “The Twelve”]. *Gasparov B.M. Literaturnye leytmotivy* [Literary Leitmotifs]. Moscow, 1993, pp. 4–27. (In Russian).

5. Bryusov V.Ya. Mednyy vsadnik [Bronze Horseman]. *Bryusov V.Ya. Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1987, p. 178. (In Russian).

6. Bryusov V.Ya. Mednyy vsadnik [Bronze Horseman]. *Bryusov V.Ya. Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1987, p. 182. (In Russian).

7. Berdyayev N. Dukhi russkoy revolyutsii [Spirits of the Russian Revolution]. “*Iz glubiny*”. *Sbornik statey o russkoy revolyutsii* [“From the Depth”. Collection of Articles on the Russian Revolution]. Moscow, 1990, p. 74. (In Russian).

8. Magomedova D.M. Blok i Voloshin (Dve interpretatsii mifa o besovstve) [Blok and Voloshin Two Interpretations of Devilry Myth]. *Blokovskiy sbornik* [Blok’s Collection]. Vol. 11. Tartu, 1990, p. 44. (In Russian).

9. Taranovskiy K.F. “Zvukopis” v “Severovostoke” M. Voloshina [“Sound Pattern” in “Northeastern” M. Voloshin]. *Analiz khudozhestvennogo teksta. Liricheskoe proizvedenie* [Analysis of Artistic Text. Lyrical Work]. Moscow, 2005, p. 39. (In Russian).

(Monographs)

10. Al’mi I.L. *Tri voploshcheniya temy khaosa v russkoy lirike 30-kh gg. XIX v. O poezii i proze* [Three Incarnations of the Theme of Chaos in Russian Lyrics of the 30s. 20 Century. On Poetry and Prose]. Saint-Petersburg, 2002. (In Russian).

11. Epshteyn M.N. “*Priroda, mir, taynik vselennoy...*”: sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii [“Nature, world, a cache of the universe ...”: A System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, 1990. (In Russian).

12. Nepomnyashchiy V. *Poeziya i sud’ba, nad stranitsami dukhovnoy biografii Pushkina* [Poetry and Fate. Over the Pages of the Spiritual Biography of Pushkin]. Moscow, 1987. (In Russian).

13. Grekhnev V.A. *Boldinskaya lirika A.S. Pushkina (1830 god)* [Pushkin's Lyrics in Boldino (1830)]. Gorky, 1977. (In Russian).

14. Epshteyn M.N. *"Priroda, mir, taynik vselennoy...": sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* ["Nature, world, a cache of the universe ...": A System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, 1990, p. 145. (In Russian).

15. Nepomnyashchiy V. *Poeziya i sud'ba, nad stranitsami dukhovnoy biografii Pushkina* [Poetry and Fate. Over the Pages of the Spiritual Biography of Pushkin]. Moscow, 1987, p. 247. (In Russian).

16. Grekhnev V.A. *Boldinskaya lirika A.S. Pushkina (1830 god)* [Pushkin's Lyrics in Boldino (1830)]. Gorky, 1977, p. 44. (In Russian).

17. Grekhnev V.A. *Boldinskaya lirika A.S. Pushkina (1830 god)* [Pushkin's Lyrics in Boldino (1830)]. Gorky, 1977, p. 41. (In Russian).

18. Grekhnev V.A. *Boldinskaya lirika A.S. Pushkina (1830 god)* [Pushkin's Lyrics in Boldino (1830)]. Gorky, 1977, p. 35. (In Russian).

19. Dolgoplov L. *Na rubezhe vekov* [At the Turn of the Centuries]. Leningrad, 1985, pp. 175, 180. (In Russian).

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

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

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

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

О.А. Клинг (Москва)

СПОР О «ВЕЛИКОМ МЕЛАНХОЛИКЕ» И РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» (ПУШКИН – ГОГОЛЬ – БЕЛЫЙ)

Аннотация. Генетическую связь поэтики «Петербург» с Пушкиным и Гоголем можно проследить на центральной для романа Белого теме – Петербурга. В этом контексте приобретает особый интерес уже почти двухсотлетний спор о «великом меланхолике» из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург». Одни исследователи высказывают предположение, что под «великим меланхоликом» скрывается Гоголь, другие – убежденно отрицают эту версию. В.Э. Вацу-ро считал: «великим меланхоликом» Пушкин назвал самого себя. Трудно предположить, был ли знаком с этими спорами Белый, но, безусловно, он ощущал общность воззрения на тему «Петербург и Москва» Пушкина и Гоголя, а потому сознательно повторяет опыт обоих писателей. Не столь уж важен однозначный ответ на вопрос о том, кто скрывается за «великим меланхоликом». Продуктивнее выявить общность мировидения Пушкина и Гоголя, и в свою очередь, Пушкина и Гоголя с Белым. В связи с «Петербургом» нельзя забывать о влиянии Достоевского, который, как и Белый, с полным правом мог примерить на себя маску «великого меланхолика». «Петербург» Андрея Белого – уникальный гипертекст, энциклопедия петербургской жизни и ее моделирования в литературе.

Ключевые слова: Андрей Белый; роман «Петербург», Пушкин; Гоголь; «великий меланхолик»; Достоевский.

O. Kling (Moscow)

The Argument of "a great melancholic" and Andrei Bely's Novel "Petersburg" (Pushkin - Gogol - Bely)

Abstract. The genetic link between the poetics of "Petersburg" and Pushkin and Gogol can be traced from the theme of St. Petersburg – the central theme of Bely's novel. In this context the 200 years old argument of "a great melancholic", mentioned in Pushkin's "Journey from Moscow to St. Petersburg" becomes particularly interesting. Some researchers assume that this "great melancholic" is Gogol, while others stoically deny this version. V.E. Vatsuro thought that Pushkin had called himself "a great melancholic". It's hard to say whether Bely was familiar with this argument, but he was certain to feel solidarity with Pushkin and Gogol's views on the topic of "Petersburg and Moscow", and therefore he knowingly took after both writers. A definite answer to the question of "a great melancholic" is not that important. It is much more productive to reveal the commonality between the mindsets of Pushkin and Gogol, and then of Pushkin, Gogol and Bely. Concerning "Petersburg" one should not forget about the influence of Dostoevsky, who had every right to try on the guise of "a great melancholic". Andrei Bely's "Petersburg" is a unique hypertext, an encyclopedia of the life of St. Petersburg and its simulation in literature.

Key words: Andrei Bely; the novel "Petersburg"; Pushkin; Gogol; a great melancholic; Dostoevsky.

Уже в так называемой «некрасовской» редакции романа Андрея Белого «Петербург» [связь текстологии с поэтикой прослежена автором данной статьи]¹ значима роль автора – в ней много лирических отступлений (некоторые из них не вошли в последующие), они буквально «прошивают» второй по хронологии создания набросок романа. В восьмой главе автор надевает на себя маску напыщенно-наивного и ернического шута-сказителя и обращается к читателям: «Милостивые государыни, ваши превосходительства, высокородия, высокоблагородия, товарищи, граждане и все прочие, прочие, прочие, коих титулы я опускаю для краткости! Что есть Российская империя наша?» (442; здесь и далее ссылки на «Петербург» Белого даются с указанием страницы в круглых скобках)². В этом фрагменте слышится отголосок автора «Шинели» с его имитацией спонтанной, разговорной интонации («В департаменте ... Но лучше не называть, в каком департаменте» (3, 125; здесь и далее ссылки на Собрание сочинений Н.В. Гоголя даются в круглых скобках: первое число означает том, второе – страницы)³, «Невского проспекта» с его восторгом, переходящим в скепсис и уныние («Нет ничего лучше Невского проспекта ... Чем не блещит эта улица – красавица нашей столицы?» (3, 7); «О, не верьте этому Невскому проспекту!»; 3, 43). В размышлениях автора из «Петербурга» прорывается и что-то глубоко страдательное, напоминающее рассказчика «Записок сумасшедшего». Этот гоголевский слой лирического отступления легко ощутим, тем более затем Белый включает в размышления автора откровенную цитату из «Невского проспекта». «... Невский проспект есть проспект Петербургский» (442), – пишет Белый, переосмыслив гоголевское: «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга» (3, 7). Однако вслед за гоголевским слоем здесь проявляется и пушкинский, прежде всего в сопоставлении Петербурга и Москвы. Более того, в лирическом отступлении о Петербурге подтверждается генетическая связь поэтики романа – и, шире, угла зрения на мир – Белого через призму Гоголя с Пушкиным. Интересно это проследить на центральной для романа Белого теме – Петербурга.

Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя в разные годы становилась предметом исследования⁴. Этапной в изучении этой темы стала работа Н.Н. Петруниной⁵. Демифологизация взаимоотношений Пушкина и Гоголя, отказ от их лакировки характерны для работ последнего времени. Решающую роль в этом сыграли труды Ю.В. Манна⁶, см. также работы Г.А. Гришина⁷. В этом контексте приобретает особый интерес уже почти двухсотлетний спор о «великом меланхолике» из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833–1835): «Кстати, я отыскал в моих бумагах любопытное сравнение между обеими столицами. Оно написано одним из моих приятелей, великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости» (здесь и далее ссылки на Собрание сочинений А.С. Пушкина даются в круглых скобках: первое число означает том, второе – страницы)⁸. Сопоставляя главку «Москва» из «Путешествия...» Пушкина с «Петербургскими записками 1836 года» Гоголя, одни исследователи высказывают предположение, что под «великим меланхоликом» скрывается Гоголь, другие – убежденно отрицают эту версию. Наконец В.Э. Вацуро пришел к выводу, что «великим меланхоликом» Пушкин назвал самого себя⁹. Оставим в стороне повод для спора и обратимся к его

сути. В точке зрения Вацуро для нас любопытны аргументы, позволяющие исследователю говорить со ссылкой на мемуары барона Е.Ф. Розена о Пушкине как о человеке, наклонном к «мрачной душевной грусти», и что в сороковые годы «в собственных глазах Гоголь превратился в «великого меланхолика» с «редкими минутами веселости». «Он воспроизводил схему характера Пушкина – ту самую, которую набросал когда-то Пушкин в неизвестных Гоголю черновиках главы “Москва” и которую повторял ... Розен в своем психологическом этюде», – делает вывод Вацуро, подчеркивая затем закономерность ориентации Гоголя на Пушкина и то, что «Гоголь мог даже непроизвольно построить свою личность по образцу личности Пушкина»¹⁰. Это положение позволяет скорректировать бытующее и поныне представление о гармоничности Пушкина и дисгармоничности Гоголя, которое приводит к однозначности сопоставления поэтик двух писателей.

Чрезвычайно важно суждение Вацуро, опирающегося на работы В.В. Гиппиуса о совпадении и судьбе главки «Москва» Пушкина и «Петербургских записок...» Гоголя:

«В обоих случаях мы находим один и тот же композиционный ход, с психологической характеристикой, перенесенной на воображаемого рассказчика... Пушкин, как допускал В.В. Гиппиус, “взял на себя” роль “меланхолика”, предполагая под этой маской написать фрагмент, несколько отличающийся по своей тональности от других частей его статьи. По каким-то причинам работа задержалась или была отложена; тем временем такой же замысел возник у Гоголя. Было ли это результатом общения с Пушкиным или более или менее случайного совпадения, сказать сейчас трудно»¹¹.

Трудно предположить, был ли знаком со спором о «великом меланхолике» Белый, но, безусловно, он ощущает общность воззрения на тему Петербург и Москва, общность видения мира, а потому сознательно повторяет одновременно и Пушкина и Гоголя:

Пушкин	Гоголь	Белый
«Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческого» (6, 185).	«А какая разница между ими (Москвой и Петербургом – О.К.) двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесанная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург!» (6, 188).	«Положение ее (Москвы – О.К.) крайне двусмысленно; не глухая ли она деревня? И есть ли в ней полтора миллиона жителей, как гласит наша перепись. Может быть, в ней едва насчитаются тысячу? Может быть, никакой Москвы нет, – и Москва – просто, так себе железнодорожная станция, мимо которой пролетает специальный

петербургский чиновник для специальной ревизии провинциального ведомства. Невский же проспект, полагаю я, есть немаловажный проспект в сем не русском, как я уже выразился, столичном граде, ибо прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек: и разительно от них от всех отличается Петербург» (443).

В «сириновской» редакции Белый сократит лирическое отступление о Москве и Петербурге, снимет он и еще одну явственную параллель Пушкин-Гоголь-Белый в связи с сопоставлением Петербурга и Москвы – это размышления о литераторах двух столиц. Поразительно совпадают страницы Пушкина и Гоголя, а Белый доводит иронию по поводу петербургских литераторов до гротеска:

Пушкин

Гоголь

Белый

«Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смышленные литературные откупщики. Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнал убьет журнализм петербургский. Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойными стать наряду с лучшими статьями английских, между тем как петербургские журналы судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии, т.е.

«В Москве все журналы, как бы учены ни были, но всегда к концу книжки оканчиваются картинкою мод; петербургские редко прилагают картинки; если же приложат, то с непривычки взглянувший может перепугаться. Московские журналы говорят о Канте, Шеллинге и проч. и проч.; в петербургских журналах говорят о публике и благонамеренности... В Москве журналы идут наравне с веком, но опаздывают с книжками; в Петербурге журналы нейдут наравне с веком, но выходят аккурратно, в положенное время.

«В Петербурге обитает не одно начальство: в Петербурге живут все русские писатели, если только жребий не выбросил их за границу; в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут – Сологуб, Ремизов, Арцыбашев, – прочие, прочие, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет» (443).

наобум и как-нибудь, иногда впадет и остроумно, но большей частью неосновательно и поверхностно.

Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется начинает уступать духу практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии...» (6, 185).

В Москве литераторы проживают, в Петербурге наживаются» (6, 189).

В этих трех отрывках ощутима общность стилистики, определяемая сходством точки зрения на мир и закреплена за вымышленным образом автора. Безусловно, тремя процитированными текстами не исчерпывается близость Пушкина, Гоголя и Белого: в них лишь предельно обнажается то, что выявляется сравнительным анализом «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя с «Петербургом» Белого. В данном случае более принципиально то, что мироощущение трех писателей (отраженное в образах автора) можно охарактеризовать с помощью самоопределения Пушкина – «великий меланхолик, имеющий иногда свои светлые минуты»¹².

Правда, в лирическом отступлении Белого о Петербурге есть еще один слой – по словам А.А. Ахматовой в «Поэме без героя», «Достоевский и бесноватый»¹³, который, в свою очередь, связан, как известно, с Пушкиным и Гоголем. «Но, может быть, петербургский писатель – явление атмосферы?» (443) – задается вопросом автор «некрасовской» редакции «Петербурга». В нем очевидная для современников Белого связь с литературной полемикой модернистской Москвы и модернистского Петербурга конца 1900-х гг. и одновременно связь с Достоевским, в том числе с романом «Подросток». Миф об исчезновении Петербурга, восходящий к пророчеству царицы Авдотьи, который всплывает в сознании Долгорукова, будет центральным в «Петербурге» Белого, «Поэме без героя» Ахматовой, стихотворении «Петербург» Поликсены Соловьевой. Центральный он и в «некрасовском» отступлении о Петербурге. В осмыслении Петербурга Белый будет опираться на ключевые для Достоевского (вложенные в уста героя его «Подростка» Долгорукова) размышления о «петербургском периоде», «тумане», «финском болоте», о «бронзовом всаднике на жарко дышащем, загнанном коне» (9, 353; здесь и далее ссылки на Собрание сочинений Ф.М. Достоевского даются в круглых скобках: первое число означает том, второе – страницы)¹⁴. Наконец, Белому близко определение,

данное Долгоруким самому методу своих умпостроений и видений – «Фантазия (здесь и далее курсив мой. – О.К.), наконец, поэзия, а стало быть вздор» (9, 353). Мотив мозговой игры во многом вырастает из Достоевского. (Предшественниками Достоевского в этом «методе» были Пушкин и Гоголь). У Достоевского Аркадий Долгорукий задается одним уж совершенно бессмысленным вопросом: «Вот все они кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, – и все вдруг исчезнет» (9, 353). У Белого «бессмысленный вопрос» (9, 353) Достоевского перерастает в мотив «праздной мозговой игры» (443), а «теневое сознание» (25) станет методом изображения действительности. В «некрасовской» редакции Белый так завершает лирическое отступление о Петербурге: «Но, может быть, петербургский писатель – явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, одна только праздная мозговая игра» (443). В «сириновской» редакции Белый убирает столь явно выраженную аналогию с Достоевским, сделав упор на легенде о призрачности Петербурга. Так логически завершается линия Пушкин – Гоголь – Достоевский – Белый. Это завершение проявляется в том, что Белый, как и его великие предшественники, видит не только призрачность, но и устрашающую реальность Петербурга: «Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он о том, что он есть» (10).

Впоследствии Белый охарактеризовал мироощущение и поэтику зрелого Гоголя. В «Мастерстве Гоголя» он несколько раз повторяет свою концепцию гоголевского развития – от гротеска жизнеутверждающего и веселого смеха «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до гротеска трагического и ужаса перед жизнью. Но наиболее емко Белый охарактеризовал путь писателя в связи с изображением Петербурга у Гоголя: «Но морок, гипербола – самостны в изображении Петербурга, определяя показ быта... отсюда у Гоголя ненатуральность гротеска, в рассказах, изображающих Петербург». Затем точное ощущение того, что можно назвать гротесковой доминантой в произведениях Гоголя: «...не смех, не юмор и не ирония: оскал, бред, дичь – тенденция стиля»¹⁵.

Характеризуя гротеск Гоголя, Белый прибегает к образу кентавра, к которому наряду с орнаментом, арабесками возводится появление понятия гротеска:

«...смех Гоголя – и не юмор Диккенса, и не ирония Свифта: в нем “черт” “Вечеров” стал “чертой”, за которой – и сумасшедший Поприщин, и маниак, пошляк Ковалев; оба опасней черта, реально гнездясь в сознании Гоголя; точно на пути из Диканьки в столицу переродился в чиновника “чорт”; в “НПР” у него еще задняя часть – чиновничья; в петербургских повестях он – он стал чиновником с головы

до ног; богомаз Вакула – художником Чертковым (Чертков – в другой редакции); перерожденный в чиновника “чорт” побеждает и чорта и художника»¹⁶.

И, наконец, вывод Белого о видении мира Гоголем, который невольно ассоциируется с видением мира самим Белым: «Петербург разбил Гоголя; и он уцепился за иронию, как за средство самозащиты; доминирует уже не смех, страх... самый смех здесь – выражение ужаса, напоминающего ужас колдуна из “СМ”; вскрылись впервые здесь корни гоголевского смеха, который и в “Веч” неблагодушен весьма»¹⁷.

Это «выражение ужаса» – в основе мироощущения Белого эпохи «Петербурга». Отсюда гротесковость, которая проявляется на всех уровнях и во всей текстовой системе «Петербурга». Подробно гротеск «Петербурга» исследован чешским ученым Мирославом Дроздой. Он справедливо писал, что «“Петербург” ... не является просто изображением гротескных фигур и человеческих судеб. Гротеск пронизывает всю структуру произведения, его смех охватывает и мир автора»¹⁸. Хочется уточнить только, что гротеск в первую очередь и проявляется в мире автора – степень присутствия и способы проявления автора в тексте во многом обуславливают наличие гротеска в произведении.

Это отчетливо проявилось в творчестве Пушкина. В 1830 г. Пушкин пережил очередной кризис. «Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ожидает в будущем. ... не прав был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня» (9, 371), – пишет он в августе Н.Н. Гончаровой. Повод для таких мыслей конкретный: ссора с родителями невесты и откладывание свадьбы, а может быть, и расторжение помолвки. В связи с этими событиями Пушкин восклицает в письме к В.Ф. Вяземской: «Ах, что за проклятая штука счастье!» (9, 371). Наконец, в письме к П.А. Плетневу от 31 августа 1830 г. Пушкин высказывается о своем душевном состоянии более пространно: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30 лет жизни игрока» (9, 311). Сравнение с игроком не случайно: жизнь игрока подвержена самым неожиданным превращениям судьбы, в ней – резкие переходы от одного состояния к другому; мир теряет законченность и прочность, наконец, рушится, чтобы завтра, может быть, заново восстать или окончательно разрушиться. «...словом, если я и несчастлив, по крайней мере не счастлив» (9, 311), – делает вывод Пушкин. Затем он размышляет о творчестве и снова возвращается к раздумьям о своем зыбком мироощущении, которому не способствует даже осень: «Осень подходит. Это любимое мое время – здоровье мое необыкновенно крепнет – пора моих литературных трудов настает – а я должен хлопотать о приданном да о свадьбе, которую сыграем Бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и *душевное спокойствие* (курсив мой. – О.К.), без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского» (9, 311). Размышления Пушкина выходят за предмет своего разочарования, но гоголевские – надрывные – нотки сменяются, хотя и по-

прежнему печальным, но более уравновешенным мироощущением. В его основе осознание закономерности такого хода бытия: «Так-то, душа моя. От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой обязан я был богу и тебе. Грустно, душа моя...» (9, 312).

В скором времени конкретный повод для расстройства устраняется, вспышка грусти проходит, но остается след ее. Любопытно письмо Пушкина к Плетневу от 9 сентября: «Я писал тебе премеланхолическое письмо... да ведь меланхолией тебя не удивишь, ты сам на этом собаку съел. Теперь мрачные мысли мои порассеились...» (9, 313). Эти слова можно прочесть по-разному: Плетнева не удивить меланхолией потому, что он сам склонен к ней; а может быть, потому, что Пушкин – «великий меланхолик, имеющий иногда свои минуты веселости» (6, 186), – не раз делился с Плетневым своими мрачными мыслями и что «меланхолия» – обычное состояние обоих друзей. По крайней мере, Пушкин, сообщая Плетневу о том, что его «мрачные ... мысли порассеились», употребляет глагол «рассеивать» и с приставкой «по», которая явно не обозначает законченности, исчерпанности действия.

Итак, после кризиса августа 1830 г. мироощущение Пушкина двойственно: с одной стороны, жалоба на несбыточность счастья, но явное стремление к нему, с другой – понимание невозможности счастья как закономерности человеческого существования («От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастье»; 9, 312). Оттого свою жизнь Пушкин считает хуже жизни игрока. Такое видение мира явственно отразилось в «Повестях Белкина». Герои повестей – от Марьи Гавриловны («Метель») до Андриана Прохорова («Гробовщик») – устремлены к поискам счастья, игра судьбы вмещивается в их жизнь. Подмена жениха, трагическая тайна бракосочетания и ее комедийное разрешение («Метель»), переодевания, узнавание («Барышня-крестьянка»), наконец, приход мертвецов к гробовщику, – все эти переходы из одного состояния в противоположное, фантастика определяют гротесковый мир пушкинских «Повестей Белкина». Однако, как заметил в связи с этим в 1924 г. В.С. Узин, трагическое в повестях неожиданно переключается в план мелодрамы, идиллии: «... внешний ход событий в них незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событию». Потому Узин как бы «не доверяет» такому способу разрешения конфликтов: «Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам, при внимательном рассмотрении сложного узора повестей Белкина, что финальные аккорды в них не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?»¹⁹.

И действительно, Пушкин видит мир трагически разорванно и разорванным, но он еще не решается окончательно утвердиться в таком взгляде. Поэтому он и передает в финале разрешение конфликта повестей в сторону идиллии Белкину. Соотношение биографического автора и Бел-

кина всесторонне прослежено С.Г. Бочаровым. Примечательно, что исследователь признается в том, что современное литературоведение не может уловить грань между «пушкинским» и «белкинским» в повестях²⁰. Однако один из таких водоразделов – в способе развязки сюжетов. Пушкин себя сдерживает, он полупроявлен, и оттого гротеск, доминирующий в стиле отдельных частей «Повестей Белкина», нисходит до «полугротеска» в целом. Кстати, в словаре Пушкина «полугротеск» дается в не противоречащем такому пониманию контексте: «полугротеск песен, иронических и любовных, поэм, сатирических и простодушных, мистериив, полудуховных»²¹. Пушкин вышел к осознанию, что закон бытия – недостижимость и иллюзорность счастья, но он не хочет подчиниться этому закону. В этом ему помогает Белкин. Так степень проявленности в тексте автора диктует степень проявленности гротеска. Но проблема гротеска – точнее полугротеска – связана с еще одним обстоятельством. С тем, что в пушкинской прозе автор занимает меньшее место, чем в «Евгении Онегине», поэмах, вообще в поэтических произведениях. В связи с этим, как отмечал С.Г. Бочаров, Белкин не только «формально назван» автором «Повестей...», «но создан расплывчатый образ белкинского лица, объединяющего собою мир говорящих простых рассказчиков и композиционно завершающее это первое пушкинское законченное произведение в прозе. Значение этого лица... для пушкинской прозы в целом можно... сопоставить со значением всеохватывающего и всеобъединяющего первого авторского лица, “я” в романе в стихах. На фоне романа в стихах (законченного в те дни, когда писались повести Белкина) прозу Пушкина характеризует тот факт, что объединяющее лицо этой первой его законченной прозы – лицо не пушкинское, а белкинское, “чужое” или “получужое”: это словно сама олицетворенная проза»²².

Это «получужое» лицо, организующее художественный мир повестей, предопределило их «полугротеск». В «Маленьких трагедиях» пушкинское «я» главенствует, оно обнажено, поэтому поэт так старательно скрывает свое лицо мистификацией перевода. Но в них трагическое видение Пушкина получило полное выражение: рушится мир и проваливается в бездну Дон Гуан, увлекаемый Командором. Характерна ремарка в конце «Пира во время чумы»: «Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость». Новое видение мира («глубокая задумчивость»; 4, 337) приобретенное Пушкиным к 1830 г., в полной мере отразилось в драматических сценах: в них господствует гротесковая доминанта.

Это новое пушкинское видение по-особому вырисовывается в свете споров о «великом меланхолике». Не столь уж важен однозначный ответ на вопрос о том, кто скрывается за «великим меланхоликом». Продуктивнее обозначить общность мировидения у Пушкина и Гоголя, и в свою очередь, Пушкина и Гоголя с Белым. Как было показано выше, в связи «Петербургом» нельзя забывать о влиянии Достоевского, который, как и Белый, с полным правом мог примерить на себя маску «великого меланхолика». «Петербург» Андрея Белого – уникальный гипертекст, энциклопедия пе-

тербургской жизни и ее моделирования в литературе. В этом гипертексте отразилось многое.

Возвращаясь к спорам о «великом меланхолике» и упоминая В.Э. Вацуро, современный литературовед И.Н. Сухих пишет: «...чаще определение “веселый меланхолик” применяли к Гоголю. Уезжая за границу, где он проведет в общей сложности двенадцать лет из оставшихся ему шестнадцати, Гоголь еще не знал, насколько точна пушкинская формулировка: жизнь превратит его из веселого меланхолика в великого меланхолика»²³. Но нельзя ли и в связи с Пушкиным накануне гибели и в связи с Белым незадолго до смерти говорить об их превращении из *веселого меланхолика* в *великого меланхолика*?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Клинг О.А.* «Петербург»: один роман или два? (Трансформация поэтики «Петербурга» Андрея Белого в ходе работы над редакциями романа) // Вопросы литературы. 1993. № 4. С. 45–71.

² *Белый А.* Петербург. Л., 1981. (Литературные памятники). С. 442.

³ *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 1966. С. 135.

⁴ *Макогоненко Г.П.* «Медный всадник» и «Записки сумасшедшего». (Из истории творческих отношений Гоголя и Пушкина) // Вопросы литературы. 1979. № 6. С. 124–163.

⁵ *Петрунина Н.Н.* Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 147–167.

⁶ *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988; *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004.

⁷ *Гришин Г.А.* Попытка знакомства Гоголя с Пушкиным в 1829 году: между анекдотом и историческим фактом // Филологические этюды. Сб. науч. ст. молодых ученых. Вып. 8. Ч. 1–11. Саратов, 2005. С. 132–136; *Гришин Г.А.* Образ Пушкина в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2005. Т. 5. Вып. 4. (Филология. Журналистика). С. 112–117; *Гришин Г.А.* Гоголь во взаимоотношениях с адресатом «Письма к одному литератору» // Филологические этюды. Сб. науч. ст. молодых ученых. Вып. 8. Ч. 1–11. Саратов, 2005. С. 118–124.

⁸ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М., 1981. С. 186.

⁹ *Вацуро В.Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Санкт-Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 62.

¹⁰ *Вацуро В.Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Санкт-Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 62–63.

¹¹ *Вацуро В.Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Санкт-Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 50.

¹² *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М., 1981. С. 186.

¹³ *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. (Библиотека поэта. Большая серия). С. 367.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. М., 1982. С. 353.

¹⁵ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.;Л., 1934. С. 186.

¹⁶ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.;Л., 1934. С. 186.

¹⁷ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.;Л., 1934. С. 186.

¹⁸ *Дрозда М.* Петербургский гротеск Андрея Белого // Umjetnost riječi. 1981. Vol. XXV. С. 133.

¹⁹ *Узин В.С.* О повестях Белкина. Из комментария читателя. Пб., 1924. С. 15.

²⁰ *Бочаров. С.Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 143.

²¹ Новые материалы к словарю А.С. Пушкина / под. ред. В.В. Виноградова. М., 1982. С. 170.

²² *Бочаров. С.Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 144.

²³ *Сухих И.Н.* Классное чтение: от горюхщи до Гоголя. Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // Нева. 2012. № 12. С. 134.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Kling O.A. “Peterburg”: odin roman ili dva? (Transformatsiya poetiki “Peterburga” Andrey Belogo v khode raboty nad redaktsiyami romana) [“Petersburg”: One Novel or Two? (The Transformation of Poetics of Andrei Bely’s “Petersburg” During His Work on the Redactions of the Novel)]. *Voprosy literatury*, 1993, no. 4, pp. 45–71. (In Russian).

2. Makogonenko G.P. “Mednyy vsadnik” i “Zapiski sumasshedshego”. (Iz istorii tvorcheskikh otnosheniy Gogolya i Pushkina) [“Bronze horseman” and “Diary of a Madman” (From the History of Artistic Connections between Gogol and Pushkin)]. *Voprosy literatury*, 1979, no. 6, pp. 124–163. (In Russian).

3. Grishin G.A. Obraz Pushkina v epistolyarnom nasledii N.V. Gogolya [The Image of Pushkin in N.V. Gogol’s Epistolary Legacy]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya*, 2005, vol. 5, issue 4, series: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], part 4, pp. 112–117 (In Russian);

4. Drozda M. Peterburgskiy grotesk Andrey Belogo [Andrei Bely’s Petersburg Grottesque]. *Umjetnost riječi*, 1981, vol. 25, p. 133. (In Russian).

5. Sukhikh I.N. Klassnoe chtenie: ot gorukhschi do Gogolya. Nikolay Vasil’evich Gogol’ (1809–1852) [School Reading. From Gorukhscha to Gogol. Nikolai Vasilievich Gogol (1809–1852)]. *Neva*, 2012, no. 12, p. 134. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Petrunina N.N. Dve “peterburgskie povesti” Pushkina [Pushkin’s Two “Petersburg Stories”]. *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and Records]. Leningrad, 1982, vol. 10, pp. 147–167. (In Russian).

7. Grishin G.A. Grishin G.A. Popytka znakomstva Gogolya s Pushkinym v 1829 godu: mezhdru anekdotom i istoricheskim faktom [An Attempt on Acquaintance of Gogol and Pushkin in 1829: Between an Anecdote and the Historical Fact]. *Filologicheskie etyudy. Sbornik nauchnykh statey molodykh uchenykh* [Philological Sketches. A Collection of Young Scientists’ Research Papers], vol. 8, parts 1–11. Saratov, 2005, pp. 132–136 (In Russian);

8. Grishin G.A. Gogol’ vo vzaimootnosheniyakh s adresatom “Pis’ma k odnomu literatoru” [Gogol’s Relationship with the Addressee of “Letters to a Litterateur”]. *Filologicheskie etyudy. Sbornik nauchnykh statey molodykh uchenykh* [Philological Sketches. A Collection of Young Scientists’ Research Papers], vol. 8, parts 1–11. Saratov, 2005, pp. 118–124. (In Russian).

9. Vatsuro V.E. “Velikiy melankholik” v “Puteshestvii iz Moskvy v Sankt-Peter-

burg” [“A Great Melancholiac” in “Journey from Moscow to St. Petersburg”]. *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1974 [Chronicles of Pushkin’s Committee. 1974]. Leningrad, 1977, p. 62. (In Russian).

10. Vatsuro V.E. “Velikiy melankholik” v “Puteshestvii iz Moskvy v Sankt-Peterburg” [“A Great Melancholiac” in “Journey from Moscow to St. Petersburg”]. *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1974 [Chronicles of Pushkin’s Committee. 1974]. Leningrad, 1977, pp. 62–63. (In Russian).

11. Vatsuro V.E. “Velikiy melankholik” v “Puteshestvii iz Moskvy v Sankt-Peterburg” [“A Great Melancholiac” in “Journey from Moscow to St. Petersburg”]. *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1974 [Chronicles of Pushkin’s Committee. 1974]. Leningrad, 1977, p. 50. (In Russian).

(Monographs)

12. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya* [Gogol’s Poetics.]. Second edition. Moscow, 1988. (In Russian).

13. Mann Yu.V. *Gogol’. Trudy i dni: 1809–1845* [Gogol. Work and Life: 1809–1845]. Moscow, 2004. (In Russian).

14. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [Gogol’s Mastery]. Moscow; Leningrad, 1934, p. 186. (In Russian).

15. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [Gogol’s Mastery]. Moscow; Leningrad, 1934, p. 186. (In Russian).

16. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [Gogol’s Mastery]. Moscow; Leningrad, 1934, p. 186. (In Russian).

17. Uzin V.S. *O povestyakh Belkina. Iz kommentariya chitatelya* [About “The Belkin Tales”. From a Reader’s Commentary]. Petersburg, 1924, p. 15. (In Russian).

18. Bocharov S.G. *Poetika Pushkina. Ocherki* [Pushkin’s Poetics. Sketches]. Moscow, 1974, p. 143. (In Russian).

19. Vinogradov V.V. (ed.) *Novye materialy k slovaryu A.S. Pushkina* [New Records for the A.S. Pushkin’s Dictionary]. Moscow, 1982, p. 170. (In Russian).

20. Bocharov S.G. *Poetika Pushkina. Ocherki* [Pushkin’s Poetics. Sketches]. Moscow, 1974, p. 144. (In Russian).

Олег Алексеевич Клинг – доктор филологических наук, профессор, ведущий кафедрой теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: теория литературы, русская литература, символизм и постсимволизм, платиновый век, три волны авангарда в русской поэзии, история литературоведения.

E-mail: okling@yandex.ru

Oleg Kling – Doctor of Philology, Professor, head of the Theory of Literature Department, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

Research interests: theory of literature, Russian literature, symbolism and postsymbolism, the platinum age, three waves of avant-garde in Russian poetry, history of literary studies.

E-mail: okling@yandex.ru

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

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИДЕИ А. БЕЛОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00007

Аннотация. В статье проанализирована концептуальная деятельность А. Белого как основоположника визуальной модели русской литературы XX и XXI вв. Предпринятое исследование доказывает, что визуальная модель А. Белого является феноменом индивидуально-стилевым, но в то же время знаменует новую эпоху визуального мышления и отражает общие тенденции развития литературы XX и XXI вв., заключающиеся в активизации визуального уровня и тяготению к дискретному визуальному облику текста. Визуальные идеи А. Белого нашли свое продолжение в творчестве разных в стиле отношении авторов, что подчеркивает функционирование определенной визуальной модели эпохи и общих принципов визуализации художественной прозы неклассического типа. Система визуально-графических средств, предложенная А. Белым, активно развивалась, приращивая новые эстетические смыслы и находя новые способы и формы выражения. В XX в. к визуальной «школе» писателя можно отнести А. Веселого, Б. Пильняка, П. Улитина; в актуальной литературе визуальную парадигму А. Белого продолжают Л. Горалик, А. Королев, Д. Осокин, В. Сидур. Представленный анализ творчества современных авторов позволяет говорить о следовании общему вектору развития неклассической визуальной модели художественной прозы, выраженному в усложнении значения визуального облика текста и усилении дискретных тенденций.

Ключевые слова: А. Белый; визуальная модель; дискретность; пространство страницы; отступ; пробел.

T. Semyan, E. Fedorova (Chelyabinsk)

The Visual Ideas of A. Bely’s in the Russian Literature

Abstract. The article analyzes visual strategy of A. Bely as founder of visual model of the Russian literature of the 20th century. The undertaken research proves that visual model A. Bely is a phenomenon individual and style, but at the same time marks a new era of visual thinking and reflects the general tendencies of development of literature of the 20th and 21st centuries consisting in activation of visual level and to inclination to discrete visual shape of the text. The visual ideas of A. Bely have found the continuation in creativity of different authors in the style relation that emphasizes functioning of a certain visual model of an era and the general principles of visualization of art prose of nonclassical type. The system of visual and graphic means offered by A. Bely actively developed, developing new esthetic meanings and finding new ways and forms of expression. In the 20th century it is possible to carry To visual “school” of the writer A. Veselyy, B. Pilnyak, P. Ulitin; in relevant literature the visual paradigm of A. Bely is continued by L. Goralik, A. Korolyov, D. Osokin, V. Sidur. The submitted analysis of

works of modern writers allows to speak about following to the general vector of development of nonclassical visual model of art prose expressed in complication of value of visual shape of the text and strengthening of discrete tendencies.

Key words: A. Bely; visual model; discretization; space of the page; indent; gap.

А. Белый мечтал, чтобы его вхождение в литературу было чем-то незаурядным, принципиально новым, экспериментальным. Даже название его первого произведения было неожиданным и нелогичным – «Симфония (2-я, драматическая)» (1902). Четыре «симфонии», созданные и опубликованные в период с 1899 по 1908 г., явили собой новый экспериментальный жанр, в основе которого лежит сочетание литературного текста и структурных канонов музыкального произведения. Появление подобного эксперимента было обосновано не только культурой и философией символизма, тяготевшего к синкретическому творчеству, к объединению и взаимопроникновению различных видов искусств, но и личностью самого автора, особенностями его творческого мышления и мировосприятия. На протяжении всего творчества А. Белый оставался экспериментатором, активно работая не только с жанровой системой, но с ритмической и визуальной составляющей текста. Ю.Б. Орлицкий, анализируя особенности развития русской литературы XX в., отмечает пять основных направлений реформы русской прозы, «последовательно осуществленной в творчестве Андрея Белого: это метризация, паронимизация, строфизация, визуализация и миниатюризация прозаической структуры. Причем отличительными особенностями проявления этих процессов в творчестве Белого <...> являются их особая массивность и комплексность по сравнению с опытами других художников-современников»¹.

Новый взгляд на окружающее требовал новых эстетических идеалов и форм, способных передать «предапокалиптическое» настроение. Этим идеалом стало понятие прерывности (дискретности) в качестве символа истинной реальности мира. Таким образом, центральной идеей писателя становится изображение целого, образованного из отдельных элементов. Внешним проявлением идеи прерывности стала визуальная дискретность прозаических текстов А. Белого: через дискретное пространство страницы писатель выразил дискретность сознания целой эпохи, предвосхитив возникновение нового вектора визуального мышления.

Можно утверждать, что в XX в. развивалась визуальная модель прозаического текста, основоположником которой является А. Белый. Отметим, что до А. Белого в литературе существовала визуальная модель классического типа, которая характеризуется большой плотностью заполнения пространства страницы, что символически и ментально отображало эпический, монолитный тип мышления, присущий классикам отечественной и мировой литературы. В своих теоретических трудах писатель подверг критике мировоззрение XIX в., которое, по его мнению, ошибочно предполагало непрерывность и монолитность в качестве необходимого условия понимания мира.

В прозе А. Белого сформировалась визуальная модель текста неклассического типа, общим признаком которой является дискретность пространства страницы, заданная такими визуальными-графическими приемами, как отступ, пробел, графический эквивалент текста, вертикально и фигурно расположенные блоки текста. Визуальная модель А. Белого стала его вкладом в мировую и отечественную литературу и повлияла на художественное мышление современников писателя и на общие принципы создания текста в литературе последующей, в том числе и нынешней.

Б. Пастернак, Б. Пильняк и Г. Санников, отмечая значение А. Белого, писали: «Творчество Андрея Белого – не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, он – создатель громадной литературной школы. <...> Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие русские литературные течения. Мы <...> считаем себя его учениками»². Эксперименты А. Белого в области прозаического ритма, с визуальной составляющей прозаического текста стали новым продуктивным вектором развития литературы XX и XXI вв. Его метризованные романы, создание фигурной прозы, были настолько яркими и художественно заразительными, что естественно породили школу последователей.

Известный исследователь литературы русского авангарда Дж. Янечек отмечает, что с появления в печати первых литературных работ А. Белого начинается современная история российского типографского экспериментирования³.

Прежде чем анализировать влияние визуальных идей А. Белого на русскую литературу, опишем суть его визуальной стратегии. В поисках средств внешней визуальной выразительности А. Белый прошел тот же путь, что русская и мировая литература в целом. Экспериментируя с внешним обликом текста, писатель, по сути, повторил исторические этапы визуализации прозы, заключающиеся в развитии от визуальной однородной, плотно заполненной страницы до визуальной дискретной облика.

Визуальная матрица текстов А. Белого включает такие основные элементы, как неклассическое расположение текста на пространстве страницы с преобладанием преимущественно вертикального вектора, активное использование отступов, пробелов, обращение к шрифтовой акциденции и ГЭТ (графический эквивалент текста). Названные приемы выделяют белое поле пространства страницы и формируют дискретный визуальный облик текста, который символически отображает концептуальные уровни произведений А. Белого.

Визуальная модель неклассического типа текста формировалась в произведениях А. Белого постепенно, начиная с версейной строфики и доходя на определенных этапах до экспериментов с фигурной прозой. В четырех «симфониях» и романе «Серебряный голубь» зарождаются основные приемы и тенденции преобразования визуального облика текста, такие как принцип дискретности, преобладание вертикального вектора на пространстве страницы, использование шрифтовой акциденции и ГЭТ.

Шрифтовая акциденция, преимущественно выраженная в виде разрядки, а также курсива, иноязычной лексики и разнокегельного набора, выполняет сигнальную и интонационно-партиктурную функции. С помощью шрифтовой акциденции в произведениях выделяются идейно-значимые элементы, требующие логического и интонационного ударения. Помимо этого, с помощью шрифтового рисунка передаются индивидуальные особенности речи персонажей, иностранная речь и неологизмы писателя, тем самым маркируется словоупотребление среды или персонажа. Шрифтом с меньшим кеглем чаще всего оформляются стихотворные вставки, преобразующие структуру текста в прозиметрическую.

В свою очередь, в качестве ГЭТ в прозе А. Белого выступают преимущественно многоточия, а также тире и интонационно-экспрессивные знаки. Данный прием выполняет функции монтажа, отражая смену плана, субъекта речи, времени и места действия, интонационно-партиктурную функцию, подчеркивает смысловой подтекст, маркирует идейно и сюжетно важные отрывки, а также акцентирует особенности композиционного построения фрагментов, визуально отделяя соразмерные отрывки или финальную часть от остального текста. Многочисленные ряды ГЭТ визуально подчеркивают прерывность повествования и отвечают общему принципу дискретности.

Роман «Петербург» стал важным этапным произведением в творчестве А. Белого. Именно здесь выработались новые приемы поэтики и система мотивов и появился принципиально новый визуальный прием – отступ от основного корпуса текста вправо с использованием двойного тире, который революционно изменил визуальный облик страницы прозаического текста, наполнив его семиотически значимыми пустотами, что впоследствии привело писателя к экспериментам с фигурным расположением текста. Отступы могут маркировать смену сюжетного или пространственно-временного плана, тем самым позволяя более точно фиксировать позиции пауз и переходов в повествовании. Так, описание персонажа в костюме белого домино, под которым подразумевается образ Христа, пришедшего на землю, визуально выделяется на пространстве страницы сдвигом текста вправо.

«.....»

Уже гости разъехались почти все: и Лихутина одиноко слонялась по залам; в пустой анфиладе увидело: белое домино, которое как-то сразу возникло, и –

– кто-то печальный и длинный, кого будто видела множество раз, весь обернутый в белый атлас, ей навстречу пошел по пустующим залам; из-под прорезей маски смотрел светлый свет его глаз...»⁴.

Данный пример иллюстрирует мысль, что образ Христа как транслятора идеи отказа от насилия и террора противопоставляется всему остальному обществу не только тематически и символически (обращение к мифу,

цвету и т.д.), но и визуально, что дополнительно влияет на эмоциональное восприятие текста читателем.

Пик использования визуально-графических приемов наблюдается в повестях «Котик Летаев», «Крещеный китаец» и «Записки чудака». Фигурная организация прозы, наиболее ярко представленная в автобиографических повестях, играет роль дополнительного символа, переданного невербально и тесно связанного с композицией произведения и идейно-эстетическими воззрениями автора. В повести «Крещеный китаец» в кульминационной главе «Ом» описывается внутренний конфликт между телесной и духовной составляющей героя, при этом помимо противопоставления внутреннего, словесного, появляется и противопоставление внешнее, визуальное, что еще больше усиливает эмоциональное восприятие и коррелирует с атмосферой текста:

«Оно разобьется и выбьет – – – – – Разорвется он грудью и выбьет
огромный светящийся гейзер, Мечом; пронесется Любовью:
стрельнувший столбом как Огнем, как мечом, в мировое
Мечом, в мировое Ничто! – – во Все!
– Узнаю, что тот Меч есть –
Архангел, зовут Ра-
фаилом его:
Рафаил
Звук
раз-
ры-
ва!»⁵.

Романный цикл «Москва» представляет собой завершающий этап развития визуальной модели писателя, в рамках которого ключевым художественным приемом, структурирующим повествование, становится взаимодействие ритмико-интонационного и визуально-графического уровней текста. Новый способ организации текста на пространстве страницы позволяет наглядно проиллюстрировать интонационную и ритмическую организацию текста. Визуальная составляющая становится маркером, подчеркивающим повтор или смену ритмического рисунка. Фиксируя и зрительно закрепляя смену сюжета, действия, времени, визуальное деление позволяет замедлять или ускорять ритм текста. Помимо этого, особое расположение текста участвует в организации ритма образов и лейтмотивов, визуально выделяя повторяющиеся элементы.

История литературы XX в. и опыты новейшей литературы демонстрируют, что визуальная модель прозы, предложенная А. Белым, активно развивалась, приращивая новые эстетические смыслы и находя новые формы и способы выражения. Систему визуально-графических средств, в основу которой положен принцип дискретности, продолжали его прямые ученики А. Веселый и Б. Пильняк и развивают современные авторы П. Улитин,

Л. Горалик, Д. Осокин и др.

В первой половине 30-х гг. последователи А. Белого калькировали основные визуальные приемы его системы. Наиболее восприимчивыми к визуальным экспериментам А. Белого оказались А. Веселый и Б. Пильняк. Вслед за своим учителем А. Веселый и Б. Пильняк активизируют функции пробелов. В их творчестве пробел маркирует, чаще всего, переход к другому смысловому плану, смену сюжетных блоков или временной промежуток между двумя сюжетными блоками:

«За крутой характер, за семячки и любовь к шибкой езде деревня окрестила его “Бешеным комиссаром”».

Ванякин крепко хлопнул дверью, от порога поздоровался и начал отряхиваться, – на плечи намерзло снегу на аршин, потом прошел вперед, бросил портфель на стол»⁶.

Отступ вправо от основного корпуса текста, усиленный тире, т.е. именно в том виде, как предложил данный прием А. Белый, можно увидеть только в прозе Б. Пильняка. А. Веселый транспонировал отступ в «лесенку», таким образом, усилив визуальный и интонационный эффекты.

Б. Пильняк не просто буквально повторяет данный визуальный прием, а развивает его функции, сделав отступ полисемантическим элементом текста. В прозе Б. Пильняка отступ с тире выполняет функции маркирования «чужого текста», чаще всего документа (при этом часто дублируется использованием шрифтовой акциденции) («Голый год», «Заволочье», «Третья столица», «Повесть непогашенной луны» и др.); другого хронотопа (расширение хронотопа повествования) («Голый год», «Машины и волки», «Третья столица»).

Влияние А. Белого на прозу Б. Пильняка отмечали еще современники писателя. К примеру, критик А. Пинкевич обращал внимание на то, что «книги его пестрят примечаниями, вставками, набранными различным шрифтом (петит, курсив), страницы с полями другой величины и формы, чем в остальном тексте и т.д. Этим больше всего он напоминает Андрея Белого, хотя было бы неправильно говорить о простом подражании: писательская манера Б. Пильняка своеобразна настолько, что можно говорить именно о пильняковской манере внешнего оформления вещи»⁷.

После смерти А. Белого его идеи были несколько забыты, что также связано с изменением идеологии и влиянием цензуры на официальную литературу. Среди писателей второй половины XX в., следующих визуальному вектору дискретности, следует особо выделить представителя так называемой «неофициальной литературы» – Павла Улитина. Литературный контекст, в котором существует проза П. Улитина, построенная по отрывочно-фрагментарному принципу, достаточно широкий: авторские книги футуристов, с их нетрадиционной визуальной организацией, творчество А. Белого и В. Розанова. Так, ориентация на создание иллюзии стихийно-

го, естественного хода жизни, мнимая необработанность материала роднит прозу Улитина с жанром «опавших листьев» Василия Розанова. Техника В. Розанова воспроизведена в творчестве П. Улитина буквально: каждый фрагмент произведения печатается на отдельной странице, которая представляет собой законченное произведение, словесное и визуальное.

Являясь непрямой наследницей визуальных идей А. Белого, П. Улитин отказывается от линейного расположения текста на пространстве страницы. Используя визуально-композиционные средства, писатель транспонирует технику черновика: текст на плоскости страницы набран нелинейно, «вкривь и вкось», что создает эффект непродуманности, непреднамеренности: фрагменты расположены чаще всего или по диагонали, или в виде выступа, или в два столбика. На отдельных страницах встречаются визуально выделенные заметки на полях – активно работая с этим приемом, писатель придает черновику детали статус элемента художественного целого произведения, перемещает внимание читателя с основного текста на его периферию. Как и А. Белый, П. Улитин экспериментирует с пространством страницы, нарушая привычный визуальный облик прозы и захватывая те области, которые традиционно в литературе классического типа обрамляли корпус текста.

Фрагменты прозы П. Улитина объединены лейтмотивами, по принципу нанизывания мотивов и образов, подобно тому, как в стиле плетения словес разворачивается конструкция предложения. В каждом следующем фрагменте продолжается названная, начатая на предыдущей странице тема. Внутри фрагмента повествование также разворачивается по ассоциативной логике. Позиционируемая недоговоренность, монтажность, фрагментарность стиля П. Улитина обусловлена не только особенностями психологии автора, в названных характеристиках проявляются актуальнейшие тенденции эпохи и эстетика литературы неклассического типа.

Пробел и версейную строфику как приемы, актуализирующие в прозаическом тексте вертикальный вектор, также включали в свою систему такие писатели, как Саша Соколов, В. Ерофеев, В. Казаков, С. Юрьенен и др. При этом стоит отметить, что в официальной литературе указанного периода экспериментов с визуальным обликом текста было крайне мало.

Интерес к визуальным экспериментам снова возник в конце XX – начале XXI вв. А. Белый своим гениальным чутьем предугадал развитие визуального облика русской прозы, и новейшие писатели осознанно или неосознанно следуют его идеям.

Современные писатели очень внимательно к визуальному облику своих текстов; визуально-графические особенности не только украшают текст, но и выражают глубинные концептуальные уровни произведения: образный, мотивный. Так, в романе «Человек-язык» А. Королева можно обнаружить трансформированный прием неполного или разрушенного текста, построенный с использованием элементов компьютерного набора – автор «отказывается» описывать сцену первой ночи обезображенного героя и его возлюбленной, заменяя текст повествования рядами ГЭТ. В ро-

мане «Дракон» А. Королева ГЭТ маркирует смену планов и подчеркивает монтажность композиции. Новаторство автора проявляется в креативности графических выражений этого приема (в виде волнистой черты, звездочек, крестиков, квадратиков, рядов из одной буквы и т.д.) и возросшем объеме невербализованных строчек.

А. Королев часто использует прием шрифтовой акциденции – в романе «Человек-язык» полужирным курсивом выделена речь главного персонажа – урода, который имеет, в силу анатомических особенностей, дефект речи. Очевидно, что ему трудно произносить определенные звуко сочетания, в частности «ра», которое становится звуковым лейтмотивом романа и визуально выделено по всему тексту. Т.е. шрифтовая акцентировка становится средством образного раскрытия текста, зрительно выделяя эмоционально-напряженные узлы повествования.

Такой писатель, как Д. Осокин, не только экспериментирует с графикой текста, но и создает прозиметрические тексты, продолжая эксперименты А. Белого. Д. Осокин использует целый комплекс визуальных приемов, соотносимых со стихотворной техникой: вертикальное расположение текста, строфическая урегулированность абзацев, чередование заполненных и незаполненных вербально фрагментов, изменение фонового шрифтового рисунка.

Д. Осокин свободно экспериментирует с пространством страницы, создавая различные комбинации из заполненных и незаполненных вербально фрагментов, используя в качестве основной визуальной фигуры немотивированно увеличенные пробелы между словами и буквами в слове, что создает причудливый орнамент, словесную арабеску. Если в творчестве А. Белого, А. Веселого и Б. Пильняка пробел выполнял в основном смылоразличительные и сюжетообразующие функции, то Осокин развивает заместительную функцию пробела в качестве пунктуационного знака, выстраивая свою систему членения текста:

«заяц заяц бежит
пихта пихта качается»⁸.

Развивая визуальные идеи А. Белого, Д. Осокин часто прибегает к потенциалу тире, которое часто замещает другие разделительные знаки препинания. При помощи тире на письме маркируется такая стилистическая фигура, как эллипсис: в творчестве Д. Осокина эллиптические конструкции связаны со сказовым типом повествования, поэтому их основной семиотической функцией является создание интонации живой устной речи.

Влияние традиций визуальной модели А. Белого обнаруживается в творчестве Л. Горалик. Рассуждая о феномене современной «фрагментарной прозы», писательница высказывает следующее мнение: «Само повседневное существование, кажется мне, стало скетчевым, более ориентированным на сиюминутность и фрагментарность, на одновременное пребывание во многих ролях и средах, требующих постоянного переключе-

чения режимов общения, действия, восприятия, – и тут фрагментарная проза оказалась жанром более приспособленным к отражению такой реальности...»⁹.

В творчестве Л. Горалик большое значение приобретают такие составляющие визуального облика текста, как расположение текста на странице и применение шрифтовой акциденции. Так, одним из ключевых приемов шрифтовой акциденции в прозе Л. Горалик становится визуальная перекодировка с одного языка на другой. Например, в тексте произведения «Устное народное творчество обитателей сектора М1» представлена польская народная песня «Jezus malusienki», возникающая в произведении внезапно и заставляющая читателя остановиться и осмыслить ее появление. Таким образом, происходит контакт между читателем и автором: внешнее визуальное оформление текста на странице отражает внутреннее пространство художественного мира, содержание авторской мысли.

Культура и литература XXI в. продолжают развивать визуальный вектор сегментирования и дискретности. Фрагментарность визуального облика прозаической страницы становится доминирующим принципом организации текста в новейшей прозе и, в ряду прочих приемов, выделяется сегментированием текста на абзацы небольшого объема, на мини-главки, иногда в одно-два предложения (О. Зондберг, Л. Горалик и др.).

Современная литература активно использует возможности шрифтовых акцентов. Если классическая литература пользовалась, прежде всего, имитирующими качествами шрифта, например, изображала курсивом текст письма, то для современной литературы шрифтовые выделения представляют ценность своими возможностями изображать, передавать и маркировать процессы бессознательного.

Предпринятое исследование доказывает, что в прозаических текстах перечисленных писателей феномен визуальности представляет собой трансляцию стилевых и концептуальных характеристик через внешний, воспринимаемый непосредственно зрительно уровень текста. Яркие визуальные акценты как особенные авторские знаки позволяют расшифровать структуру произведений.

Визуальная модель текстов А. Белого является феноменом индивидуально-стилевым, но в то же время знаменует новую эпоху визуального мышления и отражает общие тенденции развития литературы XX в., заключающиеся в следующем: активизация визуального уровня; тяготение к дискретному визуальному облику страницы; использование типографских возможностей набора, а именно шрифтовой акциденции и ГЭТ, для дополнительного акцентирования тех или иных особенностей текста.

Визуальные идеи А. Белого нашли свое продолжение в творчестве самых разных в стилевом отношении авторов, что подчеркивает не простое следование традициям, но функционирование определенной визуальной модели эпохи. Система визуально-графических средств, предложенная А. Белым, не была забыта, а активно развивалась, приращивая новые эстетические смыслы и находя новые способы и формы выражения. В XX в.

к его визуальной «школе» относят А. Веселого, Б. Пильняка, П. Улитина; в актуальной литературе визуальную парадигму А. Белого продолжают Л. Горалик, А. Королев, Д. Осокин, В. Сидур и др.

Анализ творчества современных авторов позволяет говорить о следовании общему вектору развития визуальной модели художественной прозы XX в. и о фрагментарности визуального облика страницы как доминирующем принципе организации текста в прозе XXI в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 106.

² Пастернак Б.Л., Пильняк Б.А., Санников Г.А. Андрей Белый (некролог) // Андрей Белый: pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: антология. СПб., 2004. С. 851.

³ Janeczek G. *The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900–1930*. Princeton, 1984.

⁴ Белый А. Петербург. Берлин, 1922. С. 229–230.

⁵ Белый А. Крещеный китаец. М., 1927. С. 208.

⁶ Веселый А. Страна родная. М., 1926. С. 117.

⁷ Пинкевич А. Предисловие // Пильняк Б. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М.; Л., 1929. С. 9.

⁸ Осокин Д. Барышни тополя. М., 2003. С. 271.

⁹ Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 240.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Goralik L. *Sobrannye list'ya (ob odnom i tom zhe vseгда ob odnom i tom zhe)* [Collected Leaves (About Same Always about Same)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2002, no. 54. p. 240. (In Russian).

(Monographs)

2. Orlicskiy Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [The Poem and Prose in the Russian Literature]. Moscow, 2002, p. 106. (In Russian).

3. Janeczek G. *The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900–1930*. Princeton, New Jersey, 1984. (In English).

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

Научные интересы: теория литературной визуальности, актуальная литература.

E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Екатерина Викторовна Федорова – преподаватель кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

Научные интересы: визуальный облик прозы, русская литература XX в., проза А. Белого.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru

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

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

E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Ekaterina Fedorova – lecturer at the Department of Russian language and literature, South Ural State University (National Research University).

Research interests: visual shape of prose, Russian literature of the 20th century, prose of A. Bely's.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru

В.И. Заботкина (Москва),
М.Н. Коннова (Калининград)

**К ВОПРОСУ О ЦЕННОСТЯХ И АНТИЦЕННОСТЯХ
В АВТОРСКОЙ КАРТИНЕ МИРА Б.Л. ПАСТЕРНАКА**
(на материале стихотворения «Быть знаменитым некрасиво»)

Аннотация. На примере стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...» рассматривается проблема соотношения ценностей и антиценностей в индивидуально-авторской картине Б.Л. Пастернака. Анализ свидетельствует о том, что в основе ценностного отношения поэта к миру лежит свойственная традиционной русской культуре ориентация на абсолютную ценность. На языковом уровне эта концептуальная соотношенность актуализируется посредством скрытых цитат и аллюзий на прецедентные тексты Священного Писания, представляющих собой «библейские ключи» (термин Р. Пиккио) к иносказательному, глубинному смыслу поэтического текста. Содержательное наполнение метафорических образов манифестирует приоритет метафизического и вневременного над материальным и временным. В ситуации деаксиологизации массового сознания, характерной для современной медицентричной культуры, ориентация на ценности, эксплицированные в анализируемом стихотворении, представляется одной из возможностей предотвращения процесса нивелировки аксиологического основания русской картины мира.

Ключевые слова: ценность; отсутствие ценностей; антиценности; деаксиологизация; прецедентные тексты; вечность; время; Борис Пастернак.

V. Zabotkina (Moscow),
M. Konnova (Kaliningrad)

**Values and Their Contradictions in Boris
Pasternak's Poetic Worldview**
(As Represented in "It is not decent to be famous")

Abstract. The article poses the problem of values and their contradictions in Boris Pasternak's poetic worldview. We draw on his poem "It is not decent to be famous". We argue that Pasternak's axiological worldview presents "absolute value" based approach which is a key feature of Russian culture. We also argue that this approach is represented through the hidden quotations and allusions to precedent texts of the Bible. Thus we deal with Biblical clues (the term by Pikkio) which help to understand the deep implicit meaning of the poetic text. We prove that the metaphorical images used in the poem manifest priority of the metaphysical and the internal over the material and the profane things. We come to the conclusion that in the situation of deaxiologization of the mass consciousness characteristic of modern media-centred culture, the values manifested in the poem provide the opportunity to prevent the deaxiologization of Russian cultural worldview.

Key words: values; lack of values; contradictions; deaxiologization; precedent texts; eternity; time; Boris Pasternak.

Цель настоящей статьи – исследование проблемы ценностей и антиценностей в авторской картине мира Б.Л. Пастернака на примере стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...».

Ценности определяют смысл каждого поступка: «Всякое малейшее изменение, вносимое в мир каким бы то ни было деятелем, имеет ценностную сторону и предпринимается не иначе как на основе каких-либо ценностных моментов и ради них»¹. Являясь основанием всякой человеческой активности, ценности различаются своим содержанием, интенсивностью, качеством, иерархическим статусом, характером интерпретации. Ценность служит человеческим измерением культуры, воплощающим в себе отношение к формам человеческого существования. «Она как бы стягивает духовное многообразие к разуму, чувствам и воле человека. Таким образом, ценность – это не только 'осознанное', но и жизненно, экзистенциально прочувствованное бытие. Она ...пропущена через личность, через ее внутренний мир. Если идеал – это прорыв к постижению отдельных сторон бытия, индивидуальной и общественной жизни, то ценность – это скорее личностно окрашенное отношение к миру, возникающее не только на основе знания и информации, но и собственного жизненного опыта человека»².

Целостное мировоззрение нации, векторы развития культуры, зависят от доминирующей системы ценностей. «Ценности и определяют изнутри, из глубин индивидуальной и социальной жизни то, что мы называем культурой народа и общества и именно так ценности становятся ядром этой культуры. Культура сохраняет единство нации, государства и общества, так как она определяется степенью осуществления ценностей и реализации ценностных отношений во всех сферах человеческой жизнедеятельности, и потому культура каждого народа первична по отношению к ее экономике, политике, праву, морали»³.

В традиционной русской картине мира, сформировавшейся в рамках восточно-христианской культурной парадигмы, единственной всеобъемлющей объективной самоценностью выступала абсолютная полнота бытия, данная в Боге. Эта абсолютная полнота бытия, сама в себе имеющая смысл, оправдывающий ее и дающий ей безусловное право на осуществление и предпочтение чему бы то ни было другому, не могла быть для русского человека заменена никакой другой ценностью. Все остальные ценности воспринимались как производные: все, существующее в мире – любой процесс, любое бытие – приобретало положительную ценность, если приближало к полноте бытия, и отрицательную, если удаляло от нее⁴. В этих ценностных координатах выстраивалась на протяжении столетий русская национальная картина мира.

В современном мире происходит стремительная смена ценностных ориентиров. Абсолютизация идей комфорта и удовольствия, представляющая собой генеральную стратегию дискурса современных средств массовой информации, приводит к размыванию традиционной системы

ценностей – «ядерному расщеплению» культурных доминант русской картины мира. В современной медиационной культуре происходит трансформация топоса самооценки, переориентация на эгоцентричную модель существования, в центре которой стоит самодостаточное и самодовлеющее человеческое «я». Субъективизация мировосприятия сопровождается рокировкой «внешнего» и «внутреннего» как термов топоса целостности: в центр бытия выдвигается терм «внешнее», вытесняя собой на периферию терм «внутреннее», соотносимый с тем, что ранее представлялось наиболее ценностным и значимым. Внешнее (материальное) предлагается современными СМИ в качестве сущностной характеристики личности в отличие от свойственного традиционной русской культуре приоритетного внимания к внутреннему (духовному, душевному, интеллектуальному). В развлекательной сфере средств массовой информации происходит смена, «перекодировка» целых блоков онтологически и аксиологически важных компонентов традиционного миропонимания русских⁵.

В контексте происходящей в настоящее время деаксиологизации массового сознания особую актуальность приобретает поиск путей предупреждения процесса нивелировки ценностей. Необходимым этапом исследовательской работы в этом направлении может стать выявление глубинных оснований русской национальной аксиосферы, нашедших свое выражение в русской литературе. Как и любое произведение искусства, литературное произведение есть модель мироощущения, т. е. приведенного в систему опыта индивида или группы⁶. Художественный текст, вплетенный в ткань культуры нитями языка, связан с национальной картиной мира как со своей порождающей материей⁷. Авторское мировидение, воплощающееся в художественном тексте, предопределяется тем ценностным инвариантом, который концентрированно отражает все многообразие опыта, обуславливающего уникальность национальной культурной традиции.

Главная тема русской литературы – противоборство двух систем жизненных ценностей, двух устремлений – к сокровищам небесным и сокровищам земным. «Это тема, проблема не просто литературы исключительно, это проблема жизни, творческих поисков (нередко – метаний) и самих писателей, путь которых был отнюдь не прямым и направленным к горным высотам, но отмеченным многими ошибками»⁸. Рассмотрим особенности словесно-образной экспликации проблемы ценностей и антиценностей на примере знакового для русской лингвокультуры стихотворения Б.Л. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...»⁹. Наличие в нем скрытых интертекстуальных смыслов, сугубая рефлексивность художественного слова обуславливают целесообразность обращения в ходе анализа к герменевтическому методу. Он предполагает несколько уровней проникновения в авторский замысел: лингвистическую интерпретацию текста, толкование семантического наполнения языковых единиц с опорой на знание символики культуры, и, наконец, выявление глубинного духовного смысла, скрывающегося за языковыми и культурно-историческими смыслами единиц интерпретируемого текста¹⁰.

Стихотворение «Быть знаменитым некрасиво...» (1956) открывает последний поэтический цикл Б.Л. Пастернака «Когда разгуляется». В белом карандашном автографе стихотворение имело название «Верую». Его окончательная редакция датируется 5 мая¹¹. В 1956 г. на этот день приходилась Великая Суббота. Заглавие стихотворения – «Верую», а также дата завершения работы над ним позволяют предположить наличие внутренней содержательной связи между образами поэтического текста и Евангельскими событиями Страстной седмицы.

Метафорическим стержнем начальных стихов первой строфы выступает пространственно-временная антитеза, противопоставление двух образов бытия:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

Сущность одного образа жизни обобщается инфинитивом «*быть знаменитым*»; устремленность другого передается метафорой «*подымает ввысь*». Эмфатическое отрицание («*не это*»), связывающее эти два образа, одновременно указывает на их ценностную несопоставимость. Оба словосочетания, прямо или косвенно, связаны с мыслью о высоте, но с различными аксиологическими векторами. В первом случае – возвышение над другими; во втором – устремленность «*в высь небес*»¹². Категориальная семантика вневременности, свойственная инфинитиву «*быть*», придает подлежащему «*быть знаменитым*» оттенок завершенной неподвижности. Бытие «*знаменитым*» лишено внутренней устремленности к цели.

Противопоставление «*дольного*» и «*горного*» имплицитно ассоциативно сопряженные темпоральные смыслы. Прилагательное *знаменитый*, принадлежащее словообразовательному гнезду *значить – знак – знамение*, отсылает к области мира временного (ср. *знамение времени, эпохи*). Наречие «*ввысь*», генетически родственное иносказательным именам Бога («*Вышний, Всевышний*»), вводит в стихотворение перспективу вечности.

В третьем и четвертом стихах начальной строфы синонимичные инфинитивные конструкции «*заводить архив*», «*над рукописями трястись*» высвечивают сущностную бессодержательность статичного «*быть знаменитым*». Возвратное значение глагола «*трястись*» подчеркивает внутреннюю самодостаточность, замкнутость на себе. Здесь настоящее («*быть*») становится прошлым и безжизненным («*архив*» – старые, старинные документы), а отсутствие движения «*ввысь*» оборачивается в конечном счете движением вниз, на что косвенно указывает пространственная семантика уничижительного «*трястись над рукописями*».

Подлинная «*цель творчества*» определяется Б.Л. Пастернаком во второй строфе как «*самоотдача*»:

Цель творчества самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

По мысли В.С. Баевского, «в словах “цель творчества – самоотдача” подспудно проводится тема крестного подвига Иисуса Христа. <...> Они текстуально сближаются со словами апостола Павла: “Благодать вам и мир от Бога Отца и Господа нашего Иисуса Христа, Который *отдал Себя Самого* за грехи наши” (Гал. 1: 3-4)»¹³. Образ «горнего», вводимый в первой строфе наречием «*высь*», приобретает в данном аксиологическом контексте евангельскую перспективу. Содержательно и словесно он соотносится с посланием к Филиппийцам, где Крестные страдания Сына Божия определяются как единственно возможный путь через уничижение к высоте Воскресения: «Ибо в вас должны быть те же чувствования, какие и во Христе Иисусе: Он <...> уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной. Посему и Бог превознес Его и дал Ему имя *выше* всякого имени» (Филипп. 2: 5-9).

В следующих стихах второй строфы «*самоотдаче*» творчества противопоставляются внешние признаки знаменитости. Вводимые противительным союзом «*а не*», они описываются разговорно-неодобрительным словом «*шумиха*» и его контекстуальным синонимом «*успех*» (ср. устойчивое сочетание *шумный успех*). Заключительный стих второй строфы является своеобразным парафразом начальных слов стихотворения: «Позорно, *ничего не знача* / Быть притчей на устах у всех». Негативная аксиологическая соотнесенность инфинитива «*быть знаменитым*» раскрывается здесь через свою противоположность – отрицательную форму однокоренного глагола *значить* («*ничего не знача*»). Оценочное «*некрасиво*» первой строфы переходит в предельно отрицательное «*позорно*», в семантической структуре которого присутствует древнее церковнославянское значение «зрелища, игрища» (ср. *позорище* – «зрелище, ристалище, цирк», *позороватися* – «обращать на себя внимание»). Фразеологический оборот «*быть притчей на устах у всех*», возникший из слияния церковнославянских выражений *быть притчей во языцех* и *быть на устах у всех*, усиливает негативный смысл начального инфинитива «*быть знаменитым*».

Отрицательной модальности глагольных форм двух первых строф («*не надо*») противопоставлена утвердительная модальность («*надо*») третьей строфы:

Но надо жить без самозванства,
Так жить, что бы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

На место конструкций с абстрактным глаголом «*быть*» здесь приходит синкретизм широкозначного глагола «*жить*», глубинная семантика которого раскрывается «от обратного», через отрицание – «*без самозванства*». Семантика символического для русской языковой картины мира слова «*самозванство*» концептуально замыкается на узком круге «себя», и эта неестественная «самонаправленность» действия оттеняет незаконность «знаменитости» как самовольного присвоения себе чужого.

Жизнь «без самозванства», напротив, устремлена вовне. Общая для глаголов *привлечь* и *услышать* пространственная семантика направленности действия на другого (ср. *услышать / привлечь кого-что*) имплицитно мыслит о забвении «себя» в поиске «иного». Формы совершенного вида *привлечь* и *услышать* сообщают строфе различную перспективу: глагол *привлечь*, подчеркивающий завершение действия, вводит ретроспективную точку отсчета, указывая тем самым, что «*любовь пространства*» приобретается всей жизнью. Глагол *услышать*, напротив, вводит перспективную точку отсчета, оттеняет стремление вперед, в будущее, «*зов*» которого поэту «слышать иногда дано» («Когда разгуляется»)»¹⁴. Это еще более усиливает контраст с начальным образом знаменитости: шум, на который косвенно указывает «*шумиха*», мешает слышать. Темпоральное наречие «*в конце концов*» обозначает конечную грань, отделяющую временное, земное, и вечное, небесное, «век сей» и «век будущий».

Пространственно-временной синкретизм этих стихов, в которых семантика физической «широты» «*пространства*» объединяется с идеей безграничного метафизического «простора» «*будущего*», наполнен глубокими философскими смыслами. Содержание инфинитивной конструкции цели «[чтобы] *привлечь к себе любовь пространства*» перекликается со стихом звучащего на утрене Великой Субботы 118 псалма «Уста моя отверзох, и *привлекох дух*» (Пс. 118: 131). Указанный стих иносказательно говорит о «стяжании благодати Духа Святого как о цели христианской жизни»¹⁵.

Метафора широкого, неоглядного будущего в идиолекте Б.Л. Пастернака выступает иносказательным именем иного, небесного мира. Ср., в частности, близкий пространственно-временной образ в стихотворении «Ожившая фреска» (1944), где идея будущего как вечности представлена с особой выразительностью: «Он перешел земли границы / И *будущность, как ширь небесная*, / Уже бушует, а не снится, / Приблизившаяся, чудесная»¹⁶. В этом контексте «*будущее*» предстает не как статичная темпоральная бесконечность, но как живая вечность горнего мира. В своей предельной ценностной отнесенности метафора «*будущего зов*» эксплицитно ключевую для Б.Л. Пастернака идею творчества как явления вечности в мире временном, получившую свое выражение в форме знаменитого оксюморона в стихотворении «Ночь», написанного в том же, 1956 г.: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты – *вечности заложник* / У времени в плену»¹⁷.

Тональность следующей, четвертой строфы иная:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

В четвертой строфе метафорическое использование словосочетаний «оставлять пробелы», «места и главы жизни целой отчеркивая на полях» создает глубоко символический образ жизни-книги, переключаясь со значением *судьбы* как неисповедимого, неведомого «пути провидения». Глагол *отчеркивать* («отделить, выделить чертой (в тексте)») указывает на судьбу самого Б.Л. Пастернака, в 1956 г. завершившего работу над романом «Доктор Живаго». В этом произведении, ставшем для поэта итогом «жизни целой», нашли свое воплощение «места и главы» судеб России первой половины XX в.

Пятая строфа содержательно противопоставлена первой и второй строфам стихотворения:

И окунаюсь в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.

Свойственная глаголу *окунаюсь* семантика движения вниз, противоположная семантической наполненности лексем «*шумиха*», «*успех*», имплицитно здесь мысль о сокровенности творчества. Эмфатический повтор глагола *прятать / прятаться* («скрываться»), усиленный двойным отрицанием («когда в ней *не* видать *ни* зги»), подчеркивает его таинственную природу.

Концептуальным основанием образной структуры шестой и седьмой строф является метафорическое отождествление жизни и пути:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

Личное обращение («*твой путь*», «*Ты сам*»), возникающее впервые после неопределенно-личных модальных конструкций предшествующих строф, придает стихотворению одновременно и сугубую конкретность, и широту обобщения. В автобиографическом стихотворении «Рассвет» (1947, цикл «Стихотворения Юрия Живаго») местоимения второго лица единственного числа несут особую смысловую нагрузку, выступая формой личного молитвенного обращения к Богу: «*Ты* значил все в моей судьбе. / Потом пришла война, разруха, / И долго-долго *о Тебе* / Ни слу-

ху не было, ни духу. / И через много-много лет / *Твой* голос вновь меня встревожил. / Всю ночь читал я *Твой* Завет / И как от обморока ожил»¹⁸. В этом контексте метафора «*твой путь*» приобретает предельно высокое ценностное содержание, становясь ко-референтной указывающему на Евангельские события сочетанию *Крестный путь*. Во вневременной перспективе Крестной смерти и Воскресения Сына Божия раскрывается глубинный смысл ключевой антитезы этой строфы – «*Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать*». Можем предположить, что к «другим», которые «*пройдут*» «*по живому следу*», Б.Л. Пастернак относит самого себя.

Модальность долженствования достигает предельного напряжения в заключительной седьмой строфе:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Эпаналептический повтор («*не должен* отличать. / *И должен*») и эмфатическое двойное отрицание («*ни* единой долькой / *Не* отступаться») подчеркивают безусловность долга, сущностное содержание которого раскрывается метафорой «*не отступаться от лица*». Глагол *отступаться* имеет, наряду с прямым пространственным значением, переносное – «оставить познанную истину, т.е. веру» (ср. *отступник* – веры отрекшийся). В рамках словосочетания «*не отступаться от лица*» актуализируется первоначальный смысл церковнославянского слова *лицо* – «ипостась». В прецедентных текстах Священного Писания «*Лицем Бога Отца*» именуется Сын Божий (Пс. 66: 2; Пс. 79: 19; Пс. 95: 9)¹⁹.

В кульминационных стихах седьмой строфы узкозначности начального сочетания «*быть знаменитым*» противостоит синкретичная широкозначность заключительного инфинитива «*быть живым*». Троекратный повтор «*быть живым*» в восходящей градации оттеняет вневременное значение слова *живой* – «не погибший во зле и лжи, спасенный»²⁰. Глубинное значение заключительной строфы стихотворения раскрывается в контексте третьей главы Послания к евреям апостола Павла, отдельные фрагменты которой почти дословно воспроизводит Б.Л. Пастернак: «Смотрите, братия, чтобы не было в ком из вас сердца лукавого и неверного, дабы вам *не отступить от Бога живаго*. <...> Ибо мы сделались причастниками Христу, если *только* начатую *жизнь* твердо сохраним *до конца*» (Евр. 3: 12, 14).

Русская литература «запечатлела в слове и образе религиозный опыт русского человека: и светлый, и темный, и спасительный, и опасный для души. Опыт веры и опыт безверия»²¹. Анализ особенностей поэтической экспликации проблемы ценностей и антиценностей в стихотворении Б. Л. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво» позволяет утверждать, что в осно-

ве ценностного отношения поэта к миру лежит опыт веры. Свойственная традиционной русской культуре ориентация на Первообраз как абсолютную ценность²² актуализируется в стихотворении посредством скрытых цитат и аллюзий на прецедентные тексты Священного Писания, представляющих собой «библейские ключи» (термин Р. Пиккио)²³ к иноказательному, глубинному смыслу поэтического текста. Содержательное наполнение метафорических образов манифестирует приоритет внутреннего (метафизического, вневременного) над внешним (материальным, временным).

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лосский Н.О. Ценность и Бог. Бог и Царство Божие как основа ценностей. М., 2000. С. 7.

² Гуревич П.С. Философия культуры. М., 1994. С. 131.

³ Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. СПб., 1996. С. 65.

⁴ Лосский Н.О. Ценность и Бог. Бог и Царство Божие как основа ценностей. М., 2000. С. 42–69, 128.

⁵ Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М., 2011. С. 191–193.

⁶ Борухов Б.Л. Введение в мотивирующую поэтику // Филологическая герменевтика и общая стилистика. Тверь, 1992. С. 15.

⁷ Комарова Л.И. Особенности художественного текста как единицы культуры // Когнитивная поэтика: современные подходы к исследованию художественного текста. Тамбов, 2011. С. 88.

⁸ Дунаев М.М. Русская литература в поисках истины // Православная культура в школе. Уроки русской литературы. Вып. 3–4. М., 2004. С. 14.

⁹ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 453–454.

¹⁰ Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб., 1993. С. 7–10; Борев Ю.Б. Эстетика. М., 2005. С. 769–786.

¹¹ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы к биографии // Наследие. Искусство. Величие: [сайт]. URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya.htm> (дата обращения 3.04.2011).

¹² Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 436.

¹³ Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М., 2011. С. 694.

¹⁴ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 466.

¹⁵ Митрополит Вениамин (Федченков). Всемирный светильник. Житие преподобного Серафима, Саровского чудотворца. М., 2010. С. 159.

¹⁶ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 415.

¹⁷ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 474.

¹⁸ Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998. С. 445.

¹⁹ Клименко Л.П. Словарь переносных, образных и символических употреблений слов в Псалтири. Нижний Новгород, 2008. С. 303.

²⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 537–538.

²¹ Дунаев М.М. Русская литература в поисках истины // Православная культура в школе. Уроки русской литературы. Вып. 3–4. М., 2004. С. 19.

²² Дорофеева Л.Г. Образ человека в переводной агиографии XI–XV веков. Опыт герменевтического прочтения. Калининград, 2013.

²³ Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык / отв. ред. Н.Н. Запольская, В.В. Калугин. М., 2003.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Borukhov B.L. Vvedenie v motiviruyushchuyu poetiku [Introduction to Motivating Poetics]. *Filologicheskaya germenевtika i obshchaya stilistika* [Philological Hermeneutics and General Stylistics]. Tver, 1992, p. 15. (In Russian).

2. Komarova L.I. Osobennosti hudozhestvennogo teksta kak edinicy kul'tury [A Literary Text as a Unit of Culture] *Kognitivnaya poehtika: sovremennye podhody k issledovaniyu khudozhestvennogo teksta* [Cognitive Poetics: Current Approaches to Literary Text Analysis]. Tambov, 2011, p. 88. (In Russian).

3. Dunaev M.M. Russkaya literatura v poiskakh istiny [Russian Literature in Search of Truth]. *Pravoslavnyaya kul'tura v shkole. Uroki russkoj literatury* [Orthodox Culture at School. Lessons on Russian Literature]. Vols. 3–4, 2004, p. 14. (In Russian).

4. Arnol'd I.V. Chitatel'skoe vospriyatие intertekstual'nosti i germenевtika [Reader Perception of Intertextuality and Hermeneutics]. *Intertekstual'nye svyazi v khudozhestvennom tekste* [Intertextual Links in a Fictional Text]. Saint-Petersburg, 1993, pp. 7–10 (In Russian).

5. Dunaev M.M. Russkaya literatura v poiskakh istiny [Russian Literature in Search of Truth]. *Pravoslavnyaya kul'tura v shkole. Uroki russkoj literatury* [Orthodox Culture at School. Lessons on Russian Literature]. Vols. 3–4, 2004, p. 19. (In Russian).

(Monographs)

6. Losskiy N. *Tsennost' i Bog. Bog i tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and God. God and the Kingdom of God as the Foundation of Values]. Moscow, 2000, p. 7. (In Russian).

7. Gurevich P.S. *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. Moscow, 1994, p. 131. (In Russian).

8. Vyzhletsov G.P. *Aksiologiya kul'tury* [Axiology of Culture]. Saint-Petersburg, 1996, p. 65. (In Russian).

9. Losskiy N. *Tsennost' i Bog. Bog i tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and God. God and the Kingdom of God as the Foundation of Values]. Moscow, 2000, pp. 42–69, 128. (In Russian).

10. Annenkova I.V. *Mediadiskurs XXI veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [Media-discourse in 21st Century. Linguo-philosophical Tenets of the Language of Mass Media]. Moscow, 2011, pp. 191–193. (In Russian).

11. Borev Yu.B. *Estetika* [Esthetics]. Moscow, 2005, pp. 769–786. (In Russian).

12. Baevskiy V.S. *Pushkinsko-pasternakovskaya kul'urnaya paradigma* [Pushkin – Pasternak's Cultural Paradigm]. Moscow, 2011, p. 694. (In Russian).

13. Klimenko L.P. *Slovar' perenosnyh, obraznyh i simvolicheskikh upotreblenij slov v Psaltiri* [A Dictionary of Transferred, Metaphoric and Symbolic Word Usage in Psalter]. Nizhny Novgorod, 2008, p. 303. (In Russian).

14. Dorofeeva L.G. *Obraz cheloveka v perevodnoj agiografii XI – XV vekov* [The Image of Man in Translated Hagiography of 11–15 Centuries. A Hermeneutic Interpretation]. Kaliningrad, 2013. (In Russian).

15. Pikkio R. (author); Zapol'skaya N.N., Kalugin V.V. (eds.). *Slavia Orthodoxa: Literatura i yazyk* [Slavia Orthodoxa: Literature and Language]. Moscow, 2003. (Translated from Italian to Russian).

(Electronic Resources)

16. Pasternak E.B. Boris Pasternak. Materialy k biografii [Boris Pasternak. Biography] *Nasledie. Iskustvo. Velichie* [Heritage. Art. Greatness]. Available at: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya.htm> (accessed 3.04.2011). (In Russian).

Вера Ивановна Заботкина – доктор филологических наук, профессор; проректор по инновационным международным проектам, директор научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Один из основателей научной школы Когнитивной неологии. Автор книг и статей в области концептуальной семантики, когнитивной лингвистики, семасиологии, когнитивной поэтики, когнитивной культурологии.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Мария Николаевна Коннова – кандидат филологических наук, доцент; доцент Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград).

Автор книг и статей по проблемам концептуализации времени, когнитивной поэтики, компаративистике, лингвокультурологии.

E-mail: maria.konnova@rambler.ru

Vera Zabotkina – Doctor of Philology, Professor; Vice-Rector for International In-

novative projects, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

She is the one of the founding figures of the Russian School of cognitive neology and has written extensively on conceptual semantics, cognitive linguistics, semasiology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Maria Konnova – Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Institute for the Humanities, Immanuel Kant Federal Baltic University (Kaliningrad).

She has authored numerous articles on cognitive linguistics, cognitive poetics and translation studies.

E-mail: maria.konnova@rambler.ru

Ч.А. Горбачевский (Челябинск)

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД В.Т. ШАЛАМОВА ГЛАЗАМИ УЗНИКОВ-КОЛЫМЧАН

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00006

Аннотация. Тема, вынесенная в заглавие статьи, вызывает острую полемику не только среди современных ученых, занимающихся творчеством В. Шаламова, но и у людей, знавших Шаламова лично или имевших схожий каторжный колымский опыт. В статье сделана попытка рассмотреть и проанализировать различные толкования художественного метода писателя, квинтэссенцию которого сам В. Шаламов определял как «прозу, пережитую как документ» и «летопись собственной души». Приведенный анализ отзывов о «Колымских рассказах» В. Шаламова позволяет сделать вывод о довольно широком диапазоне рецепции метода писателя, находящегося в плоскости «полное неприятие – частичное приятие – полное приятие». При этом почти никто из бывших колымских заключенных, читавших «Колымские рассказы», не подвергает сомнению незаурядный писательский талант их автора, благодаря которому удалось воссоздать правду жизни, обладающую уникальной силой воздействия на читателя. Все это не может не свидетельствовать о новаторском художественном методе В. Шаламова.

Ключевые слова: творческий метод; В. Шаламов; «Колымские рассказы»; полемика; Колыма; каторжный лагерь; память; документальность; художественность.

Ch. Gorbachevsky (Chelyabinsk)

Varlam T. Shalamov and His Creative Method in Kolyma Convicts Interpretations

Abstract. The subject in the title of the article excites interest and causes considerable controversy not only among modern scientists involved in the research work on Shalamov's texts, but among the people who knew Varlam T. Shalamov personally or who have had similar experience in Kolyma hard labor camps. The author of the article makes attempt to consider and analyze different interpretations the writer's artistic method. The quintessence of his own method Shalamov defined as "prose had suffered as a document" and "the chronicle of my own soul". The analysis of various reviews on the "Kolyma Tales" by Shalamov permits make a conclusion about a fairly wide range of reception the writer's artistic method. This method lies in the plane of "absolute rejection – partial acceptance – total acceptance". Moreover, almost none of the former inmates of Kolyma hard labor camps, who have read the "Kolyma Tales", had no any questions or any doubts about the extraordinary writing talent of the author through which Shalamov could recreate the whole truth of the Kolyma life and the unique power to influence on readers consciousness, senses and souls. The conclusion proves innovative and unique Shalamov's artistic method.

Key words: creative method; V. Shalamov; "Kolyma Tales"; controversy; Kolyma; hard labor camp; documentary; literary text.

Тема, вынесенная в заглавие статьи, недостаточно изучена, неоднозначна и временами вызывает острую полемику у исследователей творчества В. Шаламова. В последние несколько десятилетий к осмыслению творческого метода писателя обращались такие ученые, как Ф. Апанович, М. Берютти, Е. Волкова, Л. Жаравина, Вяч. Вс. Иванов, Е. Михайлик, И. Сухих, Л. Токер¹ и др. И хотя в задачу нашей статьи вовсе не входит окончательное решение этой сложной проблемы, тем не менее, нами будет сделана попытка увидеть творческий метод В. Шаламова через призму взглядов тех, кто знал писателя лично и у кого был схожий, в той или иной степени, опыт колымского выживания в период сталинских репрессий. Термин «творческий / художественный метод» нами понимается как «принцип отбора и оценки писателем явлений действительности»². В качестве синонимичного заявленному определению в статье используются сочетания «творческое / художественное осмысление», «путь исследования».

Специфику своего художественного метода и его принципов В. Шаламов неоднократно объяснял в теоретических эссе «О прозе» и ««О моей прозе»»:

«Каждый мой рассказ – это абсолютная достоверность. Это достоверность документа. При абсолютно достоверной документальности каждого моего рассказа я всегда имел в виду, что для художника, для автора самое главное – это возможность высказаться <...>. Рассказы – это моя душа, моя точка зрения, сугубо личная, то есть единственная. <...> “Колымские рассказы” – фиксация исключительного в состоянии исключительности. Не документальная проза, а *проза, пережитая как документ* (здесь и далее курсивом выделено мной. – Ч.Г.), без искажений “Записок из Мертвого дома”. Достоверность протокола, очерка, подведенная к высшей степени художественности, – так я сам понимаю свою работу. <...> *Я летописец собственной души. Не более*»³.

По сути, включение в один ряд, сведение воедино мыслей о достоверности протокола, подведенной к «высшей степени художественности», и мыслей о «Колымских рассказах» как о летописи собственной души и «не более», едва ли не исчерпывающе объясняют саму суть творческого метода В. Шаламова. Но это только на первый взгляд. В действительности сохранились не только многочисленные одобрительные и восхищенные отзывы о «Колымских рассказах», но и свидетельства их недопонимания, т.е. частичного неприятия. Встречаются и воспоминания бывших колымских узников, в которых выражено сомнение в достоверности описанных Шаламовым колымских запроволочных реалий и характеристик ряда отдельных лиц. Все было бы понятнее, если бы речь шла о писателях, обращавшихся к своему лагерному прошлому в рамках официального соцреализма. Однако некоторые особенности «Колымских рассказов» ставили в

тупик и тех, кто вовсе не собирался романтизировать рабский труд и чей путь на Колыме был ничуть не легче колымской неволи В. Шаламова.

Среди современников, бывших колымских заключенных, обращавшихся к творчеству и художественному методу В. Шаламова, а через него и к своему колымскому опыту, можно назвать очень разных людей, знавших или не знавших В. Шаламова лично: Г.К. Вагнера (1908–1995), И.С. Варпаховскую (1911–1999), Вернона Кресса (1918–2006), Г.Г. Демидова (1908–1987), Ю.О. Домбровского (1909–1978), Н.И. Гаген-Торн (1901–1986), И.С. Исаева (1907–1990), Б.Н. Лесняка (1918–2004), С.С. Виленского (1928–2016) и др.

Реакция на творческое осмысление В. Шаламовым «колымской темы» была разной. Терминологический спор по поводу самого словосочетания «колымская тема» возник в переписке между В. Шаламовым и Г. Демидовым. Отвечая на письмо Г. Демидова, в котором и был употреблен этот оборот, В. Шаламов высказался весьма резко: «Не скрою, меня покорила фраза твоя о том, что я “разрабатываю” колымскую тему. Я прекратил бы переписку с любым, кто может применить такое выражение к тому, что мы видели <...>»⁴. С такой точкой зрения Демидов не согласился и в ответном письме выразился не менее радикально: «Какого черта ты окрылся на безобидное выражение “колымская тема”? С чего ты взял, что оно имеет иронический смысл, выражает мою непочтительность к эпопее 38-го, да и прочих лет в их колымском варианте?»⁵. Приведенный фрагмент полемики свидетельствует о том, что честный взгляд на действительность вовсе не гарантирует полного взаимопонимания даже у единомышленников, а, скорее, подчеркивает разность точек зрения в подходе к осмыслению схожего опыта. Разумеется, едва ли можно абсолютизировать мнения, высказанные в частных письмах, но одно обстоятельство нам кажется неоспоримым: Г. Демидов с не меньшей, чем В. Шаламов, серьезностью относился к тому, что происходило на Колыме, начиная с середины 1937 г., и подтверждение этому – рассказы и повести Г. Демидова. Здесь нами не затрагиваются вопросы различия творческих методов двух авторов в интерпретации «колымской темы», не акцентируется внимание и на степени писательского таланта каждого из авторов. По словам дочери Г. Демидова – В. Демидовой, «авторитет Шаламова в литературе был для него (т.е. отца. – Ч.Г.) безусловным, абсолютным»⁶. В. Шаламов, в свою очередь, отмечал незаурядность личности Г. Демидова (см. рассказ «Житие инженера Кипреева», посвященный колымской судьбе Г. Демидова). Любопытно, что словосочетание «лагерная тема» встречается и у В. Шаламова, правда, с оговоркой «так называемая». При этом нейтральность смысла, на котором настаивал Г. Демидов, не теряется – выражение остается вполне безобидным и не имеющим иронического смысла: «Так называемая лагерная тема – это очень большая тема, где разместится сто таких писателей, как Солженицын, пять таких писателей, как Лев Толстой. И никому не будет тесно»⁷. Едва ли возникнут сомнения по поводу того, что «колымская тема» является неотъемлемой частью общей «лагерной темы».

О сути творческого спора В. Шаламова с Г. Демидовым лаконично и точно сказал С. Виленский:

«Эта встреча закаленных в чудовищных испытаниях людей закончилась яростной полемикой. Шаламов обвинял Демидова в том, что он не умеет писать, “это все розовые сопли – то, что ты пишешь”. А Демидов говорил: “Нет, ты не прав, там была жизнь, и у тебя односторонний взгляд на все”. В общем, они расстались, рассорились на всю оставшуюся жизнь. Они используют, можно сказать, один и тот же жизненный материал. Действительно, там, где у Шаламова тьма, у Демидова – свет»⁸.

Мысли С. Виленского находят продолжение в размышлениях М. Чудаковой:

«Из всех четверых (Домбровского, Солженицына, Шаламова и Демидова. – Ч.Г.) в самых суровых, несовместимых с жизнью условиях отбывал каторгу Демидов. И именно у него при этом – поразительная вереница светлых личностей, невиданной душевной красоты и силы духа персонажей. Здесь – естественная для Демидова внутренняя полемика с суровым и безапелляционным в своих оценках каторжного люда Шаламовым. Но это – тема большая и особая»⁹.

И здесь нельзя не сказать о том, что колымская каторга Г. Демидова многократно была усилена его активным противодействием беспощадной и несправедливой тюремно-лагерной системе, о чем и свидетельствует вышеназванный рассказ В. Шаламова.

Знакомый В. Шаламова по Колыме Б. Лесняк в мемуарной книге «Я к вам пришел!» писал:

«Помню один разговор с Варламом на Беличьей («Беличья» – лагерная больница на Колыме, куда Шаламов был привезен в январе 1944 г. – Ч.Г.). Он говорил мне о событии, свидетелями которого мы были оба. То, что он говорил, не было похоже на то, что я видел и слышал. Оценки его совершенно не совпадали с моими. Я был молод и самонадеян, собственным наблюдениям доверял полностью. Я ему возражал. *Он же в ответ развивал стройную, связную концепцию.* Но она не убеждала меня. Уже тогда я подумал – что это? Или он видит дальше и глубже меня, или мир им воспринимается иначе, нежели мною? *Я относился с большим уважением к нему, его жизненному опыту, его знаниям, недюжинности его. Но я и себе верил, и это сбивало меня с толку.*

Позже я не единожды вспоминал этот разговор на Беличьей и приходил к мысли, что *срабатывал в Шаламове врожденный писатель, который и обобщал, и домысливал, и воображением дополнял то, чего не хватало для созданной им самим картины.* Эта догадка моя подтвердилась во многом, когда впервые читал его “Колымские рассказы”. Большая часть “Колымских рассказов” документальна, их персонажи не вымышлены – сохранены имена. В рассказах они нередко приобретают *иную плоть и иную окраску.* *Все это я относил к естественной разнице между правдой жизни и правдой художественной, о которой у меня было не*

очень четкое, книжное представление»¹⁰.

То, о чем свидетельствует Б. Лесняк, на наш взгляд, никак не связано с несовершенством и аберрацией памяти, как раз память у В. Шаламова была почти идеальной, о чем, безусловно, знал Б. Лесняк: «Он (В. Шаламов. – Ч.Г.) помнил множество исторических событий, мелких бытовых фактов, лиц, фамилий, имен, жизненных историй, когда-либо услышанных»¹¹. Речь здесь идет о другом – о творческом переосмыслении жизненного материала. Как справедливо пишет Б. Лесняк, «все это (т.е. домысливание В. Шаламовым событий. – Ч.Г.) я относил к естественной разнице между правдой жизни и правдой художественной <...>»¹², дополнению того, чего не хватало для реализации своей концепции творческого видения пережитых событий. Собственно этот фрагмент примечателен и другим положением. Примерно со второй половины 50-х гг. стали появляться тексты вернувшихся с Колымы каторжан, написанные по «горячим следам». В значительной мере это были десятки произведений самых разных жанров, претендовавших на безусловную правдивость, достоверность в изображении собственного каторжного опыта: *воспоминания, автобиографические и документальные романы, романы-воспоминания, повести, рассказы, невыдуманные рассказы, рассказы-свидетельства, рассказы очевидца, очерки, тюремные реквизиты, записки, дневники, исповеди, хроники* и т.д. Авторы документальных / документально-художественных текстов о Колыме стремились к изображению собственной правды, отсюда зачастую резкость оценок, бескомпромиссность, страстность в отстаивании истинности своей точки зрения.

По поводу художественного метода «Колымских рассказов» Б. Лесняк замечает:

«Мне известно, как писались многие из колымских рассказов Шаламова. <...> Некоторых персонажей его рассказов я знал лично и ближе, чем он. Многие описанные им события происходили на моих глазах или рядом со мной. Думая над “Колымскими рассказами”, восхищаясь их силой, их мощью, я удивлялся своеобразию толкования отдельных событий или явлений, а также характеристикам тех или иных персонажей, названных настоящими именами, живших или еще живых. Удивлялся вольному толкованию их судеб и поступков. Одни и те же персонажи в разных рассказах трактуются по-разному (Флеминг в рассказах “Курсы” и “Букинист”; Сергей Лунин – в рассказах “Потомок декабриста”, “Инженер Киселев”, “Шоковая терапия”). Герой двух рассказов, где описано одно и то же событие, в одном случае именуется майором Пугачевым (“Последний бой майора Пугачева”), в другом – полковником Яновским (“Зеленый прокурор”); один и тот же персонаж Яков Давидович Уманский – в рассказе “Курсы” и Яков Михайлович Уманский – в рассказе “Вейсманист”. В рассказе “Спецзаказ” Шаламов извращает положительный смысл имевшего место явления. (Напомним, что речь в рассказе идет о введении в больших больницах диетического питания для особо тяжелых больных заключенных. Признавая очевидную пользу такого питания в

целом, Шаламов пишет: «Горе было одно: больной, которому выписывался спецзаказ – блинчики, мясные котлеты или что-нибудь еще столь же сказочное, – уже был в таком состоянии, что есть ничего не мог и, лизнув с ложки то или другое блюдо, отворачивал голову в сторону в предсмертном своем изнеможении»¹³ – Ч.Г.). Теперь мне показалось, что я стал понимать слова “<...> я сделал попытку реализовать те новые идеи в прозе <...>, попытку выйти за пределы литературы”. Я понял это как совмещение художественной прозы с документальностью мемуаров. Такая проза позволяет воспринимать себя мемуарами, обретая одновременно право на домысел и вымысел, на произвольное толкование судеб своих героев, сохраняя их настоящие имена. Показательными примерами такой прозы являются рассказы “Инженер”, “Калигула”, “Экзамен”, “Город на горе”, да и “Воскрешение лиственницы”, где пышный вымысел перемешан с клочками собственной биографии»¹⁴.

Нельзя не отметить в отношении художественного метода Шаламова авторского замешательства и недоумения, критики и иронии, выразившихся в словосочетаниях: *своеобразие толкования; вольное толкование судеб и поступков; извращение положительного смысла имевшего место явления; права на домысел и вымысел, на произвольное толкование судеб своих героев при сохранении их настоящих имен; пышный вымысел перемешан с клочками собственной биографии*. Б. Лесняк настаивает на том, что реальные персонажи и видимые событийные искажения «Колымских рассказов» в ряде случаев связаны с домысливанием реальных событий писателем, моделирующим собственную картину мира, значительно отличающуюся от действительных событий. При этом документально-художественные тексты В. Шаламова остаются «честными, правдивыми, во многом автобиографичными рассказами, написанными кровью сердца»¹⁵. Внешняя, поверхностная парадоксальность шаламовского метода лежит в плоскости синтеза документальности и художественности, в которой художественность связана с достоверностью *пережитых ощущений*, что в полной мере понимает и констатирует Б. Лесняк. Акцентирует он внимание и на схожести своей судьбы с судьбой В. Шаламова, что, на наш взгляд, добавляет веса его словам:

«Я – читатель. “Колымские рассказы” в определенном смысле и обо мне, о моей лагерной жизни. Наши судьбы с Шаламовым во многом схожи. Мы оба из Бутырской тюрьмы были брошены на колымское золото, где “балом правил сатана”. Оба голодом, холодом и непосильным трудом были доведены до полного, предельного истощения и авитаминоза. Я проработал на прииске четыре года, Варлам – немногим более двух. Я был моложе и продержался дольше. Обоих от смерти, на пороге которой мы стояли, спасла медицина, вылечив и приняв в свое лоно. Литературно одаренный Шаламов после реабилитации посвятил себя стихам и прозе. Я – не удовлетворенный фельдшерской долей, лишенный возможности завершить врачебное образование, окончил политехнический заочный институт и до возрастной пенсии проработал инженером на машиностроительном

заводе. Мне известно, как писались многие из колымских рассказов В. Шаламова. Я посылал Варламу из Магадана в Москву справочную литературу, архивные документы, сведения об интересующих его людях. Сохранилась переписка»¹⁶.

И все же, несмотря на видимое разногласие с В. Шаламовым в ряде принципиальных положений и вопросов (фактических, в первую очередь), Б. Лесняк признавал безусловную высшую правду «Колымских рассказов», как бы обобщающую исторический коллективный опыт, их бесспорную уникальность и ценность: «И тем не менее Варлам Шаламов, как никто другой, сумел рассказать миру обо всех ужасах лагеря, дав исчерпывающий анализ не только лагерного бытия тех лет, но и широчайший обобщенный анализ времени. Его “Колымские рассказы” – грозный документ эпохи. Движущая сила в создании этих рассказов – всепоглощающий гнев, рожденные лагерем злоба и чувство мести за растоптанные мечты, надежды и амбиции. Острая наблюдательность, феноменальная память и писательская одаренность были приведены в действие ими»¹⁷.

Конечно, можно по-разному относиться к воспоминаниям Б. Лесняка – в конце концов, они тоже субъективны, – но нельзя не учитывать то обстоятельство, что Б. Лесняк испытывал неподдельный пиетет к незаурядной личности В. Шаламова, понимал мотивы его творчества, а поэтому вряд ли был необъективным в отношении «Колымских рассказов».

Сомнение в точности, исторической достоверности мемуарных текстов высказывал Г.К. Вагнер. Георгия Вагнера арестовали в январе 1937 г. и пригнали в сентябре того же года на колымский прииск «Мальдык».

Г. Вагнер писал в своих воспоминаниях о том, что его смущает путь исследования колымской действительности в виде объединения вымышленных и реальных событий: «Видимо, литературная яркость потеснила серую фактологию»¹⁸. Свой путь исследования Г. Вагнер видел в точном документировании пережитых событий. «Колымские рассказы» В. Шаламова, вне всяких сомнений, тоже документ и документирование, но иного рода. Г. Вагнер в своих воспоминаниях старается избегать художественно-психологических описаний (у В. Шаламова они – одна из основ рассказов) и делает это с целью беспристрастной реконструкции событийного ряда (с неминуемыми оговорками в отношении точной хронологии, поскольку таковая невозможна по прошествии десятков лет, когда и писался «De profundis»).

Г. Вагнер, например, считал недопустимой саму возможность творческой переработки каторжно-колымского жизненного материала в художественный. Может быть, здесь сыграло важную роль то, что Г. Вагнер не был писателем, а занимался научно-исследовательской работой и был ученым, писавшим книги по древнерусскому искусству. Суть, однако, в том, что реальные факты и колымские впечатления, описанные Г. Вагнером в воспоминаниях, во многом совпадают с документально-художественными свидетельствами В. Шаламова при, казалось бы, очевидной разности в творческих подходах двух авторов к описанию колымской ка-

торги. Например, и Шаламов, и Вагнер пишут о жестоких расправах над колымскими беглецами (впрочем, это своеобразный *locus communis* для многих мемуаристов, свидетельствующих о лагерной Колыме); оба акцентируют внимание на свойственной лагерю антитоварищеской психологии, на злорадстве, издевательствах одних над другими, попавшими в трудное положение; фокусируют внимание на жестокости, пытках, всевозможных лишениях и издевательствах лагерного начальства (тоже *locus communis*). Схоже у В. Шаламова с Г. Вагнером описание специфики тяжелейших общих работ на Колыме и отношения арестантов к этим работам, к запредельным нормам выработки для истощенных, едва живых людей. И Г. Вагнер, и В. Шаламов свидетельствуют о довольно быстром процессе превращения подневольного человека в колымских условиях не только в доходягу, но почти в животное. Оба пишут о том, что человек в лагере проявляет чудеса живучести и неприхотливости, что он более приспособлен к нечеловеческим, звериным условиям, чем, например, лошадь и т.д. Парадоксально, но многочисленные примеры сходства жизненных событий являются убедительным подтверждением как раз фактологической близости, родства, а в ряде случаев и дополнения друг друга уточняющими деталями и описаниями в текстах В. Шаламова и Г. Вагнера. И в этом смысле художественность В. Шаламова уходит на второй план, оставляя место подробному документированию событий. Многое и самое главное на Колыме было увидено обоими авторами под одним углом зрения, а целому ряду явлений и обстоятельств даны идентичные наименования и характеристики. Действительная близость творческих методов В. Шаламова и Г. Вагнера видится и в том, что их тексты словно показывают историю одного собирательного персонажа, пригнанного под конвоем на Колыму и обрисованного не извне, а из глубины (*de profundis*), т.е. и психологически.

И.С. Варпаховская, жена известного режиссера Л.В. Варпаховского (1908–1976), тоже в свое время колымского заключенного, нисколько не сомневается в правдивости рассказов В. Шаламова и косвенно подтверждает их фактическую документальность, поскольку была арестована в 1937 г. как ЧСИР (член семьи изменника родины), а в 1943-ем отправлена в колымский лагерь «Местпром». И. Варпаховская, конечно, не работала с кайлом и тачкой на золотом полигоне, но, безусловно, знала о порядках, царивших на золотых приисках и на колымской каторге:

«Потом был этап и новый лагерь. Обычно, когда привозили на новый лагерь, первым делом вели в баню. А баня – это темнота, грязь, маленькая закопченная лампочка – преисподняя, а вокруг голые люди с шайками в руках. В такой вот бане судьба свела Л.В. (т.е. мужа Иды Самуиловны – Леонида Викторовича. – *Ч.Г.*) с Варламом Шаламовым, который описал этот эпизод в новелле “Иван Федорович”: “Многих из тех, кто стоял сейчас около грузовика, на котором путешествовала культбригада, Варпаховский знал. Вот Андреев, с которым когда-то они ехали из Нексикана в колымскую спецзону. Они встретились в бане, в зимней бане – темнота, грязь, потные, скользкие тела, татуировка, матерщина, толкотня,

окрики конвоя, теснота. Коптилка на стене, около коптилки парикмахер на табуретке с машинкой в руках – <...> мокрое белье, ледяной пар в ногах, черпак на все умыванье. Связки вещей взлетают на воздух в полной темноте. “Чье? Чье?” И вот этот гул, шум почему-то вдруг прекращается. И сосед Андреева, стоящий в очереди для того, чтобы снять пышную шевелюру, говорит звонким, спокойным, очень актерским голосом:

То ли дело – рюмка рома.
Ночью – сон, поутру – чай,
То ли дело, братцы дома”.

В. Шаламов провел в колымских лагерях с 1937 по 1951 год, встречался с Л.В. не раз, не раз вспоминал его в своих новеллах. В том же “Иване Федоровиче”, кстати, Шаламов описал и нашу с Л.В. любовь и мытарства¹⁹.

То, что наиболее пристрастными читателями мемуарных текстов становятся те, кто сам был свидетелем тех же событий, но увидел их под каким-то другим углом зрения, а иногда совершенно противоположным образом, видно из фрагментов воспоминаний двух колымчан – Б.Н. Лесняка и И.С. Исаева. Пишут они об одном и том же человеке – главвраче приисковой больницы Фриде Минеевне Сазоновой. Правда, нельзя не отметить того факта, что знакомятся с Ф. Сазоновой И. Исаев и Б. Лесняк в абсолютно разных жизненных обстоятельствах: И. Исаев, будучи заключенным по 58-й статье, на тяжелых общих работах; Б. Лесняк как сравнительно свободный человек в период работы фельдшером в больнице для заключенных.

Б. Лесняк: «Врач Сазонова – договорница, энергичный, деловой человек, сочувственно относящийся к заключенным, особенно к “политическим” <...>. Сазонова – вольнонаемный, грамотный, добросовестный врач, сочувствующий лагерникам человек, сделавший для заключенных много хорошего, заслуживающий благодарной памяти, – оставит на колымской земле след в виде “Фридино садика” (т. е. кладбища для заключенных. – Ч. Г.). Несправедливо!»²⁰.

И. Исаев, напротив, не находит для Ф. Сазоновой никаких слов сочувствия и благодарной памяти:

«Главным врачом была тогда Фрида Минеевна. Когда я обратился к ней с жалобой на цингу, показал опухшие ноги и страшный свой рот, она спросила, какая статья.

– Пятьдесят восьмая, – ответил я.

– Идите. Освобождение дать не могу.

Не получил я тогда не только освобождения, но и рыбьего жира, который для других статей давался целыми банками из-под консервов. Наливали его из металлической бочки, стоявшей тут же у санчасти.

Я не помню сейчас даже лица этой Фриды Минеевны. Не знаю причины ее

жестокости по отношению к 58-й статье. <...>.

Знаю только твердо, что ее имя склоняли во всех падежах с самой отборной лагерной руганью. В ее бытность главным врачом на прииске была самая большая смертность, которую я только помню. В зиму с 1938 на 1939 год в лагере умерло не меньше половины заключенных. Каждую ночь хоронили по семь, восемь или десять человек.

Хоронили под сопкой за вольнонаемным поселком. Могилы, вернее небольшие углубления в мерзлоте, рылись с помощью буров и аммонала. Потом это место захоронения было названо Фридин сад²¹.

Все вышеизложенное доказывает, что поиск последней истины в горизонтах индивидуального опыта и личной оценки становится проблематичным. Об этом пишет на примере воспоминаний о другой катастрофе ХХ в. В. Астафьев: «А что касается правды о войне, то я не зря ведь везде говорил и говорю, писал и пишу – это “моя правда”, и ничья больше. Она может не совпадать с иной правдой, в том числе и солдатской. <...> Иначе и не может быть. Один связист спал после дежурства, другой землю копал, третий по линии носился, четвертый раненого перевязывал, пятый еду промышлял, шестой команды нервничающего начальника штаба передавал на батарее»²².

В связи со множеством «личных правд» диапазон рецепции художественного метода В. Шаламова бывшими колымчанами-заключенными оказался предельно широким, лежащим в ожидаемой плоскости «полное неприятие – частичное приятие – полное приятие». При этом никто из колымчан не подвергает сомнению новаторский художественный метод В. Шаламова, незаурядный писательский талант, благодаря которому личная память стала своеобразной основой исторической памяти, позволившей воссоздать правду жизни с ее уникальной силой воздействия на читателя.

Для узников-колымчан «Колымские рассказы» стали документально-художественным открытием того мира, который им был знаком воочию. Основные претензии, предъявляемые ими В. Шаламову, связаны с тем, что при творческом моделировании лагерной действительности писатель наделил реальных людей вымышленными качествами и характеристиками. Причина этого, на наш взгляд, заключается в том, что каждый реципиент (он же автор собственных художественных или документальных текстов) опирается на личные «сигналы припоминаний» и пользуется собственным методом исследования действительности, в результате чего формируется множество индивидуально-авторских картин мира, обладающих не только внешними различиями, но и глубинным сходством, а потому составляющих единую, но не лишённую внутренних противоречий картину колымской лагерной жизни.

Статья выполнена при поддержке Правительства РФ (Постановление № 211 от 16.03.2013 г.), соглашение № 02.А03.21.0011.

The work was supported by Act 211 Government of the Russian Federation, contract № 02.A03.21.0011.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Апанович Ф.* Великий гнев – биография Варлама Шаламова в перспективе созданного автором мифа / пер. с польск. М. Глушко // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/research/148/> (дата обращения 02.03.2017); *Берютти М.* Варлам Шаламов: литература как документ // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова. М., 2007. С. 199–208; *Иванов Вяч.Вс.* Аввакумова доля // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 738–744; *Михайлик Е.* Не отражается и не отбрасывает тени: «закрытое» общество и лагерная литература // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 356–375; *Сухих И.Н.* «Новая проза» Варлама Шаламова: теория и практика // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/events/23/5.html> (дата обращения 02.03.2017); *Токер Л.* Иллюзия и действительность в рассказах Варлама Шаламова [реферат на рус. яз.] // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/research/144/> (дата обращения 02.03.2017); *Волкова Е.В.* Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998; *Жаравина Л.В.* «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова. М., 2010.

² *Сквозников В.Д.* Метод творческий (художественный) // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стб. 534.

³ *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1998. С. 373–382.

⁴ *Шаламов В.* Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М., 2004. С. 752–763.

⁵ *Шаламов В.* Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М., 2004. С. 752–763.

⁶ *Демидова В.* «Будущему на проклятое прошлое...» // Шаламовский сборник. Вып. 4 / сост. и ред. В.В. Есипов, С.М. Соловьев. М., 2011. С. 65.

⁷ *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1998. С. 366–367.

⁸ *Виленский С.С.* «Реабилитировали те же, кто губил». URL: <https://www.novay-agazeta.ru/articles/2014/10/29/61742-semen-vilenskiy-171-reabilitirovali-te-zhe-ktogubil-187> (дата обращения 29.10.2016).

⁹ *Чудакова М.О.* Эхо Колымы (К 100-летию Георгия Демидова) // Демидов Г.Г. Чудная планета: рассказы. М., 2008. С. 343.

¹⁰ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 236.

¹¹ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 208.

¹² *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 236.

¹³ *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1998. С. 317.

¹⁴ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 235–236.

¹⁵ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 217.

¹⁶ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 135.

¹⁷ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 240–241.

¹⁸ *Вагнер Г.К.* Из глубины зываю... (De profundis). М., 2004. С. 133.

¹⁹ *Варпаховская И.С.* Из воспоминаний колымской Травяты. Театр ГУЛАГа:

воспоминания, очерки. М., 1995. С. 68.

²⁰ *Лесняк Б.Н.* Я к вам пришел! Магадан, 1998. С. 194–195.

²¹ *Исаев И.С.* О Колыме, товарищах, судьбе. М., 2002. С. 36–37.

²² *Астафьев В.П.* Прокляты и убиты: роман. М., 2005. С. 797–798.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Mikhaylik E. Ne otrazhaetsya i ne otrasyvaet teni: “zakrytoe” obshchestvo i lagernaya literatura [It Does not Reflect and Does not Cast Shadows: A “Closed” Society and the Camp Literature]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2009, no. 100, pp. 356–375. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Berutti M. Varlam Shalamov: literatura kak dokument [Varlam Shalamov: The Literature as the Document]. *K stoletiyu so dnya rozhdeniya Varlama Shalamova* [On the Centenary of the Birth of Varlam Shalamov]. Moscow, 2007, pp. 199–208. (In Russian).

3. Ivanov Vyach.Vs. Avvakumova dolya [The fate of Avvakum]. *Ivanov Vyach.Vs. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected Works on Semiotics and History of Culture]. Vol. 2. Stat'i o russkoy literature [Articles about Russian Literature]. Moscow, 2000, pp. 738–744. (In Russian).

4. Skvoznikov V.D. Metod tvorcheskij (khudozhestvennyy) [Creative Method]. *Nikolyukin A.N. (ed.) Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, column 534. (In Russian).

5. Demidova V. “Budushchemu na proklyatoye proshloe...” [“To the Future about the Damned Past”]. *Shalamovskiy sbornik* [Shalamov Collection]. Vol. 4. Moscow, 2011, pp. 61–77. (In Russian).

(Monographs)

6. Volkova E.V. *Tragicheskiy paradoks Varlama Shalamova* [The Tragic Paradox of Varlam Shalamov]. Moscow, 1998. (In Russian).

7. Zharavina L.V. “U vremeni na dne”: estetika i poetika prozy Varlama Shalamova [Time at the Bottom: Aesthetics and Poetics of Varlam Shalamov’s Prose]. Moscow, 2010. (In Russian).

(Electronic Resources)

8. Apanowicz F. Velikiy gnev – biografiya Varlama Shalamova v perspektive sozdannogo avtorom mifa [The Great Wrath – the Biography of Varlam Shalamov in the Perspective of the Myth Created by the Author]. *Varlam Shalamov*. Available at: <https://shalamov.ru/research/148/> (accessed 02.03.2017). (Translated from Polish to Russian).

9. Sukhikh I.N. “Novaya proza” Varlama Shalamova: teoriya i praktika [“The New

Prose” by Varlam Shalamov: Theory and Practice]. *Varlam Shalamov*. Available at: <https://shalamov.ru/events/23/5.html> (accessed 02.03.2017). (In Russian).

10. Toker L. *Illyuziya i deystvitel'nost' v rasskazakh Varlama Shalamova* [referat na rus. yaz.] [Illusion and Reality in the Stories of Varlam Shalamov]. *Varlam Shalamov*. Available at: <https://shalamov.ru/research/144/> (accessed 02.03.2017). (Abstract in Russian).

Чеслав Антонович Горбачевский – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Института социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

Область научных интересов: творчество колымских узников ГУЛАГа; русская литература XIX–XX вв.

E-mail: cheslavgor@gmail.com

Cheslav Gorbachevsky – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature, Institute for Social and Human Sciences, South Ural State University (National Research University).

Research interests: the study of literary texts Kolyma hard labor camps prisoners; Russian literature of the 19–20 centuries.

E-mail: cheslavgor@gmail.com

З.С. Потапова (Челябинск)

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ МОТИВОВ В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЦИКЛОВ М. ВЕЛЛЕРА

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00005

Аннотация. В статье рассматривается проблема циклообразования современной малой прозы и роли фольклорных мотивов в создании целостного художественного пространства в циклах М. Веллера «Легенды Невского проспекта» и «Забывтая погребушка». Целью статьи является анализ фольклорной природы малых жанров циклов автора. Особое внимание уделено исследованию жанровой природы легенды, сказки, анекдота, их стилевым и лексическим особенностям. Автор прослеживает становление жанра в творчестве писателя, влияние фольклорных жанров на литературные. В статье обобщен новый материал по исследуемой теме, на основании анализа циклических единств М. Веллера, а также привлечения фольклорных текстов устанавливается, что такие фольклорные жанры, как легенда, сказка, анекдот, приобретают художественную самостоятельность в циклах писателя наряду с рассказом и очерком, становясь скрепой в объединении малых форм внутри цикла. Статья подводит некоторые итоги изучения жанровой специфики циклического творчества М. Веллера. В заключение раскрываются основные черты малых жанров циклов автора: краткость, народность, изустность, ориентация на устный повествовательный стиль, фольклорность. Исследование будет интересно специалистам в области литературоведения, истории, лингвистики.

Ключевые слова: цикл; рассказ; фольклор; сказка; легенда; жанр; мотив; М. Веллер.

Z. Potapova (Chelyabinsk)

The Role of Folk Motifs in the Organization of Art Space of Cycles by M. Weller's

Abstract. The problem of contemporary short fiction cycle formation and the role of folklore motives in creating a holistic artistic space in cycles M. Weller's "Legends of Nevsky Prospect" and "Forgotten beanbag". The aim of the article is to analyze the nature of small folklore genres author's cycles. Particular attention is paid to the study of the nature of genre legends, tales, and anecdotes, their stylistic and lexical features. The author traces the emergence of the genre in the works of the writer, the influence of folk literature genres. The article summarizes the new material on the subject in question, based on the analysis of cyclic unities M. Weller, and attracting folk texts, it is established that such folk genres as a legend, fairy tale, anecdote gain artistic independence in the cycles of the writer along with short stories and essays, becoming bracing in small forms of association within the loop. The article sums up the results of the study of genre specificity cyclic creativity by M. Weller. In conclusion reveals the basic features of small genres author's cycles: short, nationality, word of mouth, focus

on the oral narrative style, folklore. The study will be interesting to specialists in the field of literature, history and linguistics.

Key words: cycle; story; folklore; fairy tales; legends; genre; motif; M. Weller.

Современная русская литература формируется под влиянием целого ряда факторов. Ключевые жанровые тенденции литературного процесса во многом определяются читательским запросом. Интерес аудитории вызывают малые прозаические формы, в том числе циклизированные. Цикл, приближаясь по форме к крупному эпическому полотну, сохраняет свойственную малым формам мобильность в фиксации событий, происходящих в современности, отвечает коммуникативным запросам современного человека, привыкшего к быстрой смене планов и сюжетов, фрагментарности восприятия мозаичных компонентов, возможности самостоятельного выбора порядка чтения произведений, включенных в циклическое целое.

Попытки определить прозаический цикл, дифференцировать его жанровые принципы в течение последнего десятилетия активно предпринимаются литературоведением (в частности, в трудах М.Н. Дарвина¹, В.А. Сапогова², И.В. Фоменко³, А.С. Янушкевича⁴, Е.Ю. Афоной⁵, С.В. Нестеровой⁶). Синтезируя предложенные подходы, можно констатировать, что цикл представляет собой наджанровое объединение, содержащее от двух-трех художественных произведений, в основе которых лежит общность жанров, тем, главных героев, концепции, образа рассказчика; при этом художественные произведения внутри цикла отвечают принципам дискретности и самостоятельности (т.е. могут существовать отдельно друг от друга, не теряя смыслового начала, и обретают абсолютную идейную значимость в цикле). Характеризуя цикл в качестве феномена литературного процесса, необходимо дифференцировать такие взаимообусловленные понятия, как циклизация и цикл. При этом под циклизацией логично понимать сам процесс объединения произведений в художественное целое, в то время как собственно цикл служит завершённым итогом этого процесса, воплощённым в конкретном артефакте. Одним из современных авторов, наиболее активно работающих в циклической манере, является Михаил Веллер, который на протяжении десятилетий создает как зафиксированные циклы малой прозы, так и художественные единства, включающие произведения, свободно переходящие из цикла в цикл, а также издающиеся самостоятельно, в качестве автономных произведений.

Особенностью рассказов, включенных в циклы М. Веллера, является их синкретичность. Автор представляет на суд читателя истории, выраженные в малых, трансформированных жанровых формах. В канву рассказа вплетаются элементы фольклорных жанров – легенд, сказок, что позволяет автору органично совмещать различные дискурсивные практики, усложнить субъектную организацию, совместить различные точки зрения. Интенция фольклора соотносится со стилистическим

решением циклов М. Веллера, ставших примерами массовой литературы: художественные произведения автора рассчитаны на широкое распространение, «формульность», выражение коллективного сознания, ориентацию на устность⁷. М. Веллер стилизует произведения под устный рассказ, заимствуя из памяти фольклорных жанров принцип повторяемости. Каждый из рассказов внутри цикла находится в диалоге с другим рассказом, раскрывает одну из сторон общей идеи целого цикла, таким образом, дублируя, варьируя основные темы, идеи, образы.

В творчестве М. Веллера возрастает роль фольклорных мотивов, образующих ткань историй, рассказанных читателю. Автор строит произведение так, что фольклорный жанр служит иллюстрацией, подтверждением авторской позиции в рассказе, данной сквозь призму «народного мировосприятия». Интерпретация автором легенды, анекдота, сказки становится определяющей, ключевой в понимании рассказа в целом, присутствие подобных внутренних конструкций можно расценивать как концептуально-значимое.

М. Веллер при создании художественного целого наделяет его жанровыми характеристиками, обозначая все входящие в него произведения как легенды. В «Легенды Невского проспекта» включены произведения различной жанровой природы. В первую очередь, в тексте обнаруживаются легенды, которые определяются как «жанр несказочной прозы, фантастически осмысляющий события, связываемые с явлениями живой и неживой природы, миром людей. В основе легенды лежит представление о чуде, воспринимаемом как достоверность, что определяет их структуру, систему образов, поэтику»⁸.

Цикл «Легенды Невского проспекта» включает в себя три подцикла, также имеющие заглавия, которые указывают на жанровую специфику: «Саги о героях», «Легенды Сайгона» и «Байки скорой помощи». Под термином «сага» мы вслед за А.Н. Николюкиным понимаем прозаическое произведение, зародившееся в устной традиции. Исследователи подразделяют саги на несколько групп в зависимости от семантической наполненности, среди них выделяются саги о древних временах, основой которых служат сказочные сюжеты. Исконные саги содержат в себе установку на реалистичность, жизнеподобие, исключая черты фантастики⁹. Интересен третий подцикл «Легенд Невского проспекта», который получил название «Байки скорой помощи». Жанр байки представляет собой небольшое произведение, обладающее нравоучительным характером, содержащее элемент вымысла¹⁰. Все рассказы подцикла «Байки скорой помощи» имеют непосредственное отношение к медицине. Стоит отметить выбор среды, в которой рождаются данные истории, происходят подобные случаи. «Байки скорой помощи», несмотря на свою жанровую природу, завоевывают большой авторитет, т.к. скорая помощь – служба, вызывающая доверие жителей города, знакомая многим. В то же время, ее деятельность отражается в различных мифах и шутках, во многом благодаря народу, который создает определенный пласт фольклора – городских баек,

посвященных скорой помощи. У всех жанров (легенда, сага, байка) есть общие конститутивные черты: народность, изустность, допуск принципов условности изображения, претензия на универсальность.

Повествователь не раз демонстрирует, что, зародившись, истории переходят в легенды, становятся известными, достоянием жителей Ленинграда. Неслучайно подчеркивается характерная черта сплетен в данных легендах. Сплетни построены на основе интереса к вопросам личной жизни, они обретают черты «пустого» разговора, который конструируется по форме диалога или полилога, наполненного субъективными мнениями, оценками. Содержание сплетни может обладать как абсолютной достоверностью, так и частичной или полной фальсификацией¹¹. Возникнув, распространившись в Ленинграде, легенда наращивает свои объемы за счет дополнительных мифов, получая варианты повествования, расходится по свету:

«Но история осталась. А поскольку в Одессе и ныне стоит мирно точно такая же композиция <...> про свой город ревнивые и патриотичные одесситы тоже потом рассказывали эту историю. Хотя с их-то как раз скульптурой никогда ничего не случалось <...> / Однажды приятель-одессит рассказал эту историю отдохнувшему там прекрасному ленинградскому юмористу Семену Альтову. И Сеня написал об этом рассказ» («Лаокоон»)¹².

Читатель видит весь механизм сплетни, о чем свидетельствует частое употребление слова «рассказал» и его синонимов (а также однокоренных слов), демонстрирующих переход истории из уст в уста и, естественно, ее искажение. Возможно, обращение к подобному жанру позволяет повествователю апеллировать к памяти читателей, указать на истоки происхождения событий. Время написания (1994 – год публикации), позволяет рассматривать данные истории как легенды, пережившие время, т.к. повествование обычно ведется приблизительно о 60–80-х годах: «Сейчас старая сталинского закала армия может восприниматься только как седая легенда»¹³.

Признаком легенды может служить выбор героев историй. Как правило, многие из них – это узнаваемые лица, известные читателям, что делает рассказанную неизвестную историю легендой, такой историей, в которую сложно поверить, но и опровергнуть сложно (история о Хачатуряне, Дали и т.д.).

Автор обращается к поэтике фольклорных жанров и для того, чтобы показать, как зародилось событие, с чего все начиналось. В связи с тем, что истоки происхождения фактов потеряны и растворены в обществе в виде мифов, городских легенд, автор фиксирует их в форме предполагаемого зачина современной истории, не претендующей на абсолютную правду.

В названии цикла «Легенды Невского проспекта» использован жанровый маркер, создающий сверхтекст, фиксирующий форму описанных историй не только в виде рассказов, цикла, но и арсенала жанра,

восходящего к фольклору, – легенды. Использование таких заглавий не столько указывает на жанр произведения, сколько раскрывает контекст бытования рассказанной истории («Легенда о заблудшем патриоте», «Баллада о знамени», «Рассказ о гнусном пороке» и т.д.).

Цикл «Легенды Невского проспекта» ориентирован на изображение псевдореальной истории; обстоятельства максимально приближены к действительности, герои – живущие или когда-либо жившие в Ленинграде люди. Формально это приближает рассказ к легенде, события которой воспринимаются как когда-то происходившие, но в данное время непроверяемые на достоверность.

Повествователь выбирает иронично-поучительный тон, он берет на себя роль демиурга, что дает ему основание выдвигать каждую свою гипотезу в качестве неоспоримой аксиомы, авторитетного мнения. Народная мудрость, сложившаяся на основе опыта многих поколений, подкрепляет его слова, делает рассказ концептуально объемным; точка зрения рассказчика «распределяется» между голосами, дополняющими, подкрепляющими единую точку зрения, что, с одной стороны, создает иллюзию «объективности» изображаемых событий, а с другой, реализует принцип дополненности, выступающий в качестве конститутивного в процессе циклообразования.

Автор использует отрывки произведений фольклорных жанров, подкрепляя рассказанное историческим примером, подтверждая формульность решения ситуации, выход из которой нашел не только повествователь, но и все «коллективное сознание». Повествователь разбавляет произведение узнаваемыми фразами, которые располагают читателя к легкому восприятию книги и обеспечивают процесс удовольствия от чтения. Строки, которые «отзываются» в читательском сердце, соответствуют его мироощущению, точке зрения, общественной, политической или военной ситуации, не вступают в диссонанс с внутренним миром читателя, они, будто две фигуры паззла, смыкаются, образуя единство мира, зафиксированного на бумаге, и мира идей, хаотично блуждающих в сознании человека.

Сам автор в Предисловии подчеркивает, что имеет дело с «фольклором». Благодаря наличию в рассказанных историях юмора, иронии, иногда сарказма появляются черты тех жанров, в основе которых лежат данные приемы. Рассказанные истории не просто могут выступать в форме, близкой анекдоту, но, что чаще встречается, содержать в себе анекдоты в качестве вставных элементов, причем очень известные, распространенные и на злобу дня. «Анекдот – это предельно короткий рассказ развлекательно-комического содержания городского фольклора с неожиданной развязкой» (М.Я. Блох)¹⁴. Анекдоты не всегда приведены в своем аутентичном виде. Принимая во внимание установку художественного единства на фольклорность, можно говорить о существовании вариантов анекдотов в силу широты использования, многократных пересказов. В качестве примера сопоставим вариант и исходную форму: «Особенно если ты

маленький, черненький, очкастый и картавый: и паспорт не нужно показывать, чтобы нарваться по морде»¹⁵. Исходный вариант анекдота: «Разговаривают два еврея: – Абрам, не ходи туда! Там евреев бьют! – Я по паспорту русский. – Абрам, там не по паспорту бьют, а по морде!»¹⁶.

Малая форма анекдота, благодаря концентрации темы, проблемы, стихии юмора, позволяет метонимически, в нескольких штрихах, передать контекст эпохи, атмосферу, в которой М. Веллер создавал свои произведения, в которой жил и развивался народ, отразивший на себе печать эпохи. В определении анекдота, данном Н.Д. Тамарченко, подчеркивается основа жанра – «рассказа, передающего интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод»¹⁷.

Вплетение в текст цикла анекдота – жанра, обладающего совершенно иной, по сравнению с сагой, отчасти даже контрастной природой, позволяющей обнаружить его связь с «фацециями, бытовыми сказками веселого содержания»¹⁸, усиливает эффект, создаваемый фольклорным началом легенд. Этот жанр растворяется в произведении, он выполняет вспомогательную функцию, не разрушая жанрового единообразия цикла. Автор прибегает к анекдоту, чтобы органично «подтвердить», проиллюстрировать существование устоявшихся в народе мыслей и мнений.

В своем цикле «Забытая погремушка» (1978) автор использует схожие приемы, которые затем «перекочуют» и в другие прозаические единства, в первую очередь в цикл «Легенды Невского проспекта» (1994). В связи с этим справедливо говорить о зарождении авторских, веллеровских, стилистических особенностей именно в данном художественном единстве. Автор создает цикл по традиционной для него схеме: единство состоит из подциклов, в которые включены малые формы.

Однако в цикле «Забытая погремушка» в отличие от «Легенд Невского проспекта» повествователь избирает в качестве основы один фольклорный жанр, не маркируя его во внесюжетном пространстве, и оформляет рассказы в стилистике сказки. Литературная сказка также восходит к фольклору, этим обусловлены ее ключевые характеристики: в сказке нельзя говорить о реально существующем пространстве и объективном времени, однако эти категории сохраняют жизнеподобие; сказка всегда строится на основе антитезы, противоречия добра и зла, мечты и действительности. Персонажи сказки, как правило, отнесены к одному из концептуальных полюсов. Жанру сказки свойственна повторяемость мотивов, сюжетов, введение однотипных персонажей, что позволяет отнести ее к одному из циклически ориентированных, устремленных к группированию, объединению в более крупную форму жанров, в которых повторяемость сюжетных звеньев, мотивов и образов задает ощущение движения «по кругам», замкнутость, цикличность¹⁹. Сказочный модус выступает в роли «смягченного», адаптированного способа изображения суровой реальности. Любая, даже взрослая, тема, которая освещается повествователем в цикле, воспринимается сквозь призму детского

сознания. Жанр сказки усугубляет проблему, огрубляет действительность, обнажая человеческие пороки, которые проникли в «чистое», наивное детское общество, таким образом, уравнивая людей (детей и взрослых). Проблема «утраченного рая» в современном (писателю) советском обществе, падения чистой души поднимается во всем цикле и гротескно передается через речевую организацию текста:

«Начальник милиции сказал:

– Ну надо же, какой плохой мальчик! Такой маленький – и уже на всех кладет. Посадим-ка мы его в тюрьму!

– Я и на тюрьму клал! – невоспитанно сказал плохой мальчик.

А рядом в милиции сидел дрессировщик. Его посадили в милицию за то, что в цирке его тигр случайно съел пьяного хулигана. Тигры в цирке, как ты знаешь, добрые. А пьяные хулиганы – если ты еще не знаешь, то запомни это хорошенько! – пьяные хулиганы очень плохие. Но закон и Конституция запрещают тиграм их есть» («Мальчик-с-пальчик»)²⁰.

Образ Мальчика-с-пальчик, упомянутый в заглавии и явленный в тексте в виде реинкарнированного персонажа маленького мальчика, также заимствован из народной традиции. М. Веллер подвергает его пародированию и использует аллюзии на этот персонаж, чтобы иронично подчеркнуть физические размеры. Персонаж стал архетипом, героем авторской сказки Ш. Перро, прототипом персонажей из народных сказок других стран, например, сказки Г.Х. Андерсена «Дюймовочка». Однако история о маленьком мальчике имеет славянские мифологические корни. Согласно этим поверьям Домовой представлялся людям человеком маленького роста и был запечатлен в виде бронзовой статуи размером с палец, отчего и стал называться «Мальчик-с-пальчик».

Грань между взрослым и детским миром, таким образом, размывается, реальность изображается как арена для действий взрослых людей с их правилами, которым дети вынуждены подчиниться. Перед читателем воссоздается сказка для взрослых, содержащая свою иронично выраженную мораль:

«А папы у них не было. Пока папа был жив, он их драл. Ремнем. <...> Драл их папа, драл, перенапрягся и умер. Вот до чего могут довести плохие дети своего папу!

И больше пап не драл ни Вовочку, ни Машеньку, ни их маму. И никого не драл. На него сверху положили мраморную плиту. И так и написали: “Спи спокойно, дорогой товарищ. Мы отдерем всех за тебя”». («Терпение и труд»)²¹.

Четвертый подцикл цикла «Забытая погремушка» «Маленькая папка...» полностью оформлен в стилистике сказок, где повествователь – опытный воспитатель и друг читателя, а читатель, в свою очередь, ребенок, который познает мир посредством книги. Псевдоориентированность на

детскую аудиторию маркирована в заглавии подцикла словом «маленькая» (по объему она не отличается от остальных подциклов), однако проблемы взрослой жизни, которые освещает повествователь, позволяют увидеть в тексте абсурдизацию взрослого мира, где нет места детям с их наивностью и искренностью:

«Пусть его исправит труд, – решили колхозники.

И мальчика отправили работать на скотный двор. Там он должен был убирать навоз в коровнике.

(“Навоз”, дружок – это то, что дает корова после молока. И хотя он не очень хорошо пахнет, из него делают полезные удобрения, чтобы урожай на полях был выше» («Злоключения маленького бесстыдника»)²².

Все рассказанные повествователем истории в циклах построены по формулам, разработанным и актуальным для сказки. «Всю сказку, – считает С.Д. Серебряный, – можно разделять на три основных момента: 1) начальное вредительство, создающее завязку, 2) ответные действия героев и 3) благополучный исход, восстановление разрушенного порядка вещей; между ними – перемещения. Сказка, по его мнению, создается разворачиванием этой троичной схемы»²³.

На истории в цикле «Легенды Невского проспекта» М. Веллера также оказывает влияние жанр сказки. Героиня одноименной легенды Марина ассоциируется у читателя с современной Золушкой, сумевшей выбраться из бедности посредством свадьбы с «заморским принцем», т.е. иностранным гражданином. Однако финал отклоняется от счастливого, свойственного сказке: сказка М. Веллера глубоко реалистична и взращена на советской почве.

Об актуализации жанровой памяти сказки говорит мотивный комплекс – при этом стиль фрагментов, включающих сказочные мотивы, может рождать диссонанс с общей стилистикой произведения. Одним из ключевых в цикле является мотив иностранного, экзотического, заморского. Герой, прибывая в другую страну, хочет посмотреть, как живут люди. Подобные мотивы экзотического пространства встречаются в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина (действие происходит на острове Буяне, где сосредоточены все громы, ветра и бури; на Буяне находился сказочный город); в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (Лукоморье использовано автором как грань между двумя мирами: земным и потусторонним, сказочным); в сказке А. Толстого «Приключения Буратино» (Поле чудес в стране дураков); в русской народной сказке «Садко» (заморские страны, куда Садко едет торговать).

В цикле М. Веллера мы обнаруживаем: «И получил под нос яства: спаржу, устрицы и лягушечьи лапки. / Отодвинул он эту дрянь, пригорюнился и стал думать, как по-французски “мясо”»²⁴.

Сказочная поэтика способствует конструированию положительного образа, возвеличиванию русской земли. Борец из «Легенды о стажере»

вписывается в архетип «Золушки». Это обычный советский юноша, который встречает богатую парижанку, влюбившуюся в него. Курсант Штейн, подобно Золушке, имел влиятельного дядю, который мог решить его проблемы: «Все наизусть знают, что драматург Штейн, личный друг...» («Океан»)²⁵.

М. Веллер рассказывает истории обобщающего характера, они могли произойти с кем угодно и происходят со многими. Они узнаваемы и потому пользуются популярностью, «ходят» среди народа. Некоторые узловые моменты сюжета и герои становятся архетипическими. Герои М. Веллера, как правило, выполняют какую-то миссию (организуют бизнес, спасают родину, защищают честь страны). При этом они преодолевают препятствия, встречают на своем пути опасности. Такая схема является одной из самых распространенных и характерна для всех культур: она может восприниматься как некая база, формула, которая вызывает отклик практически в каждом читателе благодаря ее укорененности в сознании, тяготеет к «коллективному бессознательному».

В.Я. Пропп посвящает часть своей работы «Исторические корни волшебной сказки» исследованию образов волшебных помощников и превращенному герою: «В сказке помощник может рассматриваться как персонифицированная способность героя. В лесу герой получает или животное или способность превращаться в животное. <...> Этот факт <...> дает нам некоторое объяснение, почему Иван при всей своей пассивности все же герой»²⁶.

Черты фольклорного несет на себе и пространство, где разворачивается действие: в обоих циклах М. Веллера отражена идея двоemiрия, существования «темного» и «светлого», этого и потустороннего миров. В.Я. Пропп рассматривает вопросы топоса в своем исследовании, подробно останавливаясь на полярных пространствах: «Мы видим нечто другое, объясняющее многое в образе избушки: избушка, стоящая на грани двух миров»²⁷; «Сходное происхождение имеет мотив дерева, по которому попадают на небо. <...> Здесь русская сказка отражает широкое представление, что два мира (а иногда и три – подземный, земной и небесный) соединены деревом»²⁸.

Уже в заглавии цикла «Легенды Невского проспекта» воспроизведен топоним «Невский проспект». Эта улица, по традиции, идущей еще от Пушкина, Гоголя и Достоевского, имеет противоречивую характеристику, как и Санкт-Петербург в целом. М. Веллер, описывая его праздничную, нарядную сторону, знакомую всем и радушную, знаковую для многих поколений своими событиями, изображал улицу успешных людей, которые там организуют свой бизнес, посещают магазины, рестораны, культурные заведения. Но в то же время, есть другая сторона: улица, щедрая на денежный обман, на множество приманок для туристов, на преступления и несчастные случаи. Улица выступает реализацией идеи двоemiрия: «темное» и «светлое» вступают в борьбу на ее территории и сами становятся характеристикой пространства.

Все события, герои, явления и реалии циклов «Легенды Невского проспекта» и «Забывтая погребушка» так или иначе связаны с топонимией Ленинграда. Пространство городов становится мифическим, местом возникновения и распространения известных легенд. Именно поэтому описываются знаковые для городов места: «Легенды “Сайгона”» (Сайгон – кафе в Ленинграде, где собиралась вымирающая интеллигенция, пр. Невский, 49); Елисейевский магазин; Смольный институт; Пискаревское кладбище; Лиговка; коктейль-холл «Подмосковье» (угол Невского проспекта и Владимирского, там же, где «Сайгон»).

Невский проспект представлен как мифологическое пространство, пространство сказки, которое замыкает персонажей в кольцо, порочный круг: из него никто не выходит, все, однажды оказавшись там, становятся его частью: живут, умирают или пропадают навечно. Главное, что отделяет прежние Невский проспект, Россию и современные – это состояние реальности происходящего, их «вещественность». Для повествователя все, что происходило раньше, более осязаемо, более реально, чем то, что происходит сейчас. Возможно, именно поэтому истории бытуют среди народа, с легкостью ложатся на страницы книги и живут, таким образом, создавая некий игровой, нарочитый диссонанс между жанровым определением «легенды» и их неподдельной живостью.

Роль финалов важна для цикла, финальные предложения выполняют функцию развязки: заключительные фразы переводят действие в повседневную реальность, фиксируют «народность» данной истории, знакомой всем. Поэтому еще не раз в финале читатель встречается с обращениями, репликами, которые служат актуализации памяти реципиента: «Вот так командующий Армией обороны Израиля Моше Даян стал кавалером ордена Боевого Красного Знамени» («Легенды о Моше Даяне»)²⁹.

Финал произведения «выводит» читателя из зоны сознания героя, разрушает миф своим нарочито реалистичным, а иногда бытовым описанием, отчего читатель сможет задаться вопросом о выдуманности (мифологичности), нереальности всего происходящего. Именно благодаря финалу произведения сюжет разворачивается в обратную сторону, или же сворачивается; открываются те границы повествования, благодаря которым создается диссонанс между мечтой и реальностью. Без реалистического финала произведения вся рассказанная история выглядела бы как фантастика, а не миф, созданный болезненным сознанием главного героя.

Таким образом, в цикле происходит разрушение границ между реальностью и ирреальностью. Герои абсолютно уверены в том, что любая их мечта может исполниться, и она исполняется за счет того, что персонажи начинают жить своими иллюзиями, создавая собственную, иную реальность.

Финалы, выходящие в реальность, апеллирующие к читателю, закрепляют эффект устного повествования и устного способа распространения данных историй, которые автор, переложив на

бумагу, снабдил собственными размышлениями, знаниями и опытом. Жанры малых форм внутри циклов М. Веллера создают иллюзию «устности», рассказа, разговора, «болтовни» о происходящем, упрощая повествовательный стиль, что демонстрирует стратегию и механизмы создания художественного целого, рассчитанного на массового читателя. «Фольклорный мир» в творчестве М. Веллера реализуется в первую очередь через механизмы жанровых трансформаций рассказа, который наделяется чертами легенды, сказки, анекдота, сплетни, байки. Генетическая близость фольклору позволяет циклизовать произведения, обладающие единой жанровой природой. В цикле «Легенды Невского проспекта» фольклоризм явлен через формальные признаки: конструирование фольклорного жанра внутри рассказа, введение героев-архетипов, соответствие «формуле» сказки, сказочному канону. Фольклорная природа цикла «Забывтая погребушка» раскрывается в художественном единстве на внутреннем, идейном, концептуальном уровне, который не поддержан на уровне внешней формы (в заголовочном комплексе, узнаваемых действующих лицах, как в «Легендах Невского проспекта»). Фольклорные элементы (мотивы, образы, герои, тематика, проблематика) становятся в творчестве М. Веллера циклообразующими факторами, определяющими природу цикла как структурно-семантического единства. Мотивы устного народного творчества, фольклорная основа, ориентация на «устный повествовательный стиль» рассказов в циклах М. Веллера становятся объединяющим приемом создания многокомпонентного художественного целого, сообщая им жанровую и стилевую однородность, определяющую индивидуальную художественную манеру автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983.

² Сапогов В.А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 237–244.

³ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

⁴ Янушкевич А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 2 (3). С. 63–91.

⁵ Афонина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла. Тверь, 2005.

⁶ Нестерова С.В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе. Тверь, 2012.

⁷ Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб, 1994.

⁸ Зуева Т.В. Легенда // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стб. 432–434.

⁹ Абрамова М.А. Сага // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стб. 921.

¹⁰ Елисейев И.А., Полякова Л.Г. Байка // Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону, 2002. С. 18.

¹¹ Сперанская А.Н. Молва, слух, сплетня в русском фольклоре // Проблемы исторического языкознания и ментальности. Современное русское общественное

сознание в зеркале вербализации. Вып. 3. Красноярск, 1999. С. 94–99.

¹² Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 184.

¹³ Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 190.

¹⁴ Цит по: Чистякова И.В. Анекдот как литературный жанр // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 4. С. 82.

¹⁵ Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 6.

¹⁶ Анекдоты самые смешные // Anecdots.ru. URL: <http://anecdots.ru/anecdots/33526> (дата обращения 08.12.2016).

¹⁷ Тмарченко Н.Д. Анекдот // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 22.

¹⁸ Тмарченко Н.Д. Анекдот // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 22.

¹⁹ Зуева Т.В. Сказка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Стб. 989–990.

²⁰ Веллер М. Забытая погребушка. М., 2003. С. 140.

²¹ Веллер М. Забытая погребушка. М., 2003. С. 147.

²² Веллер М. Забытая погребушка. М., 2003. С. 156.

²³ Цит по: Мелетинский Е.М. Комментарии // Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 446–447.

²⁴ Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 66.

²⁵ Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 79.

²⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 253.

²⁷ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 154.

²⁸ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 295.

²⁹ Веллер М. Легенды Невского проспекта. СПб., 1994. С. 92.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Yanushkevich A.S. Tri epokhi literaturnoy tsiklizatsii: Boccaccio – Hoffmann – Gogol' [Three Epochs of Literary Cyclization: Boccaccio – Hoffmann – Gogol]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 2 (3), pp. 63–91. (In Russian).

2. Chistyakova I.V. Anekdot kak literaturnyy zhanr [Anecdote as a Literary Genre]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2012, no. 4, p. 82. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Sapogov V.A. K probleme stikhotvornoy stilistiki liricheskogo tsikla [To the Problem of Verse Stylistics in Lyrical Cycle]. *Russkaya sovetskaya poeziya i stikhovedenie* [Russian Soviet Poetry and Verse Studies]. Moscow, 1969, pp. 237–244. (In Russian).

4. Zueva T.V. Legenda [Legend]. *Nikolyukin A.N. (ed.) Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, columns 432–434. (In Russian).

5. Abramova M.A. Saga [Saga]. *Nikolyukin A.N. (ed.) Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, column 921. (In Russian).

6. Eliseev I.A., Polyakova L.G. Bayka [Short Tale]. *Slovar' literaturovedcheskikh*

terminov [Dictionary of Literary Terms]. Rostov-on-Don, 2002, p. 18. (In Russian).

7. Speranskaya A.N. Molva, slukh, spletnya v russkom fol'klore [Rumor, Hearing, Gossip in Russian Folklore]. *Problemy istoricheskogo yazykoznanija i mental'nosti. Sovremennoe russkoe obshchestvennoe soznanie v zerkale verbalizatsii* [Problems of Historical Linguistics and Mentality. Today Russian Public Consciousness in the Mirror of Verbalization]. Issue 3. Krasnoyarsk, 1999, pp. 94–99. (In Russian).

8. Tamarchenko N.D. Anekdot [Anecdote]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 22. (In Russian).

9. Tamarchenko N.D. Anekdot [Anecdote]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 22. (In Russian).

10. Zueva T.V. Skazka [Fairy Tale]. *Nikolyukin A.N. (ed.) Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, columns 989–990. (In Russian).

(Monographs)

11. Darvin M.N. *Problema tsikla v izuchenii liriki* [The Cycle Problem in the Study of Lyrics]. Kemerovo, 1983. (In Russian).

12. Fomenko I.V. *Liricheskij tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyrical Cycle: Genre Formation, Poetics]. Tver, 1992. (In Russian).

13. Afonina E.Yu. *Poetika avtorskogo prozaicheskogo tsikla* [Poetics of the Author's Prose Cycle]. Tver, 2005. (In Russian).

14. Nesterova S.V. *Tsiklicheskoje tekstopostroenie v maloy epicheskoy proze* [Cyclic Text Construction in a Small Epic Prose]. Tver, 2012. (In Russian).

15. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [Folklore and folk culture]. Saint-Petersburg, 1994. (In Russian).

16. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, 1998, p. 253. (In Russian)

17. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, 1998, p. 154. (In Russian).

18. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, 1998, p. 295. (In Russian).

Зоя Сергеевна Потанова – аспирант кафедры филологии Института социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

Научные интересы: литературоведение, цикловедение, современная русская литература, малые прозаические жанры.

E-mail: potanova.zoya@yandex.ru

Zoya Potanova – postgraduate student at the Department of Philology, Institute for Social and Human Sciences, South Ural State University (National Research University).

Research interests: literary criticism, theory of cycle, Russian modern literature, small prose genres.

E-mail: potanova.zoya@yandex.ru

Прочтения Interpretations

А.Л. Топорков (Москва)

СТИХОТВОРЕНИЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «ТРИ ГРОБА»: ИСТОЧНИКИ И СИМВОЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00013

Статья первая

Аннотация. Статья посвящена источникам, структуре и системе символов стихотворения Вяч. Иванова «Три гроба». Новизна предлагаемого подхода заключается в широком привлечении фольклорных и литературных источников, которыми мог пользоваться Вяч. Иванов. В ходе анализа устанавливается, что отдельные мотивы стихотворения сближают его не только с русскими и белорусскими духовными стихами, но также с украинскими, белорусскими и моравскими колядками и распевцами русских мистических сектантов. Автор приходит к выводу, что образ розы в стихотворении Вяч. Иванова насыщен разнообразными ритуальными, мифологическими, религиозными и мистическими смыслами. Этот цветок символизирует собой страдание и красоту, смерть и преодоление смерти, рождение и воскресение, Богородицу и Ее сердце, Христа и Его распятие. Роза представляет собой атрибут античных розалий и райского сада, креста и тернового венца. Голубь, выпорхнувший из лепестков распускающейся розы, знаменует собой рождение Христа и присутствие Святого Духа. Лежащие в гробницах персонажи напоминают тех умерших, которых участники римских розалий приглашали в свои дома, а само стихотворение – заклинание, призванное пробудить уснувших ото сна.

Ключевые слова: Вяч. Иванов; духовные стихи; символизм; Богородица; роза; голубь; А.Н. Веселовский.

A. Toporkov (Moscow)

Poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov: Sources and Symbolic Structure (Part One)

Abstract. The article is devoted to the sources, structure and system of symbols of the poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov. The novelty of the proposed approach lays in the wide involvement of folklore and literary sources, which have been probably used by Vyacheslav Ivanov. The analysis lets us establish that individual motifs of the poem bring it closer not only to Russian and Belarusian spiritual verses, but also to Ukrainian, Belarusian and Moravian carols and the songs of Russian mystical

sectarians. The author comes to the conclusion that the image of the rose in the Vyach. Ivanov poem is full of various ritual, mythological, religious and mystical meanings. This flower symbolizes suffering and beauty, death and its overcoming, birth and resurrection, the Virgin Lady and Her heart, Christ and His crucifixion. Rose is an attribute of the antic Rosalia and the Garden of Eden, the Cross and the crown of thorns. The dove, fluttered from the petals of the blossoming rose, symbolises the birth of Christ and the presence of the Holy Spirit. The characters, lying in the tombs, resemble those who were invited to their homes by the participants of roman Rosalia, and the poem itself seems to be the spell designed to awaken the deceased from sleep.

Key words: Vyacheslav Ivanov; spiritual verses; symbolism; Virgin Lady; rose; dove; A.N. Veselovsky.

Стихотворение Вяч. Иванова «Три гроба» было впервые опубликовано в «Антологии “Muscaget”» (1911), а позднее в сборнике «Cor Ardens»¹. Как известно, сборник имеет сложную структуру: он включает две части и пять книг, каждая из которых в свою очередь состоит из циклов и поэм. Пятая книга «Rosarium. Стихи о розе» включает девять частей: «Ad Rosam» («Пролог»), циклы «Газэлы», «Эпические сказы и песни», «В старо-французском строе», «Сонеты», «Антология розы. Элегические двустушия», «Разные лирические стихотворения», повесть в терцинах «Феофил и Мария» и «Eden» («Эпилог»).

В цикле «Эпические сказы и песни» шесть текстов, объединенных в три раздела: в разделе I стихотворения «Сон Матери-Пустыни: *Духовный стих*», «Три гроба», «Росáлиа τοῦ ἁγίου Νικόλαου» («Розалии св. Николая») и «Святая Елисавета»; в разделе II стихотворение «Атлантида», а в разделе III сказка в стихах «Солнцев перстень».

Стихотворение «Сон Матери-Пустыни» ориентировано на несколько духовных стихов: «Сон Богородицы», стих о царевиче Иоасафе и Пустыне и «Свиток Иерусалимский»². «Розалии св. Николая» воспроизводят сюжет сербской духовной песни о святителе Николае и трехстах братьях-иноках, помещенной в сборнике духовных стихов П.А. Бессонова на сербском языке и в русском переводе³.

Хотя жанр стихотворения «Три гроба» ни в самом тексте, ни в авторском примечании к нему не обозначен, сюжет, поэтика и лексика выдают близость текста русским духовным стихам. [О стилизациях русских духовных стихов в поэзии Вяч. Иванова и других писателей первой трети XX в. подробнее см. в наших работах⁴]. Впрочем, сюжет «Три гроба в церкви» в фольклорной традиции встречается не только в духовных стихах, но и в колядках и хлыстовских распевцах.

Вяч. Иванов сделал к стихотворению примечание, в котором процитировал статью А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» (1898): «Образ, встречающийся в немецкой песне и в целом ряде малорусских, белорусских и моравских: на горе стоят три ложа, три гроба, лежат в них Господь Бог, Богородица, св. Иоанн; над св. Девой вырастает роза, из нее вылетела птичка; то не птичка, а сын Божий»⁵.

Учитывая, что Вяч. Иванов был хорошо знаком с трудами А.Н. Веселовского⁶, можно предположить, что поэт при работе над книгой «Rosarium» использовал не только статью «Из поэтики розы», но и другие работы ученого. А.Н. Веселовский посвятил сюжету «Три гроба в церкви» заметку «Об одном мотиве рождественских (sic!) колядок», в которой проанализировал русские, украинские, белорусские, моравские тексты⁷. В статье «Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале» ученый привел моравскую песню на сюжет «Три гроба в церкви» и сообщил сравнительные материалы о мотиве «птичка, вылетающая из розы»⁸.

Краткое резюме своей статьи «Из поэтики розы» А.Н. Веселовский дал в работе «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля» (1898):

«Роза представляет еще более яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности. Южный цветок был в классическом мире символом весны и любви и смерти, восстающей весною к новой жизни; его посвятили Афродите, им же венчали в поминальные дни, Rosalia, гробницы умерших. <...> ...произошло новое развитие, может быть, по следам классического мифа о розе, расцветшей из крови любимца Афродиты, Адониса: роза стала символом мученичества, крови, пролитой Спасителем на кресте; она начинает служить иносказаниям христианской поэзии и искусства, наполняет життя, расцветает на телах святых. Богородица окружена розами, она сама зачата от розы, *розовый куст, из которого выпорхнула птичка, – Христос. Так в немецких, западнославянских и пошедших от них южнорусских песнях*»⁹ (здесь и далее курсив в цитатах мой. – А.Т.).

Р.Е. Помирчий в своем комментарии к стихотворению указал, что помимо статьи А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» Вяч. Иванов использовал «мотивы духовных стихов “Хождение Богородицы”, “Стих о трех гробницах”, известных в нескольких записях. См., напр., *Бессонов П. Калики перехожие* (М., 1863. Вып. 4. С. 239 и след.) <...>»¹⁰. Тем не менее, вопрос о том, как Вяч. Иванов переосмыслил мотивы духовных стихов, пока не ставился.

Проанализируем стихотворение «Три гроба», выявим его источники и тематические переключки с другими текстами Вяч. Иванова.

ТРИ ГРОБА

Высоки трех гор вершины,
Глубоки три ямовины;
На горах три домовины.

На горе ли поднебесной
Сам лежит Отец Небесный;
Что пониже ли гробница –

В ней Небесная Царица;
По пригорью недалече
Третий гроб – Иван-Предтечи.

Где Мария почивает,
Алый розан расцветает,
Лепесточки распускает,
Голубочка выпускает.
Голубь-Птица воспорхнула,
Матерь Божья воздохнула.

«Выйди, Отче Вседержитель!
Солетай, Иван-Креститель!
Родился земле Спаситель»¹¹.

Четырехстопный хорей в русской поэзии XIX–XX вв. часто использовался в стихотворных сказках. Например, этим размером написаны «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина и сказка Вяч. Иванова «Солнцев перстень».

В стихотворении представлены характерные черты фольклорной поэтики, например, существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *лепесточки, голубочек*, обороты с частицей *ли*: «На горе *ли* поднебесной...», «...Что пониже *ли* гробница...».

Просторечная лексика: *ямовина, домовина, недалече, Иван-Предтеча* (вместо *Иоанн Предтеча*) – сочетается с книжной: *почивает, воспорхнула* (вместо *вспорхнула*), *воздохнула* (вместо *вздохнула*), *солетай* (вместо *слетай*). Подобное смешение разных лексических пластов характерно в целом для духовных стихов.

В стихотворении употребляются однокоренные слова, что создает эффект своеобразного «плетения словес»: *гор (вершины), на горах, на горе, по пригорью; поднебесной, Небесный, Небесная; гробница, гроб; голубочек, голубь*.

В первых двух строфах доминируют звуковые комплексы *гор – гроб*: *гор, на горах, на горе, гробница, по пригорью, гроб*. По контрасту в третьей и четвертой строфах вообще не упоминаются ни горы, ни гробы, ни гробницы и соответственно нет сочетаний *гор / гро*. Вместо этого появляется аллитерация на согласный *л*: *алый, лепесточки, голубочка, голубь воспорхнула, воздохнула, Вседержитель, солетай, Креститель, родился, Спаситель*.

В стихотворении широко используются парафразы. Одни и те же персонажи называются в тексте по-разному: *Отец Небесный – Отче Вседержитель, Небесная Царица – Мария – Матерь Божья, Иван-Предтеча – Иван Креститель*. Распределение перечисленных форм по тексту имеет глубоко продуманный характер и соответствует развитию сюжета.

Номинация *Отец Небесный* в первом стихе второй строфы восходит к новозаветному именованию Бога-Отца; см., например, слова Христа: «Взгляните на птиц *небесных*: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и *Отец ваш Небесный* питает их» (Мф 6:26). Вспоминается также начало Молитвы Господней: «*Отче* наш, иже еси на *небесех*! Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на *небеси* и на земли». Поза Отца Небесного, который лежит на горе, вызывает ассоциации с иконографическим типом «И почи Бог в день седьмый». Тавтологическая рифма *поднебесной – Небесный* акцентирует связь Бога Отца с высшим миром. О том, что Господь лежит в гробнице, здесь прямо не говорится, хотя это следует из общей логики текста.

В первом стихе последней строфы Его призывают выйти из гробницы и называют уже не *Отцом Небесным*, а *Отцом Вседержителем*. С пространственного положения Бога-Отца акцент переносится теперь на его властные полномочия. Характерно, что при этом используется слово *Вседержитель*, которое соответствует греческому *παντοκράτωρ* – всевластный, всесильный; см. первый член Символа веры: «Верую во единого Бога *Отца, Вседержителя, Творца небу* и земли, видимым же всем и невидимым».

Царица Небесная сначала покоится в гробнице на одной из трех вершин пониже Отца Небесного. Такое именование имеет параллель в иконографическом типе, который представляет Богородицу восседающей на престоле в короне, с державой и скипетром в руках и с коронованным младенцем Христом на коленях (в Италии к этому типу близка «Мадонна Лоретская», в России – «Богородица Державная»). В контексте стихотворения эпитет *Небесная* указывает на ее положение на высокой горе, между миром земным и небесным, а также на ее близость *Отцу Небесному* и позволяет видеть в них сакральную супружескую пару.

Далее в эпизоде с розой и голубем, знаменующем собой появление на свет Христа, Богородица просто названа *Марией*. Наконец, после рождения Христа Мария именуется *Матерью Божьей*.

Иоанн Предтеча явился в мир, чтобы провозгласить будущее пришествие Христа, а впоследствии крестить Его. Соответственно в начале стихотворения он именуется *Иваном Предтечей*, а в конце, после того как Христос уже появился на свет, – *Иваном Крестителем*.

В тексте также сосуществуют номинации: *домовина – гробница – гроб, голубочек – голубь-Птица*. В первой строфе сообщается о трех *домовинах*, стоящих на горах, но еще не ясно, кто в них находится. Хотя *домовина* обозначает гроб, сам выбор этого слова подсказывает, что три *домовины* являются не просто гробами, в которые положены тела умерших, а своеобразными *домами*, т.е. местами, в которых души усопших пребывают как в своем посмертном жилище. Далее говорится, что Отец Небесный *лежит* на горе, причем не уточняется, что он лежит именно в домовине, хотя это понятно из контекста. Только вслед за этим выясняется, что Небесная Царица находится в *гробнице*, а Иван Предтеча – в *гробу*. Поскольку при

этом сообщается, что «Третий гроб – Иван-Предтечи», ситуация в целом становится ясной: в первом гробу лежит Отец Небесный, а во втором Царица Небесная. Таким образом, автор избегает прямой констатации того, что Отец Небесный лежит в гробу, что с точки зрения христианских представлений могло бы быть воспринято как кощунство, ибо в гробах могут лежать Иисус Христос, Богородица, Иоанн Богослов, но не Бог-Отец. Здесь автор избегает рискованных утверждений и прямых номинаций.

При своем появлении из лепестков розы птичка называется *голубочком*, а в следующий момент сверху уже взлетает *голубь-Птица*, т.е. голубь как бы переживает мгновенную метаморфозу от птенца до взрослой птицы.

Из первого стиха третьей строфы («Где Мария поживает...») становится ясно, что Мария спит, а не умерла, хотя и находится в гробу. Слово сочетание *Богородица почила* с глаголом совершенного вида в прошедшем времени имеет традиционный характер, однако Вяч. Иванов употребляет глагол *почивает* несовершенного вида в настоящем времени, что акцентирует процессуальность и незавершенность действия. В контексте стихотворения Мария *почивает* и в смысле пребывания во сне, и в смысле пребывания в смерти, которая также понимается как своеобразный сон.

Согласно церковному преданию, Богородица провела в гробе три дня, а потом ее тело вознеслось на небеса:

«Апостолы же, дойдя до сада Гефсиманского, положили в гробнице живоначное тело и три дня пребывали при нем, непрестанно слыша голоса ангелов. Когда же <...> один из апостолов, <...> сильно жалел и скорбел, что он не сподобился того, чего сподобились все апостолы, то, по общему решению, открыли гроб для опоздавшего апостола, <...> и удивились увиденному, ибо нашли гроб пустым, без святого тела, заключающим одну только плащаницу <...> И как Сына, так и Богородицы гроб донныне видится и получает поклонение, оставаясь пустым без тела <...>»¹².

Иконографическая программа стихотворения. Общая черта авторских духовных стихов Вяч. Иванова – наличие своеобразной иконографической программы, насыщенной богатыми религиозными и мифологическими ассоциациями. Эти тексты предназначены не только для слуха, но и для зрения.

В целом стихотворение может быть прочитано сверху вниз как словесная икона, пространство которой организовано по вертикали. Характерно, что текст начинается в верхнем регистре («Высоки трех гор вершины...») и заканчивается в нижнем («Родился земле Спаситель...»).

В первой и второй строфах стихотворения «Три гроба» читателю предлагаются статические картины. Показательно, что в первой строфе вообще отсутствуют глаголы. Взгляд читателя (зрителя) как бы передвигается по картине, следуя за пространственными указаниями: «Высоки... глубоки... На горах... На горе... пониже... По пригорью недалече...».

В первой строфе задаются пространственные символы: три горы, три *ямовины* (пещеры) и три *домовины* (гробницы, гробы). Читатель как бы предстает перед словесной иконой, на которой изображены вершины трех гор; на горах три пещеры, а в них или рядом с ними три гробницы.

Горы, которые, вероятно, изображены в виде лещадок, как на древнерусских иконах, в соответствии с традиционной символикой знаменуют собой «место встречи с Богом и его откровения»¹³. Если вершины гор однозначно связаны с верхом, то глубокие *ямовины* на этих горах представляют собой своеобразный «низ верха».

В качестве визуальной параллели к изображению трех вершин можно привести иконографический тип Преображения Господня. В верхней части иконы обычно представлены три горные вершины: в центре стоит преобразившийся Христос, а на двух вершинах по сторонам от него пророки Моисей и Илия. В нижней части изображены апостолы Петр, Иаков и Иоанн, которые упали на землю, увидев нестерпимый для их зрения божественный свет, исходящий от Христа. В иконе Преображения Господня также представлены три горные вершины и две триады сакральных персонажей: во-первых, Христос и два пророка и, во-вторых, три апостола. Тема Преображения Господня в книге «Rosarium» представлена в газелле «Роза Преображения»¹⁴.

Во второй строфе конкретизируется картина, нарисованная в первой. В гробницах на вершинах трех гор лежат Отец Небесный, Небесная Царица и Иоанн Предтеча. При этом Отец Небесный находится выше всего и, вероятно, посередине на центральной вершине. Несколько ниже и на другой вершине располагается гробница с Небесной Царицей, которая, очевидно, изображена в короне.

На третьей вершине недалеко от Богородицы третий гроб, в котором лежит Иоанн Предтеча. В целом взаимное расположение трех фигур несколько напоминает деисис (деисус), в котором иконы Богоматери и Иоанна Предтечи находятся по сторонам от иконы Спаса Вседержителя, занимающей центральное место в иконостасе¹⁵. О своем восприятии иконостаса Вяч. Иванов писал в стихотворении «Милость мира»: «И нужен нам иконостаса, / В венцах и славах, горный лик, / И Матери скорбящей лик, / И лик нерукотворный Спаса»¹⁶.

В церковнославянском и русском переводах Нового Завета *гробом* может быть названа пещера, высеченная в скале и предназначенная для тела умершего или для нескольких тел. Тело Христа после снятия с креста была положено в гроб, высеченный в скале, что напоминает пещеру: «...и, взяв тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею и положил его в новом своем гробе, который высек он в скале; и, привалив большой камень к двери гроба, удалился» (Мф 27:59–60; см. также: Мк 15:46; Лк 23:53). Такие захоронения хорошо известны по археологическим материалам¹⁷.

Под *тремя ямовинами* в тексте, вероятно, подразумеваются три пещеры. Цветовые характеристики в первых двух строфах отсутствуют, однако по аналогии с иконографией Преображения Господня, Рождества Христова

и др. можно представить, что вершины гор освещены и сами испускают божественный свет, а пещеры закрашены черным, что символизирует мир смерти. Скорее всего, именно так выглядела бы соответствующая икона. Контраст между вершинами гор, залитыми светом, и черными *ямовинами* основан на антитезах света и мрака, верха и низа, получающих символические значения.

Картина, предложенная читателю в первой и второй строфах, могла быть навеяна не только иконографическими образами, но и фрагментом из пушкинской «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»:

Там за речкой тихоструйной
Есть высокая гора,
В ней глубокая нора;
В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный
На цепях вокруг столбов.
Не видать ничьих следов
Вкруг того пустого места;
В том гробу твоя невеста¹⁸.

В третьей строфе текст приобретает динамический характер. Из «картинки», нарисованной в первой и второй строфах, как бы выхватывается крупным планом «кадр», «где Мария поживает». «Словесная икона» оживает, и в ее внутреннем пространстве появляются краски и движение. По контрасту со строфами 1-й и 2-й, в которых имеется всего один глагол *лежит*, в 3-й строфе 6 глаголов, причем все 6 стихов заканчиваются глагольной рифмой. Если первый глагол *почивает* еще передает состояние сна, то следующие пять описывают действия, которые разворачиваются как бы непосредственно на глазах у читателя / зрителя: роза расцветает, ее лепестки распускаются, из них вылетел голубь и вспорхнул кверху.

Продолжая сравнение с иконой, можем представить себе, что Богоматерь изображена на ней дважды: в верхнем регистре наряду с Богом-Отцом и Иоанном Предтечей, лежащими в гробницах, и в центральной части с розой и голубочком, а возможно и с пещерой и яслями с младенцем. При этом три персонажа, лежащие в гробницах и на горах, могут отличаться своими размерами от Богоматери, которая, вероятно, изображена крупнее, вынесена на первый план и как бы приближена к зрителю.

Напомним, что в первый раз Богоматерь названа *Небесной Царицей*, а во второй – *Марией*. Мы уже отмечали, что разные именованья отражают разное восприятие одного и того же персонажа и предполагают разную атрибутику. В частности, *Небесная Царица* на нашей словесной иконе может быть изображена в короне, а *Мария* – без короны; *Мария* может поживать не в гробнице, как *Небесная Царица*, а, например, на ложе, как на иконе Рождества Христова.

Один и тот же персонаж довольно часто изображается на иконе два

и более раза. Отметим, что и в духовном стихе «Три гроба в церкви» Богородица сначала ищет гроб Христов, а потом сама же лежит в церкви в одном из гробов.

Визуальные параллели к изображению лежащей Богородицы и пещеры на горе имеются в разных иконографических типах. Например, на иконе Рождества Христова в центре Богородица в темно-красном мафории на красном ложе; над ней или справа от нее черная пещера с яслями и с лежащим в них младенцем Христом и стоящими рядом животными.

«Почивающая» на ложе Мать Божья занимает центральное место в иконографии Успения. Характерно, что в тропаре Успение Богородицы соотносится с Рождеством Христовым:

«В рождестве девство сохранила еси, во успении мира не оставила еси, Богородице; преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша» (рус. пер.: «При родах Ты сохранила девство, при успении Ты не оставила мира, Богородица; Ты преставилась к жизни, будучи Матерью Жизни, и молитвами Твоими избавляешь от смерти души наши»¹⁹).

Как отмечает М.Н. Скабалланович, тропарь сопоставляет Успение Богородицы «с важнейшим событием в жизни Богородицы – с рождением Ею Сына Божия и находит прежде всего между ним соответствие в том, что то и другое совершенно выходило из границ природы, и первое было обусловлено вторым: став Матерью Жизни, Пресвятая Богородица не могла умереть в собственном смысле, а только перейти к настоящей жизни от этой призрачной и неполной; чрез это событие получает соответствующее значение и для нас: избавление молитвами Богородицы душ наших от смерти»²⁰.

В третьей строфе к визуальным впечатлениям добавляются акустические. Слова «Голубь-Птица воспорхнула...» обращены к зрению, однако действие явно сопровождается и шумом крыльев взлетающей птицы. В стихе «...Мать Божья воздохнула» речь идет, по-видимому, прежде всего об акустическом эффекте, хотя читатель мог бы и «увидеть», как вздохнула Мать Божья.

Числовая символика. Для стихотворения «Три гроба» и книги «Rosarium» в целом исключительное значение имеют числа 3 и 2, а также различные сочетания этих чисел друг с другом: 3x2, 3x3, 2x2, 3x3x2, 3x2x2 и др.²¹ Как уже отмечалось, в книге «Rosarium» 9 частей, а в цикле «Эпические сказы и песни» 6 текстов, разбитых на три раздела. В стихотворении «Три гроба» 18 стихов и 4 строфы, которые группируются парно: в первой и четвертой строфах по 3 стиха, а во второй и третьей по 6 стихов. Количество полнозначных слов в строках варьируется от 2-х до 4-х, хотя в большинстве стихов их 3 (2 полнозначных слова в семи стихах, 3 – в девяти и 4 – в двух).

Первая и четвертая строфы образуют кольцевую структуру, внутри ко-

торой заключены вторая и третья строфы, в совокупности составляющие 12 стихов. Как мы увидим в дальнейшем, первая и последняя строфы не имеют точных параллелей в духовных стихах на данный сюжет и, скорее всего, добавлены самим поэтом, в то время как вторая и третья строфы в целом воспроизводят духовный стих, который использовал Вяч. Иванов.

Три стиха первого tercета связаны рифмой и синтаксическим параллелизмом. На четвертый слог каждого стиха приходится числительное (*трех / три / три*), на которое падает дополнительное ударение. В первых двух стихах имеется также внутренняя рифма *высоки – глубоко*.

Во втором tercете синтаксическим параллелизмом связаны первые два стиха. Оба начинаются с глагола в императиве, за которым следуют два существительных в функции обращения. Третий стих также включает глагол и два существительных, однако они выполняют другие грамматические функции: глагол совершенного вида стоит в прошедшем времени индикатива, существительное *Спаситель* выступает в качестве подлежащего, а *земле* – дополнения.

В последней строфе 9 слов, по 3 слова в 3-х стихах. В совокупности такая структура напоминает магический квадрат 3x3. В подобный квадрат можно заключить и первую строфу, хотя в 1-м стихе 4 слова, а не 3. Характерно, что в каждой строке центрального столбца этой фигуры будет представлено числительное 3.

Во второй строфе смежные строки рифмуются, а три нечетных стиха и три четных связаны друг с другом по смыслу: в нечетных стихах описывается место пребывания одной из гробниц, а в четных характеризуются персонажи, которые лежат в этих гробницах.

Все стихи третьей строфы имеют сходную грамматическую структуру и заканчиваются глагольными рифмами. При этом глаголы *распускает* и *выпускает* отличаются друг от друга только приставками. С точки зрения литературной версификации все это следовало бы оценить как недостаток, однако вполне соответствует стилизации под народное стихосложение.

В первой строфе все объекты сгруппированы по трое: три горы, три *ямовины* и три *домовины*. Во второй строфе появляются три сакральных персонажа, которые лежат в трех гробах: Отец Небесный, Небесная Царица и Иван Предтеча. Описание этих персонажей дается в порядке их перечисления, хотя в тексте фигурирует только одно порядковое числительное: «...Третий гроб – Иван-Предтечи». В третьей строфе речь тоже идет о трех персонажах: о Марии, розе и голубе, хотя они не образуют однородного ряда, как персонажи второй строфы. В четвертой строфе также три персонажа: Отец Вседержитель, Иван Креститель и Спаситель (Христос).

Таким образом, в стихотворении фигурируют три горных вершины, три *ямовины*, три гробницы; две сакральных троицы с двумя общими персонажами: 1) Отец Небесный, Небесная Царица и Иван-Предтеча; 2) Отец Вседержитель, Иван-Креститель, Спаситель, а также триада Мария, роза и голубь.

Можно предположить, что присутствие в тексте множества триад в со-

вокупности с использованием принципа троичности в организации формальной структуры стихотворения призвано создать эффект благодатного присутствия Святой Троицы.

«Высоки трех гор вершины, / Глубоки три ямовины, / На горах три домовины».

Первые два стиха содержат аллюзию на известный былинный зачин из Сборника Кириши Данилова: «Высота ли высота поднебесная, / Глубока глубота акиян-море...»²².

Как отметил уже Р.Е. Помирчий, стихотворение Вяч. Иванова представляет собой стилизацию на основе духовного стиха, который известен под двумя названиями: «Три гроба в церкви» или «Хождение Богородицы». В сборнике П.А. Бессонова, которым пользовался Вяч. Иванов, приведены 14 вариантов стиха: 12 русских и 2 белорусских. Среди этих текстов можно выделить две основные версии сюжета. В «распространенной» версии текст начинается с того, что Богородица ходит и ищет гроб Христов; по дороге она встречает «жидов» и спрашивает их, они ли распяли Христа. «Жиды» отвечают, что Христа распяли не они, а их отцы и деды. Они советуют Богородице подняться на крутую гору, на которой стоит церковь, а в ней три гроба, в которых лежат Иисус Христос, Иван Богослов (или Иван Предтеча) и сама Богородица.

Над Иваном Предотечей свечи теплятся,
Над Матерью Марию розы цветут,
Над гробом Господним ангели поют²³.

Вторую версию стиха можно назвать «краткой». В ней отсутствует мотив хождения Богородицы, нет ее встречи с «жидами» и разговора с ними, а действие начинается сразу с описания трех гробов в церкви²⁴.

Вяч. Иванов воспользовался или краткой версией стиха, или пространной версией, сократив при этом вводную часть. В тексте Вяч. Иванова из духовного стиха заимствованы три мотива: 1) в трех гробах лежат Отец Небесный, Небесная Царица и Иоанн Предтеча; 2) у гробницы (или над гробницей) Богородицы вырастает роза; 3) из этой розы вылетает голубь. Кроме того, в стихотворении Вяч. Иванова есть мотив рождения Спасителя, который также фигурирует в некоторых духовных стихах и колядках на сюжет «Три гроба в церкви». Если в духовных стихах три гроба стоят в церкви, расположенной на горе, то в стихотворении Вяч. Иванова церковь вообще отсутствует, а три гроба расположены на трех горах, а не в церкви.

Поскольку известно, что Вяч. Иванов пользовался сборником П.А. Бессонова, имеет смысл сначала установить, какие тексты из этого издания наиболее близки рассматриваемому нами стихотворению. Прежде всего, привлекает внимание духовный стих, который был записан в г. Пинске или его окрестностях на белорусском языке и имеет чер-

ты польского влияния. Сюжет его таков: св. Елена ищет Божьего Сына, встречает трех «жиденят», спрашивает их, они ли мучили Христа; те отвечают, что Христа мучили не они, а их предки, и показывают высокую гору; на ней лежало дерево, из которого вырубил крест, а потом из этого креста сделали костел, в котором стоят три гроба. Вся эта начальная часть у Вяч. Иванова отсутствует. Для сравнения с его стихотворением представляется интерес следующий фрагмент:

Чы видишь, Пани, высокую гору?
На туй горы древо лежало,
А з того дрэва крыжы ставляно,
А з тых крыжов косьтёл будовано,
А в тум косьтели тры гроби стоит:
В першым гроби сам Господь лежыт,
У другім гроби Сын Божы лежыт,
У трэйтым гроби свента Олена.
Над свентою Оленою ружа зацвила,
А з той ружы да вылетив птах,
Як вылетив, да под небеса:
Тые небёса розтворыліся,
Всі анелі ісклоніліся²⁵.

В пинском варианте духовного стиха в первом гробу лежит Господь, как и у Вяч. Иванова, а в двух других гробах – Сын Божий и св. Елена (имеется в виду царица Елена, мать Константина Великого, которая отыскала на Голгофе крест Христов). Над св. Еленой расцвела роза, из которой вылетела птица и улетела под небеса. Этот мотив есть и в стихотворении Вяч. Иванова, хотя в нем птица названа голубем.

В других текстах из сборника П.А. Бессонова в трех гробах покоятся другие персонажи, чаще всего Христос, Богородица, Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов, которые перечисляются в разном порядке: Святая Дева, Иван Богослов, Иисус Христос (№ 391, 400а, 400б); Иисус Христос, Иван Предтеча, Святая Дева (№ 392, 395); Иисус Христос, Святая Дева, Иоанн Предтеча (№ 393, 399); Иоанн Предтеча, Мать Мария, Иисус Христос (№ 394).

Как уже отмечалось, духовный стих «Три гроба в церкви» встречается и в других изданиях русского, украинского и белорусского фольклора. Хотя нам неизвестно, какими изданиями, помимо сборника П.А. Бессонова, пользовался Вяч. Иванов, все-таки имеет смысл поискать и другие тексты, в которых есть те же мотивы.

Например, сюжет «Три гроба в церкви» получил интересную разработку в текстах из сборника П.В. Шейна «Белорусские народные песни» (1874). В духовном стихе, записанном в Городокском у. Витебской губ., в трех гробах лежат Господь Бог, Иисус Христос и св. Мария, перед св. Марией расцвела роза и выросла до неба, а с неба слетела белая птица:

Ў белым косцёле три гроба стояць,
Ў первым же гробе Господзь Бог лежиць,
Ў вторым же гробе Иисус Христос,
Ў трецим же гробе свента Марія.
Пирад Господом Богом ангели спиваюць,
Пирад Иисусом Христом свечи пылаюць,
Пирад свентой Марьей рожка расцвела,
Расцвёўши рожка до неба пошла,
З неба ж бел птах злецеў, (2)
На бел косцель стаў,
Стаўши бел птах, сами звоны зазвонили,
Сами свечи запалились,
Сама яму служба услужилась,
И людзи уклонились²⁶.

В песне, записанной в Витебском уезде, сообщается, что в первом гробу лежит Святая Мария, во втором Христос, а в третьем ангелы; перед Христом поют ксендзы, перед Иисусом пылают свечи, перед ангелами расцвела роза.

Як вяляцел з розы
Белехонький птах,
А Иезу мой, Иезу,
Белехонький птах.
Полцеу же той птах
До неба високо,
А Иезу мой, Иезу,
До неба високо.
Само ж яму
Небо растворилося,
А Иезу мой, Иезу,
Небо растворилося.
<...>
А ня ёсць же то птах,
А ёсць Сын Божий,
А Иезу мой, Иезу,
Ёсць Сын Божий²⁷.

Мотив птички, вылетающей из розы и обозначающей Сына Божьего, встречается и в украинской колядке из местечка Олишевка Козелецкого уезда Черниговской губернии. Сюжет колядки таков. Мария поднялась на крутую гору и встретила там трех «жидовин»; спросила их, они ли замучили Христа, а те ответили, что это сделали не они, а их предки. На той горе стоит церковь, а в ней три гроба: в первом лежит Сын Божий, во втором

Иван Креститель, в третьем Дева Мария.

Над Иисусом Христом ангели поють,
Над Иванов Хрестителем свічи палаюць,
Над Дівою Марією рожка зацвіла.
Из теі рожі да вилетів птах,
Да полетів птах, да по-пуд небесами;
Всі небеса растворилися,
Всі святіі уклонилися,
«Не ёсть ти птах, а ёсть ти Син Божий,
Ёсть ти Син Божій – Иисус Христос»²⁸

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

За ценные консультации, учтенные мною при работе над статьей, приношу благодарность Д.М. Магомедовой, Л.В. Фадеевой и О.В. Федунинной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванов Вяч. *Сог Ardens*. Ч. 2. М.: Скорпион, 1912. С. 116.

² Топорков А.Л. Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015. № 1. С. 17–20.

³ Бессонов П. Калеки переходные. Т. 1. Вып. 3. М., 1861. С. 578–580, № 130; Доценко С.Н. О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ» // Русская литература. 2006. № 3. С. 108–114.

⁴ Топорков А.Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012. С. 311–418; Топорков А.Л. Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015. № 1. С. 5–29.

⁵ Иванов Вяч. *Сог Ardens*. Ч. 2. М.: Скорпион, 1912. С. 208; Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 308.

⁶ Лапто-Данилевский К.Ю. Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский: актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 96–110.

⁷ Веселовский А.Н. Об одном мотиве рождественских колядок // Журнал Министерства народного просвещения. 1877. Ч. 189. № 2. С. 248–252.

⁸ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале // Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Ч. III–V. СПб., 1881. (Сборник Отделения русского языка и словесности. Т. 28. № 2). С. 41.

⁹ Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Журнал Министерства народного просвещения. 1898. Ч. 316. № 3. Отд. 2. С. 59–60.

¹⁰ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. трагедия / вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост.,

подг. текста и прим. Р.Е. Помирчего. Кн. 2. СПб., 1995. С. 326.

¹¹ *Иванов Вяч.* *Cor Ardens*. Ч. 2. М.: Скорпион, 1912. С. 116; *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. трагедия / вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост., подг. текста и прим. Р.Е. Помирчего. Кн. 1. СПб., 1995. С. 387, № 357.

¹² *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М., 2004. С. 100–101.

¹³ *Традиго А.* Иконы православной церкви: образы. Сюжеты. Символы / пер. с итал. М., 2010. С. 125.

¹⁴ *Иванов Вяч.* *Cor Ardens*. Ч. 2. М.: Скорпион, 1912. С. 93–94, 207.

¹⁵ *Федотов Г.* Стихи духовные: русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 52; *Фадеева Л.В.* О визуальных основах одного фольклорного мотива. *Гробница в храме* // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 1. С. 264–289. DOI 10.22455/2500-4247-2017-2-2-264-289.

¹⁶ *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. трагедия / вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост., подг. текста и прим. Р.Е. Помирчего. Кн. 1. СПб., 1995. С. 93–94.

¹⁷ *Уваров А.С.* Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода. М.; СПб., 2001. С. 158.

¹⁸ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М.; Л., 1949. С. 473.

¹⁹ *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М., 2004. С. 48.

²⁰ *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М., 2004. С. 47.

²¹ *Маштакова Л.В.* «Существование» числа: числовая символика в книге Вяч. Иванова «Rosarium» // *Известия Уральского федерального университета*. 2015. № 2 (139). (Сер. 2. Гуманитарные науки). С. 200–204.

²² *Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым* / 2-е доп. изд. подг. А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. М., 1977. С. 201, 9, 141.

²³ *Бессонов П.* Калеки переходные. Т. 2. Вып. 4. М., 1863. С. 243, № 394.

²⁴ *Бессонов П.* Калеки переходные. Т. 2. Вып. 4. М., 1863. С. 248–252, № 400а–400д.

²⁵ *Бессонов П.* Калеки переходные. Т. 2. Вып. 4. М., 1863. С. 247, № 398.

²⁶ *Шейн П.* Белорусские народные песни. СПб., 1874. С. 392, № 724.

²⁷ *Шейн П.* Белорусские народные песни. СПб., 1874. С. 394, № 726.

²⁸ *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П.П. Чубинским. Т. 3. Народный дневник, изданный под наблюдением Н.И. Костомарова.* СПб., 1872. С. 353, № 82А.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Toporkov A.L. Dukhovnye stikhi v russkoy literature pervoy trety XX veka [Spiritual Verses in Russian Literature of the First Third of the Twentieth Century]. *Russkaya literatura*, 2015, no. 1, pp. 17–20. (In Russian).

2. Dotsenko S.N. O fol'klornykh istochnikakh stikhotvoreniya Vyacheslava

Ivanova “POΣAΛIA TOY AGIOY NIKOLAΟΥ” [On the Folklore Sources of the Poem by Vyacheslav Ivanov “POΣAΛIA TOY AGIOY NIKOLAΟΥ”]. *Russkaya literatura*, 2006, no. 3, pp. 108–114. (In Russian).

3. Toporkov A.L. Dukhovnye stikhi v russkoy literature pervoy trety XX veka [Spiritual Verses in Russian Literature of the First Third of the Twentieth Century]. *Russkaya literatura*, 2015, no. 1, pp. 5–29. (In Russian).

4. Veselovskiy A.N. Ob odnom motive rozhestvenskikh kolyadok [About the Motive of Christmas Carols “Kolyadki”]. *Zhurnal Ministerstva narodnoy prosveshcheniya*, 1877, part 189, no. 2, pp. 248–252. (In Russian).

5. Veselovskiy A.N. Psikhologicheskiy parallelizm i ego formy v otrazheniyakh po-eticheskogo stilya [Psychological Parallelism and Its Forms in Reflections of Poetic Style]. *Zhurnal Ministerstva narodnoy prosveshcheniya*, 1898, part 316, no. 3, section 2, pp. 59–60. (In Russian).

6. Fadeeva L.V. O vizual'nykh osnovakh odnogo fol'klornogo motiva. Grobnitsa v khrame [On the Visual Origins of One Folklore Motif. The Tomb in the Church]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 1, pp. 264–289. DOI 10.22455/2500-4247-2017-2-2-264-289. (In Russian).

7. Mashtakova L.V. “Sushchestvovanie” chisla: chislavaya simbolika v knige Vyach. Ivanova “Rosarium” [“Existence” of a Number: Numerical Symbols in “Rosarium” by Vyach. Ivanov]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta*, series: Gumanitarnye nauki [The Humanities], 2015, no. 2 (139), pp. 200–204. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Lappo-Danilevskiy K.Yu. Trudy A.N. Veselovskogo i bakinskie lektsii Vyach. Ivanova po poetike [Works by A.N. Veselovsky and Baku Lectures on Poetics by Vyach. Ivanov]. *Aleksandr Veselovskiy: aktual'nye aspekty naslediya. Issledovaniya i materialy* [Alexander Veselovsky: Actual Aspects of the Heritage. Research and Materials]. Saint-Petersburg, 2011, pp. 96–110. (In Russian).

2. Veselovskiy A.N. Razyskaniya v oblasti russkogo dukhovnogo stikha. III. Alatyry v mestnykh predaniyakh Palestiny i legendy o Graale [Researches in the Field of Russian Spiritual Verse. 3. Alatyry in the Local Legends of Palestine and the Legend of the Grail]. *Veselovskiy A.N. Razyskaniya v oblasti russkogo dukhovnogo stikha* [Researches in the Field of Russian Spiritual Verse]. Parts 3–5. Series: Sbornik Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti [Collection of the Department of Russian Language and Literature]. Vol. 28, no. 2. Saint-Petersburg, 1881, p. 41. (In Russian).

(Monographs)

3. Toporkov A.L. *Istochniki “Povesti o Svetomire tsareviche” Vyach. Ivanova: drevnyaya i srednevekovaya knizhnost' i fol'klor* [Sources of “The Tale of Svetomir Tsarevich” by Vyach. Ivanov: Ancient and Medieval Books and Folklore]. Moscow, 2012, pp. 311–418. (In Russian).

4. Veselovskiy A.N. *Izbrannoe: na puti k istoricheskoy poetike* [Selected: On the Way to Historical Poetics]. Moscow, 2010, p. 308. (In Russian).

5. Skaballanovich M. *Tolkovyy Tipikon. Ob 'yasnitel'noe izlozhenie Tipikona s isto- richeskim vvedeniem* [The Intelligent Typicon. Explanatory Presentation of the Typicon with a Historical Introduction]. Moscow, 2004, pp. 100–101. (In Russian).

6. Tradigo A. *Ikony pravoslavnoy tserkvi: obrazy. Syuzhety. Simvoly* [Icons of the Orthodox Church: Images. Plots. Symbols]. Moscow, 2010, p. 125. (Translated from Italian to Russian).

7. Fedotov G. *Stikhi dukhovnye: russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikham* [Spiritual Verses: Russian People Belief in Spiritual Verses]. Moscow, 1991, p. 52. (In Russian).

8. Uvarov A.S. *Khristianskaya simbolika. Part 1. Simvolika drevnekhristsianskogo perioda* [Christian Symbolism. Part 1. Symbols of the Old Christian Period]. Moscow; Saint-Petersburg, 2001, p. 158. (In Russian).

9. Skaballanovich M. *Tolkovyy Tipikon. Ob 'yasnitel'noe izlozhenie Tipikona s isto- richeskim vvedeniem* [The Intelligent Typicon. Explanatory Presentation of the Typicon with a Historical Introduction]. Moscow, 2004, p. 48. (In Russian).

10. Skaballanovich M. *Tolkovyy Tipikon. Ob 'yasnitel'noe izlozhenie Tipikona s isto- richeskim vvedeniem* [The Intelligent Typicon. Explanatory Presentation of the Typicon with a Historical Introduction]. Moscow, 2004, p. 47. (In Russian).

Андрей Львович Топорков – доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Отдела фольклора Института мировой литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор Российско-французского центра исторической антропологии им. Марка Блока Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: фольклористика, этнография, история русской литературы.

E-mail: atoporkov@mail.ru

Andrey Toporkov – Doctor of Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher at the Section of Folklore, Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Professor at the Marc Bloch Russian-French Centre for Historical Anthropology, Russian State University for the Humanities.

Research interests: folklore studies, ethnography, history of Russian literature.

E-mail: atoporkov@mail.ru

Компаративистика Comparative Studies

П.Ф. Успенский (Москва)

В.Ф. ХОДАСЕВИЧ И Г. ГЕЙНЕ
(Статья вторая)

Аннотация. Статья посвящена влиянию Гейне на поэзию Ходасевича. Хотя русская литературная традиция для Ходасевича была важнее, чем европейская, в его лирике обнаруживается осязаемый пласт поэзии Гейне. Обращение к Гейне в ранних стихах Ходасевича можно охарактеризовать как поверхностное. Оно необходимо либо для ироничного изображения любви («Стихи о кузине»), либо для описания типизированного немецкого города («В немецком городке»). В стихах «Тяжелой лиры» (1920–1922 гг.) усвоение Гейне оказывается более глубоким. Ходасевич, с одной стороны, развивает едкую гейневскую иронию («Жизель»), а с другой – усваивает его романтическое отношение к любовной теме («Странник прошел, опираясь на посох...»). Соседство в рамках книги как смыслового единства двух тематически близких любовных стихотворений, трактующих тему в противоположных – ироничном и романтическом – модусах, несомненно, индикатор влияния Гейне. Это не отменяет и переосмысления ряда гейневских тем в таких стихах, как «Анюте», «Улика», «Горит звезда, дрожит эфир...». Новый этап усвоения поэтики Гейне наметился у Ходасевича в эмиграции. Помимо «Баллады», показательным в этом плане стихотворение «Старик и девочка горбунья...», в поэтике которого аккумулируются характерные для немецкой поэзии темы в целом и стихи Гейне в частности. Вместе с тем, влияние Гейне здесь осложняется тематическим влиянием немецких экспрессионистов. Эта новая, сатирическая и социальная, линия усвоения стихов немецкого поэта не получила своего развития в творчестве Ходасевича, и в его эмигрантских стихах мы больше не обнаруживаем обращения к Гейне. Что же касается немецких экспрессионистов, то, по видимому, Ходасевич в некоторой степени испытал влияние их поэзии, однако его нельзя признать существенным.

Ключевые слова: В.Ф. Ходасевич; Г. Гейне; русский символизм; «Тяжелая лира»; поэзия русской эмиграции; поэтическая ирония; поэзия немецкого экспрессионизма; поэтика.

P. Uspenskij (Moscow)

V.F. Khodasevich and H. Heine
(Part Two)

Abstract. This article is dedicated to the influence of Heinrich Heine on the poetry of Vladislav Khodasevich. Although for Khodasevich the Russian literary tradition was

more important than the European tradition, in his lyric poetry tangible influence of Heine's poetry can be found. However, links to Heine in Khodasevich's early poetry can be characterized as superficial and are manifested in either in ironic depictions of love ("Verses about a Cousin") or for the description of a stylized German city ("In a German Small Town"). In the poetry collection *The Heavy Lyre* (1922) the assimilation of Heine is deeper. Khodasevich on the one hand develops scathing irony after the fashion of Heine ("Gisele"), and, on the other hand he adopts Heine's romantic treatment of love themes ("The Wanderer Passed, Leaning on his Staff"). There is a proximity within the framework of the book of a sense of a unity of two thematically similar love poems, which treat the theme of love in opposing ways – ironically and romantically. These are modalities that are probably the result of the influence of Heine. This does not annul the reworking of a range of Heine's themes in such poems as "To Anyuta," "Evidence," and "The Star Shines, the Ether Trembles". The outlines of a new stage of Khodasevich's assimilation of Heine occur in the former's emigration. Alongside "Ballad" this trend can be noted in the poem "The Old Man and the Hunchback Girl," in which the poetics take on characteristics of German poetry in general, and Heine's poetry more particularly. Together with this, Heine's influence here makes complicates the thematic influence of German expressionists. This new satirical and social adoption of the German poet failed to find its development in Khodasevich's work and in his poetry written in emigration we do not find any more references to Heine. In regards to German expressionists, evidently Khodasevich, to some extent, experienced the influence of their poetry. However one cannot interpret this as fundamental to his work.

Keywords: Vladislav Khodasevich; Heinrich Heine; russian symbolism; The Heavy Lyre; Russian йmigри poetry; poetry of German Expressionism; poetics.

Новый виток поэтической эволюции В. Ходасевича пришелся на начало 1920-х гг. Именно тогда им были написаны стихотворения, обеспечившие поэту важное место в литературном пантеоне XX в. В поэтике «Тяжелой лиры» поэзия Гейне играет, как кажется, весьма заметную и примечательную роль.

1 мая 1922 г. Ходасевич написал стихотворение «Жизель»:

Да, да! В слепой и нежной страсти	И что ж? Могильный камень двигать
Переболей, перегори,	Опять придется над собой,
Рви сердце, как письмо, на части,	Опять любить и ножкой дрыгать
Сойди с ума, потом умри.	На сцене лунно-голубой ¹ .

Исследователи уже обращали внимание на приведенное стихотворение. Обстоятельства его создания и его связь с балетом А. Адана проанализированы Д. Хитровой², а неожиданный смысловой поворот в финале текста (характерный прием для стихов «Тяжелой лиры») был связан с эпиграмматической поэтикой «серьезных» стихов Е.А. Боратынского³. Стоит добавить, что выраженная у Ходасевича идея вечного повторения на уровне поэтического приема навеяна хрестоматийным стихотворением А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека», с его безысходной невозможно-

стью вырваться из постылого круга бытия даже после смерти (ср. «Умрешь – начнешь опять сначала» – «...Могильный камень двигать / Опять придется над собой»).

Однако сквозь русские источники просвечивает поэтика Гейне. Структура и ироничное отношение автора к героине в «Жизели» навеяно хрестоматийным стихотворением «последнего немецкого романтика» из цикла «Разные»:

Das Fräulein stand am Meere Und seufzte lang und bang. Es rührte sie so sehre der Sonnenuntergang.	Барышня стояла у моря И вздыхала долго и тре- вожно. Ее так сильно волновал Закат.	Стояла барышня у моря, Вздыхая долго, тяже- ло, От сожаления и горя, Что в море солнышко зашло.
Mein Fräulein! sein Sie munter, Das ist ein altes Stück; Hier vorne geht sie unter Und kehrt von hinten zurück .	Моя барышня! взбодри- тесь, это старая пьеса; Здесь впереди оно заходит, И встает обратно сзади.	Утешьтесь, барышня! Светило Давно уж так игру ведет: Сегодня спереди уплыло, А завтра сзади вновь встает. (пер. П.И. Вейнберга) ⁵

Сходство стихов Ходасевича и Гейне проявляется на уровне структуры. У Гейне природа предстает подобием театральной сцены, события на которой развиваются по однообразному предписанному порядку (закат-восход). На его фоне горе героини становится предельно театральным и условным. Образ барышни предстает вдвойне ироничным, потому что ее утрированные эмоции делаются как бы частью романтической пьесы («это старая пьеса»), диссонирующей с порядком мироздания.

Ходасевич также наделяет свою героиню театральными чертами. Включая в текст элемент неожиданного смыслового поворота, поэт моделирует широкую амплитуду эмоционального состояния героини – от крайнего отчаяния до привычного чувства любви («опять любить») и сниженного поведения («и ножкой дрыгать»). Мир в стихах Ходасевича – это одновременно и балет (см. заглавие – «Жизель»), и реальный мир, которому приписывается структура театральной сцены, а героиня является и балериной, исполняющей одну и ту же роль, и женщиной, живущей в реальном мире по театральным шаблонам. Это противоречие и есть основной нерв стихотворения, но сейчас важно обратить внимание не на его театральность, а на реальный план, которому приписываются свойства театра. Этот план дается в иронично-уничужительном модусе, и здесь Ходасевич

как будто бы повторяет и развивает структуру стихотворения Гейне, так что «Жизель», по сути, оказывается антимантическим стихотворением, высмеивающим идею страстной любви как единственного смысла жизни.

Вместе с тем, в той же «Тяжелой лире» есть стихотворение «Странник прошел, опираясь на посох...» (1922), смысловый план которого, наоборот, связан с идеей любовной одержимости как чистого переживания и высокого чувства: «Вечером лампу зажгут в коридоре – / Мне непременно припомнишься ты. / Что б ни случилось, на суше, на море / Или на небе, – мне вспомнишься ты»⁶. В этом стихотворении любовное чувство гиперболизируется, однако в его описании нет иронии. Получается, что в рамках поэтического сборника как смыслового единства Ходасевич сопоставляет два стихотворения с одной и той же основной «романтической» темой, которая дана в противоположных модусах: в предельно серьезном и в предельно ироничном. Это одновременное сочетание полярных трактовок любовной темы напоминает нам целый ряд гейневских циклов, в которых чувство лирического героя всегда то иронично, то предельно серьезно.

Еще одно любовное стихотворение «Тяжелой лиры» связано с Гейне тематически. В «Улике» (1922) Ходасевич моделирует ситуацию, в которой лирический герой за чинным чаепитием в гостях «уличен» «в нездешнем счастье»: «И вот – среди беседы чинной / Я вдруг с растерянным лицом / Снимаю волос, тонкий, длинный, / Забытый на плече моем. // Тут гость из-за стакана чая / Хитро косится на меня»⁷. Лирическая ситуация «Улики» преемственна по отношению к одному стихотворению из цикла Гейне «Лирическое интермеццо», в котором персонажи собрались за чайным столом и рассуждали о любви; лирический герой не принимал участия в разговоре, однако от других участников застолья его отличало не только молчание, но и пережитый любовный опыт:

Sie saßen und tranken am Theetisch, Und sprachen von Liebe viel. Die Herren, die waren ästhetisch, Die Damen von zartem Gefühl. <...> Am Tische war noch ein Plätzchen; Mein Liebchen, da hast du gefehlt. Du hättest so hübsch, mein Schätzchen, Von deiner Liebe erzählt. ⁸	Они сидели и пили за чайным столиком, И много говорили о любви. Господа, которые были эстетамы, Дамы нежных чувств. За столом было еще местечко; Моя милая, тебя там не хватало. Ты бы так мило, мое сокровище, Рассказала о твоей любви.	За чаем, компанией обычную Собравшись, они о любви говорили; Мужчины с душой эстетичною, Дамы с нежными чувствами были. <...> За Чайным столом оставалось местечко – Тебе, моя крошка его бы занять: О том, что такое любовь, ты словечко Чудесное им бы сумела сказать (пер. П.И. Вейнберга) ⁹ .
--	--	---

Нельзя не признать, что обращение к героине в этом стихотворении неоднозначно. С одной стороны, лирический герой приравнивает ее к празднословному светскому обществу, дословно указывает ей «ее место». С другой стороны (этой версии придерживается переводчик), в обращении можно увидеть и уверенность лирического героя в том, что его отношения с возлюбленной являются подлинными, в отличие от опыта рассуждающих за чайным столом. Точно такой же версии следует и другой переводчик этого стихотворения – И. Анненский, перевод которого, вероятно, был известен Ходасевичу: «Досадно, малютке при этом / Моей говорить не пришлось: / Она изучала с поэтом / Довольно подробно вопрос...»¹⁰.

На сюжетном и мотивном уровне «Улика» ориентирована на стихи Гейне (чаепитие, отсутствующая возлюбленная, подлинная любовь), однако Ходасевич сильно редуцирует микросюжет беседы о любви, предпочитая сосредоточиться на внутренних переживаниях лирического героя.

По наблюдению Д. Бегеа, ряд других, не любовных, стихотворений «Тяжелой лиры» актуализирует немецкую романтическую иронию (прежде всего текст 1921 г. «Горит звезда, дрожит эфир...»)¹¹, но конкретных лексических или тематических переключек с Гейне мы в этих текстах не обнаруживаем. Впрочем, уже упомянутое стихотворение «Горит звезда, дрожит эфир» можно рассмотреть как полемику с циклом Гейне «Песни о миротворении», который рассказывает о том, как Зевс сотворил мир, причем значительная часть повествования отдается самому творцу. Строки Ходасевича – «И я творю из ничего / Твои моря, пустыни, горы»¹² – выглядят как полемическое переосмысление строк немецкого поэта: «Из пальца высосать нельзя / Материал стихов, сюжеты; / Мир сотворить из ничего / Ни бог не может, ни поэты» (пер. П.И. Вейнберга)¹³.

Нам осталось рассмотреть эмигрантский период творчества Ходасевича. В стихах, вошедших в «Европейскую ночь» (тексты 1922–1927 гг.), рефлексии Гейне, по мнению И. Ронен, напрямую проявляются в «Балладе» (1925). С точки зрения исследовательницы, мотив «бичевания ангелов» был использован Гейне в стихотворении «Сумерки богов», в котором «уродливые карлики избивали ангелов, один из них даже набрасывался на ангела поэта», и этот сюжет описывает «крушение миропорядка, гибель гармонии и поэзии, воцарение ночи»¹⁴. См. у Гейне: «...die Zwerge schlagen / Mit Flammengeißeln auf der Englein Rücken / <...> Und ein entsetzlich häßlich schwarzer Kobold / Reißt ihn vom Boden, meinen bleichen Engel»¹⁵. (Ср. в переводе П.И. Вейнберга: «А карлики бичами из огня / Бьют ангелов, за волосы хватают, <...> И вижу я, как черный, гадкий кобольд / Хватает вдруг тебя, мой бедный ангел»¹⁶). Эти строки находят соответствие в «Балладе»: «Ремянный бич я достаю / С протяжным окриком тогда / И ангелов наотмашь бью, / И ангелы сквозь провода // Взлетают в городскую высь»¹⁷. Впрочем, говоря о «Балладе», нельзя не отметить, что Ходасевич заимствует у Гейне только один мотив – избивание ангелов. Гораздо важнее для поэтических элементов «Баллады» лирика Н.А. Некрасова в целом и сюжет избитой кнута музыки в частности¹⁸.

Среди эмигрантских стихов выделяется еще одно стихотворение (1922), аккумулирующее «немецкую» тему и связанное, в частности, с одним из важнейших текстов Гейне:

Старик и девочка – горбунья
Под липами, в осенний дождь.
Поет убогая певунья
Про тишину германских рош.

Шарманочка! Погромче взвизгни!
С грядущим веком говорю,
Провозглашая волчьей жизни
Золотожелчную зарю.

Валы шарманки завывают;
Кругом прохожие спуют...
Неправда! Рощи не бывают,
И соловьи в них не поют!

Еще бездельники и дети
Былую славят красоту, –
Я приучаю спину к плети
И каждый день полы метю.

Молчи, берлинский призрак горький,
Дитя язвительной мечты!
Под эту дождливую зорькой
Обречена исчезнуть ты!

Но есть высокое веселье,
Идя по улице сырой,
Как бы новоселье

Суровой праздновать душой¹⁹.

Лирическая ситуация этого стихотворения связана с двумя претекстами: со стихотворением В. Мюллера «Шарманщик», ставшим широко известным благодаря романсу на музыку Ф. Шуберта, и с первой главой поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка» (1844).

Из текста Мюллера Ходасевич позаимствовал образ старика-шарманщика, проходящих мимо людей и общую атмосферу тоскливости:

Drüben hinterm Dorfe
steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern
dreht er, was er kann.

Там за деревней
стоит шарманщик,
и затвердевшими паль-
цами
крутит, как может.

В дальнем закоулке
Дед стоит седой
И шарманку вертит
Дряхлою рукой.

<...>

<...>

<...>

Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren
um den alten Mann.

Никто не хочет его слу-
шать,

Мимо идут люди,
Слушать не хотят —
Только псы лихие
Деда теребят.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.²⁰

никто не смотрит на
него,
и собаки рычат
на старика.

Уж давно о счастье
Дед не ворожит,
Старую шарманку
Знай себе крутит...
(пер. И. Анненского)²¹

И он позволяет идти
всему своим чередом,
Крутит, и его Шарманка
Никогда не замолкает.

В стихотворении Ходасевича, однако, есть еще один персонаж, осложняющий смысл текста, – это поющая девочка. Сюжет с поющей девочкой появляется под влиянием начала поэмы Гейне. Лирический герой «печальной осенней порой» (ср. «в осенний дождь») вернулся на родину и услышал фальшивое и чувствительное пение девочки, которая пела о будущей лучшей жизни в «лучшей стране». Этой религиозной утопии лирический герой противопоставляет свою «новую» политическую песню о социальном счастье:

Ein kleines Harfenmädchen
sang.
Sie sang mit wahren Gefühle
Und falscher Stimme, doch
ward ich sehr
Gerühret von ihrem Spiele.

Маленькая девочка-ар-
фистка пела.
Она пела с подлинным
чувством
и фальшивым голосом,
но я был очень
Тронут ее игрой.

Малютка-артистка за-
пела; она
И чувствительно пела,
И очень фальшиво; но
тронуть меня
Игрою глубоко сумела.

Sie sang von Liebe und Lie-
besgram,
Aufopfrung und Wiederfin-
den
Dort oben, in jener besseren
Welt,
Wo alle Leiden schwinden.

Она пела о любви и лю-
бовной скорби,
Самопожертвовании и
обретении заново
Там наверху, в лучшем
мире,
Где все страдания кон-
чаются.

Мне пела она про лю-
бовь, про ея
Мучения, жертвы, сви-
данья –
Там, в выси небесной,
в той лучшей стране,
Где все исчезают стра-
данья.

<...>

<...>

<...>

Ein neues Lied, ein besseres
Lied,
O Freunde, will ich euch
dichten!
Wir wollen hier auf Erden
schon

Новая песня, лучшая
песня,
О друзья, я хочу вам со-
чинить!
Мы хотим здесь, уже на
земле
Построить царство не-
бесное.

Нет, новую песню, о
друзья! пропою
Для вас я - песнь луч-
шего склада
Устроить небесное цар-
ство себе
Нам здесь на земле уже
надо
(пер. П.И. Вейнебер-
га)²³.

Das Himmelreich errichten.²²

Песня о «рощах» и «соловьях», описанная в стихах Ходасевича, восходит к процитированному фрагменту Гейне. Из него же Ходасевич заимствует противопоставление мира, описанного в песне, и жестокой реальности: «Неправда! Рощи не бывают...».

Отказ от романтической образности напоминает поэзию «Молодой Германии», литературного направления 1830-х гг. (одним из ключевых авторов которого был Гейне), члены которого разделяли либеральные ценности и ставили своей задачей революционную пропаганду в литературе. Воспроизводя риторику стихотворений «Молодой Германии», Ходасевич разрушает созданный романтиками («бездельники и дети») идеализированный образ страны («под липами», «германские рощи», «соловьи») за счет утрированно реалистичных описаний социально неблагополучной жизни: нищета (старик-шарманщик), физический труд («каждый день полы мету»), истязания («Я приучаю спину к плети»).

Вместе с тем, явно утопическому социалистическому проекту «Зимней сказки» Гейне поэт XX в. противопоставляет новые, страшные времена: «Провозглашаю волчьей жизни / Золотожелчную зарю». Новая «волчья» эпоха, о которой говорится в стихотворении «Старик и девочка-горбунья», – это прообраз пессимистичного видения Европы и исторического процесса, которое наиболее отчетливо выражено в стихах «Европейской ночи».

Идея нового страшного времени, в свою очередь, отсылает к предельно актуальному для 1920-х гг. XX в. литературному контексту – лирике немецких экспрессионистов. Мотив самоистязания («Я приучаю спину к плети») и особенно мотив физического уродства как знак трагичности и отвратительности мироздания («девочка горбунья»), – соотносится с экспрессионистской поэзией, в которой неоднократно проявляются мотивы физического уродства и инвалидности (см., например, стихи Г. Гейма, Г. Бенна и др. в изданной в 1919 г. антологии «Menschheitsdämmerung»; некоторые примеры героев-инвалидов есть и в русском переводе антологии «Сумерки человечества»²⁴).

Таким образом, в стихотворении Ходасевича воспроизводится риторика социально-политических стихов Гейне, однако образность текста отсылает к актуальному для 1920-х гг. литературному контексту – лирике немецких экспрессионистов.

Другие эмигрантские стихи (прежде всего, вошедшие в «Европейскую ночь») в плане мировоззрения и поэтики ориентированы в большей степени на русскую традицию, прежде всего, на творчество А.И. Герцена и Н.А. Некрасова²⁵. Однако иногда в них возникают специфические антиэстетические образы, роднящие их с городскими стихами Бодлера и отчасти – с немецкими экспрессионистами (роль романа Г. Майринка «Голем» в «Европейской ночи» нам кажется преувеличенной²⁶).

Так, например, описание отталкивающих танцовщиц затрапезного кабаре в стихотворении «Звезды» (1925) тематически перекликается с циклом стихов Якоба Ван Годдиса «Варьете» (Variété, 1911), в котором в

антиэстетичном и ироничном модусе описываются выступающие на сцене актеры и актрисы²⁷.

Как образ «домов-демонов» из стихотворения «С берлинской улицы...» (1922–1923) – «Дома – как демоны, / Между домами – мрак; / Шеренги демонов, / И между них – сквозняк», так и общий демонический колорит стихотворения («Как ведьмы, по трое / Тогда выходим мы»²⁸) могли быть подсказаны Ходасевичу стихами Г. Гейма «Демоны городов» (Die Dämonen der Städte, 1911). В них Гейм пишет о зловещих и огромных демонах, которые творят бесчинства и несчастья в городах²⁹. Интересно, что это стихотворение Ходасевич мог знать в русском переводе В. Нейштадта³⁰.

Наконец, загадочный и отвратительный «гном» из стихотворения «Дачное» (1923–1924) – «Блудливые невесты с женихами, / Слипаются, накрытые зонтами, // А им под юбку лазит с фонарем / Полуслепой, широкоротый гном»³¹ – как будто пришел из стихотворения Гейма «Проклятье большим городам» (1912), в котором описываются отвратительные уличные сцены, причем гном появляется как раз в эротическом контексте:

Durch einer Straße blasse
Morgenröte
Tanzt hin ein Weib, das
schon der Tod verweist.
Ein Zwerg hinkt vorn,
der eine wilde Flöte
Aus seinem weißen Affen-
barte bläst.³²

По улице бледная заря
Танцует баба, которую
уже разлагает смерть.
Впереди хромает гном,
который в дикую флейту
Дует из своей белой обезьян-
ьей бороды.

По улице в проплешинах
рассвета
Враскачку баба, тронутая
тлом,
Бредет под улюлюканьем
кларнета –
На нем играет бесноватый
гном
(пер. В. Топорова)³³.

Хотя в стихах Ходасевича описывается не городское, а «дачное» пространство, очевидно, смысловые интенции текстов русского и немецкого поэта совпадают: все их герои, используя слова поэта, – «уродики, уроды».

Впрочем, указанные схождения стихов Ходасевича с произведениями немецких экспрессионистов едва ли можно считать существенными: их не очень много, и они ограничиваются лишь совпадением того или иного образа или, наоборот, общими тематическими перекличками. Парадоксальным образом, живя в Берлине и Париже, Ходасевич меньше всего обращался к современной европейской литературе.

Подведем итоги. Как мы старались показать, Гейне для Ходасевича был достаточно важным поэтом, хотя его влияние уступает влиянию символистов или русских поэтов XIX в. По мере эволюции Ходасевича менялось и его отношение к «последнему немецкому романтику». Обращение к нему в ранних стихах можно охарактеризовать как поверхностное. Оно необходимо либо для ироничного изображения любви («Стихи о кухне»), либо для описания типизированного немецкого города («В немецком городке»). В период поэтического расцвета – в стихах «Тяжелой лиры» –

усвоение Гейне оказывается более глубоким. Ходасевич, с одной стороны, развивает едкую гейневскую иронию («Жизель»), а с другой – усваивает его романтическое отношение к любовной теме («Странник прошел, опираясь на посох...»). Соседство в рамках книги как смыслового единства двух тематически близких любовных стихотворений, трактующих тему в противоположных – ироничном и романтическом – модусах, несомненно, индикатор влияния Гейне. Это, конечно, не отменяет и переосмысления ряда гейневских тем («Анютя», «Улика», «Горит звезда, дрожит эфир...»). Новый этап усвоения поэтики Гейне наметился у Ходасевича в эмиграции. Помимо «Баллады», показательным в этом плане кажется стихотворение «Старик и девочка горбуныя...», в поэтике которого аккумулируются характерные для немецкой поэзии темы в целом и политические стихи Гейне в частности. Вместе с тем, влияние Гейне здесь осложняется тематическим влиянием немецких экспрессионистов. Эта новая, сатирическая и социальная, линия усвоения стихов немецкого поэта не получила своего развития в творчестве Ходасевича, и в его эмигрантских стихах мы больше не обнаруживаем обращения к Гейне (за исключением второй «Баллады»). Что же касается немецких экспрессионистов, то, по-видимому, Ходасевич в некоторой степени испытал влияние их поэзии, однако его нельзя признать существенным.

Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ 16-01-0004) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2016–2017 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

Выражаем признательность Н.И. Фаликовой за составление подстрочников из Гейне и за помощь в работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 131.

² Хитрова Д. Указатель жестов: продолжение // От слова к телу: сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 344–348.

³ Успенский П. Поэтическая техника Боратынского в стихах Ходасевича // А.М.П. Памяти А.М. Пескова. М., 2013. С. 530–531.

⁴ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Band 1–9. Berlin, 1887. Band. 1. P. 276.

⁵ Гейне Г. Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биографическим очерком П. Вейнберг: в 6 т. Т. V. Изд. 2-е. СПб., 1904. С. 187.

⁶ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 144.

⁷ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 148.

⁸ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Band 1–9. Berlin, 1887. Band. 1. P. 136.

⁹ Гейне Г. Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биографическим очерком П. Вейнберг: в 6 т. Т. V. Изд. 2-е. СПб., 1904. С. 71.

¹⁰ Анненский И. Стихотворения и трагедии. 3-е изд. Л., 1990. (Б-ка поэта; Большая серия). С. 227.

¹¹ Bethea David M. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983. P. 109.

¹² Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 141.

¹³ Гейне Г. Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биографическим очерком П. Вейнберг: в 6 т. Т. V. Изд. 2-е. СПб., 1904. С. 208.

¹⁴ Ронен И. О второй «Балладе» Владислава Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. Wien, 1985. P. 162.

¹⁵ Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Band 1–9. Berlin, 1887. Band. 1. P. 187.

¹⁶ Гейне Г. Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биографическим очерком П. Вейнберг: в 6 т. Т. V. Изд. 2-е. СПб., 1904. С. 111.

¹⁷ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 183.

¹⁸ Успенский П. «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н.А. Некрасова в «Европейской ночи» В.Ф. Ходасевича // Europa Orientalis. 2012. Vol. XXI. P. 152–156.

¹⁹ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 303–304.

²⁰ Müller W. Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Band 2. Dessau, 1824. P. 107.

²¹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. 3-е изд. Л., 1990. (Б-ка поэта; Большая серия). С. 225–226.

²² Heinrich Heine's Gesammelte Werke: Kritische Gesamtausgabe. Band 1–9. Berlin, 1887. Band. 2. P. 361.

²³ Гейне Г. Полное собрание сочинений Генриха Гейне / под ред. и с биографическим очерком П. Вейнберг: в 6 т. Т. VI. Изд. 2-е. СПб., 1904. С. 366–367.

²⁴ Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров, А.К. Славинская. М., 1990. С. 18, 105, 118, 143 и др.

²⁵ Успенский П. «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н.А. Некрасова в «Европейской ночи» В.Ф. Ходасевича // Europa Orientalis. 2012. Vol. XXI. P. 157–159.

²⁶ Лекманов О.А. Ходасевич и Майринк: заметки к теме // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 162–166.

²⁷ Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров, А.К. Славинская. М., 1990. С. 151–154.

²⁸ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 165.

²⁹ Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров, А.К. Славинская. М., 1990. С. 26–27.

³⁰ *Нейштадт В.* Чужая лира. Переводы из одиннадцати современных немецких поэтов. Заметки об экспрессионизме. Биографические и библиографические примечания. М.; СПб., 1923. С. 56–57.

³¹ *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009. С. 169.

³² *Нейт Н.* Dichtungen und Schriften. Band 1. Lyrik. Hamburg, 1964. P. 220.

³³ Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / сост. В.Л. Топоров, А.К. Славинская. М., 1990. С. 29.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Ronen I. O vtoroy “Ballade” Vladislava Khodasevicha [About the Second “Ballad” by Vladislav Khodasevich]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985, vol. 15, p. 162. (In Russian).

2. Uspenskij P. “Nachinayutsya mrachnye stseny”: poeziya N.A. Nekrasova v “Evropeyskoy nochi” V.F. Khodasevicha [“Nachinayutsya mrachnye stseny”: Nekrasov’s Poetry in “European Night” by Khodasevich]. *Europa Orientalis*, 2012, vol. 21, pp. 152–156. (In Russian).

3. Uspenskij P. “Nachinayutsya mrachnye stseny”: poeziya N.A. Nekrasova v “Evropeyskoy nochi” V.F. Khodasevicha [“Nachinayutsya mrachnye stseny”: Nekrasov’s Poetry in “European Night” by Khodasevich]. *Europa Orientalis*, 2012, vol. 21, pp. 157–159. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Khitrova D. Ukazatel’ zhestov: prodolzhenie [Index of Gestures: Continued]. *Ot slova k telu: sbornik statey k 60-letiyu Yuriya Tsiv’yana* [From the Words to the Body: Collection of Papers to Honor Yuri Tsivian on His 60th Birthday]. Moscow, 2010, pp. 344–348. (In Russian).

5. Uspenskij P. Poeticheskaya tekhnika Boratynskogo v stikhakh Khodasevicha [Boratynsky’s Poetic Technique in Khodasevich’s Verse]. *A.M.P. Pamyati A.M. Peskova* [A.M.P. In Memory of A.M. Peskov]. Moscow, 2013, pp. 530–531. (In Russian).

6. Lekmanov O.A. Khodasevich i Mayrink: zametki k teme [Some notes on the theme Khodasevich and Meyrink]. *Blokovskiy sbornik XVI: Aleksandr Blok i russkaya literatura pervoy poloviny XX veka* [Blok Collection 16: Alexander Blok and Russian Literature of the First Half of the 20th century]. Tartu, 2003, pp. 162–166. (In Russian).

(Monographs)

7. Bethea David M. *Khodasevich: His Life and Art*. Princeton, 1983. P. 109. (In English).

Павел Федорович Успенский – кандидат филологических наук, PhD, пре-

подаватель Школы филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики.

Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., поэтика, Е.А. Баратынский, Н.А. Некрасов, В. Ходасевич, Б. Лившиц, футуризм, литература русской эмиграции.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

Pavel Uspenskij – Candidate of Philology, PhD, Lecturer at the School of Philology at the National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Research interests: history of Russian literature of the 19th–20th centuries, poetics, Y. Baratynsky, N. Nekrasov, V. Khodasevich, B. Livshits, futurism, Russian émigré literature.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА Foreign Literature

И.Н. Пупышева, О.В. Павловская, А.И. Павловский (Тюмень)

ПОПУЛЯРНОСТЬ ДЖ. МАРТИНА В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИЙНОЙ СИТУАЦИИ: ИГРА ПРЕСТОЛОВ КАК ИГРА ОЖИДАНИЯМИ

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00004

Аннотация. Исследуя популярность романов Дж. Мартина, мы предположили, что он адаптировался к новой медиа-ситуации. Мы сравниваем произведения Мартина с работой той же традиции, которая достигла популярности раньше: «Песнь льда и огня» с романами Толкина о Средиземье. Толкин авторитарен по отношению к читателю. Мартин напоминает гейм-мастера. Роман Толкина следует строгому плану, в то время как Мартин только устанавливает правила игры. Число главных героев Толкина ограничено, они доживают до конца романа. У Мартина огромное количество героев, они взаимозаменяемы. У Толкина мотивы главных героев объясняются христианскими ценностями, зло изображается в преувеличенном виде. Реализм Мартина доходит до натурализма. Романы Толкина основаны на принципе «туда и обратно», в то время как романы Мартина характеризуются как незаконченные «серии».

Ключевые слова: медийная ситуация; «высокое» фэнтези; эпический роман; Дж. Мартин; Дж. Толкин; взаимоотношения автора и читателя; игра ожиданиями; кинематографичность текста; игровой характер текста; интерактивность.

I. Pupyshova, O. Pavlovskaya, A. Pavlovskij (Tyumen)

The Popularity of G. Martin in the Modern Media Situation: Game of Thrones as Game with Expectations

Abstract. Exploring the popularity of G. Martin's novels we suggested that he was adapted to the new media situation. We compare Martin's works with the work of the same tradition, which had reached the popularity before: "A Song of Ice and Fire" with Tolkien's novels on Middle-earth. Tolkien assumes an authoritarian attitude to the reader. Martin reminds the game master. Tolkien's novel is subject to a strict plan, whereas Martin only sets the game rules. The number of Tolkien's main characters is limited, they survive to the end of the novel. Martin's heroes are immense in number, they are interchangeable. Tolkien explains the main characters' motives with Christian values, the evil is depicted in exaggerated form. Martin's realism reaches naturalism. Tolkien's novels are based on the principle of "there and back", while Martin's novels are characterized as an unfinished "series".

Key words: media situation; high fantasy; epic novel; G. Martin, J. Tolkien; relationship of author and reader; game with expectations; cinematic properties of text;

game character of text; interactivity.

Завершение эпохи «человека читающего», отмеченное еще провидцем М. Макклюэном¹, проявилось в том, что тиражи бестселлеров уменьшились: люди предпочитают не только другие «медиа», но и «экранную» версию текста. В таком культурном контексте громкий успех книги противоречит всем тенденциям. Речь не о деградации чтения, в определенном смысле этот навык получает новый – революционный – виток развития. Публикация обнаружила пути преодоления издательских посредников, и «тексты», реагирующие буквально на все, стали частью повседневности. К. Мартынов дополняет Р. Барта, говоря об этом процессе: «Автор не умер, а переехал на Facebook»². Такие условия существенно осложняют появление новых значимых фигур в литературе.

Однако бывают исключения, каким стал Дж. Мартин, чьи тиражи превалили за 60 миллионов экземпляров на 45 языках. Цифры сопоставимы с количеством самых продаваемых книг в истории человечества. Безусловно, определенный процент успешности обеспечен довольно качественной экранизацией. Но сюжет сериала имеет разительные сюжетные расхождения с текстом, а интерес к книге не угасает. Проблематизируя таким образом появление значимых фигур на литературной арене, мы пытаемся выявить связанные с этим факторы.

Гипотеза исследования заключается в том, что Дж. Мартин смог адаптироваться к новой медийной ситуации, в которой оказался и писатель, и читатель. Т.е. его успех отчасти связан с адаптацией к изменившемуся «медиапространству».

Целью исследования является обнаружение в произведении Дж. Мартина отличительных особенностей, которые могут быть интерпретированы как детерминированные новой медийной ситуацией, что подразумевает необходимость сравнения «Песни льда и пламени» с произведением, сопоставимым с ним по ряду существенных параметров, но относящимся к иной медийной ситуации. В основе исследования – *сравнительный метод*, предполагающий приведение достаточных оснований для выявления общих тенденций в двух литературных произведениях. Наша *первостепенная задача* заключается в подборе фигуры, сопоставимой с Дж. Мартином по популярности и отнесенной к той же жанровой традиции. *Следующей задачей* является установление различий между произведениями, и, если факторы, обусловившие эту разницу, окажутся убедительно связанными с развитием медийной среды, мы будем считать, что гипотеза получила подкрепление.

Для определения традиции, в которой пишет Дж. Мартин, будем опираться на дискуссию по поводу жанрового своеобразия фэнтези, некоторые итоги которой (например, в работах С.Л. Кошелева, О.К. Кулаковой, С.Н. Арзуманян, С.С. Галиева) позволяют наметить границы фэнтези. С.С. Галиев рисует панораму заинтересованности в определении жанра и намечает основные векторы поиска этого своеобразия³. Демаркация фэнтези отвечает на вопрос «чем фэнтези не является?» и лишь ограничивает

круг авторов, сопоставимых с Дж. Мартином. Попутно выявляются критерии, на основе которых можно увидеть сходство некоторых произведений, а порой и традиций. Такую осторожность мы обосновываем аргументом С.С. Галиева об опоре фэнтези не на конкретную жанровую традицию, а на своеобразно скоординированный набор жанров⁴. Полагаем, что такой набор может оказаться варьируемым и определяемым функционально вокруг общего вектора, направленного на «анимистический эскапизм», предложенный С.С. Галиевым. Причем обращенность к «чуду жизни», выявленная им у Дж. Толкина, вполне находима и у Дж. Мартина, что приводит нас к мысли об общей линии.

Внутренней представляется традиция рассмотрения сюжета фэнтези как разновидности инициации (С.Л. Кошелев, Р.И. Кабаков, С.Н. Арзуманян): выделение в этом ключе сюжетных элементов типа «отлучки», «ведьм-помощников», «вредителей-искусителей», «путешествия по ту сторону жизни»⁵ (С.Н. Арзуманян) подталкивает к сопоставлению саги Дж. Мартина с «Властелином колец» (поскольку о связи со сказкой одним из первых заговорил именно Дж. Толкин в размышлениях «О волшебных сказках»).

Таким образом, отнеся Дж. Мартина к традиции, начавшейся с Дж. Толкина, выделим некоторые жанровые критерии, на основании которых и будем проводить сопоставление: элементы сказочной инициации, связь с мифологией, обоснованная О.К. Кулаковой и Н.В. Петровой как интертекстуальная; кульминационное противостояние света и тьмы; действие, предполагающее сюжетную разветвленность и развитие характеров (часто до «Героев»); а также широкую включенность в главное событие (народы, расы, живое в целом)⁶. Кроме того, общая функциональная направленность на анимистический эскапизм решается часто за счет возможности «наивного прочтения», стройного хронотопа и художественного мира.

С формальной точки зрения, «Песнь льда и пламени» соответствует всем приведенным критериям. «Наивное» прочтение играет сюжетобразующую роль: перед нами история Старков, Таргариенов, Ланнистеров, ведущая их к великой битве. Кроме того, очевидна сюжетная разветвленность (связь между линиями устанавливается не сразу), динамичны персонажи: Дейенерис учится править; Тирион обнаруживает и развивает способности к «игре престолов»; Арья старается усмирить свой гнев и т.д. Прослеживается космогоническая укорененность, способствующая целостности и обособленности художественного мира. Воспроизведение средневекового быта «налицо», но благодаря собственной мифологии, перед нами незнакомое «средневековье», «прошлое», которого не могло быть. Таким образом, мы относим «Песню» к традиции возвышенного фэнтези.

Логичным представляется сравнение «Песни» с романами Дж. Толкина, признанного автором «классических» произведений «высокого фэнтези»: «Хоббит, или Туда и обратно», «Властелин колец» и «Сильмариллион». Продажи измеряются в 150 миллионов экземпляров, однако не стоит

забывать о «форе» почти в 60 лет. Произведения Дж. Толкина несомненно соответствуют всем выбранным критериям. Сравнение представляется выгодным, поскольку Дж. Толкин – едва ли не «отец» данного жанра и создатель канона, а Дж. Мартин – самый знаменитый его представитель в настоящее время, т.е., хронологически, это максимальный «разброс», позволяющий четче видеть различия подходов.

Очевидной для современного романа в жанре фэнтези представляется медийная разветвленность. И.Д. Винтерле перечисляет следующие основные формы продолжения первоначального литературного текста фэнтези: экранизация, компьютерная игра, комикс, саундтрек, артефакты, туризм, литературные дополнения и фанфикшн⁷. Из них только первые две являются собственно медийными явлениями, все остальные формы могут существовать и без использования средств медиа.

Это позволяет нам ввести понятие «медийной ситуации», под которой мы подразумеваем возможность дополнений и интерпретаций, открытость для «гипер(медиа)текстуальности», и в то же время включение «чтения» в более широкий процесс освоения информационного потока. Термин представляется нам вполне адекватным и актуальным в общем контексте теорий медиадетерминизма и цифрового сдвига (К. Мартынов, к примеру, развивает тему письма и чтения в цифровой медиакультуре).

Можно утверждать, что творчество Дж. Толкина и Дж. Мартина протекало в принципиально разных медийных ситуациях. Время Дж. Толкина – эпоха читательского бума. Средства массовой коммуникации не подразумевают интенсивной, постоянной и одновременной обратной связи. Произведение не скоро становится известным, а потому и кино на его основе снимается не сразу. В результате, экранизация и читательская реакция не влияют на процесс написания книги.

На примере Дж. Толкина хорошо видно, как в этом случае дополняется первоначальный литературный текст фэнтези. Дж. Толкин посвятил миру Средиземья три книги, в одной из которых («Сильмариллион») контурно прочерчена судьба мира, а две другие («Властелин колец» и «Хоббит») являются ее подробными фрагментами, причем прописанными принципиально разным языком, что создает иллюзию диалога разных авторов в создании истории о мире Средиземья. В самом тексте «Властелина колец» присутствуют постоянные отсылки к ключевым событиям и персонажам из контекста, задаваемого «Сильмариллионом».

Позднее, благодаря изданию Кр. Толкиным ранних текстов своего отца, в которых присутствовали альтернативные развития некоторых событий в Средиземье (например, концовка судьбы Турина Турамбара)⁸, произошла легитимация противоречий в интерпретации истории мира.

Становление «новых медиа» дают автору возможность видеть реакцию читателей практически сразу после выхода произведения в «неотфильтрованном» виде. При этом существенно меняется соотношение между первичным текстом и его продолжениями. Продолжения приобретают возможность влиять на развитие сюжета многотомного произведе-

дения, т.к. зачастую появляются между выходом первого и последнего тома. И.Д. Винтерле отмечает такую способность у экранизаций⁹. Применяя к фэнтези термин «интертекстуальность» в расширенном смысле, предложенном Н.В. Петровой и О.К. Кулаковой¹⁰, можно утверждать, что в новой медийной ситуации принципиально меняется именно интертекстуальность фэнтези: текст развивается при опоре как на «чужие голоса» (аллюзии, ссылки на тексты других авторов), так и на «чужие» медийные интерпретации собственных коллизий.

Изменение медийной ситуации трансформирует привычные роли в триаде писатель-персонаж-читатель. Дж. Толкин, как создатель жанровой традиции, занимает авторитарную позицию по отношению к читателю. Оптика читателя настраивается им совершенно недвусмысленно: через говорящие имена, сложный экзистенциальный выбор героя, захваченного коллизией, через моральную и фактическую победу над врагом. Следовательно, герой поименован, показан в действии, оценен. Не претендуя на исчерпывающий анализ, выделим эти черты в образе Фродо Бэггинса. Он благозвучно (для хоббита) назван, имеет не совсем обычное происхождение (родня легендарному Бильбо), быстро, уже в начале путешествия, обзаводится слугой (благодаря чему ни разу не показан за бытовыми хлопотами) и спутниками (которые эволюционируют на протяжении романа сначала в пажи при правящих особах, а далее в рыцари). Фродо спасает мир, делает выбор, идейно значимый для произведения (прощает сначала Боромира, потом Горлума, в конце Гнилоуста и Сарумана), претерпевает муки и глумление (будучи захваченным в плен), искушается (кольцом, неоднократно), идет на гору и приносит там жертву (сначала все свои вещи, потом палец, а психологически – жизнь: он уверен, что погибнет на Ородруине). После чего не столько живет, сколько доживает, чтобы при удобном случае быть изъятым из мира, как Галахад. Непосредственные, «личные» враги Фродо – это отталкивающие и противоестественные создания Тьмы (Шелоб, орки), временно подпавшие под влияние магии положительные персонажи (Боромир, бывший хоббит Смеагорл) и как бы поделенный на две ипостаси змей-искуситель, оболыщающий речь – Грима Гнилоуст [Червослов] и Саруман. Один из героев сразу маркируется отталкивающим именем, второй столь же быстро настораживает надменностью, в поступках оба – предатели, оба наносят ощутимый (фатальный) вред, причем вырубка леса Фангорн и испоганенный этой парой Шир делают их преступниками не только перед человеком, но и перед природой. Дж. Толкин не оставляет им ни одной приятной черты: зло могущественно, но прозрачно. Все противники Фродо, даже невольные, в конце произведения умирают.

Дж. Мартин строит повествование принципиально иначе. Он не подсказывает читателю оценку, именуя всех важных героев одинаково выразительно, не обозначает одну кульминационную точку противостояния врагов (их много); выборы не подкрепляются наглядной причинно-следственной связью с пользой или эстетически привлекательным жестом, этически

спорны. Оценки автора скрыты, больше того, в интервью Galaxy's Edge Magazine он заявляет, что «любит их всех»¹¹; эволюция героев не очевидна – они меняются не линейно. И хотя у Дж. Мартина не бросаются в глаза культурологические аллюзии, текст полон исторических загадок и отсылок, требующих читательских прогнозов – поворота в «игре престолов». Не дать читателю разгадать загадку (удержать интерес к книге) – авторская задача. Дж. Мартин напоминает проводника по разным локациям, гейм-мастера, гибко реагирующего на ситуацию, в которую включены выдуманные герои в развивающемся сюжете и игроки-читатели.

Но подобное изменение ролей приводит к отличиям, проявляющимся в самом тексте произведения:

1. Сюжетообразующим принципом у Дж. Толкина является подача мира через восприятие героя: именно Братство Кольца ведется автором от приключения к приключению. Сначала такой же прием мы видим и у Дж. Мартина. Но довольно скоро у читателя появляется устойчивое впечатление «неправильности» мартиновского сюжета, которое в дальнейшем только нарастает. Эта ощущение складывается из множества отдельных неожиданностей, которые совместно создают впечатление «несоответствия» некоторым ожидаемым правилам построения сюжета и его «неправильности».

Так, первые главы «Игры престолов», написанные от лица Брана Старка и Дейенерис Таргариен, рисуют нам противоположные интерпретации событий, связанных с концом правления Дома Таргариенов. Оба персонажа вводятся как положительные герои, а оттого их оценка главных фигур произошедшего переворота (например, принца Рейгара) серьезно дезориентирует.

Особенной темой является смерть ключевых персонажей. С первых страниц таковым кажется Нэд Старк, герой положительный и активный. Полной неожиданностью становится его скорая казнь. Почти в равной степени значимыми оказываются его дети, но сохранность их жизней тоже не кажется приоритетной задачей Дж. Мартина. Ни жизнь, ни честь, ни здоровье. Как правило, персонаж – структурная основа романного повествования. Читатель Дж. Мартина остается дезориентированным в отношении центрального и периферийного. Так формируется готовность к смене «рассказчика» и действующих лиц. Читатель ожидает гибели персонажей. Такое «пренебрежение» героем усиливает значение надвигающегося апокалипсического будущего, общей героической миссии и позволяет считать художественный мир важнейшим сюжетообразующим элементом. И ведет автор по этому миру не персонажа, а читателя, которой волен идентифицировать себя с кем угодно в любом эпизоде.

Дж. Мартин расширяет традиционные возможности манипуляции персонажами и сюжетом. Главные герои и центральные сюжетные линии – инструмент формирования читательского восприятия, и если их мало, возможности манипуляции сюжетом сокращаются, а читателю становится легче предугадать развязку и «доживших». В «Песни льда и пламени»

число значимых героев столь велико, что само понятие «главный герой» утрачивает смысл. Дж. Мартин подменяет историю персонажей историей мира, в котором все персонажи либо уже являются «главными», либо легко могут оказаться таковыми (в ситуации безальтернативности).

2. Естественным продолжением этой тенденции видится построение сюжета. У Дж. Толкина наблюдается классическая схема «туда и обратно»: хотя такое наименование содержится только в одной из книг серии, оно приложимо и к «Властелину колец». Спасти мир и вернуться к нормальной жизни – вот непосредственная задача героев трилогии. В тексте Дж. Мартина не просматривается однозначной логики «квеста», нет единого задания, которое должны выполнить все положительные герои. Создается стойкое впечатление, что у Дж. Толкина роман подчинен строгому замыслу, а Дж. Мартин лишь задает правила игры. По той же причине выборы положительных героев Толкина не только благородны, но совершенно логичны и принимаются без споров, даже если речь идет о столь щекотливых вопросах, как, например, обретение властных полномочий:

«– Дорого обошлась наша победа, – произнес Имрахиль. – В один день и Гондор и Рохан лишились своих Правителей. Но если у рохирримов есть Йомер, то кто же будет править Гондором? А между тем властитель здесь, у ворот. Надо призвать Арагорна, – твердо закончил он.

Тогда человек в плаще откинул капюшон и вышел в свет фонаря над дверью.

– Я здесь, – сказал он.

Это был Арагорн. <...>

– Я пришел по просьбе Гэндальфа, – продолжал он, – и не как Правитель, а как простой воин. Городом до выздоровления Фарамира должен править вождь Дол Амрота. Но я хочу, чтобы в битве с Врагом все наши силы подчинялись одному начальнику. В этой войне одной воинской доблести недостаточно. Нужна еще и мудрость. Поэтому пусть Гэндальф руководит нами.

Имрахиль и Йомер согласились с ним»¹².

У Мартина «игра престолов» занимает львиную долю сюжета, и ни на один из тронов Семи королевств нет однозначного претендента.

3. Столь же глубоко различается идейный мир произведения двух авторов. Так, принципиальное отличие текста Дж. Мартина от текста Дж. Толкина заключается в его специфической реалистичности. Если для Дж. Толкина земной мир является всего лишь ареной борьбы сверхъестественных сил Добра и Зла, то в мире Дж. Мартина акцент переносится на межчеловеческую борьбу и столкновения политических сил. Почти с самого начала «Властелина колец» в качестве главного «злодея» определяется Саурон. В «Песни льда и пламени» нет постоянных и однозначных претендентов. Существенно, что все они в совершении своих негативных поступков руководствуются не служением inferнальному злу, а вполне обыденными чувствами. Соответственно, задачи и дилеммы перед персонажами иные. Проблемы положительных героев Дж. Толкина приходят

извне (искушение кольцом, встреча с нежитью), в то время как проблемы героев Дж. Мартина – внутренние (зависть, предательство, лицемерие, честолюбие, адюльтеры и государственные перевороты).

Кроме того, романы Мартина изобилуют персонажами, не имеющими власти над своей судьбой:

«Однажды такой вояка оглядывается по сторонам и видит, что его друзей и родных больше нет, и он воюет среди чужих, под знаменем, плохо ему знакомым. Он не знает, где он и как попасть обратно домой, а лорд, за которого он сражается, не знает его по имени, однако приказывает ему стоять насмерть со своим копьем, серпом или мотыгой. Потом на него обрушиваются рыцари с закрытыми сталью лицами, и гром их атаки заполняет собой весь мир...»¹³.

У Толкина ловкая манипуляция или собственная глупость и инертность не могут служить причиной выбора зла. Это всегда прямое воздействие с одной стороны – и марионеточное послушание с другой, причём оно заканчивается сразу после устранения силы: «Все хитрости, все паутины измен и коварства, все замыслы и планы – все это вдруг рухнуло в его черном сознании. По всему темному царству прошел трепет, его рабы дрогнули, войска остановились, а их предводители, вдруг лишённые разума и воли, заколебались и пришли в смятение»¹⁴.

Волшебство мира Дж. Мартина сначала таково же, как в европейском Средневековье – это истории о том, чего люди не видели, и что для потомков может оказаться объяснимым без всякой магии. Сверхъестественное постепенно проникает в Семь королевств, но даже к середине повествования большинство его персонажей не столкнулись воочию ни с колдовством, ни с потусторонними силами, ни с необычными расами.

Очень реалистично выглядят и человеческие отношения в мире Дж. Мартина. Если во «Властелине колец» союзы между народами и людьми заключаются навсегда: договор Гондора и Рохана, служба неупокоенных мертвецов вернувшемуся королю, дружба Леголаса и Гимли, любовь Арагорна и Арвен, то все союзы, заключаемые персонажами «Песни льда и пламени», разваливаются стремительно. Предельно прочным выглядел основанный на взаимной дополнительности, совместном преступлении и страсти многолетний союз Серсеи и Джейме, но и он рушится.

Этот присущий Дж. Мартину реализм можно увидеть на любом уровне, в разработке любого отдельно взятого персонажа. К примеру, в сравнении женских типов заметно, что Дж. Толкин ограничился декоративной и достаточно традиционной ролью женщины в жестоком мире, каждая из его героинь – это Прекрасная Дама, вдохновляющая мужчину на подвиг, она абстрактно-молода и бездетна. У Дж. Мартина мы видим совершенно другую картину, мечемся от мощных материнских фигур Кэйтели и Серсеи до бойцов Красотки и Арьи, от женщин-вождей вроде Аши и Дейенерис до безвольно-безответных красавиц вроде Сансы Старк.

Ту же тенденцию видим в сценах жестокости и насилия. У Дж. Толкина

мелкая, бытовая жестокость вроде распределения чужого добра в хобби-чужей норе или черствости отца по отношению к сыну показана как отступление от этической нормы и всегда искуплена, причем по-христиански – через раскаяние и страдание. У Мартина ею «поражены» абсолютно все персонажи, включая тех, кто вызывает безусловные симпатии:

«Без бороды Пицель казался не столько старым, сколько ветхим. Тирион, побрив его, поступил крайне жестоко. Кто-то, а Джейме знал, что значит потерять часть себя – ту часть, которая и делает тебя тобой. Борода Пицеля, белоснежная и мягкая, будто шерсть ягненка, доходила почти до пояса. Великий мейстер любил поглаживать ее, рассуждая о важных материях. Она придавала ему облик мудреца и скрывала разные неприглядные вещи: отвисшую кожу на подбородке, капризный маленький рот, недостающие зубы, бородавки, морщины, старческие пятна»¹⁵.

Сожаление о содеянном приходит к героям редко.

С другой стороны, у Толкина масштабно описание Мордора: это бесплодная земля, по которой неудержимо маршируют полчища орков. Они избивают маленьких хоббитов, дают ужасную пищу и жгучее питье, навещающее на мрачные апокалипсические мысли. Насилие не оправданно, тотально, противостоять ему можно лишь интуитивно и на пределе напряжения. Тем не менее, решающая битва произойдет в предначертанный срок, и вне ее ничего необратимого не совершится. Раны Йовин, Фарамира, Фродо, Мерри благородны и необременительны, а лечение состоит в разминании травки в руках короля, мистическом погружении в душу пациента и эльфийских заклинаниях.

У Дж. Мартина никто – и меньше всего ребенок или девушка – не застрахован от насилия и смерти. Тяжкое увечье получает Джейме Ланнистер – первый мечник лишается рабочей руки. Остатки человеческого облика вместе с носом теряет карлик Тирион. Невероятно страшен и озлоблен Пес, причем этому персонажу досталось от родного брата в раннем детстве. Жестоки забавы на родине Теона Грейджоя, жестоки роды, через которые проходит каждая из героинь, жестоки правила вступления в супружеские права и условия войны. Болезни героев затяжные и неприглядные. За счет этого натурализма жестокость Дж. Мартина стоит «на одной полочке» со всеми жизненными проявлениями – страстью, борьбой, соперничеством.

4. Совершенно очевиден не только классический характер толкиновских персонажей, но даже определенная их сценичность: они полностью соответствуют амплуа героев (в частности, автор не дает им совершить ничего подлого или унижительного). Переломные моменты повествования (например, волевое усилие) фиксируются остановкой, жестом, мимическим каноном, монологом «к публике»: «Казалось, надежда уже умерла в его душе, ан нет, она вдруг возгорелась с новой, неожиданной силой. Лицо Сэма стало строгим, почти суровым, воля окрепла, а по телу пробе-

жала дрожь, словно он превращался сейчас в какое-то существо из стали и камня, неподвластное ни отчаянию, ни усталости, ни бесконечным дорогам...»¹⁶ и далее.

Дж. Мартин отступает от этого, он не сценичен, а кинематографичен. Волевое усилие показано через действие и диалог:

«Арья стояла на конце мола, бледная, дрожащая, вся в мурашках <...>

– Обыкновенный меч, – произнесла она вслух – и поняла, что это неправда.

Игла – это Робб, Бран и Рикон, мать и отец. Даже Санса. Это серые стены Винтерфелла и смех его жителей. Это летний снег, сказки старой Нэн, сердце-дерево с красными листьями и пугающим ликом, запах земли в теплице, северный ветер, сотрясающий ставни ее комнаты. Это улыбка Джона Сноу, который ворошил ей волосы и называл маленькой сестрицей. При мысли о нем глаза Арьи наполнились слезами. <...>

Пусть Многоликий забирает все, но это он не получит.

Арья зашлепала вверх по ступенькам в чем мать родила, крепко держа Иглу. На середине лестницы под ноги ей подвернулся расшатанный камень. Присев, она попыталась расшатать его еще больше, выковыривая ногтями крошки извести. После долгих усилий камень подался, и она обеими руками вытащила его.

– Здесь с тобой ничего не случится, – сказала она Игле. – Никто не будет знать, где ты лежишь, только я»¹⁷.

В этом нам видится преодоление традиций романтизма, ставшее возможным в результате смещения фокуса: у Дж. Толкина усилена выразительная составляющая, в то время как у Дж. Мартина паритетным образом представлена изобразительная.

Таким образом, подтверждается наше первоначальное предположение: новая медийная ситуация сформировала новый тип взаимодействия в треугольнике автор-читатель-персонаж. При этом ценность художественного мира превысила значение центральных персонажей. Избыточный характер игры, на который указывал Й. Хейзинга, очевиден именно в романах Дж. Мартина: щедрое «распыление» персонажей, сюжетных ходов, психологических миниатюр служит не столько оптимальной подаче авторской позиции, сколько «погружению в эпоху» и вовлечению в общее псевдосоциальное действие. Дж. Мартин востребован и интересен современному читателю, что, на наш взгляд, обусловлено во многом именно тем, что он органично «вписывает» художественный текст в общий информационный поток и позволяет читателю играть в процессе чтения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Макклэун Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003. С. 5–8.

² Мартынов К. Век писателей: текст и письмо в новых медиа // Логос. 2015. № 2. С. 4.

³ Галиев С.С. Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж.Р.Р. Толкина // Андреевские Чтения. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2010. С. 240–252.

⁴ Галиев С.С. Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж.Р.Р. Толкина // Андреевские Чтения. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2010. С. 241–243.

⁵ Арзуманян С.Н. Фэнтези и литературная сказка // Ученые записки Института УНИК. Вып. 3. М., 2012. С. 15–22.

⁶ Петрова Н.В., Кулакова О. К. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. № 2. С. 131–136.

⁷ Винтерле И.Д. Современное фэнтези как мультижанровое явление // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 93–96.

⁸ Винтерле И.Д. Мультимедийность жанра фэнтези как проявление принципа незавершенности // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 25–26.

⁹ Винтерле И.Д. Роль кинематографа в развитии современной литературы фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 828–829.

¹⁰ Петрова Н.В., Кулакова О.К. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. № 2. С. 135.

¹¹ Джордж Мартин объяснил, почему «убивает» любимых всеми героев «Игры престолов» // LiveLib. URL: <https://www.livelib.ru/blog/news/post/19271-dzhordzh-martin-obyasnil-pochemu-ubivaet-lyubimyh-vsemi-geroev-igrы-prestolov> (дата обращения 17.03.2017).

¹² Толкин Дж. Возвращение короля. СПб., 1992. С. 141.

¹³ Мартин Дж. Пир стервятников. М., 2007. С. 387

¹⁴ Толкин Дж. Возвращение короля. СПб., 1992. С. 240.

¹⁵ Мартин Дж. Пир стервятников. М., 2007. С. 126.

¹⁶ Толкин Дж. Возвращение короля. СПб., 1992. С. 222–223

¹⁷ Мартин Дж. Пир стервятников. М., 2007. С. 329–330.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Martynov K. Vek pisateley: tekst i pis'mo v novykh media [An Epoch of Writers: Text and Writing in New Media]. *Logos*, 2015, no. 2, p. 4. (In Russian).

2. Petrova N.V., Kulakova O.K. Razlichnye podkhody k opredeleniyu intertekstual'nosti [Different Approaches to Intertextuality Definition]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2011, no. 2, pp. 131–136. (In Russian).

3. Vinterle I. D. Sovremennoe fentezi kak mul'tizhanrovoe yavlenie [Modern Fantasy as a Multi-Genre Phenomenon]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2011, no. 6 (2), pp. 93–96. (In Russian).

4. Vinterle I. D. Mul'timedijnost' zhanra fentezi kak proyavlenie printsipa nezavershennosti [Multimedia Feature of Fantasy Genre as Manifestation of Incompleteness Principle]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2014, no. 2 (3), pp. 25–26. (In Russian).

5. Vinterle I.D. Rol' kinematografa v razvitii sovremennoy literatury fentezi [The Role of Cinema in the Development of Modern Fantasy Literature]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2010, no. 4 (2), pp. 828–829. (In Russian).

6. Petrova N.V., Kulakova O.K. Razlichnye podkhody k opredeleniyu intertekstual'nosti [Different Approaches to Intertextuality Definition]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2011, no. 2, p. 135. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Galiev S.S. Klassifikatsiya zhanra fentezi. Proizvedeniya Dzh.R.R. Tolki-na [Classification of the Fantasy Genre. The Works of J.R.R. Tolkien]. *Andreevskie Chteniya. Literatura XX veka: itogi i perspektivy izucheniya* [Andrey Scientific Conference. The XXth Century Literature. Results and Research Prospects]. Moscow, 2010, pp. 240–252. (In Russian).

8. Galiev S.S. Klassifikatsiya zhanra fentezi. Proizvedeniya Dzh.R.R. Tolki-na [Classification of the Fantasy Genre. The Works of J.R.R. Tolkien]. *Andreevskie Chteniya. Literatura XX veka: itogi i perspektivy izucheniya* [Andrey Scientific Conference. The 20th Century Literature. Results and Research Prospects]. Moscow, 2010, pp. 241–243. (In Russian).

9. Arzumanyan S.N. Fentezi i literaturnaya skazka [Fantasy and Literary Fairy Tale]. *Uchenye zapiski Instituta UNIK* [Transactions of the Institute of Cultures History]. Issue 3. Moscow, 2012, pp. 15–22. (In Russian).

(Monographs)

10. McLuhan H.M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow; Zhukovskiy, 2003, pp. 5–8. (Translated from English to Russian).

Ирина Николаевна Пупышева – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научные интересы: медиакommunikации, художественный образ, фантастическая литература.

E-mail: I-rinushka@yandex.ru

Ольга Виленовна Павловская – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научные интересы: общественные идеалы, современная культура, тенденции современного искусства, фантастическая литература.

E-mail: neydacha@yandex.ru

Алексей Игоревич Павловский – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научные интересы: кросс-культурные исследования, теория империй, этика, фантастическая литература

E-mail: tiranosawr@yandex.ru

Irina Pupysheva – Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

Research interests: media communication, artistic image, fiction literature.

E-mail: I-rinushka@yandex.ru

Olga Pavlovskaya – Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

Research interests: social ideals, modern culture, trends in contemporary art, fiction literature.

E-mail: neydacha@yandex.ru

Aleksej Pavlovskij – Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

Research interests: cross-cultural studies, theory of empires, ethics, fiction literature.

E-mail: tiranosawr@yandex.ru

Проблемы переводоведения *Issues of Translation Studies*

Я.В. Усачева (Москва)

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА И ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00002

Аннотация. Данная статья представляет собой комплексное исследование связей между основными положениями языковой картины мира и принципами анализа текстов оригинала и перевода современной художественной литературы. В первой части проводится обзор различных подходов к изучению языковой картины мира в отечественной гуманитарной науке с целью применения данного понятия в рамках литературоведения и переводоведения. Во второй части рассматриваются переводческие стратегии, направленные на сравнение картин мира оригинала и перевода. Третья часть посвящена ключевой роли переводчика в восприятии языковой картины мира текста оригинала и последующей ее передаче либо непосредственно в тексте перевода, либо в форме переводческого комментария. Новизна предлагаемого подхода состоит в разработке интегрированной методологической основы для сравнительного изучения текстов оригинала и перевода, что может способствовать более глубокой читательской рецепции художественного произведения.

Ключевые слова: картина мира; языковая картина мира; текст оригинала; текст перевода; переводоведение; сравнительное литературоведение.

Ya. Usacheva (Moscow)

The Language Worldview and Approaches to Analyzing the Source and the Target Texts of a Literary Work

Abstract. This paper proposes a new methodological framework within which the original and the translated texts of a literary work can be studied in the comparative perspective. The structure of the article is as follows. The first section reviews different approaches to the notion “language worldview” in order to apply this concept to both literary and translation studies. In the second section translation strategies related to the language worldview are examined. The third section is devoted to the translator’s key role as a crosscultural mediator in the perception of the language worldview of the source text and its further interpretation for the target audience, providing the latter with a proper translation commentary so as not to be “lost in translation”. The conclusions of our study reveal that the investigation of the language worldview will help integrate

literary and translation studies.

Key words: worldview; language worldview; the source text; the target text; translation studies; comparative literature.

Целью данной работы является обзор существующих концепций языковой картины мира, который позволил бы создать методологическую основу для сравнительного изучения текстов оригинала и перевода произведений художественной литературы, в частности современной шотландской прозы, использующей весь арсенал лингвистических средств для передачи национальной идентичности. К задачам исследования относятся, во-первых, описание тех проблем, с которыми сталкиваются переводчики художественной литературы, и, во-вторых, разработка способов их преодоления с учетом особенностей переводимого текста.

Важно подчеркнуть, что в данной работе, ограниченной форматом и рамками статьи, мы не претендуем на развернутое и исчерпывающее решение обозначенных проблем. Поэтому в задачи настоящего исследования не входит подробный экскурс в историю вопроса (В. Гумбольдт и неогумбольдтианство, американская этнолингвистика, гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа, теория семантических полей и т.п.), мы кратко охарактеризуем его современное состояние в отечественной и зарубежной гуманитарной науке и исследуем возможности междисциплинарных связей между литературоведением и переводоведением. Мы рассмотрим некоторые толкования понятия «языковая картина мира» через призму моделей различных научных направлений.

Долгое время в литературоведении для определения статуса художественной реальности использовался термин «внутренний мир художественного произведения». Еще в 1968 г. академик Д.С. Лихачев отметил плодотворность не автономного, а взаимосвязанного с реальностью подхода к изучению внутреннего мира художественного произведения, который есть «результат и верного отображения, и активного преобразования действительности»¹. При этом он отмечал двунаправленность отражения действительности миром художественного произведения: 1) косвенное – через видение художника, и 2) прямое, непосредственное – когда художник бессознательно «переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи»². В наши дни произведение художественной литературы, являясь «продуктом» творческой деятельности писателя, предстает перед читателем «как органическое сочетание содержания и формы, как целостный организм, как особым образом организованный художественный мир и как завершенная эстетическая ценность»³. Безусловно, внутреннее единство художественного мира литературного произведения во многом определяется картиной мира языка, на котором оно написано.

Современная теория межкультурной коммуникации понимает картину мира как «образ мира, полуосознанное или осознанное представление, являющееся результатом всей деятельности человека, его контактов с окружающей средой, совокупность организованных в некоторую систему всех

знаний о мире членами того или иного этноса на соответствующих ступенях развития»⁴. При этом как идеальное образование, ментальная репрезентация культуры картина мира «неисчерпаема по содержанию, не бывает логически непротиворечивой и завершенной, однако имеет тенденцию к иерархической организации»⁵. К разновидностям картины мира можно отнести: концептуальную, наивную, научную, национальную научную, ценностную, частнонаучную, религиозную, художественную, языковую и др.

С точки зрения современной теории межкультурной коммуникации, понятие «языковая картина мира» обычно определяется как «исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности. Считается, что различные языки по-разному вербализуют представления об окружающей их действительности, создавая культурно-специфические языковые картины мира»⁶.

В нашей стране исследования языковой картины мира ведутся в трех основных направлениях. Первое из них базируется на системном семантическом анализе лексики данного языка и представляет собой реконструкцию общей системы понятий, отраженной в этом языке, независимо от того, является ли эта система для данного языка специфичной или универсальной. Здесь понятие «языковая картина мира» представляет собой «взятое в своей совокупности все концептуальное содержание данного языка»⁷. В рамках данного подхода синонимом для термина «языковая картина мира» может выступать «языковая модель мира». Среди сторонников данного подхода можно назвать Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюнову, Т.В. Булыгину, В.А. Маслова. Например, В.А. Маслова определяет языковую картину мира как «особое системное образование, постоянно участвующее в познании мира и задающее образцы интерпретации воспринимаемого опыта»⁸.

Второе направление изучает отдельные лингвоспецифичные для конкретного языка концепты, которые не только являются «ключевыми» для данной культуры (в том смысле, что они дают «ключ» к пониманию отображенной в языковых категориях и формах ментальности), но и потому, что обозначающие их слова трудно переводятся или вообще не переводятся на другие языки. Такие исследования можно встретить в научных трудах А. Вежбицкой, В.В. Колесова, Е.А. Пименова, М.В. Пименовой, А.Д. Шмелева. Так, с точки зрения М.В. Пименовой, язык, с одной стороны, представляет определенную концептуальную систему и, с другой стороны, средство оформления концептуальной системы знаний о мире. Таким образом, она постулирует языковую картину мира как «совокупность знаний о мире, которые отражены в языке, а также способы получения и интерпретации новых знаний»⁹.

Третий подход интегрирует описанные выше первое и второе направления, его целью является воссоздание русской языковой картины мира при помощи комплексного (лингвистического, культурологического, се-

миотического) анализа лингвоспецифических концептов русского языка в межкультурном аспекте. Здесь языковая картина мира есть схема восприятия действительности, зафиксированная в языке и специфичная для данного языкового коллектива. В этом направлении написаны работы Анны А. Зализняк, И.Б. Левонтиной, Е.В. Рахилиной, Е.В. Урысон, Е.С. Яковлевой. Например, Анна А. Зализняк определяет языковую картину мира как «совокупность представлений о мире, заключенных в значении разных единиц данного языка (полнозначных лексических единиц, “дискурсивных” слов, устойчивых сочетаний, синтаксических конструкций и др.), которые складываются в некую единую систему взглядов, или предписаний»¹⁰. В свою очередь, Е.В. Урысон предлагает не ограничивать изучение языковых моделей мира «их описанием и типологическим сравнением: они становятся объектом интерпретации в рамках целого комплекса наук о человеке»¹¹.

Теперь рассмотрим, какое из данных направлений может оказаться оптимальным для исследования современной шотландской прозы и ее переводов на русский язык. Первое направление не подходит для изучаемого нами объекта по той причине, что шотландская литература насыщена разнообразными диалектизмами, что отображается в текстах художественной прозы не только на лексическом, но и на фонетическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. Поэтому в рамках предпереводческого анализа художественного произведения с точки зрения сравнения языковой картины мира текстов оригинала и перевода целесообразным представляется использование интегрированного подхода, включающего элементы каждого из описанных выше.

В этом свете интересна концепция междисциплинарных связей сравнительного литературоведения и перевода, предложенная П.М. Топером. Во-первых, с точки зрения сравнительного литературоведения, перевод может быть «сопоставлен с оригиналом – и другими переводами на тот же язык, и переводами на другие языки – как типологически схожие явления, а различия между ними могут быть поняты в их объективной обусловленности языковыми особенностями, средой, временем, читательским восприятием, литературными традициями и, конечно, – индивидуальностью переводчика, той “творческой линзой”, пройдя через которую и неизбежно преломившись, произведение искусства слова является в новом облике»¹². С другой стороны, «введение проблематики литературного (художественного) перевода в систему сравнительного литературоведения ... позволяет рассматривать функционирование переводных произведений в иноязычной среде как вновь созданных художественных ценностей и вырваться за пределы “плоскостного” понятия текст к более объемным категориям художественного образа»¹³.

Разумеется, культурная картина мира и богаче языковой, но, по мнению А.П. Садохина, именно в языке она «реализуется, вербализуется, хранится и передается из поколения в поколение. В этом процессе слова представляют собой не просто названия предметов и явлений, а кусочек

реальности, пропущенный через призму культурной картины мира и поэтому приобретший специфические, присущие данному народу черты»¹⁴.

О.А. Корнилов определяет языковую картину мира как результат «отражения объективного мира обыденным (языковым) сознанием того или иного языкового сообщества»¹⁵. При этом знание картины мира другого языка существенно для любых культурологических изысканий, т.к. «погружаться в исследование чужого культурного контекста без знания исходного набора “матриц” национального мировидения, вербализованного и систематизированного в ЯКМ соответствующего языка, – все равно, что пытаться прочесть слова и предложения на незнакомом языке, не удосужившись предварительно выучить алфавит этого языка»¹⁶.

В художественном тексте языковая личность осознается как языковая личность автора со спецификой своей языковой картины мира и словаря как основы этой картины. Художественный мир писателя формируется при помощи индивидуально-авторских художественных концептов, что позволяет нам говорить об «индивидуально-авторской картине мира», включающей в себя «арсенал тех языковых средств, которыми автор пользуется для описания мира»¹⁷. Индивидуально-авторская картина мира отражается в тексте, она достаточно субъективна и обладает чертами языковой личности своего создателя, что «обусловлено эстетическим характером отражения действительности и антропоцентризмом текста. Продуктивным способом описания индивидуально-авторской картины мира является концептуальный анализ, который заключается в выведении из содержания всего текста базового концепта, а также сведений, знаний о концепте, составляющих его концептосферу»¹⁸.

По мнению отечественного текстолога Г.А. Антипова, адекватное восприятие художественного текста невозможно без владения «определенным объемом культурного фонда, так как именно на знаниях из сферы культурного фонда строит свое общение с читателем автор художественного текста»¹⁹.

Сравнивая творческую деятельность автора художественного произведения с деятельностью переводчика, И.А. Кашкин показал зависимость второго от первого: «Писатель волен сам выбирать границы своей фантазии. Он может писать научный исторический роман или утопию, а не то – лирическую исповедь. И материал для него – весь мир. Переводчик ограничен в выборе: мир переводчика замкнут в пределах страниц подлинника, это мир, уже отраженный в зеркале автора»²⁰. По его мнению, для переводчика художественной литературы точкой отсчета должно быть «само произведение в целом, его живой образ, освещающий все детали»²¹. При этом «переводчик должен *знать* действительность, отраженную в подлиннике, и идти туда вместе с автором от его текста, а *поняв* автора, понять и читателя, *знать* его мироощущение и восприятие и *уметь* в своем переводе довести до читателя своеобразие подлинника»²², к чему относится «вся идейно-смысловая сторона, композиционные соотношения, образная система, художественные особенности речи (речевая характери-

стика, интонация, темп, языковые приметы времени), особенности местного колорита (без нажима и выпячивания, тактичным вкраплением или намеком)»²³.

Таким образом, переводчик объединяет в себе, во-первых, читателя, непосредственно воспринимающего оригинал, затем литературоведа или критика, анализирующего художественную сторону оригинала, и, наконец, писателя, творчески воссоздающего оригинал. Переводчик художественной литературы должен быть одновременно «верен» оригиналу и ориентирован на реципиента и нормы целевой культуры. Если он будет игнорировать языковую картину мира как целое, оперируя лишь ее отдельными фрагментами, то читатель как реципиент переводного текста не получит цельного впечатления от произведения, поскольку он знает меньше о действительности, отраженной в оригинале, чем реципиент оригинала. Следовательно, отсутствие у читателя необходимых фоновых знаний обуславливает эксплицирование имплицитно выраженной информации. В идеале перевод должен организовывать наше восприятие вокруг переводной книги так, как подлинник организовывал вокруг себя восприятие своего читателя.

К одной из трудностей переводческой деятельности можно отнести не только переход от одного языка к другому, но и от одной культуры к другой. Поэтому переводчик должен не просто хорошо владеть двумя языками, исходным и переводящим (в отличие от долгое время господствующей в нашей гуманитарной науке концепции, согласно которой переводчик должен быть компетентен в том языке, на который он переводит), но и обладать глубокими экстралингвистическими знаниями, чтобы помочь читателю-реципиенту перевода избежать трудностей непонимания, которые порождаются социокультурными различиями.

В процессе перевода художественного произведения языковые картины мира автора и переводчика вступают во взаимодействие, в результате чего модифицируется языковая картина мира исходного текста. Представление переводчика о картине мира реципиента переводного текста есть некая отраженная реальность, с которой взаимодействует перевод. Расшифровывая знаки исходного текста, переводчик создает в своем сознании картину данного фрагмента на основе собственного, субъективного познавательного опыта и своего умения проникать в смыслы, зашифрованные в знаках исходного языка. Сомнения в том, что описываемая в тексте оригинала действительность хорошо известна целевой аудитории, вынуждают переводчика задействовать различные преобразования (трансформации), учитывая ожидания читателей. Переводчик создает для себя интерлингвокультурную картину мира, которая помогает предвидеть возможные коммуникативные сбои и предотвратить их при помощи соответствующих языковых средств и переводческих трансформаций. В результате деятельности языковой личности переводчика, воссоздающего авторскую реальность в процессе ее вторичного переосмысления, переводное произведение подвергается изменениям, это легко проследить при сравнительно-сопоставительном анализе

оригинального и переводного текстов.

Н.С. Автономова говорит о противоположных переводческих стратегиях, выбор которой зависит от того, «кого к кому должен приблизить переводчик: читателя к автору – или автора к читателю? ... При движении от читателя к автору перевод более внимателен к специфике подлинника, а при движении от автора к читателю – к возможностям языка перевода и уровню читателей»²⁴.

Известный словацкий специалист в области художественного перевода А. Попович одним из первых ввел понятие «фактор культуры в переводе», определенное им как «отношение культурного контекста автора и переводчика, выражаемое как оппозиция «свое» → «чужое», которая в процессе перевода реализуется в зависимости от коммуникативной позиции переводчика в виде приближения к подлиннику или отдаления от него (экзотизация ← → натурализация)»²⁵. Позднее Л. Венути предложил две стратегии перевода. Во-первых, «доместицирующий перевод» («натурализация» у А. Поповича), который «предусматривает адаптацию текстов переводов к доминирующим языковым и эстетическим стандартам целевой культуры... текст становится сразу понятным, он отвечает нормам лексики, синтаксиса и идиоматики литературного языка. Любой след чужого стирается, перевод не воспринимается как перевод, становится удобным и одомашнивается»²⁶. Во-вторых, «форенизирующий перевод» («экзотизация» у А. Поповича), который используется «в качестве средства отстранения на языковом уровне» для экспериментов с социолектами, жаргонизмами, архаизмами, игры с литературными конвенциями и индивидуальными языковыми конструктами»²⁷. Важно отметить, что А. Попович выделил еще и промежуточную третью составляющую – креолизацию. Представим наглядно суть каждой из данных переводческих стратегий в форме следующей таблицы.

Таблица 1. Сравнение оригинала и перевода в контексте взаимодействия двух культур

характеристики	культур		доместицирующий перевод / натурализация
	форенизирующий перевод / экзотизация	креолизация	
текст оригинала (исходный)	крайнее акцентирование культурного полюса	границы между культурами относительны	избрание элементов, типичных для культуры оригинала, и неизвестных в культуре перевода
задача переводчика	приблизить читателя перевода к автору оригинала	проникновение языковой структуры оригинала в язык перевода	приблизить исходный текст к иноязычному реципиенту

текст перевода (принимающий)	реципиент оказывается в сфере чужой культуры, без условий ее восприятия	смещение двух культур в переводе, стилизация и принадлежность перевода двум культурам: перевод как носитель культуры оригинала и как своеобразный факт принимающей культуры	языковая транспозиция, границы чужой культуры полностью стираются, утрачивается ощущение «переводности»
------------------------------	---	---	---

По мнению авторов сборника «Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации (основы теории)», в результате сближения художественного перевода и межкультурной коммуникации «переводная художественная литература должна рассматриваться в широком контексте принимающей культуры как способ реализации межкультурной коммуникации посредством художественного перевода»²⁸.

В качестве предварительного заключения, представим взаимодействие языковых картин мира участников межкультурной коммуникации в виде Схемы 1:

Схема 1. Взаимодействие картин мира языков, задействованных в художественном переводе



В общих чертах, взаимодействие картин мира языков, задействованных в художественном переводе, можно представить следующим образом. Автор создает художественное произведение, которое далее публикуется издателем и становится доступным читателям, владеющим языком, на котором оно написано. Среди этих читателей присутствует и владеющий другим языком переводчик, который становится реципиентом данного произведения и осуществляет его перевод на другой язык, который также издается и обретает новых реципиентов – читателей. Таким образом, вос-

приятие произведения на языке перевода есть завершающий этап межъязыковой художественной коммуникации. А роль переводчика художественной литературы состоит в передаче сведений об одной культуре в целевую культуру.

По мнению отечественного переводоведа А.Д. Швейцера, процесс перевода «пересекает не только границы языков, но и границы культур, а создаваемый в ходе этого процесса текст транспонируется не только в другую языковую систему, но и систему другой культуры»²⁹. Соприкосновение двух культур в процессе художественного перевода находит свое проявление, в частности, во взаимодействии двух литературных традиций³⁰. Важно отметить, что А.Д. Швейцер одним из первых обратил внимание на двусторонний характер перевода: «во-первых, ... однонаправленный двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором создается вторичный текст, репрезентирующий первичный в другой языковой и культурной среде, и, во-вторых, ... процесс, ориентированный на воссоздание коммуникативного эффекта оригинала с поправкой на различия между двумя культурами и двумя коммуникативными ситуациями»³¹.

Нидерландский специалист по истории, критике и теории перевода Сиз Костер характеризует особое положение переводчика художественной литературы как хрупкое балансирование «между текстами» (“in between texts”); как и отправителя, и получателя; как и читателя, и автора. Она сравнивает переводчика с двуликим Янусом, смотрящим в противоположные направления [перевод мой. – Я.У.]³².

Применительно к читательской рецепции текста Ю.Н. Караулов заметил, что каждый читатель также анализирует текст в ходе чтения, но «читательский анализ, естественно, совершается в свернутом, сжатом виде, практически не выходя на вербальный уровень. Последнее есть удел критика и литературоведа, который уже в собственном тексте делает явным, эксплицирует этот скрытый анализ, материализуя в словах содержание художественного образа»³³.

В XXI в. можно говорить о читателе особого типа – читателе-исследователе, который, в свою очередь, нуждается в переводчике нового типа, не просто разбирающемся в значениях слов, понятиях и реалиях действительности, но и в концептах, составляющих специфику определенной культуры. В этом случае на первый план профессиональной деятельности переводчика художественной литературы выходит особый тип толкования текста – комментарий художественного произведения. Он позволяет избежать смысловых потерь при переводе и способствует более глубокому пониманию текста читателем перевода. В.И. Карасик определяет переводческий комментарий как «жанр герменевтического дискурса», который «представляет собой вторичное текстовое образование и выполняет функции разъяснения, подтверждения, уточнения и критической оценки и информации, которая содержится в исходном тексте»³⁴.

Определяющим для современного художественного перевода является

требование максимально бережного отношения к объекту перевода и воссоздания его как произведения искусства в единстве содержания и формы, в национальном и индивидуальном своеобразии. Перевод не сводится к перекодированию, но представляет собой также и объяснение, истолкование, интерпретацию, а переводческая компетенция включает и элементы двух соприкасающихся в процессе перевода культур.

Таким образом, сталкиваясь с особенностями двух культур, переводчик должен не только четко представлять себе их различия, но уметь максимально точно передать информацию от носителя одной культуры носителю другой. Несомненно, стратегии и приемы художественного перевода меняются в зависимости от господствующей на данный момент парадигмы в теории и практике перевода. До сих пор актуален поиск некоего «объединяющего» компонента для разнообразных концепций. Как ни странно, именно постмодернистская парадигма гуманитарного знания позволила исследователям вновь обратить внимание на «классические каноны» школы отечественного литературоведения и перевода, хотя и с несколько переосмысленных, междисциплинарных, позиций.

Итак, если анализ картины мира облегчает понимание того, чем отличаются национальные культуры и как они дополняют друг друга на уровне культуры мировой, то, аналогично, междисциплинарный анализ языковых картин мира исходного и переводящего языков призван способствовать глубокому пониманию и адекватной интерпретации изучаемых художественных текстов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Чайковский Р.Р. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации: (основы теории). М., 2016. С. 200.
- ² Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 14.
- ³ Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 53.
- ⁴ Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 205.
- ⁵ House J. (ed.) *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Basingstoke, 2014. P. 149.
- ⁶ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010. С. 69.
- ⁷ Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. М., 2010. С. 237.
- ⁸ Маслова Ж.Н. Когнитивная концепция поэтической картины мира. М., 2012. С. 21.
- ⁹ Пименова М.В. Языковая картина мира. М., 2014. С. 26.
- ¹⁰ Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. М., 2006. С. 206–207.
- ¹¹ Урысон Е.В. Проблемы исследования языковой картины мира: аналогия в се-мантике. М., 2003. С. 10.
- ¹² Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 219.
- ¹³ Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 186.

¹⁴ Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М., 2014. С. 101.

¹⁵ Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных ментали-тетов. М., 2003. С. 112.

¹⁶ Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных ментали-тетов. М., 2003. С. 80.

¹⁷ Пименова М.В. Языковая картина мира. М., 2014. С. 91–92.

¹⁸ Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум. М., 2005. С. 341.

¹⁹ Антипов Г.А. и др. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989. С. 134.

²⁰ Кашкин И.А. Для читателя-современника. М., 1977. С. 503.

²¹ Кашкин И.А. Для читателя-современника. М., 1977. С. 428.

²² Кашкин И.А. Для читателя-современника. М., 1977. С. 510.

²³ Кашкин И.А. Для читателя-современника. М., 1977. С. 514.

²⁴ Калашникова Е. По-русски с любовью: беседы с переводчиками. М., 2008. С. 27.

²⁵ Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980. С. 196.

²⁶ Прунч Э. Пути развития западного переводоведения. От языковой асимметрии к политической. М., 2015. С. 353.

²⁷ Прунч Э. Пути развития западного переводоведения. От языковой асимметрии к политической. М., 2015. С. 353.

²⁸ Чайковский Р.Р. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации: (основы теории). М., 2016. С. 200.

²⁹ Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 14.

³⁰ Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 53.

³¹ Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 2009. С. 205.

³² House J. (ed.) *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Basingstoke, 2014. P. 149.

³³ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010. С. 69.

³⁴ Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. М., 2010. С. 237.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Likhachev D.S. *Vnutrenniy mir khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Inner Life of a Work of Literature]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 8, p. 76. (In Russian).
2. Likhachev D.S. *Vnutrenniy mir khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Inner Life of a Work of Literature]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 8, p. 78. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. House J. (ed.). *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Basingstoke, 2014, p. 149. (In English).

(Monographs)

4. Chaykovskiy R.R. *Khudozhestvennyy perevod kak vid mezhkul'turnoy kommunikatsii: (osnovy teorii)* [Literary Translation as a Means of Crosscultural Communication: Theoretical Principles]. Moscow, 2016, p. 183. (In Russian).
5. Zhukova I.N. *Slovar' terminov mezhkul'turnoy kommunikatsii* [Dictionary of Crosscultural Communication]. Moscow, 2013, p. 151. (In Russian).
6. Zhukova I.N. *Slovar' terminov mezhkul'turnoy kommunikatsii* [Dictionary of Crosscultural Communication]. Moscow, 2013, p. 151. (In Russian).
7. Zhukova I.N. *Slovar' terminov mezhkul'turnoy kommunikatsii* [Dictionary of Crosscultural Communication]. Moscow, 2013, p. 154. (In Russian).
8. Radbil' T.B. *Osnovy izucheniya yazykovogo mentaliteta: ucheb. posobie* [The Principles of Studying Language Mentality: a Manual]. Moscow, 2010, p. 173. (In Russian).
9. Maslova Zh.N. *Kognitivnaya kontseptsiya poeticheskoy kartiny mira* [The Cognitive Concept of the Poetic Worldview]. Moscow, 2012, p. 21. (In Russian).
10. Pimenova M.V. *Yazykovaya kartina mira* [Language Worldview]. Moscow, 2014, p. 26. (In Russian).
11. Zaliznyak Anna A. *Mnogoznachnost' v yazyke i sposoby ee predstavleniya* [Polysemantics in Language and the Ways of its Representation]. Moscow, 2006, pp. 206-207. (In Russian).
12. Uryson E.V. *Problemy issledovaniya yazykovoy kartiny mira: analogiya v semantike* [The Issues of Investigating Language Worldview: Analogy in Semantics]. Moscow, 2003, p. 10. (In Russian).
13. Toper P.M. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Translation within the System of Comparative Literature]. Moscow, 2001, p. 219. (In Russian).
14. Toper P.M. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Translation within the System of Comparative Literature]. Moscow, 2001, p. 186. (In Russian).
15. Sadokhin A.P. *Vvedenie v teoriyu mezhkul'turnoy kommunikatsii* [The Theory of Crosscultural Communication: Introduction]. Moscow, 2014, p. 101. (In Russian).
16. Kornilov O. A. *Yazykovye kartiny mira kak proizvodnye natsional'nykh mentalitetov* [Language Worldviews as Derivatives of National Mentalities]. Moscow, 2003, p. 112. (In Russian).
17. Kornilov O. A. *Yazykovye kartiny mira kak proizvodnye natsional'nykh mentalitetov* [Language Worldviews as Derivatives of National Mentalities]. Moscow, 2003, p. 80. (In Russian).
18. Pimenova M.V. *Yazykovaya kartina mira* [Language Worldview]. Moscow, 2014, pp. 91–92. (In Russian).
19. Babenko L.G. *Lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika* [The Linguistic Analysis of a Belles-Lettres Text. Theory and Practice]. Moscow, 2005, p. 341. (In Russian).
20. Antipov G.A. et al. *Tekst kak yavlenie kul'tury* [Text as a Cultural Phenomenon]. Novosibirsk, 1989, p. 134. (In Russian).
21. Kashkin I.A. *Dlya chitatelya-sovremennika* [For the Contemporaneous Reader]. Moscow, 1977, p. 503. (In Russian).

22. Kashkin I.A. *Dlya chitatelya-sovremennika* [For the Contemporaneous Reader]. Moscow, 1977, p. 428. (In Russian).
23. Kashkin I.A. *Dlya chitatelya-sovremennika* [For the Contemporaneous Reader]. Moscow, 1977, p. 510. (In Russian).
24. Kashkin I.A. *Dlya chitatelya-sovremennika* [For the Contemporaneous Reader: Articles and Studies]. Moscow, 1977, p. 514. (In Russian).
25. Kalashnikova E. *Po-russki s lyubov'yu: besedy s perevodchikami* [From Russia with Love: Interviews with Translators]. Moscow, 2008, p. 27. (In Russian).
26. Popovich A. *Problemy khudozhestvennogo perevoda: ucheb. posobie* [The Issues of Literary Translation: Handbook]. Moscow, 1980, p. 196. (Translated from Slovak to Russian).
27. Prunč E. *Puti razvitiya zapadnogo perevodovedeniya. Ot yazykovoy asimmetrii k politicheskoy* [The Ways of the Western Translation Studies Development]. Moscow, 2015, p. 353. (Translated from German to Russian).
28. Prunč E. *Puti razvitiya zapadnogo perevodovedeniya. Ot yazykovoy asimmetrii k politicheskoy* [The Ways of the Western Translation Studies Development]. Moscow, 2015, p. 353. (Translated from German to Russian).
29. Chaykovskiy R.R. *Khudozhestvennyy perevod kak vid mezhkul'turnoy kommunikatsii: (osnovy teorii)* [Literary Translation as a Means of Crosscultural Communication: Theoretical Principles]. Moscow, 2016, p. 200. (In Russian).
30. Shveytser A.D. *Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty* [Theory of Translation: Status, Issues, Aspects]. Moscow, 2009, p. 14. (In Russian).
31. Shveytser A.D. *Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty* [Theory of Translation: Status, Issues, Aspects]. Moscow, 2009, p. 53. (In Russian).
32. Shveytser A.D. *Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty* [Theory of Translation: Status, Issues, Aspects]. Moscow, 2009, p. 205. (In Russian).
33. Karaulov Yu.N. *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'* [The Russian Language and Language Individuality]. Moscow, 2010, p. 69. (In Russian).
34. Karasik V.I. *Yazykovaya kristallizatsiya smysla* [The Linguistic Crystallization of Meaning]. Moscow, 2010, p. 237. (In Russian).

Яна Валерьевна Усачева – аспирант, старший преподаватель кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: современная проза, литература Шотландии, перевод художественных текстов, межкультурная коммуникация, компаративистика, диалектология, фонетика и фонология.

E-mail: verbamanent@yandex.ru

Yana Usacheva – post-graduate student, senior lecturer at the Department for Translation/Interpreting and Translation Studies, Russian State University for the Humanities.

Research interests: contemporary prose, fiction of Scotland, translation, crosscultural communication, comparative studies, dialectology, phonetics and phonology.

E-mail: verbamanent@yandex.ru

И.И. Воронцова, М.А. Навольнева (Москва)

**ДВА ПЕРЕВОДА РОМАНА ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА
«THE CATCHER IN THE RYE» В ДИАХРОНИИ:
сравнительный анализ**

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00003

Аннотация. В статье рассматриваются две переводные версии романа Дж.Д. Сэлинджера, выполненные Р. Райт-Ковалевой и М. Немцовым. Поскольку они обе отличаются как друг от друга, так и от оригинального текста, авторы ищут причины такого отличия. Сравнивая два текста, авторы рассматривают различные факторы – временные, социокультурные, личностные, – которые могли повлиять на перевод. Также рассматривается вопрос, каким образом данные факторы влияют на использование различных переводческих приемов обоими переводчиками. Явление существования диахронической переводной множественности отражает интерес к произведениям зарубежной литературы не только переводчиков, но и читателей. Исследуя два одновременных перевода, авторы сравнивают, насколько меняется язык перевода с течением времени, и насколько тот или иной переводной вариант лучше отражает смысл и настроение текста оригинала.

Ключевые слова: перевод; Дж.Д. Сэлинджер; Р. Райт-Ковалева; М. Немцов; сравнительный анализ; переводческий прием; диахрония; переводная множественность.

I. Vorontsova, M. Navolneva (Moscow)

**Two Translations of J.D. Salinger's Novel
“The Catcher in the Rye” in Diachrony: Comparative Analysis**

Abstract. The article is devoted to the research of two translations of J.D. Salinger's novel done by R. Rayt-Kovaleva and M. Nemtsov. As far the translations differ not only from each other but also from the original novel the authors of the article examine the reasons of such a difference. Comparing two texts, the authors consider temporal, sociocultural and personal factors which could have influenced these translations. The other question the authors discuss is how all the factors reflect in translation methods chosen by both translators. The existence of diachronical translational plurality reflects the interest of both translators and readers to foreign literature. Analyzing two diachronous translations the authors compare the changes in target language and how this or that version of translation reflexes the plot and the mood of the original novel.

Key words: translation; J.D. Salinger; R. Rayt-Kovaleva; M. Nemtsov; comparative analysis; translation method; diachrony; translational plurality.

Распространение в национальной культуре различных переводных версий одного иноязычного литературного произведения известно в отечественном переводоведении как явление «множественности переводов»,

или «переводной множественности» и определяется как «факт реального сосуществования в переводной литературе двух и более переводов одного и того же оригинала»¹.

Сам факт диахронической переводной множественности с научной точки зрения закономерен и свидетельствует о неизменной востребованности иноязычного оригинала.

Роман Дж.Д. Сэлинджера (1951 г.) переводили на русский язык Р.Я. Райт-Ковалева (1961 г.), С.А. Махов (1998 г.), Я.К. Лотовский (2010 г.) и М.В. Немцов (2008 г.).

Интересующий нас перевод М.В. Немцова «Ловец на хлебном поле» создан в начале третьего тысячелетия и, вероятно, этим продиктовано желание переводчика создать новый текст, более соотнесенный со стилем читателя нового времени: ведь герой Сэлинджера говорит на сленге американского тинейджера 1950-х гг., которого в начале XXI в. уже нет.

Сохранив атмосферу отчаяния и противостояния, Рита Райт-Ковалева смягчила текст романа, на родине писателя критиковавшийся за грубость, пригладила экспансивную, порой непоследовательную речь главного героя, редуцировала сниженную лексику и в целом подвела перевод под модель советского литературного истеблишмента. На наш взгляд, Райт-Ковалева сделала акцент на рефлексии главного героя, одинокого романтика, отчего текст несколько утратил заданное Сэлинджером настроение и превратился в самостоятельное произведение, которое, тем не менее, продолжает вызывать безусловный интерес.

Перед Немцовым стояла сложнейшая задача: создать современный перевод романа при наличии уже существующего, в некотором роде, сакрального перевода, в рамках языка нулевых годов, тогда как язык оригинала так и остался в 50-х гг. Его перевод выполнялся уже в эпоху большей свободы выражения, и Немцов весьма раскованно жонглирует сленгом, намеренно перегружает текст сниженной лексикой – в большей степени, чем это присутствует в самом оригинале. Если у Сэлинджера «kind of стар», то у Немцова «прочая херня»; нейтральное «funny» превращается в «уматно», «parents» – в «предки». Михаил Идов, американский и русский сценарист и журналист, называет попытки Немцова осовременить язык романа весьма неуклюжими и считает, что переводчик неверно передал голос Холдена Колфилда – умного и красноречивого подростка из книги Сэлинджера².

Перевод Немцова в целом вызвал негативное восприятие самой попыткой покушения на ставший каноном перевод Р. Райт-Ковалевой³. Однако, подчеркивая благозвучность текста Риты Райт-Ковалевой в сравнении с подчеркнута агрессивным текстом Максима Немцова, исследователи (И. Власов, 2008; В. Ярослав, 2009) отмечают и то, насколько тонко и точно чувствуются иронические и трагикомические нюансы у Немцова, и то, как часто ускользают они у Райт-Ковалевой при всех неоспоримых достоинствах ее перевода⁴.

Столь неоднозначные оценки двух версий интерпретации этого произ-

ведения вызывают интерес к сравнительному анализу переводческих решений, обусловивших отличия переводов 1961 и 2008 гг. Инструментарий лингвистической теории перевода позволяет определить тип примененных переводчиками трансформаций.

Переводческие трансформации исследовались многими известными переводчиками и лингвистами, такими как А.В. Федоров, А.Д. Швейцер, В.Н. Комиссаров и др.⁵ Авторы этой статьи придерживаются преимущественно классификации переводческих трансформаций, предложенной В.Н. Комиссаровым, в силу ее системности и эластичности.

Сравнительный анализ переводческих трансформаций

Р. Райт-Ковалева и М. Немцова:

Приемы передачи ономастической лексики

Оба переводчика примерно в равном количестве используют приемы транскрипции и транслитерации, сохраняя при этом свои предпочтения.

I suddenly remembered this time, in around October, that I and Robert Tichener and Paul Campbell were chucking a football around, in front of the academic building ⁶ . [Здесь и далее цитаты из оригинального текста и переводов приводятся по указанным изданиям].	
Перевод Р. Райт-Ковалева ⁷	Перевод М. Немцова ⁸
Я вдруг вспомнил, как мы однажды, в октябре, втроем – я, Роберт Тичнер и Пол Кембл – гоняли мяч перед учебным корпусом.	Вспомнил, как где-то в октябре мы с Робертом Тичнером и Полом Кэмпбеллом мячик пинали перед главным корпусом.
При переводе первого имени оба переводчика используют прием транскрипции. Райт-Ковалева при этом передает «ch» через «ч», что характерно и привычно для русского читателя. Немцов же искусственно изобретает фамилию «Тихнер». Имя второго мальчика Райт-Ковалева транскрибирует, придав ему более мягкое и удобное для русскоязычного читателя звучание, чем у Немцова, который использует транслитерацию.	
«I passed English all right», I said, «because I had all that Beowulf and Lord Randal My Son stuff when I was at the Whooton School.	
Перевод Р. Райт-Ковалева	Перевод М. Немцова
Английский я хорошо сдал, потому что я учил Беовульфа и «Лорд Рэндал, мой сын» и всю эту штуку еще в Хуттонской школе.	Английский я сдал нормально, – говорю, – потому что всяких «Беовульфов» и «Лорд Рэндэл, мой сын» мы в Вутоне проходили.

Если названия литературных произведений оба переводчика оставляют в общепринятом варианте, то перевод названия учебного заведения различается. Немцов использует прием транскрипции, искажая при этом чтение согласной первого слога и меняя его с «х» на «в» – по правилам чтения буквосочетание «wh» перед гласным «о» произносится как «х». Помимо прочего, переводчик опускает слово «школа», что может ввести читателя в замешательство, т.к. без контекста не совсем ясно, что являет собой «Вутон». Райт-Ковалева транскрибирует название школы по правилам чтения, при этом компенсировав двойное «оо» двойным «тт» в русском варианте, что естественнее ложится на слух русскоязычного читателя.

Членение предложения

Анализ наглядно показал, что там, где Райт-Ковалева активно и вполне удачно использует обозначенный прием, Немцов его избегает, впрочем, без особого ущерба для перевода. Пожалуй, членение предложений у Райт-Ковалева компенсирует искусственную сглаженность выражений героя, вступающую в противоречие с его речью в оригинальном тексте.

For instance, they had this headmaster, Mr. Haas, that was the phoniest bastard I ever met in my life.	
Перевод Р. Райт-Ковалева	Перевод М. Немцова
Например, их директор, мистер Хаас. Такого подлого притворщика я в жизни не встречал.	Взять директора, мистера Хааса – фуфловее гада я в жизни не встречал.
Райт-Ковалева делит предложение на два, выпукло передавая неприязнь, с которой главный герой отзывается о директоре школы. Немцов сохраняет предложение практически в первоначальном виде, однако его тире перед оценочной характеристикой отражает эмоциональную составляющую речи Холдена. Такой прием, равно как и сниженная лексика – «фуфловее гада» – ближе к разговорному откровению шестнадцатилетнего подростка.	

Объединение предложений

И снова Немцов стремится придерживаться структуры оригинала, тогда как Райт-Ковалева, наоборот, намеренно укорачивает предложения таким образом, чтобы они органично соответствовали англоязычному стилю повествования главного героя – короткому и ясному.

That's something that drives me crazy. When people say something twice that way, after you admit it the first time.	
Перевод Р. Райт-Ковалева	Перевод М. Немцова

<p>Меня злит, когда люди повторяют то, с чем ты сразу согласился.</p>	<p>От такого рехнуться можно. Когда вот так повторяют что-нибудь, в чем ты уже признался.</p>
---	---

Интересный пример того, как лаконично и содержательно Райт-Ковалева удалось перевести два предложения, используя прием объединения. Перевод Немцова, сохранивший оригинальную структуру предложений, более многословен, хотя и ближе к оригиналу. Райт-Ковалева привычно сглаживает фразу «drives me crazy», но ей хорошо удается передать немногословность главного героя. Глагол «рехнуться» у Немцова точнее отражает реалии сегодняшнего времени, чем «меня злит...» Райт-Ковалева.

Грамматическая замена

Этот прием применяется обоими переводчиками, когда необходимо перевести языковую единицу, категориальные значения которой вообще отсутствуют в переводящем языке.

I don't care if it's a sad good-by or a bad good-by, but when I leave a place I like to know I'm leaving it. If you don't, you feel even worse.

<p>Перевод Р. Райт-Ковалева</p> <p>Я не задумываюсь, грустно ли мне уезжать, неприятно ли. Но когда я расстанусь с каким-нибудь местом, мне надо почувствовать, что я с ним действительно расстанусь. А то становится еще неприятней.</p>	<p>Перевод М. Немцова</p> <p>Терпеть не могу. Да наплевать, сопли там на прощанье или вопли, но когда я сваливаю, мне надо знать, что я сваливаю. Иначе еще хуже.</p>
---	---

Труднопереводимую фразу «it's a sad good-bye or a bad good-bye» Райт-Ковалева передает через грамматическую замену, чувства Холдена переданы наречиями «грустно» и «неприятно». Немцов использует существительные, передающие одновременно эмоциональное и саркастическое отношение героя к прощанию. При всей художественности перевода Райт-Ковалева, вариант Немцова точнее выражает неприязнь героя к выражению искренних чувств и склонность, как у любого подростка, употреблять сленговые или бранные выражения.

Антонимический перевод

Лексико-семантическая и синтаксическая операция комбинаторно предлагают комплексные переводческие трансформации.

Okay. Go home and get your bike and meet me in front of Bobby's house. Hurry up.

<p>Перевод Р. Райт-Ковалева</p> <p>«... Только не копайся!»</p>	<p>Перевод М. Немцова</p> <p>«... Чтоб пулей».</p>
---	--

Хотя фраза может быть переведена и дословно («Поторопись»), Райт-Ковалева использует прием антонимического перевода для усиления негативного настроения прямой речи Колфилда, Немцов же уходит от антонимического перевода, используя прием компенсации, вполне удачно отражающий нетерпение героя. Но если у Райт-Ковалева фраза может звучать как просьба, то в переводе Немцова это исключено.

Компенсация

Именно через прием компенсации, позволяющий оценить всю многогранность и даже ювелирность работы, оба переводчика задают настроение романа. Вновь отмечается, что перевод Райт-Ковалева более мягкий, без колких высказываний, в то время как Немцов представляет героя настоящим отчаянным хулиганом с острым языком.

You take somebody old as hell, like old Spencer, and they can get a big bang out of buying a blanket.

<p>Перевод Р. Райт-Ковалева</p> <p>Живет себе такой человек вроде старого Спенсера, из него уже песок сыплется, а он все еще приходит в восторг от какого-то одеяла.</p>	<p>Перевод М. Немцова</p> <p>Такое старичье, как Спенсер, – и ему зашибись покупать одеяло.</p>
--	---

Райт-Ковалева компенсирует небрежное отношение героя фразой «какое-то одеяло» с неопределенным местоимением. Немцов вообще очень лаконично, и не исказив при этом смысла, переводит длинную фразу одним словом «зашибись», часто используемым в русском языке для передачи эмоций.

The Catcher in the Rye.

<p>Перевод Р. Райт-Ковалева</p> <p>Над пропастью во ржи.</p>	<p>Перевод М. Немцова</p> <p>Ловец на хлебном поле.</p>
--	---

Название «The Catcher in the Rye» берет истоки из стихотворения Роберта Бёрнса «Comin' Thro' The Rye». На улице Нью-Йорка Холден слышит, как один мальчик напевает первые строчки: «If a body meet a body, / Comin' thro' the rye». Спутав слова, Холден повторяет их так: «If a body catch a body» и начинает мечтать о том, как он будет спасать детей во ржи. Прямая калька английского заглавия романа невозможна: в русском языке слово «ловец» не имеет всех коннотаций английского аналога и не оставляет возможности подобрать отглагольное образование к английскому слову catcher – «тот, кто ловит». Можно предположить, что обезличивание у Райт-Ковалева – «Над пропастью во ржи» – придает названию и некоторую отстраненность от реального мира. Более того, слово «пропасть», в отличие от оригинального cliff – крутой обрыв, – предлагает русскоязычному читателю негативную ассоциацию (опасность, крах) как сигнал о шатком положении Холдена,

необходимости в поддержке его самого. Немцов зеркально переводит название как «Ловец на хлебном поле», не нагружая его смыслами, созданными Райт-Ковалевой.

По данным Дональда М. Файна, роман Сэлинджера переведен по-мимо русского еще на шестнадцать языков, и переводное название иногда оказывается очень далеким от авторского оригинала. Переводчики в традициях своего национального восприятия пытались обобщить в заглавии одну из центральных идей романа:

Норвежский: «Каждый берет свое, почему мы, другие, ничего?» (Hver tar sin – sa far vi andre ingen).

Шведский: «Спаситель в годину бед» (Raddaren i noden).

Французский: «Ловец сердец» (L'Attrape-coeurs).

Голландский: «Одинокое странствие» (Eenzame zwerf-tocht), в другом издании того же перевода – «Отрок» (Pu-ber).

Иврит: «Я, Нью-Йорк и все такое» (Ani-New York, w-khol ha-shear).

Корейский: «Пропасть» (Danae).

Польский: «Буян в хлебах» (Buszujacy w zbozu).

Испанский: «Прячущийся ловец» (El cazador oculto).

Генерализация

Оба переводчика довольно часто используют прием генерализации в сходных ситуациях, избавляя русскоязычного читателя от нагромождения сложных понятий и конструкций; при этом смысл оригинального текста остается легким в понимании.

He was one of these very, very tall, round-shouldered guys-he was about six four-with lousy teeth.	
Перевод Р. Райт-Ковалевой	Перевод М. Немцова
Он был ужасно высокий – шесть футов четыре дюйма, страшно сутулый, и зубы гнилые.	Он такой дылда, плечи покатые – росту в нем где-то шесть и четыре, – и с паршивыми зубами.
Точные характеристики при описании роста или веса свойственны русскому языку в значительно меньшей мере, чем английскому. Райт-Ковалева использует усиливающие наречия, весьма частотные в русской речи: «very, very tall» – «ужасно высокий», распространяя этот эффект и на «round-shouldered guys» – «страшно сутулый», благодаря чему ее перевод несет более яркую эмоциональную окраску, чем сам оригинал. Перевод Немцова менее эмоционален, но нельзя не отметить его лаконичность, столь свойственную речи главного героя.	

Конкретизация

При переводе таких глаголов как: to get, to do, to go, to come и проч. оба переводчика используют прием конкретизации.

«What did Dr. Thurmer say to you, boy? I understand you had quite a little chat». «Yes, we did. We really did. I was in his office for around two hours, I guess».	
Перевод Р. Райт-Ковалевой	Перевод М. Немцова
– А о чем с тобой говорил доктор Термер, мой мальчик? Я слышал, что у вас был долгий разговор.	– И что тебе сказал доктор Тёрмер, мальчик мой? Я так понимаю, у вас с ним была беседа.
– Да, был. Поговорили. Я просидел у него в кабинете часа два, если не больше.	– Была. Еще какая. Часа два, наверно, у него в кабинете.
Смысл глагола to do в оригинальном тексте понимается только в контексте. Райт-Ковалева вначале использует смысловое развитие: «Yes, we did» – «Да, был». Далее, развивая тему разговора, она применяет прием конкретизации к предложению «We really did», выразив его односоставным предложением, достаточным для понимания смысла. Немцов соотносит перевод фраз с глаголом «to do» с существительным «беседа» из предыдущего предложения, так же используя односоставное предложение (Была.) и назывное предложение (Еще какая.).	

Модуляция, или смысловое развитие

Прием модуляции (смыслового развития) использован в случаях, когда в оригинальном тексте встречается сленг или безэквивалентная лексика. Используя поразительное разнообразие замен, в том числе метафорических и метонимических, переводчики доносят до русскоязычного читателя основную посыл без потери смысла.

You couldn't see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side, because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them.	
Перевод Р. Райт-Ковалевой	Перевод М. Немцова
Трибун я как следует разглядеть не мог, только слышал, как там орут. На нашей стороне орал во всю глотку – собралась вся школа, кроме меня, – а на их стороне что-то вякали: у приезжей команды народу всегда маловато.	Трибуны разглядишь не сильно, зато как орут – слышно, со стороны Пеней зашибись хай стоит, потому что туда вся школа, считай, вывалила, но без меня, а от Саксон-Холла – совсем сопливо и хило, потому что гости поля почти никого с собой вообще не привезли

При прочтении оригинала создается впечатление, что поддержка команды-противника довольно слабая – «scrawny (жидковатый) и faggy (женоподобный, табу)». Используя смысловое развитие, Райт-Ковалева замещает это описание оборотом «что-то вякали», который в русском языке довольно выразительно описывает слабые возгласы. Немцов представляет описание наречиями «сопливо и хило», что ближе к тексту и передает эмоциональную окраску речи Холдена, с пренебрежением относящегося к футбольному матчу.

Сравнительный анализ позволил выделить некоторые общие и отличительные черты, присущие каждому из вариантов перевода:

– У каждого переводчика есть свои излюбленные приемы: Райт-Ковалева находчиво использует приемы членения и объединения предложений, сохраняя тем самым стиль авторского текста – краткость, ясность, лаконичность; Немцов же, в большинстве своем, такие приемы игнорирует, однако его перевод при этом не кажется громоздким, т.к. переводчик успешно и своеобразно использует прием компенсации. В целом, каждая версия интересна тем, что существует как одна из возможных интерпретаций.

– Там, где Райт-Ковалева сохраняет максимальную близость к оригиналу, Немцов представляет читателю куда более отстраненный вариант. Там, где Райт-Ковалева использует прием генерализации, Немцов методично вдаётся в подробности и добивается конкретизации текста. Райт-Ковалева периодически опускает перевод отдельных реалий американской жизни, в то время как Немцов, наоборот, их акцентирует. Возможно, это всего лишь вопрос времени: каждый из переводчиков ориентируется на своего читателя, которому текст должен быть не только интересен, но и понятен. Перевод Райт-Ковалевой выполнялся в 1961 г., когда не только читатель, но и сама переводчица могла быть малознакома с культурой и бытом американской жизни 1940-х гг., что, вполне естественно, привело к определенному обесцвечиванию национального колорита в переводе. Многочисленные культурологические сноски у Немцова говорят о том, что он хочет, чтобы его «запомнили как хранителя духа, если не буквы, произведения, к которому он испытывает явный, хоть и странно выраженный, пиетет...», как считает Виктор Голышев¹⁰.

– Перевод Райт-Ковалевой приводит оригинал в соответствие с привычными для целевой аудитории языковыми, литературными и культурными нормами середины XX столетия. Перевод Немцова нарушает литературные и речевые условности принимающей культуры, изобилует нецензурными выражениями, хотя в оригинале речь героя скорее саркастическая, чем бранная, и, в целом, не характерен даже для речи подростков начала XXI в.

А. Борисенко на вопрос «Появился ли настоящий русский Сэлинджер?» отвечает отрицательно: «Нет. Настоящий Сэлинджер по-прежнему написан по-английски. У старика невозможно выиграть»¹¹. Может быть,

правильно будет сказать, что Сэлинджер меняется вместе с нами. Поэтому новые переводы романа могли бы только приветствоваться.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода: вводная часть. Магадан, 2008. С. 140.

² Идов М. Эффект хлебного поля // Коммерсантъ Weekend. 2008. № 48. 12 декабря. С. 100.

³ Сэлинджер Дж.Д. Собрание сочинений. Роман. Повести. Рассказы / пер. с англ. М. Немцова. М., 2008.

⁴ Котий-Любимова О.В. О некоторых проблемах теории перевода. (В связи с работой Вала Ярослава «О Ловителе Во Ржи») // Самиздат. 17.07.2009. URL: http://samlib.ru/s/shawwa_a_s/shuh.shtml (дата обращения 19.06.2016).

⁵ Федоров А.В. Введение в теорию перевода. М., 1953; Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

⁶ Сэлинджер Дж.Д. The Catcher in the Rye = Над пропастью во ржи: книга для чтения на английском языке. СПб., 2015.

⁷ Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи / пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой. М., 2007.

⁸ Сэлинджер Дж.Д. Ловец на хлебном поле / пер. с англ. М. Немцова. М., 2015/

⁹ Fiene D.M. A Salinger Bibliography // Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1963. Vol. 4, № 1. P. 109–149.

¹⁰ Голышев В.П. Интервью с В.П. Голышевым // Лингвотек: портал переводчиков. URL: <http://lingvotech.com/golishev> (дата обращения 19.10.16).

¹¹ Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. 2009. № 7. С. 13.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Fiene D.M. A Salinger Bibliography. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1963, vol. 4, no. 1, pp. 109–149. (In English).

2. Borisenko A. Selindzher nachinaet i vyigryvaet [Salinger Starts and Wins]. *Inostrannaya literatura*, 2009, no. 7, p. 13. (In Russian).

(Monographs)

3. Chaykovskiy R.R. *Osnovy khudozhestvennogo perevoda: vvodnaya chast'* [Bases of Literary Translation]. Magadan, 2008, p. 140. (In Russian).

4. Fedorov A.V. *Vvedenie v teoriyu perevoda* [Introduction to Translation Theory]. Moscow, 1953. (In Russian).

5. Shveytser A.D. *Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty* [Translation Theory: Status, Problems, Aspects]. Moscow, 1988. (In Russian).

6. Komissarov V.N. *Lingvisticheskoe perevodovedenie v Rossii* [Linguistic Translation Theory in Russia]. Moscow, 2002. (In Russian).

(Electronic Resources)

7. Kotiy-Lyubimova O.V. O nekotorykh problemakh teorii perevoda. (V svyazi s rabotoy Vala Yaroslava "O Lovitele Vo Rzhi") [About Some Matters of Theory of Translation. (In Connection with the Work "About the Catcher in the Rye" by Val Yaroslav]. *Samizdat*, 17.07.2009. Available at: http://samlib.ru/s/shawwa_a_s/shuh.shtml (accessed 19.06.2016).

Ирина Игоревна Воронцова – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Российского государственного гуманитарного университета.

Сфера научных интересов: лингвокультурология, риторика деловой коммуникации, практика перевода, переводоведение

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

Мария Александровна Навольнева – выпускник Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, второе высшее образование, специальность «Перевод и переводоведение» (2015); выпускник Программы дополнительного образования «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур» (2014).

Сфера научных интересов: практика перевода, переводоведение.

E-mail: navolneva-m@mail.ru.

Irina Vorontsova – Candidate of Philology, Associate Professor at the department of foreign languages, Russian State University for the Humanities.

Research interests: cultural linguistics, comparative rhetoric in business communication, translation practice, theory of translation

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

Mariya Navolneva – RSUH graduate (Russian State University for the Humanities, Institute for Philology and History) in translation and translation studies, 2015; graduate in additional professional education "Teaching Foreign Languages and Cultures: Theory and methods" course.

Research interests: translation practice, theory of translation.

E-mail: navolneva-m@mail.ru

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 3.11.2017

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