



*Новый
филологический
вестник*



№ 4(43)
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

№ 4 (43) ‘ 2017

Москва
2017

The New Philological Bulletin

№ 4 (43) ‘ 2017

Moscow
2017

Новый филологический вестник
№ 4 (43) ' 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 неологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

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

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

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

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор 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.

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

Я.В. Усачева (старший преподаватель кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ)

The New Philological Bulletin
№ 4 (43) ' 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).

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

Ya.V. Usacheva (senior lecturer at the Department for Translation/Interpreting and Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities)

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



Содержание

Теория литературы

- Л.Г. Хорева (Москва)*
Заглавие как знак авторской картины мира.....16
- А.А. Аксенова (Кемерово)*
Визуальный аспект лирического произведения в технике медленного чтения (на материале одной строки А.А. Ахматовой «Приходи на меня посмотреть»).....25
- В.И. Козлов (Ростов-на-Дону)*
Идиллия в XX в. – стратегия эскапизма (на примере поэзии И. Бунина, Б. Пастернака, А. Кушнера).....36

Нарратология

- О.А. Гримова (Краснодар)*
Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор».....48

Русская литература

- О.А. Туфанова (Москва)*
«Буи народ» и «добрые люди» в псковской летописной повести «О смятении и междоусобии и отступлении псковичь от московского государства».....59
- М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)*
«Пироскаф» Боратынского: жанровый и метрический контекст.....70
- Н.П. Дворцова (Тюмень)*
Панкратий Сумароков и Август Коцебу: сюжет открытия Сибири.....84
- А.В. Протопопова (Журбина), О.А. Коростелев (Москва)*
«Атлантида» Мережковского: источники и рецепция.....96
- А.С. Акимова (Москва)*
Истоки и трансформация образа актера в рассказе А.Н. Толстого «Трагик» (1913).....109
- Е.В. Кузнецова (Москва)*
«Царственный паяц»: маски «короля» и «шута» в поэзии И. Северянина. Статья первая.....117
- В.Б. Зусева-Озкан (Москва)*
«Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в



«Гондле» Н. Гумилева. (Статья первая).....129

- А.В. Филатов (Москва)*
Аксиологический подход к изучению мифопоэтики: адамический миф в лирике Н.С. Гумилева.....141
- Р.М. Ханинова, Д.Ю. Топалова (Элиста)*
Калмыцкая легенда о горе Богдо как один из источников поэмы В. Хлебникова «Хадж-Тархан».....150
- А.В. Марков (Москва), С.А. Мартынова (Владимир)*
Речевое поведение персонажей в пьесе В. Войновича «Трибунал».....160
- А.А. Житенев (Воронеж)*
Стихотворение «Степень: остоики» Г. Айги: от черновиков к окончательному тексту166

Прочтения

- А.Н. Ужанков (Москва)*
Еще раз о «луче света в темном царстве». (О драме А.Н. Островского «Гроза»).....179

Компаративистика

- Д. Кемпер (Москва)*
Исследования в области культурного трансфера как расширенная германистика.....191
- М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону), А.Я. Аббасхилми (Багдад, Ирак)*
«Лебединая песня» А.П. Чехова на иракской сцене.....201
- Ю.Ю. Данилкова (Москва)*
Г. Казак и Е. Замятин: к вопросу о роли мифологических аллюзий в антиутопии.....212

Зарубежные литературы

- Н.А. Бакиш (Москва)*
Нарратив безумия в романе Шарля-Фердинанда Рамю «Великий страх в горах».....223
- Е.В. Москвина (Москва)*
Проблемы австрийской идентичности в смысловом пространстве романа А. Кубина «Другая сторона».....231

| | |
|---|-----|
| <i>В.В. Шервашидзе (Москва)</i> Луи-Фердинанд Селин и «магия» слова..... | 243 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>М.В. Черкашина (Москва)</i> Рефлексия о природе экфрасиса: стихотворение Ива Бонфуа «Психея перед замком Амура»..... | 251 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Е.М. Фомина (Нижний Новгород)</i> «Щегол» Д. Тартт как роман воспитания..... | 261 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Т.А. Быстрова (Москва)</i> Современная итальянская проза: от реализма к «гипермодернизму»..... | 272 |
|--|-----|

Переводоведение

| | |
|--|-----|
| <i>И.Г. Матюшина (Москва)</i> О переводе древнеанглийской поэзии на современный язык..... | 284 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>М.К. Борисенко, М.А. Мясникова (Москва)</i> Проблема перевода слов-реалий на примере перевода из книги А. Эрно «Дневник улицы»..... | 302 |
|---|-----|

Антропология литературы

| | |
|--|-----|
| <i>Т.В. Ковалевская (Москва)</i> От жизни к нежити – преодоление человечности в недочеловечности..... | 310 |
|--|-----|

Риторика

| | |
|--|-----|
| <i>П.П. Шкаренков (Москва)</i> Авит Вьеннский о крещении Хлодвига: дискурс, образ, вызов..... | 319 |
|--|-----|

Обзоры и рецензии

| | |
|---|-----|
| <i>Е.А. Нестерова (Москва)</i> Где обитают специалисты по фантастическим тварям. Рецензия на книгу: Бестиарий и чувства: сборник статей. М.: Intrada, 2017. 253 с..... | 344 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>Р.М. Ханинова (Элиста)</i> Первая книга Д. Кугультинова «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности») в аспекте сохранения национальной традиции стихосложения..... | 349 |
|---|-----|

Contents

Theory of Literature

| | |
|---|----|
| <i>L. Khoreva (Moscow)</i> The Title as the Sign of Author's World View..... | 16 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>A. Aksenova (Kemerovo)</i> The Visual Aspect of Lyrical Works in the Technique of Close Reading (On the Material of One Line of A.A. Akhmatova's "Come look at me")..... | 25 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>V. Kozlov (Rostov-on-Don)</i> Idyll in 20th Century as Escapist Strategy (Based on the Poems by I. Bunin, B. Pasternak, A. Kushner)..... | 36 |
|--|----|

Narratology Studies

| | |
|--|----|
| <i>O. Grimova (Krasnodar)</i> The Distinctive Features of Narrative Intrigues in E. Vodolazkin's Novel "Aviator"..... | 48 |
|--|----|

Russian Literature

| | |
|---|----|
| <i>O. Tufanova (Moscow)</i> The "Villains" and the "Good People" in a Pskov Chronicle On The Tumult And Internecine War And Retreat Of The Pskov People From The Moscow State..... | 59 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>M. Gelfond (Nizhny Novgorod)</i> "Piroskaph" by Boratynsky: Genre and Metric Context..... | 70 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>N. Dvortsova (Tyumen)</i> Pankratiy Sumarokov and August Kotzebue: A Plot of Discovery of Siberia..... | 84 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>A. Protopopova (Zhurbina), O. Korostelev (Moscow)</i> Merezhkovskiy's "Atlantis": Sources and Reception..... | 96 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| <i>A. Akimova (Moscow)</i> The Origins and Transformation of the Image of Actor in the A.N. Tolstoy's Story The Tragedian (1913)..... | 109 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>E. Kuznetsova (Moscow)</i> "The Royal Buffoon": The Masks of "King" and "Jester" in the Works of I. Severyanin. Article I..... | 117 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>V. Zuseva-Özkan (Moscow)</i> “Me, a Valkyrie, Soaring Away On My Steed...”: Sources of the Heroine’s Image in N. Gumilyov’s “Gondla” (Article I)..... | 129 |
| <i>A. Filatov (Moscow)</i> The Axiological Approach to the Study of Mythopoetics: The Adamic Myth in Nikolay Gumilev’s Lyrics..... | 141 |
| <i>R. Khaninova, D. Topalova (Elista)</i> The Kalmyk Legend of Mount Bogdo in V. Khlebnikov’s Poem ‘Khadzhi-Tarkhan’ | 150 |
| <i>A. Markov (Moscow), S. Martyanova (Vladimir)</i> Speech Behavior of the Persons of The Tribunal Comedy by Vladimir Voinovich..... | 160 |
| <i>A. Zhitenev (Voronezh)</i> The Poem “Degree: Of Stability” by Gennadiy Aygi: From Drafts to the Final Text..... | 166 |

Interpretations

| | |
|--|-----|
| <i>A. Uzhankov (Moscow)</i> Once Again about “A Beam of Light in the Kingdom of Darkness” (About the Drama “The Storm” by A.N. Ostrovsky)..... | 179 |
|--|-----|

Comparative Studies

| | |
|--|-----|
| <i>D. Kemper (Moscow)</i> Research into Cultural Transfer as an Extension of German Studies... | 191 |
| <i>M. Larionova (Rostov-on-Don), A.J. Abbaskhilmi (Baghdad, Iraq)</i> A.P. Chekhov’s “Swonsong” on the Iraqi Scene..... | 201 |
| <i>J. Danilkova (Moscow)</i> G. Kasack and E. Zamyatin: To the Issue of Mythological Allusies in Anti-Utopia..... | 212 |

Foreign Literatures

| | |
|--|-----|
| <i>N. Bakshi (Moscow)</i> Narrative of Madness in the Novel by Charles Ferdinand Ramuz “Terror on the Mountain” (“La Grande Peur dans la Montagne”)..... | 223 |
| <i>E. Moskvina (Moscow)</i> Problems of Austrian Identity in the Semantic Space of A. Kubin Novel | |

| | |
|-----------------------|-----|
| “The Other Side”..... | 231 |
|-----------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>V. Shervashidze (Moscow)</i> Louis-Ferdinand Celine and the Magic of Words..... | 243 |
| <i>M. Cherkashina (Moscow)</i> Reflection Concerning Ekphrasis Nature: Yves Bonnefoy’s Poem “Psyche in Front of Cupid’s Castle” | 251 |
| <i>E. Fomina (Nizhny Novgorod)</i> “The Goldfinch” by Donna Tartt as a Bildungsroman..... | 261 |
| <i>T. Bystrova (Moscow)</i> Modern Italian Prose from Postmodernism to Hypermodernism..... | 272 |

Issues of Translation Studies

| | |
|--|-----|
| <i>I. Matyushina (Moscow)</i> Translating Anglo-Saxon Poetry into Modern Languages..... | 284 |
| <i>M. Borisenko, M. Myasnikova (Moscow)</i> The Problem of Translation of Word-realia (A. Ernaux “Journal du dehors”)..... | 302 |

The Anthropology of Literature

| | |
|--|-----|
| <i>T. Kovalevskaya (Moscow)</i> From Life to Cadavres: Overcoming Humaneness in Underhumaneness..... | 310 |
|--|-----|

Rhetoric

| | |
|--|-----|
| <i>P. Shkarenkov (Moscow)</i> Aventus of Vienne on the Baptism of Clovis: Discourse, Image, Challenge..... | 319 |
|--|-----|

Surveys and Reviews

| | |
|---|-----|
| <i>E. Nesterova (Moscow)</i> Where to Find Fantastic Beasts’ Experts. Book Review: Bestiary and the Senses: A Collection of Articles. Moscow: Intrada, 2017. 253 p..... | 344 |
| <i>R. Khaninova (Elista)</i> D. Kugultibov’s First Book ‘Bay Nasna Shülgüd’ (‘Poems of the Youth’) in Relation to Preservation of the National Versification Tradition..... | 349 |

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

Л.Г. Хорева (Москва)

ЗАГЛАВИЕ КАК ЗНАК АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Аннотация. Образ автора в художественном произведении – один из самых дискуссионных объектов исследования отечественных и зарубежных литературоведов. Филологи изучают образ автора с разных точек зрения: биографии писателя как реально существовавшего и/или существующего человека; как грамматическую категорию; как повествователя в художественном произведении и как автора – демиурга, стоящего над рассказанной историей. Видный отечественный ученый В.В. Виноградов для формирования полномасштабной картины образа автора в каждом отдельно взятом произведении предлагает рассмотреть и проанализировать концепты, прилегающие к понятию «автор» и обнаруживающие авторские интенции и эстетическое мировоззрение или картину мира писателя. К таковым относятся заглавие, эпиграф, предисловие, послесловие, посвящение, ключевые слова, авторские ремарки. Первым ключевым знаком авторского присутствия в любом тексте является заглавие, которое является одной из самых эффективных форм передачи авторского замысла и становится ключом ко всему произведению, устанавливая определенные семантические связи в текстовом пространстве. В статье рассмотрена классификация заглавий как способ реализации авторских интенций.

Ключевые слова: автор; заглавие; картина мира; авторская интенция; категория текста.

L. Khoreva (Moscow)

The Title as the Sign of Author's World View

Abstract. The image of the author in a work of literature is one of the most debatable questions in contemporary Russian and foreign literary critics's investigations. Today all philologists study the figure of the author from different viewpoints, namely: the biography of the writer as a real person, the author as a grammatical category, as the narrator of the story and, finally, as the creator of the universe. According to the Russian scholar V. Vinogradov, in order to form a full scale view of the author's image in each work of literature we should analyze some other concepts associated with the concept of "author" and helping to find the authorial intention and his aesthetic world view. These concepts comprise "title", "epigraph", "introduction", "epilogue", "dedication", "keywords" and "stage directions". The title is the first key symbol for authorial identification, as well as the most effective form of conveying the authorial idea. The title is the key to the whole work because it establishes the semantic relations within the

text. The article deals with the classification of titles as a means of actualizing authorial intentions.

Key words: author; title; world view; authorial intention; textual category.

Автор – литературоведческий термин латинского происхождения, который может быть переведен как «созидатель», «творец».

Латинское «*Auctor*» происходит от глагола «*augere*» – увеличивать, умножать. Этот термин использовался для прославления военачальников, которые победоносными завоеваниями расширяли границы республики. Писатель, он же автор, в этом смысле уподоблен античным воинам, поскольку завоевывает огромные нематериальные области одним росчерком пера.

Роль автора первична в любом литературном произведении, и не только потому, что автор создает свое произведение, но в первую очередь потому, что именно автор задает определенный вектор восприятия со стороны реципиента, опираясь на собственную картину мира.

Литературоведы изучают образ автора с разных точек зрения. В первую очередь это, безусловно, реально существующий писатель, человек, написавший художественный текст. С этой точки зрения, внимание читателей обычно акцентировано на биографии автора, перипетиях его жизненного пути, взглядах на то или иное событие и т.д. При этом необходимо разграничивать понятия «автор» и «повествователь художественного произведения», поскольку весьма часто они не только не совпадают по мировоззрению, но даже могут быть диаметрально противоположными по всем существующим меркам¹, ярким примером может служить роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Большой вклад в проблему идентификации образа автора в тексте внес языковед В.В. Виноградов (1895–1969). Он предложил считать образ автора категорией текста, которая складывается из ряда элементов и текстовых особенностей написанного произведения.

Поскольку до сего дня нет четко сложившихся критериев выявления образа автора, то, по мнению В.В. Виноградова, необходимо рассмотреть и проанализировать концепты, прилегающие к понятию «автор» и обнаруживающие эстетические воззрения творца на содержание своего творения.

Существующая тенденция смешения образов автора и повествователя, что допускает в своей работе В.В. Виноградов, по мнению Н.Д. Тмарченко (1940–2011), должна быть жестко разграничена. В своих исследованиях Н.Д. Тмарченко призывает различать автора реального и автора «имплицитного», т.е. фигуру, находящуюся за художественным произведением и образ, который читатель создает на основе прочитанного.

Большую лепту в развитие данного вопроса внес М.М. Бахтин (1895–1975). Он писал: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость»². М.М. Бахтин подчеркивает, что роль автора сводится к сотворению новой реальности, способной также к саморазви-

тию, при этом автор сравнивается со скульптором, который, отсекая мрамор и преодолевая сопротивление материала, рождает свое творение, чей облик зависит исключительно от эстетической картины мира автора.

По словам М. Фуко, автор всегда стоит на границах произведения, обозначает его и «характеризует способы его существования»³. В своем исследовании М. Фуко выделяет ряд знаков, которые, по его мнению, определяют присутствие автора в тексте: наречия времени и места, личные местоимения, спряжения глаголов⁴, т.е. сводит категорию автора к грамматической индивидуальности.

В соответствии с положением стилистики декодирования произведения в художественном тексте обычно выделяют две позиции авторского присутствия: заглавие и эпиграф. Мы же полагаем, что авторское присутствие в тексте может быть представлено на гораздо большем количестве уровней, к каковым помимо заглавия и эпиграфа следует отнести ключевые слова, посвящения, предисловия и послесловия. Нельзя забывать и о псевдонимах автора, в которых также активно проявляется авторская позиция. Все вышеперечисленные компоненты в своей целокупности образуют метатекст, который четко и ярко характеризует авторскую интенцию и его картину мира, являющуюся способом целенаправленного воздействия на читателя.

Рассмотрим более подробно первый ключевой знак авторского присутствия – заглавие.

Весьма интересными с этой точки зрения оказываются наблюдения Ю.М. Лотмана. Анализируя отношения, которые возникают на семиотическом уровне между произведением и его заглавием, он пишет:

«С одной стороны, они могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях иерархии “текст – метатекст”. С другой, – они могут рассматриваться как два подтекста единого текста. Заглавие может относиться к обозначаемому им тексту по принципу метафоры и метонимии. Оно может быть реализовано с помощью слов первичного метатекста, или с помощью слов метаязыка и проч. В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают смысловые токи, порождающие новое сообщение»⁵.

Заглавие – визитная карточка любого произведения. С него обычно начинается знакомство с художественным текстом. Именно заглавие аккумулирует в себе взгляды автора на свое произведение и является наиболее эффективной формой передачи авторского замысла и его видения собственного произведения в свете его знаний об обществе. Один из крупнейших исследователей этого направления С.Д. Кржижановский называл заглавие «свернутым текстом»⁶. По мнению ученого, заглавие представляет собой «кратчайший из кратких рассказов о книге»⁷ и заслуживает отдельных исследований.

Н.А. Веселова рассматривает заглавие как ключ ко всему произведению⁸. В своем исследовании «Заглавие литературно-художественного тек-

ста: онтология и поэтика» она подчеркивает важность заглавия как рамки, куда автор заключает свой текст, и создает классификацию заглавий, которые, по ее мнению, делятся на заглавия-антропонимы; заглавия-метафоры; заглавия-топонимы; заглавия-оксюмороны; заглавия-символы; заглавия-аллюзии; жанрово-родовые заголовки; заглавия-проблемы и, наконец, нейтральные заголовки. Каждый вид заглавия устанавливает определенные семантические связи в текстовом пространстве.

Другой отечественный писатель и литературовед В.А. Каверин указывал на то, что очень часто заглавие рождается значительно позже уже написанного произведения, также нередки случаи, когда писатель осознанно меняет заглавие своего творения для более четкого и яркого отображения литературного события, примером чему могут послужить романы И.А. Гончарова «Обрыв» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. В первом случае И.А. Гончаров несколько раз менял заглавия уже готового произведения, последовательно называя его «Художник», «Вера», и лишь в заключительной стадии было найдено ключевое слово, которое закрепилось как название всего произведения, создало смысловую и композиционную структуру романа, подчеркнуло ключевые моменты. М. Булгаков также долго не мог найти название для своего знаменитого романа, который в первой редакции именовался сначала «Черный маг», потом «Копыто инженера», далее «Жонглер с копытом», «Гастроль Воланда». Только в третьей редакции появилось нынешнее, известное всем название «Мастер и Маргарита», объединившее воедино сюжетные линии и смысловые узлы произведения.

Знаменитый исследователь жанра новеллы М. Петровский в статье «Морфология новеллы»⁹ указывал, что заглавие и сам текст новеллы никогда не рождаются одновременно, а, напротив, длительное время конфликтуют друг с другом, пока не находят золотую смысловую середину, где заглавие соседствует и/или замещает новеллистический пуант – основной формальный признак жанра новеллы.

Исходя из рассмотренных теоретических исследований, можно выделить несколько функции заглавий: они раскрывают основную мысль произведения или тип героя (зачастую с помощью имени); являются образами, которые наиболее емко выражают авторскую оценку; многократно повторяются в тексте как в чистом виде, так и в виде синонимов; создают концепты и семантические поля; на их основе создаются различные тропы, переносные или отвлеченные значения слов; усиливается значение тех эпизодов текста, которые отдалены от основного развития текста.

Заглавие в сжатой форме несет в себе главную тему произведения, указывает на доминирующую сюжетную линию, может определять его главный конфликт. Умением находить емкие названия для своих произведений славился И.С. Тургенев. Таковы заглавия его произведений «Дым», «Первая любовь», «Новь», «Отцы и дети». Дж. Фаулз заглавиями собственных романов всегда старается направить внимание читателя на тему, которую он собирается раскрыть: «Коллекционер», «Женщина французского лей-

тенанта», «Волхв». К несомненным удачам поиска и нахождения заглавий такого рода Н.А. Веселова относит заглавие пьесы А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся», считая, что первоначальное название «Банкрот» лишь раскрывало содержание пьесы и акцентировало внимание на отдельном эпизоде из жизни главного героя, в то время как финальное заглавие подчеркивало круговую поруку, царящую в обществе.

Заглавия различных произведений по-разному относятся к ретроспекции и тем самым создают вариативные отношения между самим текстом и его названием. Например, такое название, как «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) Н.В. Гоголя, представляет собой по факту краткий сюжет всего произведения, одновременно определяя заранее вектор иронического прочтения всего текста.

Весьма красноречивы и емки названия многих новелл Х. Кортасара: «Бестиарий», «Река», «Дальняя», «Автобус», «Непрерывность парков». Особый случай – «История хронопов и фамов», в названии которого неологизмы автора, сразу дающие понять, что произведение будет весьма необычным.

Зачастую в заглавии заключено имя главного героя. Таких примеров в мировой литературе великое множество: «Отец Горио», «Евгения Гранде» О. де Бальзака, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Мартин Иден» Дж. Лондона, «Баудолино» У. Эко или «Сеньорита Кора» Х. Кортасара. Ю.С. Степанов пишет по поводу присутствия имени в заглавии произведения: «Любое имя заключает в себе значительную информацию. Например, антропоним содержит информацию о семье, роде, традиции. Называя индивида, он указывает на нечто большее, чем данный индивид»¹⁰.

Заглавие может быть метафоричным, указывать на сквозной образ текста. Примеры таких названий демонстрируют произведения А.П. Чехова «Степь» (символ бескрайней России); К. Гамсуна «Голод» (указывает на крайнюю степень существования человека). Таково название романа У. Эко «Имя розы».

На читательских форумах довольно часто можно встретить вопрос о том, почему этот роман Эко назван именно так. По словам самого автора, первоначально он хотел озаглавить свое произведение «Аббатство преступлений», но позже отверг его по той причине, что оно указывало на детективную линию как на основную, а это в было в корне неверно. Замысел романа был гораздо шире, следовательно, и заглавие требовалось более усложненное в смысловом плане. После «Аббатства преступлений» были и другие варианты, навязываемые в основном издателями. Но они, разумеется, не могли удовлетворить столь пытливого писателя, как Эко. В результате название пришло к нему по наитию, внезапно, но вполне логично – как ответ на активную работу ума и души. Подобных примеров в мировой литературе немало. Подобным способом, будто написанные черными буквами на белой бумаге, являлись иногда названия его произведений М.А. Булгакову.

Название-символ, пришедшее к Умберто Эко, знает теперь весь мир. Эко пишет: «Заглавие “Имя розы” возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет»¹¹. Действительно, образ этого цветка встречается в мировой культуре. Именно многозначность розы как главного цветочного символа более всего импонировала автору, поскольку и в этом случае заглавие не конкретизировало смысл, а, напротив, вводило от него, заставляя читателя блуждать по запутанному лабиринту сюжетов и идей. Это нельзя назвать случайностью, ведь хождение по лабиринту – основа концепции романа, на что обратил внимание Ю.М. Лотман: «... образ лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является как бы эмблемой романа У. Эко»¹². Подобной концепции как нельзя лучше соответствует выбранное или, точнее сказать, симпровизированное название, поскольку предоставляет читателю несколько интерпретаций на выбор. «Название, – убежден Эко, – должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»¹³.

Названия могут быть аллюзивными с эффектом обманутого ожидания читателей, как, например, «Страдания молодого Вертера» М. Зоценко.

Название произведения в некоторых случаях является участником хронотопа. Это происходит в тех случаях, когда в заглавии упоминается время и место действия происходящего. Подобными названиями изобилует мировая литература: «Петербург» А. Белого, «Мэнсфилд-парк» Дж. Остен, «Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Городок» Ш. Бронте, «Пражское кладбище» У. Эко.

Пространство, которое создает писатель в своем произведении, – это своеобразная модель, картина мира, в которой происходит действия. Характеристика этого пространства зависит от идеи, заложенной автором в произведении. Поэтому в мировой литературе мы встречаем пространства узкие, широкие, открытые, просторные или тесные, замкнутые; реальные и вымышленные. И зачастую особенности создаваемого автором времени и пространства зашифровано в названии. Подобных названий немало в творчестве Х. Кортасара: «Заколоченная дверь», «Другое небо», «Все огни – огонь».

Иногда название произведения способно прямо или косвенно указать на жанр или литературный род. Это происходит, когда в названии присутствуют такие лексемы, как «письма», «дневник», «история», «роман» или «повесть». Например: «Повесть о настоящем человеке» Б.Н. Полевого, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Роман о Розе» Г. де Лорриса, «Дневник сельского кюре» Ж. Бернаноса, «Рассказы Люси Синициной» И.М. Пивоваровой, «История хронопов и фамов» Х. Кортасара, «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, косвенно апеллирующие к антигемам ирреальное – реальное и моментально определяющие угол восприятия. Об этом же пишет Ю.Б. Орлицкий¹⁴ в соавторстве с Н.А. Веселовой в статье «Заметки о заглавии», акцентируя внимание на сложный путь, который

прошло заглавие лирического стихотворения за последние двести лет. Если вначале его роль – как и в случае прозаического произведения – заключалась лишь в обозначении жанра («элегии», «оды», «подражание» и т.д.), то в дальнейшем заглавие становилось «личным именем» стихотворения, породив игру в интертекстуальность, которая увязывает новое произведение с общим культурным контекстом эпохи. Отдельной страницей современной поэзии становятся многослойные цитаты, отсылающие сразу к нескольким авторам, как-то: «Сон в майскую ночь» М. Акчурина, либо перемены/опущения букв и/или слов, влекущие за собой смену тональности и кардинально меняющие восприятие произведения в целом.

Поскольку заглавие напрямую обращено к читателю, оно часто является неким вопросом/императивом: «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, «За что?» Л.Н. Толстого, «Встань и иди» Э. Базена, «Живи и помни» В.Г. Распутина, «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Жди меня» К. Симонова, «Не жалейте флагов» И. Во.

Таким образом, заглавие реализует различные авторские интенции. Во-первых, с его помощью устанавливается связь между текстом и его героями, хронотопом. Во-вторых, заглавие является исключительно авторской интерпретацией текста, причем эта интерпретация является первичной. В-третьих, заглавие и текст представляют пару, которая подразумевают существование особых отношений, означающие обязательное возвращение к названию после прочтения текста с целью переосмысления.

Суммируя все вышесказанное, мы можем сделать вывод, что заглавие является определенным культурным и психолингвистическим кодом, напрямую связанный с мировоззрением автора, во многом определяющий организацию контекста и выдвигению на первый план важнейших смысловых элементов художественного текста, ведь, как сказал Конфуций еще в V в. до Р.Х., «все начинается с наименования».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тамарченко Н.Д. Автор и его образ // Введение в литературоведение. М., 2006. С. 77.

² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 112.

³ Фуко М. Что такое автор? // Современная литературная теория. М., 2004. С. 81.

⁴ Фуко М. Что такое автор? // Современная литературная теория. М., 2004. С. 82.

⁵ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 356.

⁶ Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М., 1931. С. 4.

⁷ Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М., 1931. С. 5.

⁸ Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и

поэтика. Тверь, 1998.

⁹ Петровский М. Морфология новеллы // *Ars Poetica*. Сб. 1. М., 1927. С. 69–100.

¹⁰ Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 70.

¹¹ Эко У. Записки на полях «Имени розы». М., 2011. С. 5.

¹² Лотман Ю.М. Выход в лабиринт // Эко У. Имя розы. М., 1998. С. 651.

¹³ Эко У. Записки на полях «Имени розы». М., 2011. С. 4.

¹⁴ Веселова Н., Орлицкий Ю. Заметки о заглавии // *Арион*. 1998. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/vesel114-p-pr.html> (дата обращения 29.11.17).

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Veselova N., Orlicskiy Yu. Zаметki o zaglavii [The Notes about the Title]. *Arion*, 1998, no. 1. Available at: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/vesel114-p-pr.html> (accessed 29.11.17). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Tamarchenko N.D. Avtor i ego obraz [The Author and his Image]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies]. Moscow, 2006, p. 77. (In Russian).

3. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [The Author and the Protagonist in the Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary-critical Articles]. Moscow, 1986, p. 112. (In Russian).

4. Fuko M. Chto takoe avtor? [What Is the Author?]. *Sovremennaya literaturnaya teoriya* [Modern Literary Theory]. Moscow, 2004, p. 81. (In Russian).

5. Fuko M. Chto takoe avtor? [What Is the Author?]. *Sovremennaya literaturnaya teoriya* [Modern Literary Theory]. Moscow, 2004, p. 82. (In Russian).

6. Petrovskiy M. Morfologiya novelly [The Morphology of Novella]. *Ars Poetica*. Vol. 1. Moscow, 1927, pp. 69–100. (In Russian).

7. Lotman Yu.M. Vыход v labirint [The Exit to Labyrinth]. *Eko U. Imya rozy* [The Name of the Rose]. Moscow, 1998, p. 651. (In Russian).

(Monographs)

8. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashhikh mirov* [Inside the Cogitative Universes]. Moscow, 1996, p. 356. (In Russian).

9. Krzhizhanovskiy S.D. *Poetika zaglavii* [The Poetics of Title]. Moscow, 1931, p. 4. (In Russian).

10. Krzhizhanovskiy S.D. *Poetika zaglavii* [The Poetics of Title]. Moscow, 1931, p. 5. (In Russian).

11. Veselova N.A. *Zaglavie literaturno-khudozhestvennogo teksta: ontologiya i poetika* [The Title of a Literary and Art Text: Ontology and Poetics]. Tver, 1998. (In

Russian).

12. Stepanov Yu.S. *V trekhmernom prostranstve yazyka: semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva* [Within the Framework of Three-Dimensional Space of Language: the Semiotic Problems of Linguistics, Philosophy and Art]. Moscow, 1985, p. 70. (In Russian).

Лариса Георгиевна Хорева – кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: исследование национального менталитета на материале художественной литературы Испании, стран Латинской Америки.

E-mail: novella2000@mail.ru

Larisa Khoreva – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Romance Philology, Russian State University for the Humanities.

Research interests: the analysis of ethnical mentality as exemplified in the literatures of Spain and Latin America.

E-mail: novella2000@mail.ru

А.А. Аксенова (Кемерово)

**ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ТЕХНИКЕ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ
(на материале одной строки А.А. Ахматовой
«Приходи на меня посмотреть»)**

Аннотация. Статья посвящена вопросу о визуальности лирического произведения, поскольку он актуален как открывающий аксиологические и рецептивные аспекты визуальности в литературе. Новизна обусловлена особенностями рассматриваемого теоретико-литературного вопроса о визуальности в лирике и дополняется спецификой методологического характера: имеется в виду установка на *медленное чтение* одной строки (Л.Ю. Фуксон). Интенсивность либо редуцированность визуального в литературе обусловлена природой визуального и определяется не только тем, что видимо, но и тем, что сокрыто от взора. Автор приходит к выводу, что следует говорить о сведении визуальной стороны изображаемого к минимуму как об особом способе передачи смысла. В приведенном примере обнаружено пограничное состояние между «взглядом» и редуцированием визуальной конкретизации. Понятие *визуального минимализма* связано и с другими видами искусства (живопись, дизайн, стиль), а понятие *редукции визуального* – только с литературой. Редуцированность визуальной стороны в поэзии может проследиваться только в сопоставлении с прозой и притом вовсе не означает отсутствия визуальности в лирике. В художественной литературе поэзия и проза соответствуют двум типам причастности: как упорядоченность звуковой формы в поэтической речи воздействует на читателя своей музыкальностью, так редуцированность звукового ритма в прозаическом тексте обращает нас к визуальному (молчаливому) восприятию.

Ключевые слова: истолкование; медленное чтение; визуальный аспект; лирическое произведение; аудиовизуальное измерение; субъектно-объектная организация; визуальная дистанция.

А. Aksenova (Kemerovo)

**The Visual Aspect of Lyrical Works in the Technique of Close Reading
(On the Material of One Line of A.A. Akhmatova's "Come look at me")**

Abstract. The article is devoted to the question of visibility of lyrical works on account of its relevance in unfolding the axiological and receptive aspects of visibility in literature. The novelty of teaching reading is caused by the peculiarities of the considered theoretico-literary question of visibility in lyrics and is complemented by the peculiarities of a methodological nature: it refers to the setting on the so-called *close reading* of one line (L.Yu. Fukson). The intensity or the reduction of the visual in literature is caused by the nature of the visual and is determined not only by what is visible, but also by what is hidden from eye. The author concludes that reducing the visual side of the depicted to the minimum should be regarded as a specific way to convey the meaning.

The cited example shows the borderline between the “view” and the reduction of visual detalization. The notion of *visual minimalism* is also associated with other types of art (painting, design, style), whereas the concept of *reduction of the visual* is restricted to literature. In poetry, the *reduction of the visual* side can be traced only in relation to prose and that does not necessarily mean the lack of imagery in lyrics. In fiction, poetry and prose correspond to the following two types of involvement: the order of sound forms in poetic language affects the reader with its musicality, and the reduction of sound rhythm in a prose text draws to the visual (silent) perception.

Key words: interpretation; close reading; visual aspect; lyrical work; audio-visual measurement; subject-object organization; the visual distance.

Визуальное в литературе как эстетическая проблема приобретает особое значение в современной науке и является одним из направлений современного литературоведения. Актуальность исследования определяется несколькими причинами, которые составляют концептуальную основу обращения к данной теме с учетом такого методологического дополнения, как медленное чтение¹. Во-первых, визуальное в литературе как эстетическая проблема является результатом переосмысления подходов к изучению пространства художественного мира в литературе и субъектно-объектного отношения. Во-вторых, этот феномен не только «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию “предметно-видовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом»². Мы полагаем, что визуальность в литературе – это фундаментальная категория, отвечающий единству формы и содержания тип ценностного отношения, который является самостоятельной и при том неотделимой частью хронотопа, проявляет себя как предмет и способ изображения. Выбор форм визуального в литературе становится тождественен выбору ценностной позиции «я-в-мире» перед глазами созерцателя как тип эстетического отношения.

В работе «О двух стратегиях художественной репрезентации зримости»³ С.П. Лавлинский указывает на следующие моменты: 1) стратегия, которая «впервые стала предметом специальной рефлексии в работе М.М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (см. гл. «Время и пространство в произведениях Гете»), связана с традициями реалистической эстетики; 2) стратегия, отмеченная М.М. Бахтиным в книге о Рабле и наиболее отчетливо эксплицированная в работе Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», проясняет некоторые художественные особенности так называемого «гротескного видения» и концепции визуального, в той или иной мере с ним связанные. «Внешнее зрение» в своей физиологической определенности рассматривается здесь как отправная точка осуществления «зрения внутреннего», «духовного».

Между тем определение визуальности – в целом и отдельно взятого произведения литературы – находится на пути своего становления. Вопрос о визуальности эстетического и художественного предполагает поиск

конкретного представления о границах и центре визуальности в литературе. Такими границами, по нашему предположению, выступает та художественная модальность, в рамках которой в каждом конкретном случае идет речь о визуальности. Центр визуальности эстетического и художественного – сама ценностная позиция «я-в-мире», носителем которой не всегда выступает герой. Визуальный способ репрезентации это уже и есть сама действительность, которая говорит о ценностях мира и человека в нем.

Мы будем использовать понятие *визуальной дистанции* для отделения созерцаемого объекта от первичного, чувственного переживания, что позволяет смотреть на него «глазами другого». Это совершенно необходимо в разграничении визуальности эпоса, лирики и драмы. Визуальность объекта и присутствие созерцателя (субъекта), задающего идиллическую, трагическую, комическую направленность – есть условие эстетического. Визуальное в литературе соотносится с категорией литературного рода по типу *визуальной дистанции* (не буквального расстояния в пространстве), а способа изображения ценностного отношения.

Аудиовизуальное измерение было отмечено в работах Р. Ингардена как уровень видов (*Ansicht*) предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения. Данное измерение художественного мира соответствует сфере «полномочий» читателя / зрителя / слушателя, где воображение вступает в свои права, и относится не только к художественной литературе, но и кинематографу, живописи, музыке. Однако именно в литературном произведении звуковая и визуализированная предметность художественного времени и пространства настраивают читателя на понимание искусства как раскрывающегося смыслового целого. Для нас важно подчеркнуть, что речь идет не только о визуальной стороне «бытия, выставленного на обозрение»⁴ (выделено нами – *А.А.*), но в равной степени и о способности слышать звуки визуальных объектов художественного мира. Звуковая и визуальная часть представляют собой особое измерение художественного мира, доступное читателю. Неотделимость визуального восприятия от самого чтения обусловлена реакцией воображения на смысл печатных символов текста. Подробности зримого и слышимого читателем интерпретируются по контекстуальному содержанию изображенного мира героя. Во-первых, читатель видит и слышит то же, что и герой, во-вторых, реагирует на восприятие героя, исходя из собственного чувственного и рационального опыта, поэтому оценка читателя шире, чем кругозор героя. Связанные и противостоящие образы инкарнированы в аудиовизуальном измерении художественного мира, что позволяет находить смысл по отношению к целому.

Все, что не относится к воображению – относится к реальности внешнего мира, поскольку читатель пребывает одновременно как в реальности, так и в *аудиовизуальном измерении* художественного мира. Визуальный характер в лирике минимален в сопоставлении с эпосом, где читатель оказывается в положении зрителя-наблюдателя, а в драме визуальность может стать и буквально наглядной, например, на сцене. Безусловно ви-

зуален момент действия, то есть «мимического» начала, которое А.Н. Веселовский соотносит уже с содержанием хоровой игры и словами текста, что доказывает связь визуального с проявлением субъектно-объектных отношений, поскольку смысл мимического актуализируется только в присутствии как минимум двух участников: того, кто показывает, и того, кто смотрит. Понятие дали становится основным в переосмыслении понимания художественного творения и его восприятия. *Визуальная дистанция* в произведениях литературы как удаленное или приближенное изображение ценностно закрепляет проявленность точки зрения, субъектно-объектной организации и соответствующей этому организации пространства и модальности.

Визуальность художественного мира литературы как в поэтической, так и в прозаической форме, связана с такими типами целостности, как род и жанр. Видовой (формальный) признак деления на прозу / поэзию и родовое деление на лирику, эпос, драму происходят по разным критериям и потому не совпадают. Вопрос о происхождении поэзии и прозы, а также литературных родов важен для нас в изучении визуальных аспектов, которые можно рассматривать как связанные самым теснейшим образом с субъектно-объектной организацией.

Итак, *поэтическая образность* на ранних этапах развития словесного творчества возникает в эпоху синкретизма, когда «выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением»⁵. Истокование визуального уходит в глубину древнего представления о тождестве «Я и Мир» и последующего разграничения. Все действия (драма), все, что случается (эпос), и все, что чувствует человек (лирика), в художественном мире содержательно связано с визуальным обликом вещей, самих людей, пространств. Отношения человека и окружающей визуальной стороны мира не просто функционально-бытовые, а ценностно значимые, поскольку говорить о визуальности можно лишь в присутствии видящего глаза и объекта видения (без способности к различению, разграничению визуальное невозможно). Мы понимаем, что разделение субъекта и объекта, зримого и зрящего, работа сознания, способного занимать разные точки зрения, невозможно в эпоху синкретизма, соответственно и визуальность в литературе недоступна для архаического сознания. Такой литературный род, как лирика, связан именно с представлениями о мире сквозь призму сознания.

Подтверждением этого мы рассматриваем именно далекие от визуальной конкретности типы образности, как символ-приложение и обстоятельства в творительном падеже, которые до сих пор сохранились в языке. Выражения «лететь пулей», «мигом обернуться», «волком выть» и т.д. сложнее всего визуализировать. Таким образом, разграничение субъекта и объекта сознания в художественном творчестве, возникающее в связи с появлением представления о сравнении, является первым признаком зарождения художественной визуальности литературного произведения. Диф-

ференцированность восприятия характерна для прозы и чужда лирическому сознанию при доминировании в последнем ритмико-синтаксических и ритмико-интонационных характеристик. Об этом пишет М.М. Гиршман: «в стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи»⁶.

А.Н. Веселовский в разделе «Язык поэзии и язык прозы» обращается к мысли Аристотеля, который указывает, что речь поэтическая кажется более торжественной и изукрашенной, отступая от речи обыденной⁷. Обратим на это внимание, чтобы подчеркнуть, что поэтическая «красочность» не делает ее визуальную сторону богаче, чем в прозе. Мы полагаем, что в прозе зримые образы более дифференцированы, их характеризует ясность визуальной конкретизации, последовательность визуальных кадров. Но *редукция визуальности* в поэзии может проследиваться только в сопоставлении с прозой. Сказать о том, что визуальное вовсе отсутствует в лирике – грубейшая несправедливость. Другое дело – место и роль визуального в лирике, эпосе, драме; либо в прозе и поэзии.

Еще одна важная оговорка, которую мы делаем здесь: ни в коем случае для изучения визуальности художественного произведения не имеет значения, возникла ли проза позднее поэзии или же одновременно с ней. Обращаясь в своей работе по мере необходимости и к исторической поэтике, мы не примешиваем сюда никакого хронологического отношения между прозой и поэзией. Даже если поэзия и проза исторически возникли одновременно, «иное пелось, другое сказывалось»⁸, визуальность в том и в другом случае рассредоточена неравномерно. Сдвиг в сторону именно этого аспекта становится предметом нашего внимания. В разграничении как родов, так и жанров, а также самих видов «поэзия» и «проза» мы исходим из субъектно-объектной организации.

Метаморфозы визуального восприятия происходят не только с реальным читателем, но и внутри «увиденного» им мира, то есть в изображенном сознании героя. С.П. Лавлинский использует в этом случае термин «трансгрессия взгляда» ссылаясь на М. Ямпольского, и обнаруживает мотив отделения зрения от наблюдателя: «В последнем случае трансгрессия взгляда связана с мотивом отделения зрения от наблюдателя (герой снимает очки, и мир как налипш исчезает из сферы его созерцания)». Далее С.П. Лавлинский и Н.М. Гурович утверждают: «Трансгрессия взгляда связана с эстетикой В. также в практике русского авангарда и, соответственно, в теории формальной школы»⁹.

В изучении визуальности как поэзии, так и прозы, для нас существенно наблюдение А.Н. Веселовского: «если мы говорим об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т.п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами»¹⁰. Такое наблюдение мы соотносим с подходом Р. Ингардена к кон-

кретизации предметно-видовых уровней.

Обзор традиций истолкования проблемы литературных родов позволяет признать, что наше понимание того, что такое эпос, лирика и драма, обусловлено исторически, современным состоянием вопроса. Искать истину в последней инстанции – абсурдно, при этом вовсе отказываться от попытки определения литературных родов вслед за Штайгером, Е. В. Аничковым, Б. Кроче и др. невозможно, так как признание в том, что на вопрос нет ответа – лишь первый шаг, а второй – поиск. Если у Штайгера понятие рода почти отождествляется с понятием стиля, то В. В. Кожин предлагает заняться именно разграничением рода и стиля. Сложность и многоаспектность родов поэзии, рассматриваемых в статье В. В. Кожина, указывает на то, что обращение к определению драмы через понятие «синтез» вполне допустимо, но как синтез не масштабных блоков (эпос и лирика), а только некоторых черт. А именно: то, что случается (в эпосе), и то, что герой при этом чувствует (в лирике), порождает определенные действия, что становится основным предметом драмы.

Ретардация в эпосе как отступление субъекта рассказывания в сторону от магистральной линии повествования визуальна. Остановки и возвращения к прошлому помогают охватить нам единство движения. В каждом изображенном моменте уже отражается вся история, а не только ее часть. В этом эпос сближается с лирикой. Но сложно согласиться с тем, что эпос и драма должны быть объединенными в противовес лирике, поскольку возможны еще две аналогичных комбинации, которые, может быть, и позволят высветить специфику каждого рода.

Существенной для нас является мысль В.В. Кожина: «лирика не является искусством изобразительным, она тяготеет к выразительному образу, подобному образам музыки <...> Между тем лирика отличается от эпоса и драмы именно принципиально. В ней вполне возможны изобразительные детали – пейзажные, портретные, даже элементы изобразительной композиции. Но они играют здесь такую же подчиненную роль, как и в орнаменте, и лирика может обойтись без них...»¹¹. М.М. Гиршман в работе «Ритм художественной прозы» отмечает, что «противопоставление “ритмичного” стиха и “неритмичной” прозы должно быть заменено изучением двух качественно своеобразных разновидностей ритмически организованной художественной речи»¹². Качественно своеобразным, но не противопоставленным друг другу в поэзии и прозе является тип освоения читателем / слушателем визуальной организации художественного мира. Разница между поэзией и прозой определяется в принципиально различной функциональной нагрузке визуального.

Теперь обратимся к медленному чтению одной строки А.А. Ахматовой: «Приходи на меня посмотреть...». Наш выбор обоснован привлекающей внимание странностью: в строке речь идет о взгляде («посмотреть»), но совершенно отсутствует конкретизация визуального, за которую может «зацепиться взгляд». В.М. Жирмунский находит характерным для творчества А.А. Ахматовой «определения индивидуальные, необычные и един-

ственные в своем роде, обращающие на себя внимание»¹³, а рассматривая текст «Настоящую нежность не спутаешь», исследователь отмечает «элементы повествования, но снятые лирической формой его воплощения»¹⁴. О.В. Симченко исследует тему памяти в творчестве Ахматовой, сопоставляя ее лирику с трагедийным сюжетом: «роль памяти в ахматовской концепции трагического поддается осмыслению с точки зрения антиномии жизни и смерти, до которой в принципе редуцируется сюжет любой трагедии; и чем глубже трагедия, тем легче производится такая редукция»¹⁵. В случае со строкой «Приходи на меня посмотреть» на первый план выдвигается субъектно-объектная организация как характеристика визуальной дистанции, а в ходе медленного чтения одной строки текста А.А. Ахматовой читателю удастся зафиксировать пространственную дистанцию между положением лирической героини и того, к кому она обращается. Визуальная дистанция в произведениях литературы как удаленное или приближенное изображение зависит от точки зрения, субъектно-объектной организации и соответствующей этому организации пространства.

В этой строке А. Ахматовой, чтобы состоялось событие встречи, необходимо проделать путь: «приходи». Событие желаемой встречи носит здесь визуальный характер: «посмотреть». В таком случае напрашивается объяснение *молчаливого диалога* как разницы субъектного отношения: «посмотреть на что-либо» указывает на активность субъекта по отношению к пассивности субъекта или предмета. Приглашение посмотреть означает, с одной стороны, необходимость в событии встречи, а с другой стороны – избыточность других действий, кроме самого прихода и взгляда. Это связано с положением обоих героев в изображаемом мире: наличие одних возможностей и ограниченность других. Субъект речи («на меня») превращается в объект созерцания, оставаясь при этом субъектом сознания.

Двойственная функция визуального здесь проявляется в том, что граница между действием и бездействием, героем и героиней, движением (перемещением в пространстве) и прикрепленностью к месту, словом и взглядом, желанием и возможностью отражается визуально как способность встретить взгляд – с одной стороны, так и отсутствием взгляда, отсутствием самой встречи в настоящий момент – с другой стороны.

Что касается временного аспекта в этой строке, мы можем отметить, что приглашение адресовано в будущее из настоящего, но только тому, с кем были связаны события прошлого. Странность в том, что приглашение «приходи» означает интенцию ожидания того, что *может* случиться: сегодня, завтра, скоро или не очень. То есть в так называемом приглашении не указывается конкретное время встречи. Мгновение это принадлежит вечности, но и вечность стягивается до мгновения.

Однако конкретное место в пространстве так же, как и в случае с временным аспектом, не проясняется отсутствием адреса, при этом сама героиня все же находится где-то, откуда может сообщить о себе: «приходи». Эта пространственная странность опять отсылает нас к объяснению

изображаемого времени, в том смысле, что события прошлого объясняют, где она и куда нужно приходить. Не знает этого только читатель, но, видимому, ему эта «лишняя» информация не сообщается неслучайно.

Устранение визуального наблюдается и в том, что мы не знаем ничего о внешности героя и героини, как выглядит место (обстановка) и где оно находится (расположение, в котором застаем происходящее); мы не знаем ни времени года (весна / лето / осень / зима), ни дату, ни времени суток назначаемого свидания. Мгновение зрительной встречи превращается в вечность, а само назначение «приходи...посмотреть» находится в неопределенном будущем, и мы как бы застаем *бесконечный момент*, что позволяет нам зафиксировать специфику лирического, в отличие от эпоса, где визуальность и событийность в любой точке сюжета связывают бытийное и предметное. Композиционно-речевые аспекты лирического произведения согласуются здесь с установкой на восприятие через «внутренний» слух, а не зрение. В лирике зрительная привязка буквально уступает место другому способу передачи смысла, фиксированному «внутренним» слухом: «В лирическом дискурсе конструктивная роль доминирующего фактора художественных впечатлений принадлежит не объектной организации феноменов ментального “внутреннего” зрения (как это имеет место в эпических жанрах), а субъектной организации феноменов “внутреннего” слуха»¹⁶. Строка «Приходи на меня посмотреть» обрывается как законченная музыкальная фраза, за которой следует другая, начинаясь с повтора «Приходи...». Если мы остановимся и зададимся вопросом: «что именно мы видим, что представляем, когда читаем эту строчку?» окажется, что цветовая, объемная и прочие характеристики поверхностей, предметов – отсутствуют.

Оппозиция посмотреть / показать развивается как семантически связанная с ситуацией зрения, видения, изображения и изображаемого действия, но всякая прямая наглядность, визуальность в плане цвета и формы отсутствует в рассматриваемой строке. В разборе Р. Ингардена мы встречаем: «слово “картина” можно и должно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметов оно означает, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом»¹⁷. Неуловимая встреча со смыслом осуществляется в строке А. Ахматовой без разделения на визуальные «кадры».

Подводя итоги, скажем, что признавая значимость визуального, мы должны оценивать и значимость отсутствия такового. В этом отношении мы можем говорить о сведении визуальной стороны изображаемого к минимуму как об особом способе передачи смысла. На приведенном примере мы обнаруживаем пограничное состояние между «взглядом» и редукцией визуальной конкретизации. Понятие *визуального минимализма* связано с другими видами искусства (живопись, дизайн, стиль), а понятие *редукции визуального* – с литературой. Причем визуальный минимализм может встречаться в описании интерьера художественного мира и в

литературе, но будет воспринят как редукция визуального в системе целого.

В случае с редуцированной визуальностью литературного произведения происходит закономерное устранение зримого. В восприятии произведений искусства доминируют те или иные способы причастности: аудиальные / визуальные. В художественной литературе поэзия и проза соответствуют этим типам причастности: как упорядоченность звуковой формы в поэтической речи воздействует своей музыкальностью, так редуцированность звукового ритма в прозаическом тексте обращает к визуальному (молчаливому) восприятию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фуксон Л.Ю. Интерпретация фрагмента текста как опыт «медленного чтения» // Сибирский педагогический журнал. 2015. № 3. С. 193.

² Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 37.

³ Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность. М., 2005. С. 60–70.

⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962. С. 79.

⁵ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 2.

⁶ Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 280.

⁷ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 271.

⁸ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.

⁹ Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 38.

¹⁰ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 277.

¹¹ Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 44.

¹² Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 263.

¹³ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 60.

¹⁴ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 69.

¹⁵ Симченко О.В. Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. 517.

¹⁶ Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 129.

¹⁷ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1961. С. 27.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Fukson L.Yu. Interpretatsiya fragmenta teksta kak opyt “medlennogo chteniya” [The Interpretation of an Extract From a Text as an Experience of “Slow Reading”].

Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal, 2015, no. 3, p. 193. (In Russian).

2. Simchenko O.V. Tema pamyati v tvorchestve Anny Akhmatovoy [The Theme of Memory in the Works of Anna Akhmatova]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* [Series of Literature and Language], 1985, vol. 44, no. 6, p. 517. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Lavlinskiy S.P., Gurovich N.M. Vizual'noe v literature [The Visual in Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 37. (In Russian).

4. Lavlinskiy S.P. O dvukh strategiyakh khudozhestvennoy reprezentatsii zrimosti. [On Two Strategies of the Artistic Representation of Visibility]. *Diskursivnost' i khudozhestvennost'* [Discursiveness and Artistry]. Moscow, 2005, pp. 60–70. (In Russian).

5. Lavlinskiy S.P., Gurovich N.M. Vizual'noe v literature [The Visual in Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 38. (In Russian).

6. Kozhinov V.V. K probleme literaturnykh rodov i zhanrov [To the Problem of Literary Genres]. *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry literatury* [Literary Theory. The Main Problems in Historical Interpretation. Varieties and Genres of Literature]. Moscow, 1964, p. 44. (In Russian).

(Monographs)

7. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Selected Papers In Aesthetics]. Moscow, 1962, p. 79. (Translated from Polish to Russian by A. Ermilov and B. Fedorov).

8. Broymann S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2001, p. 2. (In Russian).

9. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction Prose]. Moscow, 1982, p. 280. (In Russian).

10. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 271. (In Russian).

11. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 296. (In Russian).

12. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 277. (In Russian).

13. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction Prose]. Moscow, 1982, p. 263. (In Russian).

14. Zhirmunskiy V.M. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoy* [The Works by Anna Akhmatova]. Leningrad, 1973, p. 60. (In Russian).

15. Zhirmunskiy V.M. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoy* [The Works by Anna Akhmatova]. Leningrad, 1973, p. 69. (In Russian).

16. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskiy analiz)* [The Analytics of Art (Introduction to Literary Analysis)]. Moscow, 2001, p. 129. (In Russian).

17. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Selected Papers In Aesthetics]. Moscow,

1962, p. 27. (Translated from Polish to Russian by A. Ermilov and B. Fedorov).

Анастасия Александровна Аксенова – магистр философии, аспирант кафедры истории и теории литературы и фольклора Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникаций Кемеровского государственного университета, Научные интересы: теория литературы, герменевтика, философия.
E-mail: AA9515890227@yandex.ru

Anastasia Aksenova – Master of Philosophy, postgraduate student of the Department of History and Theory of Literature and Folklore of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications of Kemerovo State University, Research interests: theory of literature, hermeneutics, philosophy.
E-mail: AA9515890227@yandex.ru

В.И. Козлов (Ростов-на-Дону)

ИДИЛЛИЯ В XX В. – СТРАТЕГИЯ ЭСКАПИЗМА (на примере поэзии И. Бунина, Б. Пастернака, А. Кушнера)

Аннотация. В статье предпринята попытка показать, как жанр идиллии реализует себя в творчестве трех крупных русских поэтов XX в. – И. Бунина, Б. Пастернака, А. Кушнера. В поэтическом творчестве каждого из этих поэтов идиллия занимает значимое место – это утверждение нетрадиционно для исследователей творчества указанных поэтов. В статье предлагаются неожиданные жанровые прочтения их известных стихотворений. При этом выдвигается гипотеза, согласно которой идиллия в XX в. становится жанром, так или иначе воплощающим стратегию авторского эскапизма, обособления от современности, истории, общества. Если на предыдущем этапе развития идиллия представляла как жанровое образование, предполагающее целый ряд условностей художественного мира, то теперь поэт сам определяет ту меру условности, которую он сознательно выбирает. При этом, как показано в статье, идиллия часто предполагает работу, подготавливающую выход поэта в другие жанры.

Ключевые слова: историческая поэтика; русская поэзия; лирические жанры; идиллия; И. Бунин; Б. Пастернак; А. Кушнер.

V. Kozlov (Rostov-on-Don)

Idyll in 20th Century as Escapist Strategy (Based on the Poems by I. Bunin, B. Pasternak, A. Kushner)

Abstract. The article shows how idyll was realized in poetry heritage of great Russian poets of 20th century I. Bunin, B. Pasternak, A. Kushner. Idyll occupies a significant place in their artistic worlds. That message is new for poetry researchers. The article offers genre interpretations of the famous poems. In 20th century idyll become the lyric genre which expresses the escapist strategy, separation from modernity. On the previous stage the idyll as lyric genre meant the set of conventions of artistic world. But then poet independently determines the measure of convention, consciously chooses one. With this the idyll often includes the work, which prepares the poet's exit to another genres.

Key words: historical poetics; Russian poetry; lyrical genres; idyll; I. Bunin; B. Pasternak; A. Kushner.

Идиллия – жанр, которому уделяется достаточно много внимания. Он исследуется на материале и европейской традиции, и русской поэзии – в последнем случае, прежде всего, хотелось бы назвать работы И. Клейна и Т.В. Саськовой о русской пасторали XVIII в., а также Е.А. Балашовой о русской стихотворной идиллии XX–XXI в.¹ Согласно утвердившейся в отечественном литературоведении версии, идиллия в неканоническую эпоху продолжила существование не как жанр, а в качестве «идейно-эмо-

ционального комплекса», «концепции», следы которой обнаруживаются в произведениях самых разных жанров². В работах мы встречаем, прежде всего, анализ идиллических мотивов, «идиллического модуса», «идиллической модальности художественного высказывания»³ – всего того, что на деле вовсе не предполагает обязательного существования такого жанрового образования, как идиллия, в русской поэзии неканонического периода. Картина получается несколько парадоксальной: мы видим массу идиллических мотивов, обнаруживаем самые разные идиллические «следы», но собственно стихотворений, написанных в этом жанре и ярче всего говорящих о состоянии жанра, – не замечаем.

Обращение к творчеству трех крупных поэтов XX в. предполагает выполнение двух задач. Во-первых, немаловажно показать, что в их творчестве есть не просто мотивы, элементы, а именно значимый пласт стихотворений, выполненных в жанре идиллии. И жанр мы здесь будем определять не столько по наличию отдельного мотива, который по большому счету является свободным радикалом, а по сочетанию «перформативной стратегии» (термин В.И. Тюпы) и специфической сюжетики, определяющей конфигурацию художественного мира стихотворения. Вторая задача – немного приблизиться к будущей истории русской идиллии и показать, какую роль данный жанр играл в творчестве выбранных поэтов. Более того, жанр идиллия в ряде случаев оказывается ключом, без которого трудно прочесть определенные периоды или даже в целом творчество этих поэтов.

В XX в. жанр идиллии – в отличие от идиллической традиции эпохи русского классицизма – становится ключевым для поэтов, осознанно или нет воплощающих в своем творчестве стратегию эскапизма. С одной стороны, ее составляющей становится отказ от временного / современного в пользу вневременного / вечного, с другой – снятие всей повестки, связанной с обществом, за счет ценностного растворения в мире природы. Это растворение антигероично: «Красота героики – это красота исключительности (подвига), красота идиллики – красота естественности, повседневности, постоянства»⁴. Некогда самый условный жанр в начале XIX в. стал жертвой нового, индивидуального слова, требующего не поэтических формул, а способности описывать внешний и внутренний миры. Но на деле реалистичность и рефлексивность не только не разрушили идиллию, они освободили ее от условностей, заострили ее роль в жанровой системе. Это можно увидеть на примере трех выбранных для рассмотрения авторов.

О поэте Иване Бунине написано не очень много, и мне не приходилось встречать его имени в работах об идиллии, а в работах о лирике поэта – упоминаний жанра идиллии. Между тем, кажется, что жанр претендует на ключевое значение в поэтическом корпусе автора.

Начальный период творчества Бунина во многом подражательный – пушкинские, лермонтовские, некрасовские, тютчевские первоисточники считаются очень легко, а эпиграф из Фета помещает начинающего авто-

ра в тень этого лирика. Самое сложное в поэзии этого периода, продлившегося с 1886 до 1900 г., увидеть собственное поэтическое лицо Бунина. Но если выделять мотивы, которые претендуют в этот период на ключевую роль, то это будут мотивы неослабевающего и никогда до конца не выразимого ощущения того, что природа, ее картины лучше всего выражают внутренний мир человека. «И все кругом светло, все веет тишиною, / В природе и в душе – молчанье и покой»⁵. Здесь мысль сформулирована прямо, но чаще у Бунина мы видим картину:

Зыблется пепельный сумрак над нивами,
А над далекой межой
Свет из-за тучек бежит переливами –
Яркою, желтой волной.
И сновиденьем, волшебною сказкою
Кажется ночь, – и смущен
Ночи июльской тревожною ласкою
Сладкий предутренный сон...⁶

У этого внешне очень простого стихотворения на деле непростая субъектная организация. Сначала кому-то неспящему картина ночи кажется сновиденьем, а затем «ласка» июльской ночи в свою очередь «смущает» «предутренный сон» кого-то спящего. Поэтическое сознание двоится – оно здесь и спящий герой, и созерцающий автор, с которыми происходит одно и то же лирическое событие. Сказать, что ночь их пленяет или захватывает, значило бы выразиться слишком сильно. Ночь вносит в их сознание тонкую ноту, в которой смешались сновиденье, волшебство, смущение, тревога, ласка. Интенсивность события – минимальная, полнота – на максимуме. Бунин делает событие из легкой смены оттенков в состоянии человека или природы. Нелишне вспомнить, что ночь в русской поэзии часто предстает пугающей бездной, дышит первозданным хаосом – как ночной тютчевский океан. Здесь – другая традиция, не элегическая, а идиллическая. Для лирического «я» элегии природа – это онтологический друг, наталкивающий сознание на те или иные раздумья. А в идиллии «я» невычленимо из природы – и наоборот. Это значит, что они свободно переходят друг в друга. Для Бунина это ощущение органического слияния с созерцаемым во всех его деталях миром – полно до невыразимости, оно – исток его поэзии.

Современные Бунину рецензенты этой особенности поэта не видели – или не хотели видеть. Главным пробелом в творчестве Бунина, например, Брюсов считал отсутствие какого бы то ни было сюжета, связанного с «душой поэта»⁷. Действительно, на месте лирического героя мы в данном случае имеем пробел. Но героя не может быть там, где он не вычленен из картины природы, где он не бунтует против природы – окружающей и своей собственной. Этот тип сознания становится гораздо понятнее, если мы знаем, как видит мир идиллия. Эволюции «души», лирического героя

у него не может быть хотя бы по причине того, что в идиллии нет эволюционного времени. Время у Бунина всего лишь проходит циклы, но никуда не движется. Единственный сюжет, который тут может быть предложен лирическому сознанию – сюжет растворения в картине природы. «А вдали кукушка в роще / Медленно кукует... / Счастлив тот, кто на работе / В поле заночует <...> Кто устал на ниве за день / И уснет глубоко / Мирным сном по звездным небом / На степи широкой!»⁸. Но часто человек и вовсе отсутствует в картине, главным героем оказывается время года, птица, лес: «А Весна в зазеленевшей роще / Ждет зари, дыханье затая, – / Чутко внемлет шороху деревьев, / Зорко смотрит в темные поля» (Т. 1, с. 148). Присутствие поэтического сознания в таком пейзаже обеспечивается как раз степенью его олицетворения, благодаря которому в качестве главного лирического события стихотворения прочитывается событие вчувствования, эмоционального прочтения изображаемого созерцаемым. И посредством такого прочтения граница между внутренним и внешним миром устраняется – это главная условность идиллии, которая пережила века. Остальные условности – вечный полдень, пастушки, свирели и т.д. – последние двести лет глубоко необязательны.

Конечно, расцвет идиллии у Бунина в момент, когда литература уже увлечена западноевропейскими «декадентами», а слово «символизм» на русской почве уже проросло, выглядит странно. Век движется в ровно противоположную от его поэтики сторону – прочь от реальности, в туманные области намеков и тайн, прочь от мира, который срочно нужно переделать творческим усилием. Очень показательно, что те, кто принимал и поощрял поэта как ученика – прежде всего Брюсов и Блок, – перестали понимать Бунина в тот момент, когда поэт созрел как идиллический автор. Возможно, они не могли принять сознания, которое актуализировало концепцию подражательного искусства. В этот период она несла в себе жест эскапистского отказа. К. Чуковский одним из первых почувствовал в Бунине другого по отношению к своему времени – с его нехарактерным для века «душевым равновесием», «ясностью» и «здоровьем».

Но Бунин, похоже, все-таки поддался на упреки в отсутствии мысли и сюжета души. Он начинает пытаться концептуализировать свою эстетику, причем не всегда точно:

Ищу я в этом мире сочетанья
Прекрасного и тайного, как сон.
Люблю ее за счастье слиянья
В одной любви с любовью всех времен!⁹

«Ее» – т.е. ночь, которой посвящено стихотворение. В его начале формула звучала чуть иначе: «Ищу я в этом мире сочетанья / Прекрасного и вечного». Вот это «вечное» в финале раскрылось «любовью всех времен».

Конечно, лирика Бунина по своему духу антологична. Ей безразлично общество, переживания человека, живущего в нем. Бунин не знает, что

такое историческое время, его не интересует преемственность поколений. В плоскости его поэзии есть только природа и человек, внимательно вслушивающиеся друг в друга. Т.е. изначально формула его поэзии такова, что она, строго говоря, не требует рефлексивных подсказок о том, что от этих ситуаций и переживаний веет именно вечностью. Осознав, что он работает с вечностью, Бунин формулирует эстетику, которая позволит резко расширить пространство его творческого поиска. Т. Двинятина приводит точную, но позднюю – уже 1925 г. – цитату из самого Бунина о том, как он углубил понимание поэтического чувства. Он назвал поэзией «воспоминание, живущее в крови, тайно связующее нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших»¹⁰. В это стоит вдуматься, поскольку мотив воспоминания у раннего Бунина играет очень небольшую роль. Бунин осознает как воспоминание именно то самое идиллическое переживание выраженности человека природой, которое всегда было центральным в его творчестве, но теперь он увидел в этом переживании культурный мостик в вечность, а через нее – в любую эпоху и культуру. Это – мистический, вполне соответствующий эпохе мотив.

Установка на «вечность» наделила поэта правом в любой сюжет мировой культуры входить так же, как до сих пор его поэтическое сознание входило в пейзаж. Но в отличие, например, от элегии в мире идиллии нет понятия другого. Пейзаж здесь потому олицетворен, что он по сути является продолжением лирического «я». Когда Бунин выходит из лона природы в мир культуры и людей, образа другого в его творчестве не появляется. Любой опыт присваивается с легкостью, как будто в мире нет и не может быть ничего непонятного. В первые пятнадцать лет своего творчества Бунин кажется чем-то анахроничным в современной ему поэзии, а вот новый Бунин – поэт крайне современный в своем желании присвоения мировой культуры. Границы его творчества – жанровые, географические, сюжетные, культурные – безусловно, расширились. Но природа его таланта, как кажется, не слишком изменилась. Бунин не обладал качествами Пушкина-Протея, который схватывал саму суть другой культуры, другой сюжетики. Бунин, куда бы ни входил, оставался идиллическим поэтом. Более того, идиллия оказалась жанром, которым его поэзия закольцовывается, после 1925 г. поэт возвращается в органичное жанровое русло.

Важно, однако, увидеть, что опыт, накапливаемый идиллией на определенном этапе, неизбежно требует разрешения в другом жанре. Можно обратиться к различным эпизодам, связанным с одной из главных стилистических черт идиллии – изобразительностью и даже описательностью. Этот язык начал активно развиваться в России в конце XVIII в. – тогда у нас переводили отрывки из «Времен года» Д. Томсона, формировалась преромантическая поэтика с ее приятностями уединения, поэзия училась видеть. Однако описательность открывала новые перспективы, уводящие в чувствительность, которая ляжет в основу уже следующей поэтической эпохи. В стихотворении М.Н. Муравьева «Зрение» (1776, 1785?) уже совершается переключение внимания с внешнего мира на внутренний.

Язык, который только начал развиваться в краткий период карамзинизма, с началом XIX в. был сметен элегической чувствительностью, выходом на первый план лирического субъекта с его собственным внутренним миром и заведомо трагической судьбой¹¹. Даже к началу XX в. описательность, столь характерная для Бунина, была еще в новинку для русской поэзии. Но и у Бунина мы видим тот же сюжет: способность нарисовать картину природы перерастает в способность ее эмоционального прочтения – и сфера применения этой способности уже гораздо шире, чем пейзаж, – пространство идиллии для нее мало. Идиллия выполняет служебную роль – она готовит почву для выхода поэтического сознания в мир людей, в мир большой культуры. А если этого не происходит, то это выглядит как сознательный минус-прием – как у Фета или Кушнера. Своеобразно такое качество жанра проявляется и у Бориса Пастернака.

Достаточно рассмотреть только три текста: «Март» и «На Страстной» из «Стихотворений Юрия Живаго» и «Когда разгуляется» – центральное стихотворение, давшее название последней поэтической книге Пастернака. Вот первые две строфы «Марта»:

Солнце греет до седьмого пота,
И бушует, одурев, овраг.
Как у дюжей скотницы работа,
Дело у весны кипит в руках.

Чахнет снег и болен малокровьем
В веточках бессильно синих жил.
Но дымится жизнь в хлеву коровьем,
И здоровьем пышут зубья вил¹².

В этом стихотворении нет выраженного лирического субъекта; на первый взгляд, оно построено как череда весенних картин, в которых главными действующими лицами оказываются «солнце», «овраг», «весна», «снег», «жизнь», «зубья вил», «голуби», «навоз». Но за экспрессивными глагольными конструкциями важно увидеть лирическую ситуацию. С одной стороны, весна работает, как «дюжая скотница», «солнце» – трудится, т.е. «греет до седьмого пота», «зубья вил» – «здоровьем пышут», «жизнь» – «дымится в хлеву». С другой, «снег» – «чахнет» и болеет «малокровьем», бессилием, «сосульки» – «худосочьем». На образном уровне оказываются противопоставленными здоровый весенний крестьянский мир и больной зимний аристократический, что было отмечено Е. Эткиндром¹³ – и весна здесь не может не победить, поэтому «навоз» в последней строке, отсылающий к сельскому, вполне пасторальному миру, здесь «пахнет» «свежим воздухом». В идиллическом здоровом мире, где природа отражается в людях и наоборот, нет ничего, что пахло бы иначе.

Стихотворение «На Страстной» устроено совершенно иначе. Его особенность в том, что через идиллический пласт прорастает балладный еван-

гельский. Сюжетика Страстной недели разыграна самой природой. При этом природа представляет мир вечности, а евангельская история – историческое время. Их совмещение позволяет с разных ракурсов прочитывать даже простейшие образы: «Еще кругом ночная мгла...» – для идиллии это просто время раннего утра, для баллады – это строка о неготовности природы к уже начавшей совершаться истории. Мир природы здесь уравнивается с миром Ветхого Завета, не знавшего праздника Воскресения Христа. Эта идиллия о том, как природа вместе с человечеством переживает в действии ключевой сюжет христианской культуры. «Деревья», приходя на похороны Бога, в какой-то момент сталкиваются с крестным ходом, вышедшим из церкви. При этом лирический сюжет стихотворения развивается не по-балладному, а идиллически. Сама евангельская история – на заднем плане, на переднем же – ценностная встреча природы и человека в поиске Бога и прощании с ним. Лирический сюжет развивается так, чтобы показать, что их голоса звучат в унисон. И воскресенье для природы и человека тоже будет единое.

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь –
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

Убежденность в том, что для «воскресенья» необходимо «усилье», что эта возможность, которая в принципе доступна, – как минимум неканонична с точки зрения толкования Евангелия, но при этом вполне канонична с точки зрения жанра. Идиллия не знает внеположенного себе мира Абсолюта, она потому и идиллия, что мир ее самодостаточен – в нем есть все для того, чтобы идиллия со-бытия человека и мира состоялась. Но фактически перед нами – границы жанра. Найденный здесь сюжет Пастернак в «Стихотворениях Юрий Живаго» продолжает уже в жанре баллады – «Рождественская звезда», «Чудо», «Гефсиманский сад».

Но так распорядился сюжетом вымышленный поэт Юрий Живаго. Поэт Пастернак в своей последней книге вернулся в ту жанровую точку, которую Живаго быстро прошел. В книге «Когда разгуляется» – целый пласт стихотворений, которые фиксируют идиллическое пространство или время. Причем условность этого жанрового мира известна и автору – мы знаем, что в следующий момент герой двинется дальше и жанр будет разрушен, что «дольше века длится» только текущий день «солнцеворота». В самом стихотворении «Когда разгуляется» картина созерцания природы дана как картина службы в соборе. Текст, начинавшийся как пейзаж, заканчивается его полным переводом в пространство иного качества:

Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чред окно

Далекий отголосок хора
Порою слышать мне дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою¹⁴.

То, что делает здесь с идиллией Пастернак, нуждается в осмыслении. С одной стороны, он вводит образы, которые должны были бы разрушить идиллию, как это произошло в «Стихотворениях Юрия Живаго», но образ «долгой службы», который может покрывать всю человеческую жизнь, позволяет ему просто остановить развитие сюжета. Пастернак нашел трудноуловимую в пространстве большой культуры точку, в которой ему хочется остановиться, – «осень», превратившаяся в «древний» идиллический, самоценный «уголок» («Золотая осень»). Это пример сознательного жанрового выбора, наделяющего особой значимостью тот ракурс восприятия мира, который дает только идиллия. Жанр с его «стратегией покоя» (В. Тюпа) становится точкой, сознательно выбираемой в широком пространстве культуры, которое художник безусловно видит во всем его масштабе. Эта идиллия с ее условностью не только не боится рефлексии – она в существенной степени результат рефлексии.

Александр Кушнер в стремлении выгородить в пространстве культуры идиллическое пространство зашел гораздо дальше. Настолько, что не будет большим преувеличением сказать о случае экспансии идиллической картины мира в самые разные жанровые области. Это можно проиллюстрировать примером самого известного стихотворения поэта, опубликованного в книге «Голос» (1978): «Времена не выбирают, / В них живут и умирают». Дважды в этом стихотворении, в котором по-разному аранжирована мысль о том, что во все времена жить страшно, мелькает образ, который должен переключить чудака-современника в другую ценностную плоскость.

Что ни век, то век железный.
Но дымится сад чудесный,
Блещет тучка, обниму
Век мой, рок мой на прощанье.
Время – это испытанье.
Не завидуй никому¹⁵.

Перед нами идиллическое сознание в пространстве исторической элегии. От исторической элегии здесь особенный – коллективный – лирический субъект, в данном случае – коллективное «ты». Время предложено – историческое. Лирический субъект, по сути, – современник. Основной сюжет в этом жанре, как правило, сюжет о преемственности между по-

коленими, о передаче опыта или даже о кризисе в этом вопросе. Здесь же основные фигуры исторической элегии выведены на доску, но разыгрывается совершенно иная партия – сюжетика этого жанра снимается вовсе. Есть просто два мира – «век железный» со временем истории и вневременной «сад чудесный», и для обитателя этот сада любое историческое «время – это испытанье», поэтому развиваться сюжет исторической элегии не имеет возможности: никаких поколений тут и быть не может. Для идиллического сознания событие уже то, что оно вообще признает наличие исторического времени, не вдаваясь в его сюжету.

Здесь нужно заметить появление мотивов, которые идиллия проявляет далеко не всегда – установка на поучение, выраженная безличными обобщениями и императивами. В античной и европейской пасторали дидактизм присутствовал очень часто, и аргументация его всегда была очень простой: хранитель (пастух, например) идиллического пространства (или стада) оберегает его от сил зла, о существовании которых он, безусловно, знает. У Александра Кушнера это работает, как ни у одного поэта в русской лирике: стихотворение во многом может быть прочитано как инструкция для обитателя идиллического пространства, которого искушают сюжеты извне. И очень показательно, что идиллия не пытается их разбирать, понимать, отдавать им должное – она просто их снимает: «Не завидуй никому».

Не раз отмечалась одна из особенностей поэтики Александра Кушнера – он совмещает ряды природы и культуры: «Как клен и рябина растут у порога, / Росли у порога Растрелли и Росси...»¹⁶. Идиллическое пространство для поэта связано не исключительно с образами природы. Пример из той же книги «Голос»:

Я шел вдоль припухлой тяжелой реки,
Забывшись и вздрогнув у моста Тучкова
От резкого запаха мокрой пеньки.
В плащах рыбаки
Стояли уныло, и не было клева¹⁷.

Здесь идиллическое пространство конструируется из самых прозаических деталей: запахи пеньки, мазута, плащей рыбаков и т.д. И сюжетом стихотворения становится особый тип отношения с вот этим вещным, чувственным миром, который может предложить только идиллия. Событием делается само чудо идиллии там, где оно не предполагалось. «Я жизнь разлюбил, да мешает канат / И запах мазута, веселый и жгучий...».

И это чудо приятия мира в его чувственности – главное для поэта. Настолько, что он переносит его в самые разные культурные плоскости.

Евангелие от куста жасминового,
Дыша дождем и в сумраке белея,
Среди аллей и звона комариного
Не меньше говорит, чем от Матфея.

Так бел и мокр, так эти гроздьи светятся,
Так лепестки летят с дичка задетого.
Ты слеп и глух, когда тебе свидетельства
Чудес еще нужны, помимо этого¹⁸.

Легко увидеть, насколько по-разному Борис Пастернак и Александр Кушнер работают со схожей сюжетикой. Пастернак, подойдя к сюжету Евангелия через идиллию, меняет жанр, а когда не меняет, подчеркивает исключительность текущего пространства и состояния на фоне понимания его ограниченности во времени и пространстве. Кушнер же стремится логикой идиллии заменить всю сюжету, которая в эту логику не помещается. Более того, человек, для которого существуют какие-либо иные отношения с миром, – «слеп и глух». И здесь стоило бы вернуться к тому, что было сказано ранее в связи с Буниным. В мире идиллии не существует категории другого – есть только новое пространство для расширения своего «я», неотделимого от мира. Именно по этой причине с точки зрения других жанров, для которых категория другого важна, логика идиллии может выглядеть едва ли не агрессивно. Кушнер постоянно оказывается на границах своего жанра, но отнюдь не всегда он делает то, к чему идиллия, как мы видели из примеров, располагает – он не делает шага за ее пределы. Но очевидно и то, что речь идет о вполне сознательном эстетическом выборе поэта. Кушнер считает необходимым ограничить мир культуры границами выбранного им жанрового ракурса восприятия – и защищает эти границы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Клейн И. Пасторальная поэзия русского классицизма // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005; Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999; Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–540; Балашова Е.А. Русская стихотворная идиллия XX века: о «мерцании» жанрового обозначения // Филологос. 2011. № 11. С. 48–55; Балашова Е.А. И пастушок, привитый вместо оспы. История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв.: монография. Калуга, 2014.

² Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999. С. 32.

³ Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров. М., 2011; Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.

⁴ Тюпа В.И. Дискурс / жанр. М., 2013. С. 132.

⁵ Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 102.

⁶ Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 99.

⁷ Двинятина Т.В. Иван Бунин: жизнь и поэзия // Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 5–91.

⁸ Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 149.

⁹ Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 224.

¹⁰ Двинятина Т.В. Иван Бунин: жизнь и поэзия // Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 54.

¹¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013.

¹² Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 377.

¹³ Эткинд Е. Пастернак – новатор поэтической речи // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 456–457.

¹⁴ Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 414.

¹⁵ Кушнер А. Таврический сад. Избранное. М., 2008. С. 124.

¹⁶ Кушнер А. Таврический сад. Избранное. М., 2008. С. 155.

¹⁷ Кушнер А. Таврический сад. Избранное. М., 2008. С. 121–122.

¹⁸ Кушнер А. Таврический сад. Избранное. М., 2008. С. 132–133.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Balashova E.A. Russkaya stikhotvornaya idilliya XX veka: o “mertsanii” zhanrovogo oboznacheniya [Russian Poetic Idyll of 20th Century: “Scintillation” of Genre Denotation]. *Filologos*, 2011, no. 11, pp. 48–55. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kleyn I. Pastoral'naya poeziya russkogo klassitsizma [Pastoral Poetry of Russian Classicism]. *Kleyn I. Puti kul'turnogo importa: trudy po russkoy literature XVIII veka* [Ways of cultural import: works about Russian literature of the XVIII cen.]. Moscow, 2005, pp. 19–217. (In Russian).

3. Vatsuro V.E. Russkaya idilliya v epokhu romantizma [Russian Idyll in Romantic Era]. *Vatsuro V.E. Pushkinskaya pora* [The Time of Pushkin]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 517–540. (In Russian).

4. Dvinyatina T.V. Ivan Bunin: zhizn' i poeziya [Ivan Bunin: Life and Poetry]. *Bunin I.A. Stikhotvoreniya* [Poetry]: in 2 vols. Vol. 1. Saint-Petersburg, 2014, pp. 5–91. (In Russian).

4. Dvinyatina T.V. Ivan Bunin: zhizn' i poeziya [Ivan Bunin: Life and Poetry]. *Bunin I.A. Stikhotvoreniya* [Poetry]: in 2 vols. Vol. 1. Saint-Petersburg, 2014, p. 54. (In Russian).

5. Etkind E. Pasternak – novator poeticheskoy rechi [Pasternak as the Novator of Poetry Language]. *Etkind E. Tam, vntri. O russkoy poezii XX veka* [There, inside. About Russian poetry of the XX cen.]. Saint-Petersburg, 1997, pp. 456–457. (In Russian).

(Monographs)

6. Sas'kova T.V. *Pastoral' v russkoy poezii 18 veka* [Pastoral in Russian Poetry of 18th Century]. Moscow, 1999. (In Russian).

7. Balashova E.A. *I pastushok, privityy vmesto ospy. Istoriya razvitiya zhanra idillii v russkoy poezii 20–21 vv.* [“And the shepherd vaccinated instead smallpox”. History of Idyll's Development in Russian Poetry 20–21 Centuries]. Kaluga, 2014.

8. Sas'kova T.V. *Pastoral' v russkoy poezii 18 veka* [Pastoral in Russian Poetry of 18th Century]. Moscow, 1999, p. 32. (In Russian).

9. Darvin M.N., Magomedova D.M., Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres]. Moscow, 2011. (In Russian).

10. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

11. Kozlov V.I. *Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda. Ocherki tipologii i istorii* [Russian Elegy of Non-canonical Period. Essays about typology and history]. Moscow, 2013. (In Russian).

Владимир Иванович Козлов – доктор филологических наук, доцент кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета.

Научные интересы: теория и история русской лирики, жанровая поэтика, литературная критика, теория медиакommunikаций.

Email: kozlov.ingup@gmail.com

Vladimir Kozlov – Doctor Habil. in Philology, Associate Professor at the Department of Russian literature, Institute of philology, journalism and crosscultural communication, Southern federal university.

Research interests: theory and history of Russian poetry, historical poetics, lyrical genres, theory of media.

Email: kozlov.ingup@gmail.com

Narratology Narratology Studies

О.А. Гримова (Краснодар)

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРРАТИВНЫХ ИНТРИГ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

Аннотация. Статья посвящена исследованию текстовых структур, направляющих читательскую заинтересованность в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор». Автор статьи выявляет, что помимо детективной интриги, организующей внешнесобытийный ряд, в произведении развернута интрига энигматическая, конфигурирующая событийность внутреннюю, которой определяется ментальная и эмоциональная жизнь героев. Данная нарративная интрига организована чередованием эпизодов то приближающих героя к тайне, то удаляющих от нее. В «Авиаторе» это прежде всего тайна, заключенная в природе прошлого (личного, исторического) в его соотнесенности с настоящим. Энигматическая интрига, являющаяся доминантной, поддерживается особым ритмом эпизодизации, закономерности возникновения которого также рассматриваются в работе.

Ключевые слова: Е.Г. Водолазкин; «Авиатор»; современный роман; событийность; нарративная интрига.

O. Grimova (Krasnodar)

The Distinctive Features of Narrative Intrigues in E. Vodolazkin's Novel "Aviator"

Abstract. The article is dedicated to the research of text structures that direct readers' interest in E. Vodolazkin's novel "Aviator". The author discovers that besides the detective intrigue organizing the external plot, in the text there evolves an enigmatic intrigue configuring the inner plot that defines the mental and emotional aspects of the characters. This narrative intrigue is devised by the alternation of the episodes which either draw the protagonist close to the mystery or away from it. In "Aviator" it is mainly the mystery enclosed in the nature of the past (personal, historical) in its relation to the present. The dominating narrative intrigue is maintained by a special rhythm of episodization the principles of which are also considered in the paper.

Key words: E. Vodolazkin; "Aviator"; modern novel; eventfulness; narrative intrigue.

Сложная природа взаимодействия нарративных интриг, организующих читательскую заинтересованность в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор», обусловлена авторской концепцией событийности. Разработка этой концепции, начатая в предшествующих произведениях писателя («Соловьев и Ларионов», «Лавр») продолжается в анализируемом тексте, где главный

герой не раз обращается к размышлениям о том, «что вообще следует считать событием».

«Для одних событие – Ватерлоо, а для других – вечерняя беседа на кухне. В конце, предположим, апреля тихая такая беседа – под абажуром с тусклой мигающей лампочкой... Сама беседа – за исключением отдельных слов – может, и не остается в памяти. Но остаются интонации – умиротворяющие, как будто весь покой мира вошел в них этим вечером. ... Ведь это только на первый взгляд кажется, что Ватерлоо и умиротворенная беседа несравнимы, потому что Ватерлоо – это мировая история, а беседа вроде как нет. Но беседа – это событие личной истории, для которой мировая – всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Понятно, что при таких обстоятельствах Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа – никогда!»¹.

Романный нарратив, таким образом, организуется взаимодействием двух типов событийных цепочек, каждый из которых предполагает «рефигурирующее» читательское внимание. Последовательности первого типа формируются на внешнесобытийном уровне, мимо них не пройти («Ватерлоо»), они «держат» заинтересованность даже при самом поверхностном восприятии текста. События второго типа разворачиваются в сфере сознания, а точнее диалога сознаний («беседа») персонажей. Их «проследивание» дается читателю сложнее, т.к. основным интригообразующим фактором здесь становится преимущественно ритм эпизодизации. Текст романа членится на соразмерные части – дневниковые записи, принадлежащие сначала протагонисту, Иннокентию Платонову, вскоре «писателями» становятся еще двое – жена героя и его врач. Каждая из записей выполняет функции своеобразной «ритмической единицы» повествования, и перед читателем возникает задача реконструкции «семантического ореола» воспринимаемых им ритмических закономерностей. Переход от монособъектного к полисубъектному повествованию, взаимосвязи и принципы чередования фрагментов, принадлежащих разным субъектам, корреляция этих фрагментов и хронологических маркеров, соотношение их наличия и отсутствия, графически дифференцированных фрагментов и постепенного исчезновения дифференциации, координация формирующейся структуры и сквозных элементов текста (мифологем, лейтмотивов), взаимодействие различных временных и стилистических пластов внутри фрагментов, совмещение новеллистического, дескриптивного и медитативного в них – далеко не полный спектр направлений, по которым должно двигаться читательское восприятие в постижении событийности, рождающейся в сфере диалога сознаний субъектов повествования.

Несмотря на исключительную значимость этого типа событийности, в романе постоянно поддерживается высокий уровень напряженности внешнесобытийного ряда. Интриги, которые содействуют сохранению читательской заинтересованности ходом действия, организованы по алгоритму «утаивание – узнавание» и являются, по сути, детективными. Не

помнящий своего прошлого герой ищет ответ на вопрос «кто я?». Читательское сознание, как и сознание героя, поглощено обнаружением «улик» (датировка на упаковке таблеток, «непривычная» шариковая ручка и т.п.), постепенно ведущих к пониманию целостной картины происшедшего: Иннокентий Платонов, родившийся в 1899 г., попавший в период сталинских репрессий в лагерь и принявший там участие в эксперименте по криоконсервации, успешно «разморожен» в 1999-м и пытается освоиться в новой эпохе.

Когда напряжение событийного ряда, индуцируемое вопросом «кто я?», спадает, новым источником напряжения становится классический детективный вопрос «кто убил?». Среди историй, которые вспоминает герой, есть сюжет о Зарецком, соседе по коммунальной квартире, который донес на отца Анастасии, возлюбленной Иннокентия. В результате доноса профессор Воронин был арестован и вскоре расстрелян, после чего Зарецкого нашли убитым. Детективная интрига ретардируется за счет введения фигуры ненадежного нарратора – рассказчик, главный герой, совершивший это преступление, всячески от него дистанцируется в течение всего повествования, и лишь в конце звучит его «исповедь».

Несмотря на то, что оба вопроса, казалось бы, направляют заинтересованное восприятие на движение внешнесобытийного ряда, они наделены мощной экзистенциальной подсветкой, вследствие чего стимулируют внимание к первостепенно значимым для романа событиям, происходящим в сфере сознания и коммуникации. «Кто я?» – вопрос не только о «прагматической» идентификации (пространственно-временной, социальной и т.д.), но и об идентификации сущностной. И в этом смысле «детективный» вопрос «кто убил?» предстает лишь одним из его вариантов, проблематизируя грань между преступлением и справедливым возмездием, актуализируя в отношении героя восходящую к античности категорию трагической вины.

Примечательно, что любовной интриги, часто организующей «внешнюю» событийность в романном повествовании, в «Авиаторе» не возникает. Инвариант традиционного любовного сюжета, организованный циклически (утрата – поиск – обретение: влюбленные расстаются, преодолевают множество препятствий, а затем воссоединяются), восходящий еще к античному роману, в рассматриваемом тексте не реализован. Значимым ориентиром для современного автора оказывается скорее модель любовного сюжета, развернутая в «лирической трилогии» А. Блока, отсылки к которому в «Авиаторе» многочисленны: «Ее» нельзя потерять (и, соответственно, найти), т.к. «Она» – начало, существующее для героя всегда и лишь меняющее ипостаси.

В романе Водолазкина рядом с героем на всех этапах его пути всегда есть некая инвариантная «она» (девочка-соседка, гимназистка на катке, невеста Анастасия, жена с таким же именем, как бы замещающая умершую возлюбленную, Мещерская в лагере, медсестра Валентина), каждое воплощение которой атрибутировано сходными характеристиками:

таинственность, сакральность, поддержанная семантикой имен, невозможность или крайняя затрудненность преодоления черты, разделяющей плотский и духовный контакт (аналог блоковского «Твоей одежды не коснусь»). Поскольку такая «Прекрасная Дама» сущностно всегда рядом с героем, а меняются лишь ее конкретные воплощения, напряжение, индуцируемое любой ситуацией разлуки, в данном тексте априорно снято, происходящее во внешнесобытийной сфере не акцентировано.

Формирование основной интриги «Авиатора», как во многих современных романских нарративах, происходит на уровне вербализации наррации, и особенно значимую роль здесь играет, как нам кажется, ритм эпизодизации, постепенно приобретающий собственный «семантический ореол». Очень важными в этом смысле представляются эпизоды, «главную роль» в которых играют вещи – книга о Робинзоне, которую герою читали в детстве, статуэтка Фемиды из кабинета отца, часы и т.п. «Повышенная» семиотичность чередования данных эпизодов связана с тем, что вещь, входя в рассматриваемый текст, перестает быть просто деталью, необходимой для характеристики персонажа, обстановки действия и т.д., а последовательно расширяет свою смысловую сферу, приобретая – пропорционально этому процессу – определенную самодостаточность и самостоятельность и напоминая о сходных характеристиках функционирования элементов вещного мира в «Капитанской дочке» Пушкина, где заячий тулуп становится практически действующим лицом.

Так, первый значимый эпизод, в котором участвует статуэтка Фемиды, связан с переходом некоей значимой для героя границы (в детстве Иннокентия восхищает эстетическое совершенство вещи, его тяга к рисованию начинается с ее созерцания, затем герой, раздраженный тем, что весы не двигаются, как должны, отламывает их, нарушая совершенные пропорции), и этот смысл будет сопровождать практически любое появление данного предмета в тексте. Лишившись весов, Фемида превращается в молоток, которым Иннокентий убивает Зарецкого, донесшего на отца возлюбленной: если, как в пореволюционной России, когда разворачиваются действия значительной части романа, отменены критерии, разграничивавшие этически допустимое и недопустимое, то и человека, и страну ожидает хаос. Когда герой, долгое время считавший, что совершенное им – справедливое возмездие предателю, все же осознает свою вину (преодоление этической границы) и отправляется на кладбище просить прощения у убитого (пересечение мифологической границы, отделяющей мир живых от мира мертвых), в его кармане – злополучная статуэтка. И, нарисовав именно ее, Иннокентий понимает, что вновь обрел дар художника, который он считал утраченным в результате страшного лагерного эксперимента.

Знаковые фрагменты текста маркированы появлением еще одной вещи – книги о приключениях Робинзона либо образа самого главного героя известного романа, всегда связанных с семантикой уединенного, «островного» модуса бытия. Эта уединенность может обладать идилической природой (настойчиво повторяется эпизод, когда бабушка читает

заболевшему внуку шедевр Дефо, и мальчик испытывает чувство уютной отграниченности семейного мира от мира внешнего), а может быть трагической (как в лагере). Заброшенный в чужое время герой тоже чувствует себя Робинзоном. Имя и связанный с ним мотив исчезают из текста, когда Иннокентий пытается обжить этот «темпоральный остров» – влюбляется в Анастасию, внучку своей дореволюционной возлюбленной, а затем женится на ней – и возвращаются в текст вместе с известием о том, что герой умирает («засыпают» клетки его мозга, поврежденные «заморозкой»), ведь умирание – тоже «островное» состояние.

Мотивно-ритмический уровень подсказывает читателю разгадку детективной истории раньше, чем уровень сюжетный. Робинзон, ассоциирующийся с главным героем, все чаще начинает представляться «грешным», появляется в соседстве с упоминанием о «блудном сыне» («Сначала читал “Робинзона Крузо”, а затем Евангелие, притчу о блудном сыне»²). Ради необходимого ему смысла автор переакцентирует текст-источник, ведь повествователь у Дефо скорее восхищается тем, кто цивилизует дикое, чем осуждает сыновнюю непокорность, проявленную героем. Все чаще Иннокентий цитирует покаянный канон Андрея Критского: «Откуда начну плакати окаяннаго моего жития деяний?», обращение к которому, в общем, не мотивировано практически житийной, мученической судьбой «авиатора Платонова».

В контексте ритмизированности эпизодизации данной прозы (а также в сформированном в ней христианском контексте) примечательно, что из последовательности дней недели, в которые Иннокентий излагает историю ареста и расстрела профессора Воронина и мести за него, методично изымаются воскресения, что становится особенно знаковым на фоне возникающего после этой истории «двойного» воскресения – описания первой лагерной Пасхи героя, рассказ о которой записан в последний – и очень важный – день недели.

Тотальность присутствия прецедентного имени в тексте подсказывает одну из возможных жанровых идентификаций «Авиатора» как робинзонады. Для героя современной литературы едва ли возможно освоение новых пространств, но сюжет обживания новой временной территории вполне дает романному нарративу возможность состояться прежде всего потому, что именно такой сюжет потенциально может быть развит как во внешнесобытийной сфере, так и в наиболее значимой для актуальной словесности сфере ментальной. Герой заброшен в чужое время, как знаменитый герой Дефо – на остров. Он так же обречен и на одиночество, и на попытки очеловечить окружающий мир, представляющийся ему «диким», вписаться в новую реальность. Фабула освоения чужеродного и обеспечивает основной материал, подлежащий рефигурации воспринимающим сознанием³. Чужое «одомашнивается» как физически (освоение современных реалий, механизмов, устройств; попытки социально идентифицироваться; женитьба, планирующееся отцовство), так и – что гораздо более важно – ментально (адаптация к речи другой эпохи, интерпретация нового време-

ни, его перевод на свой внутренний язык, попытки срастить в сознании два временных потока – родной, дореволюционный и раннесоветский, с современным).

Фактически, то, за чем читателю предлагается следить наиболее пристально, можно определить как *ментальную робинзонаду*. Ведущая интрига – энигматическая⁴, поддерживаемая поиском ответов на несколько существенно значимых для романа вопросов: как удастся связать (если удастся) несовместимые временные потоки, восстановить целостность «распавшегося» времени? как герой сможет покорить (сможет ли вообще?) новую «темпоральную территорию»? в чем смысл его «второго пришествия», в чем состоит миссия, осуществление которой стало возможным благодаря его чудесному возвращению к жизни?

Первый из приведенных вопросов – основной для героя, являющегося рассказчиком, и, следовательно, призванный стать таковым и для читателя. Водолазкин изображает то состояние мира, которое возникает как следствие разрыва временного континуума. Ощущение этой разорванности, сформулированное еще классиком («век расшатался»), знакомо и современным героям, в шутку определяющим себя как «хронотоплесс».

Распад темпоральной целостности, которую осмысливает автор, изображен как многоуровневый. Время нецелостно онтологически (герой понимает, что «я» прошлое и «я» настоящее далеко не идентичны, разделены огромной пропастью, и одна из его задач – найти путь к своему прошлому, которое видится ему, в соответствии с ключевой метафорикой романа, островом), исторически (жизнь страны представлена как роковым образом распавшаяся на «до» и «после» революции, причем хронологическое дано как сущностное: не два этапа в жизни одной страны, а две России, ни в чем не похожие друг на друга), лично (Иннокентий совершает преступление, раскалывающее его индивидуальное время также на «до» и «после»; все испытания, которые выпадают на его долю – потеря близких, жизнь в лагере – изображены не только как следствие того, что герой «посетил сей мир в его минуты роковые», но и как расплата за «грехопадение»). Таким образом, главной стратегией исследуемого романа становится связывание распадающегося.

Этот инвариантный смысл питает целый ряд типологически сходных, бессмысленных с сюжетной точки зрения эпизодов, наделенных очень яркой метафорической подсветкой. Вот герой, переселенный с матерью в квартиру «уплотненного» профессора Воронина, рассматривает своеобразный «интерьерный парадокс»: изящные двери в стиле модерн заколочены грубыми досками и кривыми уродливыми гвоздями. Дом находится на пересечении «Большого проспекта» и «Зверинской – улицы, ведущей к петровскому еще зверинцу». «В первый вечер мы с мамой стояли у больших окон, глядя на соединение двух улиц. Это было как соединение двух рек». Примечателен финал этой дневниковой записи: «На первом этаже дома напротив светилась витрина книжного магазина “Жизнь”»⁵. Смысл этих и подобных эпизодов-метафор прозрачен: прошлое – прекрасно, раз-

умно (Петр), пореволюционное настоящее – время вышедшего наружу зверства; прошлое – сцена, на которой разыгрывается трагедия, настоящее представлено как пространство реализации фарса (Иннокентия приглашают рекламировать замороженные овощи), но эти потоки необходимо соединить, т.к. потеря целостности чревата еще большей катастрофичностью. Неслучайно самые трагические страницы романа посвящены описанию гибели авиатора, чей самолет разбивается вследствие разрушения конструкции, связывавшей крылья.

Идея связи разнородного определяет поэтику романа. Ею обусловлен, как нам кажется, выбор жанровой стратегии, ведь в рамках дневника могут уживаться фрагменты самых разных дискурсивных направленностей, например, нарративные (чаще даже – заостренно новеллистичные) соседствуют с медитативными; а также стилистических регистров (прекрасное старинное – «инфлюэнца», «пульверизатор», «авиатор» – и современные аналоги родных для героя лексем, воспринимаемые им как прагматичные, куцые и т.д.).

Огромное количество приемов направлено на создание эффекта связывания прошлого и настоящего. Эпизоды, разворачивающиеся в этих временных пластах, часто совмещаются в рамках одной дневниковой записи. Дублируются актантные структуры нарративов о дореволюционной и постреволюционной эпохах (попав в современность, Иннокентий выясняет и «досказывает» для себя и читателя судьбы тех, кто составлял круг его общения в молодости), многочисленны и переклички на уровне художественного пространства: говоря о Белом море, увиденном по прибытии на Соловки, герой непременно вспоминает о детском путешествии в Алушту, о черноморском пляже; рассказ о визите в современную больницу к умирающей Анастасии дан в параллель с повествованием о пребывании в лагерьной больнице и т.д. Два потока как бы движутся навстречу друг другу – вспоминая об определенных фрагментах прошлого и рассказывая об удачах и неудачах на пути интеграции в современную эпоху, герой-рассказчик словно собирает пазл. Когда найден последний элемент головоломки (вспоминание об уколе снотворного и засыпании перед погружением в азот), в «современном» сюжете происходит перелом – выясняется, что клетки мозга Иннокентия, которые, казалось, были успешно «разбужены», снова начинают «засыпать», существенно ускоряя приближение «второй» смерти, на этот раз окончательной.

Таким образом, находятся ответы на основные вопросы, поддерживающие развитие энигматической интриги. Один из самых напряженных проблемных «нервов» «Авиатора», как и предшествующих романов Водолазкина, – соотношение исторического и личностного, и приоритетным вновь, как и раньше, оказывается второй член дихотомии. Исторический «разлом» не получается «срастить» в историческом же пространстве, описанную катастрофу никак не «компенсируешь», не «сгладишь» внешними средствами. Единственное пространство, в котором можно как-то работать с тем, что представляет из себя русский XX в., – это пространство челове-

ческого сознания, именно здесь можно соединить «узловатых дней колена», именно в него можно интегрировать травматичный опыт (не только общенациональный, но и индивидуальный – Платонов признается в конце записок, что убийцей был он) и обрести новую идентичность. В этом, очевидно, и состоял смысл «воскресения» героя, его «второго пришествия», поэтому сразу после того, как миссия осуществилась, начинается уход. Финал романа – яркое свидетельство ее осуществленности, знаменующее приближение к разгадке романной энигматики и еще раз демонстрирующее, насколько далеко разведены в современном тексте линии внешней и внутренней событийности.

С точки зрения первой, перед нами открытый финал, организованный по давно описанному принципу «И тут героя мы оставим в минуту злую для него» – самолет, в котором Иннокентий возвращается из Мюнхена, терпит крушение, и неясно, выживет ли герой. И если да, то остановится ли «засыпание» клеток или продолжится?

С точки зрения событийной линии, развивающейся в сфере сознания героя, финал выглядит гораздо более определенным. В ментальной сфере Платонову удалось преодолеть разорванность времени как исторического, так и личного (он перестает интерпретировать совершенное убийство как справедливое возмездие и начинает осознавать его как грех), и оно (время) аннулируется. В финале происходит именно это: все разбитое как бы склеивается, к герою возвращается дар художника, Фемида больше не молоток, а прекрасная статуэтка, и в ее руках снова оказываются весы, и роман Дефо вновь маркирует идиллический топос детства, прочно ассоциируемого с раем, а вовсе не греховность нового «блудного сына», как в средних частях повествования («В центре потолка светло, а по углам мрак. На шкафу, излучая справедливость, держит весы Фемида. Бабушка читает «Робинзона Крузо»⁶). И если описанное в последней сцене засыпание – перифраз смерти (а данный эпизод отчетливо рифмуется с еще одним ключевым для романа эпизодом засыпания – перед погружением в азот), то она – в контексте всей суммы христианских коннотаций, очень интенсивных в романе – неокончательна.

Достигнутое «аннулирование» времени отражается и на графическом облике романного нарратива: когда восстанавливается целостность темпорального континуума в сознании героя, начинает «сглаживаться» и дискретность в оформлении текста, исчезает разделение на дни недели, повествование становится единым потоком.

Еще одна значимая сфера реализации инвариантного смысла романа (связывание разобщенного) – субъектная, и происходящее в ней обладает не меньшим интригообразующим потенциалом. В начале второй части (середина повествования), когда принцип темпоральной интеграции читателю в общих чертах уже понятен, происходит существенное преобразование нарративной структуры – при сохранении дневниковой формы изложения к голосу повествователя добавляется еще два: наряду с Иннокентием рассказывают теперь Анастасия, его возлюбленная, и Гейгер, врач,

ставший другом героя.

Развитию детективной интриги, организующей внешнесобытийный ряд, такое усложнение никак не помогает, возникает даже некоторый ретардирующий эффект, ведь все происходящее теперь освещается с трех точек зрения. Вторая часть романа – рассказ о том, что нуждается в восстановлении не только распавшееся на несовместимые потоки время, но и возможность межличностного контакта. Проект такого восстановления представлен у Водолазкина как проект лингвистический; прослеживанию его реализации способствует разворачивающаяся в романе интрига слова.

Как и в романах М. Шишкина, в «Авиаторе» слово – метонимический заместитель человека, герой – не столько характер, сколько определенный тип речений, и именно в сфере взаимодействия этих типов, а не в сфере поступка рождается конфликт. Логично поэтому, что глоссализация становится тем уровнем текста, внимание к которому позволяет хотя бы в некоторой степени судить об этических акцентах, расставляемых автором. Так, примечательна подчеркнутая нежизнеподобность диалогов персонажей, которые ведутся не для того, чтобы читатель максимально полно представил себе ситуацию, характер, социальный контекст и т.д., а являются способом раскрытия говорящего как некоего антропологического феномена. Значимыми в этом контексте становятся ситуации абсолютной или почти абсолютной лишенности слова, как это происходит с доносчиком Заречким, чекистами, лагерным начальством и др.

Частотны ситуации, когда фраза становится как бы субституттом человека, афористично манифестирующим его сущность, отношение к миру. Герой (и, соответственно, читатель) не знает истории человека по имени Терентий Осипович Добросклонов, не дан портрет, но его фраза «Иди бесшестипетно!», ободрившая когда-то испугавшегося ребенка, помогает Иннокентию и на пороге смерти. От ряда проб недолжного жизненного поведения героя удерживает именно их непривлекательное словесное оформление. Так, юноше-Платонову отвратительна водка, которую его знакомый «слямзил» <курсив автора – О.Г.> у родителей.

Любой физический контакт ощущается героем как отталкивающий (в хороводе у соседа непременно влажные руки, горлышко бутылки, из которой пили, всегда вызывает отвращение), ведь истинный контакт – тот, который возникает в результате встречи сознаний (и взаимопроникновения индивидуальных стилистик говорящих), и именно его возникновение лежит в основе второго – наряду с восстановлением, а затем аннулированием времени – значимого сюжета романа.

В его завязке три «действующих лица» – идиостили повествователей – очень далеки друг от друга. Записки Платонова – полноценная художественная проза, в манере Насти поначалу распознается привычка к «лавбургерам», современной массовой литературе, а сухая протокольность изложения, свойственная Гейгеру, напоминает о больничных картах, историях болезни. Однако постепенно начинается взаимонастройка разнородных речевых систем. Возникает своеобразная «круговая порука»

косвенной речи, когда все значимые идеи, высказанные одним участником коммуникации, переданы не в его записи, а в пересказе партнера по общению в соответствующей части дневника.

Постепенно в речь Насти («А друг мой любезный даже вопроса на сей счет не задал»⁷) и Гейгера («У нас был еще один разговор на сей счет»⁸) начинают проникать обороты и выражения, выдержанные в стилистике, свойственной главному герою. Прежде всего, обращают на себя внимание конструкции, производящие впечатление явных анахронизмов в речи тех, кто живет в конце XX в. Унифицируется и структура записок, принадлежащих разным авторам: часто в них велика «массовая доля» косвенной речи, прямая появляется лишь в случаях ее концептуальной значимости, «зачином» и к последующему нарративу, и к медитативу становится вопрос, обращенный к себе, за которым следует попытка ответа; велико внимание всех пишущих к чужому слову, двухголосая лексема так или иначе выделяется, ее появление нередко дает импульс дальнейшему ходу повествования.

Содержание записок Насти и Гейгера постепенно также подвергается своеобразному добровольному «форматированию» – «Платоша заразил нас жизнеописанием», по словам первой. И жена, и друг начинают с детальной, действительно напоминающей платоновские дескриптивы, реконструкции сцен из собственного детства, затем – по просьбе главного героя – воссоздают фрагменты дореволюционной реальности, а далее переходят к описанию происходившего в «пропущенные» Иннокентием десятилетия (50-е, 60-е и т.д.), готовясь продолжить этот проект и после его ухода. Параллельно с этим процессом превращения читателей в писателей идет не только уже упоминавшийся процесс исчезновения хронологических маркеров (дней недели), но и маркеров субъектных (имя «автора» перед записью). Важно, что слившись графически, максимально сблизившись стилистически, три голоса не отождествляются, всегда остаются знаки, позволяющие различить говорящих. В финале возникает именно конвергенция, а не отождествление: «Единственный выход – переместить мое я в них. Или самому войти в их я. Не исключая, что в нашем взаимном движении мы встретимся посередине»⁹. Эта «встреча посередине», возникающая как результат взаимонастройки стилистик, сознаний, ценностных систем, необходима для того, чтобы текст, создаваемый оставшимися в живых, продолжал нести в себе отпечатки личности ушедшего. Таким образом, современный роман предлагает еще одну, коррелирующую с классической и модернистской, концепцию соотношения текста и жизни. Если классический текст призван жизнь отразить, а модернистский – пересоздать, то современное сознание рассматривает текст как субституцию жизни, точнее, как ту среду, куда она может «перетечь», если реализовываться в «обычных» условиях станет невозможно.

Итак, читательская заинтересованность в анализируемом тексте поддерживается интригами двух типов. Внешнесобытийный ряд

организован детективными интригами, организованными по принципу «утаивание – узнавание», каждая из которых теряет напряженность, как только читатель, накопив необходимое количество «улик», приближается к разгадке. Энигматическая интрига, организующая наиболее важную для романа событийность – ту, которая разворачивается в пространстве внутреннего мира героев и представляет собой цепочку интеллектуальных / эмоциональных «прозрений» – индуцирует заинтересованность не сходящую на нет, т.к. приковывает читательское внимание не к загадкам, а к тайнам (сущность времени, пути преодоления его власти над человеком, смерть, грех, предназначение личности, Бог).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 380–381.

² *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 316.

³ *Рикер П.* Время и рассказ. Т.1. М., 2000. С. 82.

⁴ *Тюна В.И.* Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2. С. 17.

⁵ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 61.

⁶ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 411.

⁷ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 222.

⁸ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 237.

⁹ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. М., 2016. С. 384.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Турупа V.I. Etos narrativnoy intrigi [The Ethos of a Narrative Intrigue]. *Vestnik RGGU*, Series: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie [History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2015, no. 2, p. 17 (In Russian).

(Monographs)

2. Ricoeur P. *Vremya i rassaz* [Time and Narration]. Vol. 1. Moscow, 2000, p. 82. (Translated from French to Russian).

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

Сфера научных интересов: современный русский роман, теория литературы, нарратология.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

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

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

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

О.А. Туфанова (Москва)

«БУИИ НАРОД» И «ДОБРЫЕ ЛЮДИ» В ПСКОВСКОЙ ЛЕТОПИСНОЙ ПОВЕСТИ «О СМЯТЕНИИ И МЕЖДОУСОБИИ И ОТСТУПЛЕНИИ ПСКОВИЧЬ ОТ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА»

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00014

Аннотация. Анализ специфики изображения смуты в псковской летописной повести, в центре внимания которой стоит не политическая борьба царей и самозванцев, как в других памятниках цикла, а смятение и междоусобие среди самих псковичей, показывает, что история Пскова эпохи Смутного времени рассматривается сквозь призму сложных перипетий классовых взаимоотношений «бueго народа» и «добрых», «лутчих» людей. Выявленные на основе сопоставления эпитетов, моделей поведения и авторских комментариев особенности контрастного изображения народа и власти в городе приводят к выводу, что повесть «О смятении и междоусобии...», написанная с позиций привилегированных псковичей и направленная на осуждение поведения простых горожан, становится невольной, вопреки намерениям ее создателя, своеобразным гимном отчаянности и дипломатии «малоумных», стремившихся в условиях общего «нестроения» сохранить свой город и не дать его разорить и уничтожить. Борьба народа с городской властью оказывается в действительности борьбой за свободу и независимость от интервенции любого типа.

Ключевые слова: псковская летописная повесть; народ; воеводы; знатные люди; эпитеты; антитеза; «ложный» царь; интервенция.

O. Tufanova (Moscow)

The “Villains” and the “Good People” in a Pskov Chronicle *On The Tumult And Internecine War And Retreat Of The Pskov People From The Moscow State*

Abstract. The paper analyzes a specific representation of the Time of Troubles in a Pskov chronicle that focuses on the upheaval and disturbance among Pskov people rather than on political struggle of tzars and impostors, as do other texts of the period. The chronicle shows the history of Pskov in the Time of Troubles via the complex counteraction between the “villains” (buevi lyudi) and the nobles described as “good” or “the best” people. By juxtaposing tropes, modes of behavior, and author’s comments employed in drawing the contrast between the common people and the power, the essay demonstrates that the chronicle subverts the author’s intentions. Albeit written from the perspective of the privileged Pskov citizens and aimed at debasing the behavior of ordi-

nary people, the chronicle inadvertently praises the boldness and the diplomacy of the “madmen” who endeavored to save their town from destruction and ruin. The struggle of the common people with the city government turns out to be the struggle for freedom and against intervention of any type.

Key words: Pskov chronicle; the people; governors; epithets; antithesis; “pseudo” tzar; intervention.

В цикле произведений о Смутном времени псковская летописная повесть «О смятении и междоусобии и отступлении псковичь от Московского государства» занимает особое место, поскольку автор дает оригинальную оценку того, что «произошло в период Смуты как в Пскове, так и в других русских землях»¹. Д.С. Лихачев относил ее к группе повествований, в которых «сказалось непосредственное отношение к событиям писателей, ставивших себе целью простую информацию о фактической стороне событий»². Аналогичным образом определял ее специфику и С.Ф. Платонов, отмечавший, что «с литературной стороны» автор был «самостоятелен» и в произведении «можно найти много впечатлений очевидца»³. Но главное, что отличает повесть от большинства памятников (исключение составляет «Временник» Ивана Тимофеева), – это сосредоточенность автора на событиях родного города и его окраин.

Если в других памятниках цикла в повествование о борьбе за русский престол законных и незаконных претендентов, интервенции история городов земли Русской встраивалась чаще всего с целью продемонстрировать на конкретном примере особенности правления какого бы то ни было царя или самозванца, показать роль города в череде событий Смутного времени, то в повести «О смятении и междоусобии...» в центре внимания оказывается не политическая борьба царей и самозванцев, а «смятение» и «междоусобие» среди самих псковичей. Такой подход к изложению событий объясняется, прежде всего, тем, что Псков, в силу своего географического положения, не был «в эпицентре событий и в сложной политической борьбе этого времени занимал независимую позицию»⁴ и «только по мере разрастания повстанческого движения оказывался втянутым в Смуту»⁵. В то же время изображенные автором «смятение» и «междоусобие» – это не что иное, как яркий, но субъективный рассказ о классовых противоречиях, которые в эпоху общего «нестроения» Русской земли, во многом обусловленного династическим и социальным кризисом, приводят к гражданской войне между «верхами» и «низями», к противостоянию народа и знати. И в этом смысле памятник поддерживает и продолжает тему многих произведений цикла: «Города – это прежде всего люди»⁶.

История Пскова подается в двух аспектах: 1) как классово маркированная, когда речь идет о «смятении» и «междоусобии» среди горожан, и 2) как патриотическая, когда речь идет о попытках захватить город, об интервенции.

Формальные истоки гражданского «нестроения» в Пскове, упомянутые в повести, – «смутные грамоты отъ вора изъ подь Москвы»⁷ (далее

в тексте статьи ссылки даются на это издание, страницы указываются в скобках), появившиеся сначала в «Псковскихъ пригороднхъ». Как и в других памятниках цикла, автор напрямую связывает их с «прельщением» и «возмущением» людей «малодушных»: «Въ то же время, мѣсяца августа, явишася во Псковскихъ пригороднхъ смутные грамоты отъ вора изъ подь Москвы, на прелестъ малодушнымъ, и возмутишася людѣ и начаша крестъ ему цѣловати; въ то же время вскорѣ преставися епископъ Генадѣй отъ кручины, слышавъ такую прелестъ, такоже и во Псковѣ смятошася людѣ, слышавше нѣкоего грядуща отъ ложнаго царя съ малою ратию» (с. 67). Комментируя этот факт псковской истории на основе иных записей в псковской летописи, В.А. Аракчеев отмечал, что «12 июля 1608 г. три города с уездами – Великие Луки, Невель и Заволочье – принесли присягу самозванцу. Ф. Плещеев стал великолукским наместником <...>. С другой стороны, дворяне и стрельцы псковских пригородов – организованная сила, явно симпатизировавшая самозванцу, – в августе 1608 г. также перешли на сторону Плещеева и активно участвовали в принесении присяги Лжедмитрию»⁸.

Автор повести «О смятении и междоусобии...», в отличие, например, от составителя так называемого «Иного сказания»⁹, не приводит перечень перешедших на сторону Лжедмитрия II пригородов, остается не до конца понятной изолированность города от южных уездов. Автор намеренно подчеркивает прямолинейную причинно-следственную связь между «смутными грамотами» и «смятением» людей, максимально очищая текст от деталей, которые могли бы помешать такому восприятию. Примечательно, что в повести отсутствуют читаемые во многих памятниках цикла упоминания о раздумьях людей, попытках рассудочно или эмоционально объяснить их переход на сторону «ложного» царя. Единственная причина, которая называется, – «малодушнии» прельстились на «смутные грамоты» и «возмутишася». Подобное объяснение обнаруживается и в других произведениях о Смутном времени, но ни в одном тексте не является исчерпывающим с точки зрения автора, как в повести «О смятении и междоусобии...».

Более того, судя по тексту, «смутные грамоты» вызвали разную реакцию у жителей «Псковскихъ пригороднхъ» и самого Пскова. Первые «возмутишася ... и начаша крестъ ему (самозванцу. – О.Т.) цѣловати» (с. 67). Вторые тоже «смятошася» и «возмутишася» – но кто? И как? – «...смятошася людѣ... смятѣніе в народѣ...» (с. 67). «Воеводы же видѣвше толико смятѣніе въ народѣ, и много укрѣпляху ихъ, и не могоша увѣщати...» (с. 67). Уже в начале рассказа о смуте в Пскове, таким образом, намечается противостояние народа и власти.

При этом если причину возмущения «малодушных» в псковских пригородах автор хотя бы формально называет, то о причинах возмущения псковичей сказано еще более лапидарно и завуалированно. Они даже грамот, судя по тексту, не читали, а только «слышавше нѣкоего грядуща отъ ложнаго царя съ малою ратию» (с. 67). Очевидно, что истинные причины

«смятения» не интересовали автора, для него гораздо важнее было подчеркнуть, кто «смятошася» и «возмутишася». «Смятошася» народ – «людіе», а воеводы «укрһпляху ихъ».

Судя по тексту, первоначально народ и не помышлял о присяге «ложному» царю. Общее «смятение» в Московском государстве, появление нового самозванца, к тому же осадившего «царствующий» град, дало, очевидно, возможность народу расправиться с теми, кто, осмелился предположить, притеснял и жил иначе, нежели простой люд: «...въ то же время народи похваташа лутчихъ людей, гостей, и пометаша я въ темницу...» (с. 67). Дальнейшие события развивались стремительно: «...воеводы же послаша въ Новгородъ, дабы прислати рати въ помощь во Псковь» (с. 67). Народ же, распаленный «нһцы мятежницы», решил, что воеводы послали за немцами. Автор дает этому традиционное средневековое объяснение: «...нһкто врагъ креста Христова вложи имъ то слово, что Нһмцы будутъ во Псковь...» (с. 67). Но в контексте всего эпизода подобное объяснение выглядит искусственным и явно включается как традиционный и для литературы эпохи Смутного времени, и для всей древнерусской словесности в целом объяснительный элемент. Главное, на наш взгляд, здесь другое: в рассматриваемом фрагменте речи о присяге псковичей «ложному» царю вообще не идет. Слух о посланной им «малой рати» послужил поводом для народа посадить «лутчихъ людей, гостей» в темницу. Почему? Автор умалчивает о настоящих причинах.

Но если посмотреть на эту повесть в контексте всех памятников цикла, то обнаружится интересная закономерность: во многих произведениях говорится о том, что решение о присяге «ложному» царю принимали «лучшие» люди, т.е. те, кто отвечал перед «царствующим» градом за город. В этой связи логично предположить, что псковичи посадили «лутчихъ людей, гостей» в темницу для того, чтобы они не уподобились жителям «Псковскихъ пригороднхъ». И только когда среди народа распространился слух о том, что царь послал за немцами, но они еще не пришли в Великий Новгород, а стоят на мосту у Великой реки, что «Нһмцы будутъ во Псковь», народ «похваташа воеводу, всадиша в темницу, а сами послаша по воровского воеводу по Ѡедку Плещеева и цһловаша крестъ вору ложно...» (с. 67). Слух о возможном приходе немцев заставляет народ вновь предпринять активное действие: следом за «лутчими» людьми в темницу отправляются и воеводы. В обоих случаях основной причиной «боевых» действий народа против власти становятся слухи, причем слухи о возможном предательстве города, о его захвате! И в обоих случаях эффект от слухов один и тот же – самовластие народа: «и начаша быти въ своей воли» (с. 67), – имеющее не выраженную автором прямо цель защиты города от каких-либо захватчиков.

Таким образом, в начале повествования выстраивается любопытная диспозиция взаимозависимости между происходящими событиями и действиями народа. Текст таит в себе много странностей из-за отсутствия деталей, всерьез объясняющих происходящее: народ «смятошася», ибо прошел

слух о надвигающейся на город «малой» рати. В «Материалах для словаря древнерусского языка» И.И. Срезневского отмечено несколько значений глагола «сМАтошисА»: «смешаться, спутаться», «смутиться», «прийти в беспорядок», «испугаться», «быть в смятении», «быть пораженным», «сразиться», а глагол «сМАтати» толкуется как «смущать, тревожить»¹⁰. В «Словаре древнего славянского языка, составленного по Остромирову евангелию» для глагола «сМАтатисА» приводится похожее толкование: «1) возмущаться, приходиться в смятение, в замешательство; 2) перемещаться»¹¹. В этой же словарной статье дается значение прилагательного «сМАтень» – «ослабленный, обессиленный, изнуренный». В каком значении употребляет этот глагол автор псковской повести? Явно не в значении «возмущаться», ибо этот глагол автор использует, характеризуя активное поведение жителей псковских пригородов: «...и возмутишася людіе и начаша крестъ ему цһловати...» (с. 67); и не в значении «перемещаться», ибо повесть не дает оснований говорить об исходе людей из города. Тогда получается, что автор употребляет этот глагол в значении «пребывать в беспокойстве и замешательстве», т.е. народ был обеспокоен/встревожен приближением к городу рати, что в ситуации того времени могло означать только одно – неизбежные военные действия со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Как в этой ситуации ведут себя воеводы, в ведении которых, начиная с XVI в., были военные, дипломатические, финансовые, хозяйственные, судебные дела, а также заботы о благосостоянии и безопасности народа? Предпринимают ли они что-либо, как, например, воеводы Новгород-Северского, когда узнают о приближении рати Лжедмитрия I, о чем красочно поведал составитель «Иного сказания»? Нет, ничего подобного! Они уговаривают народ не волноваться, но при этом ничего не делают, городская власть ведет себя пассивно, конкретные действия, которые, казалось бы, необходимо было в связи с надвигающейся угрозой предпринять, отсутствуют, вместо них – слова, увещевание народа. Ответная реакция не заставила себя ждать – «лучшие» люди оказались в темнице. Автор повести, выражающий господскую точку зрения, осуждая народ за доверие к слухам и давая этому трансцендентное объяснение, намеренно и целенаправленно создает образ неразумного народа, но, не желая того, словно случайно проговаривается. Он невольно демонстрирует своеобразную попытку простого люда привести власть, пусть и путем насильственных мер по отношению к «лучшим» людям и «гостям», в сознание. Но воеводы опять бездействуют, их послание в Великий Новгород за помощью – это снова слова, снова условное действие, невольно демонстрирующее слабость и неспособность (или нежелание) действовать самостоятельно.

Основываясь на материалах Псковской летописи, исследователь В.А. Аракчеев писал:

«Воевода Шереметев настаивал на сопротивлении тушинцам, призывая дожидаться помощи из Новгорода, где собирал вооруженные силы М.В. Скопин-

Шуйский. Большинство псковичей категорически отказалось принимать шведский отряд <...>. Положение Шереметева осложняло отсутствие поддержки даже со стороны дворян: Богдан Неведреев, сын боярский, распространял сведения о том, что якобы в Москву отправлен список из 70 имен посадских людей, обвиненных в измене, которых наряду со стрельцами ждет смертная казнь»¹².

Но в повести «О смятении и междоусобии...» об этом и речи нет. Скупые упоминания о слухах, будораживших народ, свидетельствуют о печальной ситуации: у московского царя Василия Шуйского нет войска, ибо он послал за немцами, у псковских воевод тоже нет войска или хотя бы верных сподвижников и стрельцов, которые могли бы навести порядок в городе. Власть пассивна и беспомощна. В результате инициативу действия – а в данном контексте читай: защиты города – берет народ: «...возмутишася вси и похваташа воеводу, всадиша въ темницу...» (с. 67). Народ превращается в активную силу, действующую сообразно своему усмотрению, и впускает, убоившись прихода немцев, в город ратных людей Федора Плещеева (стольник и воевода, затем окольный, сторонник Лжедмитрия II, принимавший деятельное участие в событиях эпохи Смутного времени, – заставил псковичей в начале сентября 1608 г. присягнуть «ложному» царю и заключил псковского воеводу Шереметева в тюрьму¹³), присягает «ложному» царю и «начаша быти въ своей воли и отложишася отъ Московского государства» (с. 67).

Своеволие народа расценивается автором повести как малоумие, бевство, лихоимство, желание поживиться чужим именем: «и быша в своей воли възбѣснѣше и лихоимствомъ разгорѣшася на чюждее имѣніе <...> повѣдающе малоумнымъ...» (с. 67). Понятен гнев автора на народ, отложившийся от Московского государства, типичны в контексте цикла памятников о Смутном времени определения псковичей, добровольно присягнувших Лжедмитрию II. С болью и гневом он описывает пребывание в темнице «начальниковъ градскихъ» и «нарочитыхъ града мужей», называя их «боголюбцами» и «страдальцами», с ужасом повествует об их мученической гибели от рук «лютыхъ зверей» – посланников «вора». С негодованием пишет о том, как вел себя народ пред посланными от «вора»: «...тѣ же окаяннѣи въздаша хвалу прелестнѣи и темнѣи державѣ его, и начаша хвалитися предъ ними своимъ раднѣиємъ къ вору...» (с. 67).

Далее на протяжении всей повести автор, по выражению М.Н. Тихомирова, не щадит «ругательныхъ эпитетовъ для обозначения восставших посадскихъ людей и крестьян»¹⁴. И действительно, вот далеко не полный перечень определений, которыми награждает автор «буи народ»: – в связи с пожаром в Пскове: «глаголюще безумнѣи... окаяннѣи мятежницы и начальники Жидовской сонмицы... буи народъ» (с. 68);

– в связи с приходом под стены Пскова атамана Тимофея Шарова с казаками, против которых народ «не бѣ ни наряду, ни зелія, но мало бѣ и оружія ручнаго, но коліе заостривъ выходиша изъ града» и в результате столкновения с которым «много побиша гражданъ»: «псковичи же, яко вто-

рыи Жиды разъярився...» (с. 68);

– в связи с убийством купца Алексея Семенова, сына Хозина, которого автор возводит в ранг «праведного»: «...суровство и кровопролитіе мятежникъ... буйхъ отъ народа...» (с. 67);

– в связи с желанием псковских начальников вновь приклониться к Московскому государству: «...побѣгоша по всему граду мятежницы и развратницы, прѣжреченнѣи самоначалницы, кличницы, кровопивцы, мучащѣи безъ правды, похищающѣи чужая имѣннѣи и не хотящѣи подъ властми жити, и ристающе по граду, вопіюще, таковымъ же убо навѣгласомъ и смердомъ... буй народъ, малодушнѣи и неразумнѣи...» (с. 68–69);

– в связи с собранием народа на вече после бегства из города правителей, купцов, дворян, некоторых знатных людей: «...собрася буй народъ несмысленнѣи и поселяне, яко скоти безсловеснѣи и сами не свѣдуще, чесо ради собрани... паче вторыя Жиды...» (с. 69);

– в связи с приходом князя Владимира Долгорукова, которому Василий Шуйский велел «пострашити» «смердовъ самовластіе», с новгородскими войсками под Псков: «яко бѣшенѣи буи» (с. 69).

При этом автор повести не устает повторять, что причиной действий народа было желание поживиться чужим именем: «...лихоимствомъ разгорѣшася на чюждее имѣніе» (с. 67) – в первом эпизоде, описывающем самовластие народа, «...начаша чюжая имѣннѣи грабити у нарочитыхъ людей...» (с. 68) – в эпизоде пожара, и т.д.

По контрасту с мучителями – «окаяннѣи» мятежниками – во всех упомянутых выше эпизодах псковские начальники, знатные, «нарочитые» люди изображаются и именуются невинными страдальцами, радателями интересов Московского государства. На протяжении всей повести автор использует прием антитезы, контрастно подчеркивающий его отношение к «буему» народу и «лутчим» людям: «...а все то окаяннѣи мятежницы и начальники Жидовской сонмицы затѣяша на добрыхъ людей, дабы имѣніе ихъ взяти, а буи народъ всеу во слѣдъ ихъ бяху послѣдующе <...> и тогда мнозѣи крови неповинной во градѣ лиюущися, по вся дни мучаще окаяннѣи» (с. 68). Примечателен и прием цветописи, применяемый автором для контрастно-оценочного именования противоборствующих сторон: народ – «чернь», а «нарочитые» мужи – «бѣлые люди» (с. 68). В эпизоде неудачной попытки градских начальников вновь «приклониться» к Московскому государству автор, прибегая к традиционным для древнерусской литературы в целом сравнениям и метафорам, уподобляет народ зверям, которые только и жаждут «крови чловѣчскія»: «...они же паче звѣрей суровѣиши свирѣпо распыхася, яко лвы собрасася средѣ града... яко скоти безсловеснѣи... И поскочиша по домомъ, ищуще ловъ обрѣсти и насытитися крови чловѣчскія...» (с. 69). Но автор использует это сравнение совершенно иначе, применяя его не к внешним врагам, а по отношению к простым горожанам. И это отнюдь не случайно. Именно в этом эпизоде автор, вкладывая в уста мятежных «начальников» от «бугею» народа мысль о мщении «белых» людей народу, сам того не желая, показывает

всю остроту конфликта: каждая из противоборствующих сторон жаждет крови и мести – «...всѣ бѣлые люди хотятъ крестъ цѣловати и мстити свою обиду... яко вчера ищущей ти крови нашей (речь идет о бегстве из города всех начальников, гостей, дворян. – *О.Т.*) побѣжаша; и мы ихъ оставшая совѣтники изберемъ и въ темницу заключимъ...» (с. 68–69).

Во всех описанных в повести случаях противостояния народ нещадно расправляется с властью предержащими, «злѣ мучаху» их (с. 69). Так, например, решив, что в страшном пожаре города, в результате которого «вырвало» часть Кремля, попало весь город, да и людей много камнями побил и погорело, виноваты «нарочитые дворяне и гости», народ «начаша» их «мучити и казнити и въ темницы сажати» (с. 68). В связи со столкновением под стенами Пскова с казаками атамана Тимофея Шарова, в результате которого погибло много простых граждан, псковичи, решив, что новгородцев на них призвали «добрые люди» (дворяне), «имающе изъ темницы добрыхъ людей, злѣ мучаше...» (с. 68). И т.д.

Во всех эпизодах автор использует одну и ту же композиционную схему: сообщение о каком-либо действительном или вероятном страшном, разрушительном событии (слух о движении «малой» рати «ложного» царя к городу, или пожар, или столкновение с противником, жаждущим захватить город, или нападение своих либо чужих) → краткий рассказ-упоминание об ответном действии «бугега народа» → объяснение его поведения путем введения прямой речи → сравнительно подробное повествование об агрессивных по отношению к «лучшим» людям города действиях.

Почему псковичи так жестоко расправляются с ними, не щадя порой даже их жен и детей? Дело здесь не только в вековом противостоянии народа и власти, обусловленном социальной несправедливостью. Будучи очевидцем событий, автор, как справедливо отмечала В.П. Адрианова-Перетц, «рисует живые картины, передает характерные детали. Он отмечает, что плохо вооруженный народ не знал ратного дела, что “неурядное их воинство” выходило против новгородских казаков без воеводы и нарядника, “яко на борьбу или на кулачный бой”, что псковичи действовали иногда “со щиты рыбницкими на возех”, “кричаще и вопиюще, и ничтоже знающе ратного дела”»¹⁵. Несмотря на все это, псковичи выходили «всѣмъ градомъ» (с. 69), чтобы защитить свой город. Они льстили посланным от Лжедмитрия II, всячески выражая свою лояльность «ложному» царю, чтобы избежать кровопролития и разорения града. Прослышав о том, что пан Лисовский и Иван Просовецкий с русскими мучителями и грабителями разорил многие города, они поспешили предупредить угрозу, обратившись за помощью к пану Хоткевичу (с. 70). Поняв, что он не успел собрать войско, дабы прийти им на помощь, псковичи решают сами пригласить в город пана Лисовского с русскими людьми (!), а «Литву» оставить за городом (с. 70). К сожалению, их расчет оказался неверным. С болью повествует автор «о притеснениях, которые испытывали псковичи от возвращавшейся на родину “убегом” из Руси польской рати Лисовского. Поляки, <...> проиграв в зерне (в кости) и пропив награбленные ими русские богатства,

начали грозить псковичам: “мы уже многия грады пленили и разорили, также будет от нас граду сему Пскову, понеже убо живот [богатство] наш весь зде положен в корчме”»¹⁶.

Во всех подобных случаях автор, как бы невольно, вынужден признавать, что неразумное поведение «малодушного» «бугега народа», зло расправляющегося с властью предержащими, было направлено на сохранение и защиту от какого-либо врага города и горожан. Если же псковичи и призывали в свой город сторонних правителей (Ф. Плещеева, пана Ходкевича, пана Лисовского, «лжецаря» Матюшку), то делали это исключительно с одной целью – в надежде избежать кровопролития и захвата города немцами, шведами, новгородцами... Наиболее ярко эта мысль выражена в эпизоде призвания Матюшки: «Граждане же Псковстии недоумиющеся, что сотворити и куда приклонитися, ниоткуда же помощи надѣющеся, понеже Москва бѣ за Литвою, а въ Новѣградѣ Нѣмцы, яко окружени отовсюду, и положиша на томъ, еже призвати къ собѣ ложного царя» (с. 72). Постоянный в эпизодах призвания очередного «ложного» царя или «вора» в Псков мотив отсутствия надежды на помощь в силу объективных обстоятельств подчеркивает, что подобные решения принимались вынужденно. Как очевидец, автор, не желая того, каждый раз представляет народ в повести как думающего хранителя города от всякого рода напастей, но, как представитель господствующего класса, он не устает при этом назидательно, в духе всех памятников цикла, комментировать поступок народа как безумие и малодушие: «Оле безумія послѣдняго!» (с. 72).

Сухие исторические факты свидетельствуют, что «Псков проявил завидное упорство, поддерживая на протяжении четырех лет самозванцев»¹⁷, на стороне которых сражались и дворяне, и средние слои городского населения, и казаки, и стрельцы. Благодаря этому в истории Смуты за Псковом закрепилась слава «воровского» города, но текст повести «О смятении и междоусобии...» с художественной точки зрения иначе представляет смуту в городе. По верному замечанию В.А. Аракчеева, «модель поведения населения Пскова в начале XVII в. была абсолютно нетипичной для России в целом. <...> в отличие от ряда крупных городов центральной России, идея самозванчества стала для Пскова знаменем борьбы с иностранной интервенцией»¹⁸.

Таким образом, сложные перипетии классовых взаимоотношений «бугега народа» и «добрых», «лутчих» людей в Пскове оказываются в действительности борьбой за свободу и независимость от интервенции любого типа, будь это свои (новгородцы) или чужие (немцы, шведы, литовцы и др.). А сама повесть «О смятении и междоусобии...», написанная с позиций привилегированных псковичей и направленная на осуждение поведения простых горожан, становится невольно своеобразным гимном отчаянности и дипломатии «малоумных», стремившихся в условиях общего «нестроения» сохранить свой город и не дать его разорить и уничтожить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Охотникова В. Псковские летописи как литературно-исторические памятники. Летопись. Глава 12-я, часть 3 // Псковская губерния. 2001. № 41 (61). 18 октября – 24 октября. URL: http://gubernia.pskovregion.org/number_61/14.php (дата обращения: 12.01.2017).

² Памятники литературы Древней Руси: конец XVI – начало XVII веков. М., 1987. С. 11.

³ Платонов С.Ф. Древнерусские сказание и повести о Смутном времени 17 века как исторический источник // Платонов С.Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 / сост. В.В. Морозов, А.В. Смирнов. М., 2010. С. 500–501.

⁴ Памятники литературы Древней Руси: конец XVI – начало XVII веков. М., 1987. С. 566.

⁵ Аракчеев В.А. «Смутное время» и Псковская земля (1608–1612 гг.) // Псков. 2003. № 18. С. 50.

⁶ Фукидид. История / пер. и примеч. Г.А. Стратановского. М., 1981. С. 348.

⁷ Полное собрание русских летописей. Т. VI. Псковские и Софийские летописи. СПб., 1851. С. 67.

⁸ Аракчеев В.А. «Смутное время» и Псковская земля (1608–1612 гг.) // Псков. 2003. № 18. С. 50–51.

⁹ Туфанова О.А. Изображение городов и населенных пунктов в «Ином сказании» // Вестник славянских культур. 2015. № 3 (37). С. 144–154.

¹⁰ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. III. СПб., 1912. Стб. 769–770.

¹¹ Словарь древняго славянскаго языка, составленный по Остромирову Евангелию / [А. В. Старчевский]. СПб., 1899. С. 774.

¹² Аракчеев В.А. «Смутное время» и Псковская земля (1608–1612 гг.) // Псков. 2003. № 18. С. 51.

¹³ Богуславский В.В. Славянская энциклопедия: XVII век: в 2 т. Т. 2: Н–Я. М., 2004. С. 159–160.

¹⁴ Тихомиров М.Н. Классовая борьба в России XVII в. М., 1969. С. 20.

¹⁵ Адрианова-Перетц В.П. «Смутное время» в изображении литературных памятников 1612–1630 гг. // История русской литературы. Т. 2. Ч. 2 / под ред. А.С. Орлова, В.П. Адриановой-Перетц и Н.К. Гудзия. М.; Л., 1948. С. 75.

¹⁶ Адрианова-Перетц В.П. «Смутное время» в изображении литературных памятников 1612–1630 гг. // История русской литературы. Т. 2. Ч. 2 / под ред. А.С. Орлова, В.П. Адриановой-Перетц и Н.К. Гудзия. М.; Л., 1948. С. 75.

¹⁷ Аракчеев В.А. «Смутное время» и Псковская земля (1608–1612 гг.) // Псков. 2003. № 18. С. 59.

¹⁸ Аракчеев В.А. «Смутное время» и Псковская земля (1608–1612 гг.) // Псков. 2003. № 18. С. 59.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Arakcheev V.A. “Smutnoe vremya” i Pskovskaya zemlya (1608–1612 gg.) [“The Time of Troubles” and The Land of Pskov]. *Pskov*, 2003, no. 18, p. 50. (In Russian).

2. Arakcheev V.A. “Smutnoe vremya” i Pskovskaya zemlya (1608–1612 gg.) [“The Time of Troubles” and The Land of Pskov]. *Pskov*, 2003, no. 18, pp. 50–51. (In Russian).

3. Tufanova O.A. Izobrazhenie gorodov i naselennykh punktov v “Inom skazanii” [The Image of Cities and Towns in “The Other Legend”]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2015, no. 3 (37), pp. 144–154. (In Russian).

4. Arakcheev V.A. “Smutnoe vremya” i Pskovskaya zemlya (1608–1612 gg.) [“The Time of Troubles” and The Land of Pskov]. *Pskov*, 2003, no. 18, p. 51. (In Russian).

5. Arakcheev V.A. “Smutnoe vremya” i Pskovskaya zemlya (1608–1612 gg.) [“The Time of Troubles” and The Land of Pskov]. *Pskov*, 2003, no. 18, p. 59. (In Russian).

6. Arakcheev V.A. “Smutnoe vremya” i Pskovskaya zemlya (1608–1612 gg.) [“The Time of Troubles” and The Land of Pskov]. *Pskov*, 2003, no. 18, p. 59. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Platonov S.F. Drevnerusskie skazanie i povesti o Smutnom vremeni 17 veka kak istoricheskiy istochnik [The Old Russian Legend and the Tale of the Time of Troubles of the 17th Century as a Historical Source]. *Platonov S.F. (author); Morozov V.V., Smirnov A.V. (eds.). Sbornie sochineniy* [Collection of Works]: in 6 vols. Vol. 1. Moscow, 2010, pp. 500–501. (In Russian).

8. Adrianova-Peretts V.P. “Smutnoe vremya” v izobrazhenii literaturnykh pamyatnikov 1612–1630 gg. [“The Time of Troubles” in the Literary Sources 1612–1630]. *Orlova A.S., Adrianovoy-Peretts V.P., Gudziy N.K. (eds.). Istoriya russkoy literatury* [History of Russian Literature]. Vol. 2, part 2. Moscow; Leningrad, 1948, p. 75. (In Russian).

9. Adrianova-Peretts V.P. “Smutnoe vremya” v izobrazhenii literaturnykh pamyatnikov 1612–1630 gg. [“The Time of Troubles” in the Literary Sources 1612–1630]. *Orlova A.S., Adrianovoy-Peretts V.P., Gudziy N.K. (eds.). Istoriya russkoy literatury* [History of Russian Literature]. Vol. 2, part 2. Moscow; Leningrad, 1948, p. 75. (In Russian).

(Monographs)

10. Fukidid. *Istoriya* [History]. Moscow, 1981, p. 348. (Translation from Ancient Greek and notes by G.A. Stratanovskiy).

11. Boguslavskiy V.V. *Slavyanskaya entsiklopediya: 17 vek* [Encyclopedia of the Slavs: 17th Century]: in 2 vols. Vol. 2: N–Ya. Moscow, 2004, pp. 159–160. (In Russian).

12. Tikhomirov M.N. *Klassovaya bor'ba v Rossii 17 v.* [Class Struggle in 17th Century Russia]. Moscow, 1969, p. 20. (In Russian).

Ольга Александровна Туфанова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Область научных интересов: поэтика и герменевтика древнерусской литературы, поэтика и герменевтика русской литературы эпохи Смутного времени, компаративистика, творчество протопopa Аввакума.

E-mail: tufoa@mail.ru

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

Research interests: poetics and hermeneutics of Old Russian literature, poetics and hermeneutics of Russian literature of the Time of Troubles, the work of protopope Avvakum.

E-mail: tufoa@mail.ru

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

**«ПИРОСКАФ» БОРАТЫНСКОГО:
жанровый и метрический контекст**

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению стихотворения Е.А. Боратынского «Пироскаф» в его метрическом и жанровом контексте. Анализ формальной и содержательной структуры «Пироскафа» позволяет увидеть в нем значимые переключки с одами Г.Р. Державина, балладой В.А. Жуковского «Суд Божий над епископом», а также произведениями П.А. Катенина, А.П. Беницкого и других поэтов конца XVIII – начала XIX вв. Сложное соотношение разнородных жанровых элементов «Пироскафа» позволяет уточнить представление о жанровой природе поздней лирики Е.А. Боратынского.

Ключевые слова: Е.А. Боратынский; «Пироскаф»; семантический ореол метра; четырехстопный дактиль с односложным цезурным усечением; поэтика жанра; ода; баллада.

M. Gelfond (Nizhny Novgorod)

“Piroskaph” by Boratynsky: Genre and Metric Context

Abstract: The article is devoted to the poem by E.A. Boratynsky “Piroskaph” in its metric and genre context. The analysis of the formal and content structure of the “Piroskaph” allows to see significant echoes of odes by G.R. Derzhavin, the ballad by V.A. Zhukovsky “God’s judgment of the Bishop”, and also the works by P.A. Katenin, A.P. Benicky and other poets of late 18 – early 19 centuries. Complex correlation between different genre elements in “Piroskaph” allows specifying the representation of genre and the nature of late lyrics by E.A. Boratynsky.

Key words: E.A. Boratynsky; “The Pyroscaphe”; semantic halo meter; four-legged dactyl with monosyllabic caesura truncation; poetics of the genre; ode; ballad.

В лирике Евгения Боратынского «Пироскаф» занимает особое место. Своей тональностью, парадоксально сочетающей обостренную радость бытия с высоким трагизмом, он резко выделяется на общем сдержанно-«сумрачном» фоне его поэзии. История создания «Пироскафа», написанного во время последнего путешествия Боратынского на пути из Марселя в Неаполь, почти не оставляет возможности его прочтения вне биографического контекста. По словам Ю.Н. Чумакова, «плавание из времени в вечность вносится в “Пироскаф” обращенным ходом реального события – смерти поэта, – преобразующего поэтическое событие силой глубинного смыслового противотечения»¹. Об этом же пишет и А.В. Кулагин: «Отраженный свет скорой смерти поэта придает стихам в нашем восприятии трагическую ноту, и никакая объективная реальность «жизнерадостного

текста» не может эту ноту отменить»². Сложная взаимосвязь реального события и лирического сюжета сообщила «Пироскафу» особую притягательность, прежде всего, для поэтов: его трагические мифологические образы чутко расслышал О.Э. Мандельштам³; его поэтические парафразы представлены в лирике А.С. Кушнера, Ю.М. Кублановского, Л.В. Лосева⁴, С.М. Гандлевского⁵, Т.Ю. Кибирова, В.Б. Кривулина⁶. При всем различии поэтических прочтений неизменным остается центральный мотив «Пироскафа»: путешествие из времени в вечность, путь из бытия в небытие.

Поэтические пути «Пироскафа», его «перспективная проекция»⁷ подробно рассмотрены в работах Е.В. Капинос и А.В. Кулагина. Меньшее внимание уделялось его непосредственному контексту – метрическому и жанровому. Попробуем по возможности восстановить его.

Автограф «Пироскафа» не сохранился. В новейшем собрании сочинений Е.А. Боратынского указано, что текст датируется по эпистолярным свидетельствам и дате первой публикации⁸. Первое упоминание о стихотворении содержится в письме Боратынского к Н.В. и С.Л. Путятям из Неаполя от конца апреля – начала мая с подробным рассказом о морском путешествии из Марселя в Италию.

«В три дня, как на крыльях, перенесли мы из сложной общественной жизни Европы в роскошно-вегетативную жизнь Италии – Италии, которую за все ее заслуги должно бы на карте означить особой частью света, ибо она в самом деле ни Африка, ни Азия, ни Европа. Наше трехдневное мореплавание остается мне одним из приятнейших воспоминаний. Морская болезнь меня миновала. В досуге здоровья я не сходил с палубы, глядел днем и ночью на волны. Не было бури, но была, как это называли наши французские матросы: *très gros temps* <крепкая погода>, следственно, живость без опасности. В нашем отделении было нестраждущих один очень любезный англичанин, двое или трое незначущих лиц, неаполитанский *maestro* музыки, Николинка <младший сын> и я. Мы коротали время с непринужденностью военного товарищества. На море страх чего-то грозного, хотя и не ежедневного, взаимные страдания или их присутствие на минуту связывают людей, как будто бы не было не только московского, но и парижского света. На корабле, ночью, я написал несколько стихов <<Пироскаф>>, которые, немного переправив, вам пришлю...»⁹.

Вместе с посланием «Дядьке-итальянцу» «Пироскаф» был отослан Путятям для передачи Плетневу; публикация этих двух стихотворений в июльском номере «Современника» на 1844 г. стала первой посмертной публикацией поэта. Под ней стояла подпись: Е. Баратынский. Средиземное море. 1844.

Итак, «Пироскаф» был написан под сильнейшим воздействием непосредственных жизненных впечатлений, что вообще, кажется, не было характерно для Боратынского: по крайней мере, ни к одному из его произведений мы не встречаем столь развернутого автокомментария. Вместе с тем из письма следует, что «Пироскаф» был завершен и отослан для публи-

кации не сразу, т.е. спонтанность жизненного впечатления соединилась в нем с «тщательностью отделки»¹⁰.

Живые впечатления Боратынского – впервые предпринятое морское путешествие, предчувствие встречи с Италией, неожиданно образовавшееся братство легко переносящих морской путь товарищей – описаны уже в письме. В подтексте – безусловно, понятном Н.В. Путьте – остается их соединение с давними ожиданиями Боратынского: о морской службе он мечтал в ранней юности; Италия, известная ему по рассказам «дядьки» Giacinto Borghese, представлялась «земным Элизием»¹¹, а «военное товарищество» напоминало, вероятно, о годах службы. Письмо Е.А. Боратынского очевидно перекликается с письмом Н.В. Путьты, написанным пятнадцатью годами раньше:

«Помнишь ли, любезный друг, те суровые, вековые границы, где провел ты многие годы молодости, где в первый раз мы встретились с тобою? – И как тебе забыть их! Впечатления, произведенные ими, мысли и чувства, волновавшие твою душу, сохранились в твоих звучных песнях и для тебя и для других; с ними сроднились и мои бесплодные воспоминания. Помнишь ли, как часто, среди сих мрачных картин угрюмой природы, пламенное воображение твое увлекалось в страны благословенного, роскошного Юга? Подобно первобытным сынам сих грозных скал, вслед за их могучими тенями, наши помыслы и желания стремились к той же цели, к тем же местам»¹².

Резкий контраст прежних и новых жизненных впечатлений, поразительное совпадение мечты и реальности определили «верхний слой» тональности «Пироскафа»: напряженно-радостное приятие бытия. Это ощущение складывается как бы *над смыслом* «Пироскафа»: оно неотменимо присутствует уже в самом звучании текста.

Л.К. Чуковская в своих воспоминаниях описывает, как Корней Иванович Чуковский читал детям – ей и ее старшему брату Николаю – «Пироскаф»:

«Сколько тут непонятных слов и названий! Фетида, емлет, Элизий, Ливурна! А он не объяснял ничего, ровнехонько ни единого слова, только торжественно возглашал: “Баратынский”. И мы вместе с ним отдавались энергии ритма, наверное, не менее мощной в этих стихах, чем энергия ветра.

“Парус надулся. Берег исчез”.

Думаю, если бы кто-нибудь из нас – я, шестилетняя, или Коля, девятилетний, сами попробовали бы прочесть эти стихи, мы споткнулись бы на первой Фетиде и отложили в сторону книгу. Но читал нам он. И в его чтении, хотя он и не объяснял ничего, мы понимали не только красоту великого произведения искусства, красоту звуков, ритмических ходов, но и общий смысл, то, что можно условно назвать содержанием. Не смысл отдельных слов или строк, а то, что *содержится* в причудливом сплетении их, в строках и в строфах, в которые они сплавлены силою ритма.

Ритм – лучший толкователь содержания. И этот толкователь, отчетливо выведенный наружу голосом чтеца, растолковывал нам, что речь тут идет о воле человека, радостно пересекающего океан, о счастливой победоносной воле, противоборствующей бурным волнам, о том, что человек этот скоро увидит нечто еще более прекрасное, что зовется дивным и непостижимым именем: Элизий.

Завтра увижу я башни Ливурны,

*Завтра увижу Элизий земной»*¹³.

С «верхним слоем» сложно организованного смысла связана, прежде всего, метрика и строфика «Пироскафа». Он состоит из шестистиший, написанных четырехстопным дактилем с рифмовкой aabccb. Впоследствии – у А. Кушнера, С. Гандлевского, Л. Лосева, с некоторыми вариациями у Ю. Кублановского – такая строфа станет маркером «Пироскафа» и связанной с ним топики. У строфики «Пироскафа», кажется, нет непосредственных предшественников, но четырехстопный дактиль к моменту обращения к нему Боратынского уже обладал вполне отчетливым семантическим ореолом. Его подробно рассматривает в своей работе М.В. Акимов¹⁴ («Пироскаф» в ней не упоминается, поскольку выходит за хронологические границы исследования). По словам исследовательницы, «история метра началась в 1788 году с послания Карамзина “К Д(митриеву)” и с “Оды Российским солдатам на взятие крепости Очакова сего 1788 года декабря 6 дня, сочиненная от лица некоего древнего русского Пииты” Николева. Эти произведения задали два основных идеологических вектора в разработке метра. Они определены уже в послании Карамзина: это военная тематика и высокие жанры»¹⁵.

Военная тематика оды естественным образом акцентировала внимание на борьбе с врагом и его сопротивлении, причем аллегорическое изображение врага предполагало бурю, стихию, природный хаос, повергаемый мощью человека: «Черная туча, мрачные крыла / с цепи сорвав, весь воздух покрыла, / Вихрь полуночный летит богатырь»¹⁶ (Г.Р. Державин, «На взятие Варшавы», 1794). «В целом ряде произведений этого времени, – пишет Б.М. Гаспаров, – вражеское нашествие представлено в мифологическом образе разлившихся вод»¹⁷. Речь идет об апокалипсической образности в поэзии 1812 г., но сам ее тип в русской оде сформировался раньше и связан с эпохой суворовских сражений. Воин-богатырь, с одной стороны, сам уподобляется буре, с другой – одерживает победу над ней, причем горизонталь природного и вражеского хаоса противостоит вертикаль как воплощение всемогущества человека: «Граду коснется – град упадет; / Башни рукою за облак кидает; / Дрогнет Природа, бледнея пред ним»¹⁸.

Семантический ореол четырехстопного дактиля распространяется и на элегии рубежа XVIII–XIX вв., но здесь он также связывается с описаниями «мрачного ненастья, предгрозового затишья и последующей бури»¹⁹. В отдельных строках этих элегий можно увидеть не только метрический, но и лексический прообраз будущего «Пироскафа». Так, в начальных строках «Сентября» А.П. Беницкого возникает сходная с «Пироскафом» картина

дикой и грозной стихии:

Воздух колеблется бури ревущи,
Небо покрылось вмиг темнотою,
Быстро несутся влажные тучи,
Дождь на долины льется волной.
Все возвещает осень печальную:
Хмурясь, нисходит мрачный Сентябрь²⁰.

Связь метра с образом бури, ветра, «небесных хлебай», чувствами страха, ужаса и уныния оказывается весьма устойчивой²¹. Вместе с тем, вероятно, именно под влиянием элегии складывается еще один значимый контекст – балладный. Промежуточным здесь, скорее всего, оказывается «Кладбище» Н.М. Карамзина, двугласие которого строится на контрасте inferнальных и идиллических представлений о смерти. Первый голос закрепляет представление о том облике смерти, который характерен для мира баллады:

Страшно в могиле, холодной и темной!
Ветры здесь воют, гробы трясутся,
Белые кости стучат²².

Позже этот контекст отзовется в дактилических строфах баллады П.А. Катенина «Леший» («Молния в небе ярко сверкает; / Издали глухо слышится гром; / В тучах отсвечивает дождь набегающий; / Бор весь от вихря воет кругом»²³) и в балладе В.А. Жуковского «Суд божий над епископом» (1831):

Были и лето, и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод; народ умирал²⁴.

Отметим, что в балладе Жуковского возникает не только характерный для элегии и баллады мотив осеннего уныния, но и мотив водного странствия с тем же отчетливым противопоставлением горизонтали и вертикали (епископ Гатон, пытаясь избежать кары, плывет к замку на Рейне):

Башня из реинских вод подымалась;
Издали острым утесом казалась,
Грозно из пены торчащим, она;
Стены кругом ограждала волна²⁵.

Ранее связь четырехстопного дактиля и мотива морской бури возникала в «Грусти на корабле» (1814) П.А. Катенина:

Ветр нам противен, и якорь тяжелый
Ко дну морскому корабль приковал.
Грустно мне, грустно, тоскою день целый;
Знать, невеселый денек мне настал²⁶.

Еще более близок к «Пироскафу» по времени создания и лирическому сюжету «Челнок» А.В. Тимофеева, дактилические строфы которого связаны с описанием шторма, а затем – корабля, счастливо пристающего к берегу:

Черные тучи, взвившись горами,
Рвутся, грохочут, тонут в огне;
Бурные волны стелются, скачут;
Гром, непогода, буря, гроза.
.....
Море дрожит от криков победных:
«К берегу! Пристань! Пристань! Ура!»
Гордый корабль, взмахнув парусами,
Режет, бросает, топчет валы²⁷.

Опубликованный в 1835 г. «Челнок» мог быть известен Боратынскому, однако, на наш взгляд, более вероятно, что у истоков метрики «Пироскафа» стоял не конкретный текст, а некая совокупность произведений и жанровых контекстов. И здесь необходимо помнить, что у «Пироскафа» в лирике Боратынского есть непосредственный метрический предшественник – фрагмент «Небо Италии, небо Торквата...», единственное, за исключением «Пироскафа», произведение поэта, написанное четырехстопным дактилем. Точными данными о времени его создания мы не располагаем. По свидетельству сына поэта Льва, «однажды еще в Москве он воскликнул экспромтом:

Небо Италии, небо Торквата,
Прах поэтический древнего Рима,
Родина неги, славой богата,
Будешь ли некогда мною ты зрима?
Рвется душа, нетерпеньем объята,
К гордым остаткам падшего Рима!
Снятся мне доли, леса благовонны,
Снятся упавших чертогов колонны!»²⁸

Таким образом, метр «Пироскафа» связывался в сознании Боратынского как с общими жанровыми и смысловыми ориентирами, так и с его собственной мечтой об Италии. Можно предположить здесь еще один ассоциативный шаг: итальянский поход Суворова непосредственно отразился в судьбе «дядьки Боратынского», Giacinto Borghese, и затем – в последнем

стихотворении поэта:

Что на твоём веку, то ль благо, то ли зло,
Возникло при тебе – в преданье перешло:
В альпийских молниях, приемлемый опалой,
Свой ратоборный дух, на битвы не усталой,
В картечи эпиграмм Суворов испустил.
Злодей твой на скале пустынной опочил²⁹.

Воспоминание о суворовских походах, в свою очередь, не могло не вызвать поэтических ассоциаций с державинским «Снигирем». За тождеством метра «Пироскафа» и «Снигиря» встает общий мотив противоборства человека року. Образ капитана в первой строфе «Пироскафа» как бы симметричен образу Суворова в «Снигире»:

Дикою, грозною ласкою полны,
Бьют в наш корабль средиземные волны.
Вот над кормою стал капитан.
Визгнул свисток его. Братствуя с паром,
Ветру наш парус раздался недаром:
Пенясь, глубоко вздохнул океан!³⁰
(«Пироскаф»)

Что ты заводишь песню военную
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны грома в гробе лежат³¹.
(«Снигирь»)

Семантический ореол, связанный, с одной стороны, с описанием зловещего природного хаоса, с другой – с памятью военного торжества, идеально соединил две противоположные интенции: метрический рисунок «Пироскафа» напоминает о шуме морских волн, и вместе с тем – о преодолении хаоса мощью человеческого разума. Неслучайно после «Пироскафа» его метрический рисунок закрепился за морской семантикой в «Фантазмагории» Каролины Павловой и тютчевском «Как хорошо ты, о море ночное...», а позже – в стихах В. Соловьева, В. Брюсова, Б. Садовского.

Обратимся к строфической и композиционной организации «Пироскафа». Он состоит из шести шестистрочных строф – т.е. тридцати шести стихов, метрика каждого из которых, в свою очередь, тоже предполагает кратность по отношению к шести. Строгая пропорциональность частей в составе целого напоминает о гармонических пропорциях «золотого сечения» или улицы зодчего Росси. Симметрия поддерживается и компози-

ционно: три первые строфы «Пироскафа» представляют собой высказывание от «мы»: «бьют в наш корабль средиземные волны», «ветру наш парус раздался недаром», «наедине мы с морскими волнами»; последние три – высказывание от первого лица единственного числа: «Много земель я оставил за мною; / Вынес я много смятенной душою». Категория симметрии распространяется и на поэтическое время: в первых трех строфах речь идет о некоем *общем* времени, отсчет которого начался с отплытия пироскафа: «Вот над кормою стал Капитан. / Визгнул свисток его...»; «Парус надулся. Берег исчез»; в трех последующих – охватывает собой *личное* время героя, распространяющееся как в прошлое («С детства влекла меня сердца тревога / В область свободную влажного бога...»), так и в будущее («Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной»). Кратность, соразмерность, симметрия строфической организации текста словно бы уравнивают собой впечатление борьбы с хаосом, диссонанса, сопротивления, которые присущи метрическому строю «Пироскафа».

«Пироскаф» строится на множественных внутренних контрастах. В их числе – резкое и неожиданное соединение различных жанровых установок. По точному замечанию Л.Я. Гинзбург, поздний Боратынский – это «поэт индивидуальных контекстов и совмещенных противоречий»³²; диапазон его лирики 1830–40-х гг. отнюдь не вмещается в элегические рамки, поскольку поэт словно бы выходит в те сферы бытия, которые каноническая жанровая система (к тому времени уже распадавшаяся) была не в силах вместить. В «Пироскафе» можно увидеть соединение различных канонических и неканонических жанров: оды, поэтического травелога, военной и задравной песен, а в контексте судьбы поэта и автоэпитафии. Рассмотрим их подробнее.

Одический контекст «Пироскафа» отчетливо просматривается на уровне стилистики и эмблематики. За славянизмами как признаками одического словаря³³ («брег», «набережное», «длани», «днесь», «здравие», «благод») и сложным синтаксисом прослеживается трансформированный, измененный, но вполне узнаваемый мотив «последней битвы». Образ моря («волнистое лоно пучины») сохраняет память об эсхатологическом разливе вод и апокалиптической битве с ними; упоминаемые в «Пироскафе» Фетида и «влажный бог» (Посейдон) – в архаической мифологии принадлежат к хтоническим силам, чье поведение опасно и непредсказуемо. По наблюдению Е.Н. Лебедева, и «само слово *Элизий* звучит достаточно зловеще и, судя по всему, еще помнит свое изначальное, мифологическое значение (царство мертвых, место успокоения от земных тревог)»³⁴. С непредсказуемостью «жребия» связан и едва намеченный балладный контекст: встреча с существом иного мира *может* обернуться катастрофой, хотя надежда героя и разворачивает сюжет по другому пути:

Нужды нет, близко ль, далеко до брега!
В сердце к нему приготовлена нега.

Вижу Фетиду: мне жребий благой
 Емлет она из лазоревой урны:
 Завтра увижу я башни Ливурны,
 Завтра увижу Элизий земной!

Вернемся к «одическому восторгу». Его предметом становится здесь, прежде всего, сам пироскаф – воплощение победы человека над хаосом бытия. В свете незадолго до этого изданных «Сумерек» с их декларативным неприятием «железного пути» века такой восторг кажется, на первый взгляд, странным, поскольку в последней книге Боратынского идеализированное прошлое отчетливо противопоставлялось шествующему «железным путем» веку. Как манифест неприятия прогресса понял «Сумерки» и В.Г. Белинский: «Бедный век наш – сколько на него нападок, каким чудовищем считают его! И все это за железные дороги, за пароходы – эти великие победы его, уже не над материю только, но над пространством и временем!»³⁵. А.С. Кушнер усматривает в «Пироскафе» прямую полемику Боратынского с Белинским: «Эта нотация больно задела Баратынского, так больно, что, по-видимому, и стихотворение “Пироскаф”, написанное им в Италии, через два года, на пороге внезапной смерти, было его ответом критику»³⁶.

Думается, ситуация несколько сложнее. Как «Последний поэт» не был только опровержением прогресса³⁷, так и «Пироскаф» стал гимном не именно ему, а единству природы и техники, культуры и цивилизации, чудесным образом соединившимся в пироскафе. «Полупарусный, полупаровой кентавр», по образному определению Г.М. Кружкова, был незадолго до путешествия Боратынского внедрен лишь на относительно небольших морских перегонах (в России первый пироскаф начал действовать на маршруте Петербург – Кронштадт):

Мчимся. Колеса могучей машины
 Роют волнистое лоно пучины.
 Парус надулся. Берег исчез.

И в этом смысле название «пароход», появившееся в тургеневской публикации стихотворения Боратынского³⁸, было глубоко неточным. Неслучайно греческое слово «пироскаф», бывшее изначально именем собственным, закрепилось как нарицательное во французском языке – а в русской поэтической традиции впоследствии неразрывно соединилось с тем судном, на котором некогда совершил свое морское путешествие Боратынский.

В центре поэтического мира «Пироскафа» – не идиллическая гармония человека и природы, но и не противостояние ей. Это борьба с хаосом бытия, в которой одерживается победа, это восторг, испытываемый в равной мере от победы и трудности ее достижения. В сопротивлении моря человеку есть особая притягательность мужества, спора, последнего

братания с врагом. Неслучайно в «Пироскафе» возникает рудимент еще одного устойчивого жанра – заздравной песни («Пеною здравия брызжет мне вал!»). Вероятно, именно ее чутко расслышит один из самых точных читателей Боратынского – Мандельштам, когда соединит в «Сумерках свободы» реминисценции из песни Председателя («Пир во время Чумы») и «Пироскафа»:

Прославим, братья, сумерки свободы,
 Великий сумеречный год!

 В ком сердце есть — тот должен слышать, время,
 Как твой корабль ко дну идет.

 Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
 Скрипучий поворот руля.
 Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
 Как плугом, океан деля,
 Мы будем помнить и в летейской стуже,
 Что десяти небес нам стоила земля³⁹.

Именно на этом фоне напряженно-радостного, смертельно опасного сопротивления и разворачивается судьба героя. При преимущественной обращенности Боратынского к прошлому, связанной как раз с жанром элегии, в «Пироскафе» возникают отношения со временем иного типа. Прошлое оказывается завершенным, итоги его подведены; совершенный вид глаголов отделяет этот рубеж, начиная отсчет нового времени с момента отплытия пироскафа:

Много земель я оставил за мною
 Вынес я много смятенной душою
 Радостей ложных, истинных зол;
 Много мятежных решил я вопросов,
 Прежде чем руки марсельских матросов
 Подняли якорь, надежды символ!

Признаки элегических размышлений о собственной судьбе здесь тоже есть – но именно они решительно оставлены в прошлом. «Пироскаф» как целое устремлен в будущее – нелинейное, незаданное, непредсказуемое. Так в предпоследнем стихотворении Боратынского на стыке разных жанровых контекстов формируется новая, высшая открытость бытию – готовность принять будущее каким бы оно ни было.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чумаков Ю.Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков Ю.Н.

Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 297.

² Кулагин А.В. Поэтические маршруты «Пироскафа» // Кулагин А.В. Пушкин. Источники. Традиции. Поэтика. Коломна, 2015. С. 220.

³ Капинос Е.В. «Пироскаф» Баратынского как интертекст Манделштама // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Новосибирск, 1988. С. 196–207.

⁴ Кулагин А.В. Поэтические маршруты «Пироскафа» // Кулагин А.В. Пушкин. Источники. Традиции. Поэтика. Коломна, 2015. С. 219–230.

⁵ Скворцов А.Э. Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции. М., 2013. С.73.

⁶ Гельфонд М.М. «Я читал Боратынского...»: Виктор Кривулин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 51–55.

⁷ Меднис Н.Е. Еще раз о «рыцаре бедном» // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма: сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 139.

⁸ Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 134–135.

⁹ Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского / сост. А.М. Песков. М., 1998. С. 408–409.

¹⁰ Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского / сост. А.М. Песков. М., 1998. С. 297.

¹¹ Цивьян Т.В. Образ Италии в последнем стихотворении Боратынского // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 29–39.

¹² Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского / сост. А.М. Песков. М., 1998. С. 229.

¹³ Чуковская Л.К. Памяти детства. Мой отец – Корней Чуковский. М., 2007. С. 25–26.

¹⁴ Акимова М.В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. Вып. VII. Лингвистика и структура стиха / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 307–318.

¹⁵ Акимова М.В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. Вып. VII. Лингвистика и структура стиха / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 307.

¹⁶ Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 2002. (Новая библиотека поэта). С. 203.

¹⁷ Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999. С. 89.

¹⁸ Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 203. (Новая библиотека поэта).

¹⁹ Акимова М.В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. Вып. VII. Лингвистика и структура стиха / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 309.

²⁰ Поэты-радищевцы. Л., 1979, С. 413. (Библиотека поэта, Большая серия).

²¹ Акимова М.В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. Вып. VII. Лингвистика и структура стиха / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 307–318.

чением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. Вып. VII. Лингвистика и структура стиха / под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 310–311.

²² Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений / вступ. статья, подготовка текста и примечания Ю.М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 114.

²³ Катенин П.А. Стихотворения. Л., 1954. С. 90. (Библиотека поэта, малая серия).

²⁴ Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах. М., 1980. С. 156.

²⁵ Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах. М., 1980. С. 158.

²⁶ Катенин П.А. Стихотворения. Л., 1954. С. 72. (Библиотека поэта, малая серия).

²⁷ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2 / общ. ред. Л.Я. Гинзбург. Л., 1972. С. 639–640.

²⁸ Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 95–96.

²⁹ Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 138.

³⁰ Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 133.

³¹ Державин Г.Р. Сочинения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 288. (Новая библиотека поэта).

³² Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 80.

³³ Винокур Г.О. Наследство XVIII века в поэтическом языке Пушкина // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 381–385.

³⁴ Лебедев Е.Н. Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. М., 1985. С. 278.

³⁵ Белинский В.Г. Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. М., 1842. Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва, 1835 // Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 529.

³⁶ Кушнер А.С. По эту сторону таинственной черты. Стихотворения. Статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 252.

³⁷ Корман Б.О. Субъектная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» (к вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина) // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 483. Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 115–130.

³⁸ Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835–1844 годов. Juvenilia. Коллективное. Dubia / ред. тома А.С. Бодрова, Н.Н. Мазур. М., 2012. С. 119–143.

³⁹ Манделштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Стихи, проза. М., 1993.

References
(Articles from Scientific Journals)

1. Gel'fond M.M. "Ya chital Boratynskogo...": Viktor Krivulin ["I've read Boratynskiy...": Viktor Krivulin]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2013, no. 1 (2), pp. 51–55. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Chumakov Yu.N. Syuzhetnaya polifoniya "Motsarta i Sal'eri" [The Narrative Polyphony of "Mozart and Salieri"]. *Chumakov Yu.N. Stikhotvornaya poetika Pushkina* [Lyric Poetics of Pushkin]. Saint-Petersburg, 1999, p. 297. (In Russian).

3. Kulagin A.V. Poeticheskie marshruty "Piroskafa" [The Poetics Routes of "Piroskaf"]. *Kulagin A.V. Pushkin. Istochniki. Traditsii. Poetika* [Sources. Traditions. Poetics]. Kolomna, 2015, p. 220. (In Russian).

4. Kapinos E.V. "Piroskaf" Baratynskogo kak intertekst Mandel'shtama [Baratynsky's "Piroskaf" as the Intertext of Mandelshtam]. *Materialy k slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury* [Materials for the Dictionary of Plots and Motives of Russian Literature]. Vol. 2. Novosibirsk, 1988, pp. 196–207. (In Russian).

5. Kulagin A.V. Poeticheskie marshruty "Piroskafa" [The Poetics Routes of "Piroskaf"]. *Kulagin A.V. Pushkin. Istochniki. Traditsii. Poetika* [Sources. Traditions. Poetics]. Kolomna, 2015, pp. 219–230. (In Russian).

6. Mednis N.E. Eshche raz o "rytsare bednom" [Once Again on "Poor Knight"]. *Pushkin v 21 veke: voprosy poetiki, ontologii, istoritsizma: sbornik statey k 80-letiyu professora Yu.N. Chumakova* [Pushkin in the 21 Century: The Problems of Poetics, Ontology, Historicism: A Collection of Articles Dedicated to the 80th Birthday of Professor Yu.N. Chumakova]. Novosibirsk, 2003, p. 139. (In Russian).

7. Tsiv'yan T.V. Obraz Italii v poslednem stikhotvorenii Boratynskogo [The Image of Italy in the Boratynsky's Last Poem]. *Tsiv'yan T.V. Semioticheskie puteshestviya* [Semiotic Travel]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 29–39. (In Russian).

8. Akimova M.V. Semantika 4-stopnogo daktiliya s odnoslozhnym tsezurnym usecheniem v russkoy poezii 18 – nachala 19 vv. [Semantics of 4-foot Dactyl with Monosyllabic Caesura Truncation in Russian Poetry of the 18 – early 19 Centuries]. *Gasparov M.L., Skulacheva T.V. (eds.). Slavyanskiy stikh. [Slavic Verse]. Vol. 7. Lingvistika i struktura stikha* [Linguistics and Structure of the Verse]. Moscow, 2004, pp. 307–318. (In Russian).

9. Akimova M.V. Semantika 4-stopnogo daktiliya s odnoslozhnym tsezurnym usecheniem v russkoy poezii 18 – nachala 19 vv. [Semantics of 4-foot Dactyl with Monosyllabic Caesura Truncation in Russian Poetry of the 18 – early 19 Centuries]. *Gasparov M.L., Skulacheva T.V. (eds.). Slavyanskiy stikh. [Slavic Verse]. Vol. 7. Lingvistika i struktura stikha* [Linguistics and Structure of the Verse]. Moscow, 2004, p. 307. (In Russian).

10. Akimova M.V. Semantika 4-stopnogo daktiliya s odnoslozhnym tsezurnym usecheniem v russkoy poezii 18 – nachala 19 vv. [Semantics of 4-foot Dactyl with Monosyllabic Caesura Truncation in Russian Poetry of the 18 – early 19 Centuries]. *Gasparov M.L., Skulacheva T.V. (eds.). Slavyanskiy stikh. [Slavic Verse]. Vol. 7. Lingvistika i struktura stikha* [Linguistics and Structure of the Verse]. Moscow, 2004,

p. 309. (In Russian).

11. Akimova M.V. Semantika 4-stopnogo daktiliya s odnoslozhnym tsezurnym usecheniem v russkoy poezii 18 – nachala 19 vv. [Semantics of 4-foot Dactyl with Monosyllabic Caesura Truncation in Russian Poetry of the 18 – early 19 Centuries]. *Gasparov M.L., Skulacheva T.V. (eds.). Slavyanskiy stikh. [Slavic Verse]. Vol. 7. Lingvistika i struktura stikha* [Linguistics and Structure of the Verse]. Moscow, 2004, pp. 310–311. (In Russian).

12. Vinokur G.O. Nasledstvo 18 veka v poeticheskom yazyke Pushkina [The Inheritance of the 18 Century in Pushkin's Poetic Language]. *Vinokur G.O. Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected Works on Russian Language]. Moscow, 1959, pp. 381–385. (In Russian).

13. Korman B.O. Sub'ektnaya struktura stikhotvoreniya Baratynskogo «Posledniy poet» (k voprosu o sootnoshenii liriki Baratynskogo i Pushkina) [The Subject Structure of Baratynsky's Poem "The Last Poet" (To the Question of the Relationship between the Lyrics of Baratynsky and Pushkin)]. *Uchenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. A.I. Gertsena* [Scientific Notes of the Leningrad Herzen State Pedagogical Institute]. Vol. 483. Pushkinskiy sbornik [Pushkin Collection]. Pskov, 1972, pp. 115–130. (In Russian).

(Monographs)

14. Skvortsov A.E. *Samosud neozhidannoy zrelosti. Tvorchestvo Sergeya Gandlevskogo v kontekste russkoy poeticheskoy traditsii* [Lynching Unexpected Maturity. The Creativity of Sergey Gandlevsky in the Context of the Poetic Tradition]. Moscow, 2013, p. 73. (In Russian).

15. Gasparov B.M. *Poeticheskiy yazyk Pushkina* [Pushkin's Poetic Language]. Saint-Petersburg, 1999, p. 89. (In Russian).

16. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About the Lyrics]. Moscow, 1997, p. 80. (In Russian).

17. Lebedev E.N. *Trizna. Kniga o E.A. Boratynskom* [Funeral Feast. The Book about E.A. Boratynskiy]. Moscow, 1985, p. 278. (In Russian).

18. Kushner A.S. *Po etu storonu tainstvennoy cherty. Stikhotvoreniya. Stat'i o poezii* [On This Side of the Mysterious Features. Poems. Articles about Poetry]. Saint-Petersburg, 2011, p. 252. (In Russian).

Мария Марковна Гельфонд – кандидат филологических наук, доцент Департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

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

E-mail: mgelfond@hse.ru

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

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

E-mail: mgelfond@hse.ru

Н.П. Дворцова (Тюмень)

**ПАНКРАТИЙ СУМАРОКОВ И АВГУСТ КОЦЕБУ:
сюжет открытия Сибири**

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00015

Аннотация. Ключевой для понимания судьбы и творческой деятельности П.П. Сумарокова сюжет открытия Сибири рассматривается в статье в особом ракурсе: сквозь призму отношений поэта с А. фон Коцебу в 1800–1804 гг. С этой целью реконструируется история биографических и творческих связей Сумарокова и Коцебу в этот период, в центре которой два основных события: встреча поэта и драматурга в Сибири и литературно-журнальная полемика по поводу «страшной моды» (Н.М. Карамзин) на Коцебу в России. На основе мотивного анализа выделяются и интерпретируются главные мотивы общего для Сумарокова и Коцебу сюжета открытия Сибири: страха перед Сибирью; разрушения «неверных понятий» (стереотипов); узнавания; судьбы «несчастных»; творчества (книг); возвращения. Особое внимание уделяется мотивам Европы в Сибири и завоевания Сибири и Америки. Показано значение для Сумарокова и Коцебу античных образов как культурных образцов: судьба Сенеки как модель поведения изгнанника, изгнание Овидия, миф о Сибирской Иппокрене как мироустроительный миф о книге-реке, преобразующей жизнь. Смысл мотива завоевания Сибири и Америки раскрыт в контексте истории с постановкой в Тобольском театре пьесы Коцебу «Дева Солнца».

Ключевые слова: П.П. Сумароков; А. фон Коцебу; воспоминания о Сибири; сюжет открытия Сибири; мотив Европы в Сибири; завоевание Сибири и Америки.

N. Dvortsova (Tyumen)

**Pankratiy Sumarokov and August Kotzebue:
A Plot of Discovery of Siberia**

Abstract. To understand P.P. Sumarokov's fate and creative work one should consider the episode of his personal discovery of Siberia. This research tackles it from a particular angle: in the light of the poet's relations with A. von Kotzebue in the years 1800–1804. To do this, the author reconstructs the history of the biographical and creative links between Sumarokov and Kotzebue during that period. There are two events at the center of the investigation: the poet and playwright's meeting in Siberia and the literary-magazine polemics on the so called "awful fashion" (N.M. Karamzin) of Kotzebue in Russia. Applying motive analysis, the author singles out and interprets the main motives in the plots of the discovery of Siberia, common to both Sumarokov and Kotzebue: fear of Siberia; eradication of "misconceptions" (stereotypes); recognition, fate of the "miserable"; creative work (books) and return. Special attention is paid to the motives of Europe in Siberia and the conquest of Siberia and America. The research points out the significance of the antique images as cultural models: Seneca's fate as a

behavioral model of a person in exile, the exile of Ovid, the myth of Siberian Ippokrena as a world-order myth about the life-transforming river-book. The meaning of the motive of the conquest of Siberia and America reveals itself in the context of a story of staging Kotzebue's play *The Virgin of the Sun* in the Tobolsk Theater.

Key words: P.P. Sumarokov; A. von Kotzebue; reminiscences of Siberia; the plot of the discovery of Siberia; the motive of Europe in Siberia; the conquest of Siberia and America.

К постановке проблемы

Тема «П. Сумароков и А. Коцебу» – часть более общей темы русской (и немецкой) культуры «А. фон Коцебу в России», у истоков которой – автобиографические записки немецкого драматурга «Достопамятный год моей жизни» («Das merkwürdigste Jahr meines Lebens»), впервые опубликованные в 1801 г. и посвященные главным образом его четырехмесячной ссылке в Сибирь при Павле I. Имя ссыльного поэта Сумарокова в книге этой, как известно, не упоминается. О встречах Сумарокова и Коцебу в Тобольске в 1800 г. рассказал сын поэта Петр Панкратьевич Сумароков в «Записках отжившего человека»¹. Современную реконструкцию встречи Сумарокова и Коцебу предпринял В.А. Павлов в документальной «Повести о Панкратии Сумарокове»².

Изучение творчества А. Коцебу в контексте литературы ссыльных, или, как называл их А.Н. Радищев, «путешественников поневоле»³ традиционно для науки. Так, К. Штайнке включает сибирские мемуары Коцебу в контекст «литературы пленных и ссыльных» от протопопа Аввакума до Евгении Гинзбург и Александра Солженицына⁴.

История отношений Коцебу и Сумарокова, позволяющая сопоставить два взгляда на Сибирь: извне, из немецкой культуры, и изнутри, из русской культуры, – органическая часть этого контекста. Их встреча позволяет понять как инвариантность, так и вариативность сюжета открытия Сибири.

Помимо сибирской темы, имя Сумарокова современными исследователями рассматривается в контексте проблемы восприятия драматургии Коцебу в русском обществе начала XIX в. Так, С.И. Мельникова упоминает эпиграмму Сумарокова «Блажен, кому всегда печаль и скука чужды», напечатанную в «Вестнике Европы» за 1804 г., в ряду произведений тех авторов (В.Л. Пушкин, А.Н. Нахимов и др.), которые критически оценивали «трогательные» пьесы Коцебу на российской сцене⁵. Если Сумарокову не суждено было стать героем сибирских мемуаров Коцебу в 1800 г., то в 1804 г. модный немецкий драматург становится героем эпиграммы вернувшемуся из ссылки поэту.

Карамзин, с которым Коцебу встречался в Москве по пути из Сибири в Петербург и которого в мемуарах назвал «очень уважаемым писателем, известным даже в Германии по его "Письмам русского путешественника"», в статье «О книжной торговле и любви к чтению в России» в девятом выпуске «Вестника Европы» за 1802 г. с иронией пишет о том, что в России

«теперь в страшной моде Коцебу»⁶. В первых трех выпусках «Вестника Европы» за 1804 г., когда редактором журнала становится вернувшийся из ссылки Сумароков, появилось три публикации, в которых критически оценивались пьесы Коцебу и мода на него в России⁷. Эпиграмма Сумарокова, продолжающая тему, появится в 19-м выпуске «Вестника Европы» за 1804 г.

Тема «Сумароков и Коцебу» включает в себя, таким образом, два очевидных сюжета: 1) встреча писателей в сибирской ссылке; 2) литературно-журнальная полемика, связанная с модой на Коцебу в России, в которой в 1802–1804 гг. участвует журнал «Вестник Европы» под руководством Н.М. Карамзина (1802–1803) и П.П. Сумарокова (1804).

В теме этой, с нашей точки зрения, есть и неочевидный, глубинный смысл, связанный с открытием того, чем была Сибирь для Сумарокова, не оставившего о пребывании в этом крае таких подробных мемуаров, как Коцебу. Изучение именно этого глубинного смысла является конечной целью данной статьи, посвященной прежде всего сюжету открытия Сибири Сумароковым и его личности, как они раскрываются в истории «встречи» поэта с Коцебу в 1800–1804 гг.

Теоретико-методологическим обоснованием такого подхода является идея М.М. Бахтина о том, что «смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом. <...> Не может быть “смысла в себе” – он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним».⁸

С этой точки зрения очевидно, что понять место Сумарокова в сибирском тексте русской литературы можно лишь в контексте творчества тех его современников (Д.В. Корнильев, Н.М. Карамзин, А.Н. Радищев, П.А. Словцов и др.), жизнь и произведения которых так или иначе связаны с Сибирью. У Коцебу в этом контексте особая роль.

Мотив страха перед Сибирью

Изначальным мотивом в сюжете открытия Сибири как для Сумарокова⁹, так и для Коцебу является мотив страха, ужаса и тому подобных чувств, с которыми связан образ края. Коцебу так описывает свое состояние после известия о том, что его везут не в Петербург, а в Тобольск: «В Тобольск?! – При этом слове я задрожал всем телом и едва не упал... Быть заживо погребенным в Сибири... В Сибири!»¹⁰ [далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в квадратных скобках].

Страх сопровождает Коцебу на протяжении всех четырех месяцев пребывания в России, это лейтмотив мемуаров немецкого драматурга.

Он рассказывает о смутных опасениях, преследовавших его и его жену перед поездкой в Россию, которой он, по его словам, «служил шестнадцать лет честно и добровольно» [с. 14, 21]. Страх преследовал его в Петербурге после возвращения из ссылки. «Несмотря на столько видимых и красноречивых доказательств расположения ко мне государя, ужас до того овладел

моею душою, что я не мог видеть без сильного волнения сенатского курьера или фельдъегеря. Я не отваживался съездить в Гатчину, не взяв с собою порядочного количества денег и не будучи готовым отправиться вторично в ссылку», – пишет Коцебу [с. 229–230]. Коцебу чувствовал страх в атмосфере Петербурга, где «стены слушали и брат не мог положиться на брата» [с. 236], поэтому он при первой же возможности уезжает из России, чтобы жить «совершенно свободно и вдали от всякого страха и опасности» [с. 227].

В мемуарах Коцебу страх приобретает тотальный характер: не только европеец Коцебу боится России, но и Россия боится Европы. Так, Коцебу пишет о том, что в Петербурге он «не имел возможности достать себе книг <...> почти все книги были запрещены» [с. 236]. Речь идет о запрещении в 1800 г. императором Павлом I ввоза в Россию иностранных книг, отмененном Александром I.

Разрушение «неверных понятий» (стереотипов)

Стереотипные представления или, как говорит Коцебу, «неверные понятия» о Сибири разрушаются у него по мере продвижения к месту ссылки. Страх сменяется иными чувствами, вплоть до восхищения. Ему нравятся «молодые березняки и обширные поля, очень плодородные и хорошо возделанные, богатые деревни». Он замечает, что крестьяне здесь имеют «довольный вид, особенно в праздничные дни» [с. 103]. Коцебу восхищаются Тобольск и его «очень живописные окрестности» [с. 107]. Курган, где ему предстояло отбывать ссылку, действительно предстает в его записках «Сибирской Италией». Его рассказы о великолепных летних днях, проведенных им в Кургане, окрестности которого «усеяны самыми красивыми цветами», о прогулках по берегам Тобола и охоте на бекасов и диких уток сегодня можно включать в путеводитель для туристов, путешествующих по Сибири.

Коцебу изумлен и восхищен не только красотой и богатством Сибири, но и приемом, оказанным ему в Кургане, в Тобольске, и в частности тем, какой известностью пользовалось здесь его имя [с. 111]. Губернатор Д.Р. Кошелев (у Коцебу – Кушелев), у которого ссыльный драматург «почти каждый день обедал» и который немало сделал для облегчения участи знаменитого немца, прочитал все произведения Коцебу, переведенные на русский язык [с. 108, 109].

В местном театре, к изумлению Коцебу, с большим успехом шли его пьесы «Дитя любви», «Ненависть и коварство» и готовилась к постановке «Дева Солнца» [с. 132]. В ряду «друзей своей музыки» Коцебу нашел и одного из самых близких себе по духу в Тобольске людей – Киньякова. Сын симбирского дворянина, он оказался в Сибири с двумя своими братьями «за то, что они осмелились подтрунивать над императором» [с. 113]. Образованный молодой человек говорил с Коцебу по-французски, уверял его, что неоднократно читал его произведения и высказал автору о них много

лестного [с. 113].

Судьба «несчастных»

Главное открытие Коцебу в Сибири – несчастные, так в Сибири называли ссыльных, которые, как замечает Коцебу, пользовались «общественным состраданием» [с. 126]. «Я не слышал ни разу, чтобы ссыльных звали иначе», – пишет он. Слово «несчастные», утверждает Коцебу, «внушено нежным чувством и убеждением в невиновности» [с. 127].

По мнению Коцебу, «за границей со словами ссылка в Сибирь соединяют... смутные и неверные понятия», поэтому он ставит перед собой задачу разъяснить «отчасти этот вопрос» [с. 127]. Он выделяет и характеризует четыре «разряда» ссыльных и, главное, создает множество портретов «несчастных», в ряду которых и автопортрет самого драматурга, постигающего по мере продвижения в Сибирь глубину собственного несчастья.

Картина жизни ссыльных предстает у Коцебу многосложной и разнородной. Коцебу ужасает судьба колодников, скованных попарно, которых гонят в Иркутск или на нерчинские рудники и которые просят подавания. «Их наказывают обыкновенно кнутом и вырывают им ноздри. Страдания их хуже смерти», – пишет Коцебу [с. 127]. Его потрясает история сумасшедшего старика, который уже 35 лет живет в Сибири и у каждого вновь приехавшего спрашивает о судьбе своей семьи. Ссыльный Коцебу «краснел от стыда» за свое благополучие при виде несчастья этого старика. Коцебу трогает история барона Соммаруги, оказавшегося в Сибири из-за того, что дрался на дуэли, защищая честь будущей жены, которая «отправилась вслед за мужем, чтобы разделить с ним бедствия» [с. 114].

Коцебу не раз рассказывает о тяготах быта, с которыми он столкнулся во время ссылки. Так, например, он пишет, что отвык пользоваться постелью и ему сделалось «не в диковинку» спать на полу, разложив предварительно шинель [с. 112], что он привык к квартирам с разбитыми стеклами, грязными стенами, множеством насекомых и смрадным запахом [с. 111]. Однако Коцебу постоянно подчеркивает, что страдания его носили прежде всего нравственный характер и были вызваны тревогой за судьбу жены и детей.

После ареста на прусско-российской границе он прошел типичный путь невинно арестованного: от надежды на то, что рассмотрят его бумаги, разберутся и отпустят [с. 78], неудачного побега, мыслей о самоубийстве до принятия своей судьбы. Сосланный в Сибирь «по особому высочайшему повелению» [с. 204], Коцебу почти все время в Тобольске и постоянно в Кургане пользовался, как он пишет, «безграничную свободой» [с. 125]. Образ жизни, который он вел в Кургане, по его словам, включал пробуждение в 6 часов утра, заучивание в течение часа русских слов, завтрак, несколько часов работы над «Историей моих бедствий», прогулки вдоль берегов Тобола, «простой обед», чтение Сенеки, Палласа или Гмелина, охоту на бекасов и диких уток, вечернее чаепитие, скромный ужин, рас-

кладывание гран-пасьянса... [с. 150–151].

В 14-летней сибирской ссылке Сумарокова, если представить ее как текст и сюжет, можно выделить те же основные мотивы, что и в четырехмесячной ссылке Коцебу, так подробно им описанной. В ряду этих мотивов, воссозданных в записках сына Сумарокова Петра, – мотивы страха перед Сибирью; узнавания (открытия) ее; творческой деятельности в Сибири (сибирской книги); возвращения домой, в Европу (европейскую часть России).

О жизни Сумарокова в Сибири сын его пишет: «С отчаянием души ехал он туда, но между тем встретил людей, которые умели оценить его ум и дарования, умели отличить проступок молодости от настоящего преступления». Об отношении к ссыльному поэту губернатора Тобольска А.В. Алябьева сказано: «Он полюбил несчастного, как сына». «Сумароков нашел в Сибири приятное общество, умных людей, книги», – пишет Петр Сумароков об отце¹¹.

За время ссылки поэт собрал большую коллекцию минералов и «довольно большую библиотеку», так что из Тобольска в Москву после окончания ссылки пришлось отправлять все это «целым обозом». В Сибири, по мнению П.П. Сумарокова, отец его «пользовался известностью и почетом и привык смотреть на этот край, так приветливо принявший и приотивший его, как на родину»¹².

Не только Коцебу, но и Сумароков пользовался в ссылке полной свободой. «Свобода его несколько не была стеснена и в продолжение своей ссылки он не раз оставлял Тобольск на довольно долгие промежутки. Так, несколько лет провел он в Верхотурье, два года пробыл в Петропавловской крепости», – пишет П.П. Сумароков. Он рассказывает также о поездках отца «на тагильский и некоторые другие чугунно- и медно-плавильные заводы», а также на «знаменитую ирбитскую ярмарку»¹³.

Основным занятием Коцебу во время ссылки была работа над книгой мемуаров, или, как он пишет, «составление истории моих бедствий» [с. 168]. Главным занятием ссыльного Сумарокова, даже во время его службы воспитателем (1794–1801) в доме купца Алексея Зеленцова¹⁴, была его литературная и редакторская деятельность. За годы ссылки под редакцией Сумарокова вышло 24 номера журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену», 12 номеров журнала «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей». Кроме того, в Тобольске в переводе Сумарокова напечатана первая сибирская литературно-художественная книга «Училище любви» (1791). В Москве, в Университетской типографии, в 1799–1800 гг. вышли в свет три его книги: «Собрание некоторых сочинений, подражаний и переводов Панкратия Сумарокова» (Ч. 1, 1799); «Совершенный лакировщик» (1799); «Источник здравия» (1800)¹⁵. В третьей книжке поэтического альманаха Н.М. Карамзина «Аониды» (1798–1799) напечатана большая подборка стихов ссыльного поэта.

Литературные занятия Сумарокова и Коцебу в ссылке, при всем раз-

личии их дарований и индивидуальностей, могут быть объяснены и властью над их судьбами библиофилического культурного мифа, основанного «на абсолютной вере людей эпохи Просвещения в слово»¹⁶. Не случайно Коцебу называет своей «священной обязанностью» создание и печатание своих сибирских воспоминаний [с. 8], а о том, что литература стала для Сумарокова спасением после постигшей его личной катастрофы, хорошо известно. Завершением сюжета сибирской встречи Сумарокова и Коцебу стало их творческое противостояние после возвращения из ссылки.

Европа в Сибири

Важнейшая и парадоксальная на первый взгляд идея воспоминаний Коцебу, обычно ускользающая от внимания исследователей, состоит, с нашей точки зрения, в том, что, открывая Сибирь, немецкий драматург открывал в ней Европу. Мысль эта является основной в воспоминаниях сына Сумарокова, Петра Панкратьевича, рассказывающего о том, что «знаменитый в то время немецкий драматург, проезжая через Тобольск, пожелал познакомиться с человеком, который нашел возможность издавать журналы и притом с таким успехом в такой глуши». «Он просидел у нового знакомого целый вечер и на прощание сказал, что хоть он еще далеко от родной Германии, но в этот вечер как бы сразу перенесся в центр Европы»¹⁷.

Образ Европы в Сибири (Сибири как Европы) складывается в воспоминаниях Коцебу из множества выразительных деталей. Прежде всего, в Тобольске среди ссыльных он открывает разноязыкий европейский мир: двух французов и одного немца, сосланных «за то, что провезли по двести рублей контрабанды»; четырех поляков, отправленных в Сибирь «за неосторожные политические поступки» [с. 114]; итальянца Росси, осужденного за заговор против командира и жившего в Тобольске уже двадцать лет [с. 124].

Коцебу замечает, что на базарной площади в Тобольске «можно найти множество товаров китайских и европейских», которые «чрезвычайно дороги» [с. 131]. О губернаторе Кошелеве сказано, что он выписывает «франкфуртскую газету», которую обещает каждую неделю отправлять Коцебу в Курган [с. 136]. Несмотря на запрет Павла I ввозить в Россию иностранные книги, в Сибири Коцебу нашел много переводных изданий и, в частности, сочинения Сенеки, послужившие ему, как он пишет, источником утешения. Коцебу делает выписки из Сенеки, учится у него терпению и мужеству, пишет о «сходстве судеб» своей и Сенеки. «Он был также изгнан из родины, был также невинен и томился восемь лет на пустынных скалах Корсики. Описание его положения, сделанное им самим, чрезвычайно напоминало мне мое собственное», – пишет Коцебу. Сенека становится для него идеальной моделью поведения изгнанника [с. 156].

Сумароков в начале ссылки, как и Коцебу, искал утешения в античных образах и мотивах. Однако для него был значим не столько образ изгнанника Овидия, сколько идея превращения Иртыша в Иппокрене, идея пре-

ображения Сибири. Античная мифология стала для него не способом осмысления настоящего (как у Коцебу), а моделью будущего. Античный миф трансформировался у Сумарокова в мироустроительный миф о Сибирской Иппокрене, книге-реке, преобразующей жизнь. При всем различии отношений с Античностью, Коцебу и Сумароков едины в признании ее в качестве идеального культурного образца для современности. И в этом смысле Европа для них, даже Европа в Сибири, – общая родина.

Сибирь у Коцебу (и Сумарокова) оказывается, таким образом, не только местом ссылки для европейцев, но и частью европейского культурного пространства. О том, что Тобольск на рубеже XVIII–XIX вв. воспринимался и в действительности был частью европейского культурного и, в частности, книжного пространства, свидетельствует репертуар первой сибирской типографии Корнильевых (1789–1805). Из одиннадцати наименований книг, напечатанных здесь, четыре являются переводными с французского, немецкого, латыни. Первая сибирская литературно-художественная книга «Училище любви», названная переводчиком Сумароковым «англинской повестью», является переводом с французского книги немецкого писателя И.Г. Б. Пфейля «Der Triumph der tugendhaften Liebe»; трехтомник английского математика Г. Диттона «Истинна благочестия христианского, доказанная воскрешением Иисуса Христа, с математическою точностию» переведен с немецкого. «Описание растений Российского государства» известного немецкого исследователя и путешественника П.С. Палласа, побывавшего в Тобольске в 1770 г., переведено с латинского его учеником В.Ф. Зуевым.

Завоевание Америки в Сибири

В мемуарах о личном открытии Сибири странно было бы не найти темы завоевания этого края русскими. Коцебу обращается к ней, говоря о жизни татар в современной ему Сибири и о скрытой взаимной ненависти татар и русских. «Слово татарин в здешних местах такое же бранное, как и слово чухонец для несчастных обитателей северных берегов Балтийского моря», – пишет он. «С татарами обращаются самым жестоким и унижительным образом», – замечает Коцебу. Русские воспринимают татар не иначе как рабов и «смеются перед татарами над Магометом» [с. 180]. Градус зла и ненависти со стороны русских доходит до такой степени, что Коцебу встает на защиту татар. «Народ этот, по моему мнению, не заслуживает вовсе того презрения, с которым обращаются с ним русские, покорившие его», – пишет Коцебу [с. 177]. За время пути Коцебу не раз имел возможность «убедиться в глубокой, закоренелой ненависти татар к русским» [с. 180]. При этом он отмечает, что в Сибири «богатые деревни, то русские, то татарские, находятся в близком друг от друга расстоянии» [с. 103].

Картина жизни Сибири, таким образом, предстает у Коцебу внутренне противоречивой. С одной стороны, Сибирь, более двух веков назад заво-

еванная русскими, позволяет завоевателям и завоеванным жить мирно и в равной степени богато. С другой стороны, взаимная ненависть русских и татар, проявляющаяся на бытовом уровне, свидетельствует о глубинном внутреннем конфликте сибирской жизни.

На уровне высокой культуры отношение сибиряков к проблеме того, как должны жить на одной земле завоеватели и завоеванные, позволяет понять ситуацию с постановкой в Тобольском театре драмы Коцебу «Дева Солнца». В центре драмы – история о всепобеждающей любви перуанки Кору и испанца Алонцо, одного из тех, кто вторгся в Перу и покорил Империю инков, т.е., собственно, завоевал Америку. Самого завоевания в пьесе, как известно, нет, речь идет о его последствиях, суть которых – в торжестве идеи естественной смены старого (перуанского) порядка жизни новым (испанским).

Завоеватель Перу Алонцо влюбляется в Кору и уходит от испанцев к индейцам, которых «любит, как братьев»¹⁸, но нарушает закон индейцев, соблазнив Кору, давшую клятву служения Солнцу как супругу. Кора под влиянием Алонцо, в свою очередь, нарушает законы жизни своего народа. Влюбленные готовы принять смерть, но любовь побеждает все, в том числе ставшие устаревшими законы жизни. Старый закон начинает осознаваться как закон «грубых времен»¹⁹, поэтому по слову царя Квитского Аталиба «Закон уничтожается!»²⁰, на смену мертвому закону приходит торжество чувств любви и свободы. В «Деве Солнца», таким образом, не только побеждает образ мира, в целом характерный для «трогательных» пьес Коцебу, но и, говоря современным языком, идентичность испанцев торжествует над идентичностью перуанцев.

Самой значительной, менее схематичной, чем Алонцо и Кора, фигурой в пьесе Коцебу является полководец Ролла, который любит Кору, предназначенную ему в супруги. Ролла, однако, уходит на войну, а Кора становится девой Солнца и клятвоступницей. Но такой – потенциально трагический – вариант любовной истории в пьесе Коцебу также предстает как история «грубых времен», которые должны окончиться.

«Дева Солнца», пьеса о завоевании Америки в Тобольском театре, и мемуары Коцебу актуализируют одну из популярных идей начала XIX в. о сходстве историй завоевания Америки европейцами и Сибири русскими.

А.Л. Шлецер сформулировал ее в работе «Краткое начертание сибирской истории» следующим образом: «История открытия и завоевания Сибири русскими представляет разительное сходство с покорением Америки испанцами, случившимся почти в одну эпоху»²¹. Работу Шлецера, опубликованную в «Вестнике Европы» в 1804 г., когда его редактировал Сумароков, можно рассматривать как своего рода послесловие к его сибирской ссылке.

Тексты Коцебу позволяют констатировать различие итогов завоевания Америки и Сибири. Следствием первого становится торжество любви, свободы и стирание идентичности перуанцев; следствием второго – скрытая взаимная ненависть и опыт мирного существования завоевателей и за-

воеванных.

Осознавая специфику «трогательных» пьес Коцебу с современной точки зрения, трудно, тем не менее, не согласиться с критической оценкой его произведений в журнале «Вестник Европы» в 1804 г., где, помимо самой известной пьесы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», анализируется и «Дева Солнца». «Недостаток единства и вероятия еще приметнее в пьесе под названием “Дева Солнца”», – утверждает критик²². В целом о пьесах Коцебу сказано: «Страшные и быстрые успехи испорченного вкуса»²³. Феномен моды на Коцебу критик также объясняет отсутствием вкуса у публики, восторгающейся его пьесами. Главная претензия к публике – различие высокого и невзыскательного: «Та же самая публика, которая не требует Ифигении и не хочет видеть Альзиры, помещает г. Коцебу подле Расина, Вольтера и Лессинга»²⁴. Именно эта цитата из первого номера «Вестника Европы» за 1804 г., скорее всего, послужила источником эпиграммы «Блаженства» Сумарокова:

Блажен, кто не роптал во веки на судьбу;
Блажен, ровняющий с Расином К...²⁵

Пьеса «Дева Солнца», поставленная в Тобольском театре, таким образом, позволяет понять критическое отношение Сумарокова к моде на Коцебу, к невзыскательной публике, которая «хвалит и платит».

Изучение «встречи» Сумарокова и Коцебу в 1800–1804 гг. помогает отказаться от узкобиографического подхода к вопросу о сибирской ссылке Сумарокова, по-новому увидеть масштаб его личности, проявляющийся и в ситуации преодоления им внутренней катастрофы в условиях ссылки, и в полноте его включенности в сибирский дискурс. Открытие Сибири извне, из немецкой культуры, и изнутри, из русской культуры, позволяет увидеть стереоскопичность ее понимания на рубеже XVIII–XIX вв., связанную прежде всего с проблематикой взгляда на Сибирь как пространство между Европой и Америкой.

Коцебу и Сумароков, каждый по-своему, проживают и описывают общий для них сюжет открытия Сибири, существующий в культуре со времен Геродота и приобретающий особую актуальность в контексте современных процессов глокализации. Взаимодействие опыта русской и немецкой культур помогает обнаружить в этом сюжете его геокультурный смысл: Сибирь позволяет открыть в себе и Европу, и Америку, оставаясь при этом самой собой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сумароков П. Записки отжившего человека. История моих предков. До 1802 года // Вестник Европы. 1871. № 8. С. 691–728.

² Павлов В.А. Повесть о Панкратии Сумарокове // Урал. 2004. № 7. С. 147–182.

³ Радищев А.Н. Письма из ссылки // Радищев А.Н. Избранные сочинения. М., 1952. С. 549.

⁴ Штайнке К. Записки Августа фон Коцебу о Тобольске начала XIX в.: к восприятию Сибири немцами // *Quaestio Rossica*. 2015. № 1. С. 74–75.

⁵ Мельникова С.И. Коцебу в России. СПб., 2005. С. 170.

⁶ Карамзин Н.М. О книжной торговле и любви к чтению в России // *Вестник Европы*. 1802. № 9. С. 60.

⁷ Письмо одного немца к приятелю, содержащее критику на драматические сочинения г. Коцебу // *Вестник Европы*. 1804. № 1. С. 48–55; О пребывании г. Коцебу в Париже // *Вестник Европы*. 1804. № 2. С. 148; Критика на драматические сочинения г. Коцебу // *Вестник Европы*. 1804. № 3. С. 203–214.

⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 350.

⁹ Жизнь П.П. Сумарокова // *Стихотворения Панкратия Сумарокова*. СПб, 1832. С. XXII.

¹⁰ Коцебу А. Достопамятный год моей жизни: воспоминания. М., 2001. С. 44, 45.

¹¹ Жизнь П.П. Сумарокова // *Стихотворения Панкратия Сумарокова*. СПб, 1832. С. XXII, XXIII.

¹² Сумароков П. Записки отжившего человека. История моих предков. До 1802 года // *Вестник Европы*. 1871. № 8. С. 727.

¹³ Сумароков П. Записки отжившего человека. История моих предков. До 1802 года // *Вестник Европы*. 1871. № 8. С. 726.

¹⁴ Ларкович Д.В. Литературная судьба Панкратия Платоновича Сумарокова (Опыт семантического анализа). Сургут, 2007. С. 165.

¹⁵ Сумароков П.П. Совершенный лакировщик, или Полное и подробное руководство к составлению и употреблению всякого рода лаков... М., 1799; *Источник здоровья, или Словарь всех употребительных снедей, приправ и напитков, из трех царств природы извлекаемых...* М., 1800.

¹⁶ Приказчикова Е.Е. Культурный миф о романе-развратителе и способы его преодоления в русской литературе эпохи Просвещения // *Филологические науки*. 2009. № 4. С. 74.

¹⁷ Сумароков П. Записки отжившего человека. История моих предков. До 1802 года // *Вестник Европы*. 1871. № 8. С. 716.

¹⁸ Коцебу А. Дева Солнца, драма в 5 действиях. М., 1825. С. 18.

¹⁹ Коцебу А. Дева Солнца, драма в 5 действиях. М., 1825. С. 164.

²⁰ Коцебу А. Дева Солнца, драма в 5 действиях. М., 1825. С. 166.

²¹ Шлецер А.Л. Краткое начертание Сибирской истории // *Вестник Европы*. 1804. № 19. С. 185.

²² Критика на драматические сочинения г. Коцебу // *Вестник Европы*. 1804. № 3. С. 206.

²³ Письмо одного немца к приятелю, содержащее критику на драматические сочинения г. Коцебу // *Вестник Европы*. 1804. № 1. С. 48.

²⁴ Письмо одного немца к приятелю, содержащее критику на драматические сочинения г. Коцебу // *Вестник Европы*. 1804. № 1. С. 49.

²⁵ Эпиграммы // *Вестник Европы*. 1804. № 14. С. 147–148.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Steinke K. Zapiski Avgusta von Kotzebue o Tobolske nachala 19 v.: k vospriyat-iyu Sibiri nemtsami [August von Kotzebue's Sketches about Tobolsk at the Beginning

of the 19th Century: On the Perception of Siberia by the Germans]. *Quaestio Rossica*, 2015, no. 1, pp. 74–75. (In Russian).

2. Prikazchikova E.E. Kulturnyi mif o romane-razvratitele i sposoby ego preodoleniya v russkoy literature epokhi Prosveshcheniya [The Cultural Myth about a Novel-Seducer and the Ways to Overcome it in the Russian Literature of Enlightenment]. *Filologicheskiye nauki*, 2009, no. 4, p. 74 (In Russian).

(Monographs)

3. Melnikova S.I. *Kotzebue v Rossii* [Kotzebue in Russia]. Saint-Petersburg, 2005, p. 170. (In Russian).

4. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of the Written Word]. Moscow, 1979, p. 350. (In Russian).

5. Larkovich D.V. *Literaturnaya sud'ba Pankratiya Platonovicha Sumarokova (opyt semanticheskogo analiza)* [The Literary Fate of Pankratiy Platonovich Sumarokov (An Experience of Semantic Analysis)]. Surgut, 2007, p. 165. (In Russian).

Наталья Петровна Дворцова – доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета

Область научных интересов: история русской литературы XX–XXI вв., история сибирской книжной культуры XVIII–XX вв.

E-mail: kaf_idir@utmn.ru

Natalia Dvortsova – Doctor of Philology, Professor at the Department of Journalism, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

Sphere of scientific interests: the history of Russian literature in the 20th–21st centuries, the history of Siberian book culture in the 18th–20th centuries.

E-mail: kaf_idir@utmn.ru

А.В. Протопопова (Журбина), О.А. Коростелев (Москва)

«АТЛАНТИДА» МЕРЕЖКОВСКОГО: ИСТОЧНИКИ И РЕЦЕПЦИЯ

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00016

Аннотация. Статья посвящена анализу второго тома трилогии Д.С. Мережковского «Тайна Трех» – книге «Тайна Запада. Атлантида-Европа». Тематически она делится на две части: первая занята анализом цитирования у Мережковского на предмет выявления уровня точности цитат и ссылок, вторая – реакцией современников на его масштабный труд. Новизна статьи заключается в том, что исследование цитат и ссылок показывает своеобразие цитирования, отмечает «ошибки» в них и предпринимает попытку объяснить их появление; отдельно отмечается цитирование Вяч. Иванова, проведенное, судя по всему, по неизвестному нам тексту этого автора; дается подборка откликов современников на «Атлантиду». Мережковский был известен своей страстью к цитатам и источникам, для написания «Атлантиды» он перечитал, очевидно, все, что было доступно на тот момент по этой теме, и впервые снабдил свой текст, фактически, научным аппаратом. Это свидетельствует о важности для него поиска источников, однако, как показано в итоговых выводах, гигантский труд Мережковского оказался в то время не востребован современниками: ни учеными, ни литературными критиками.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский; «Атлантида-Европа»; цитаты; ссылки и источники; рецепция.

A.V. Protopopova (Zhurbina), O.A. Korostelev (Moscow)

Merezhkovskiy's "Atlantis": Sources and Reception

Abstract. The article deals with the analysis of Volume 2 of Merezhkovskiy's trilogy "The Mystery of the Three", i.e. "The Mystery of the West: Atlantis-Europe". Thematically it can be divided into two parts, the first being an analysis of the quotations and references in "Atlantis" in order to establish their accuracy, the other covering the contemporaries' reaction to such a monumental piece of work. The novelty of the article lies in the fact that the study of quotations and references shows the peculiarities of Merezhkovskiy's technique of citation, it marks "mistakes" in them and tries to explain the reasons for those "mistakes"; a special attention is paid to Vyacheslav Ivanov quoting Merezhkovskiy, when he apparently explores the text unknown to us. The article also gives a range of the contemporaries' reactions to the "Atlantis". Merezhkovskiy was known for his passion for quotations and sources, in order to write "Atlantis" he could have read everything related to Atlantis available at that time. Moreover, Merezhkovskiy managed to provide his work with a quasi-scholarly apparatus, which is indicative of the significance of searching the sources for him. Nonetheless, as it is shown in the conclusion, his great work was not really in demand by his contemporaries: neither by the scholars, nor by the literary critics.

Key words: D. Merezhkovskiy; "Atlantis-Europe"; quotations; references and sources; reception.

«Полководец цитат» – так называли Дмитрия Сергеевича Мережковского за его невероятную страсть к цитатам и умение с ними работать. Этой его особенностью исследователи посвящали и статьи¹, и целые книги². Но в «Атлантиде» Мережковский превзошел самого себя. Это была его первая книга, которую он в таком изобилии снабдил собственными примечаниями (первую часть трилогии, «Тайну Трех», Мережковский сам еще не комментировал). При первом же взгляде на текст становится понятно: вовсе не преувеличением были слова о том, что книги ему привозили из библиотеки тачками³.

Цитирование составляет весомую часть текста «Атлантиды» (да, впрочем, и всей трилогии), причем оно представляет собой совершенно особый мир. Цитаты могут быть как микроскопическими, буквально парочкой слов, так и просто гигантскими: ничуть не стесняясь размеров, Мережковский вводит в текст предисловия, к примеру, почти целиком рассказ И.С. Тургенева «Конец света. Сон» (1878), и тот безболезненно вливается в единое целое эссе. Все цитаты вместе, в отражении друг друга, входя в ткань текста и отчасти создавая ее, производят сильное впечатление на читателя (такая манера вообще характерна для символистов и напоминает, в частности, Андрея Белого).

При этом Мережковский подходит к делу самым фундаментальным, научным образом. Увлечшись Атлантидой, он изучил и привел все известные на тот период исследования, труды, гипотезы, а также догадки и домыслы, ее касающиеся, и хоть не написал прямо, верит ли сам в реальность, стоящую за платоновским рассказом, сделал все, чтобы для читателя его мнение было очевидным. Более того, в этой квазинаучной книге процитированы едва ли не все заметные в то время археологи, антропологи, историки, теологи и др. – Джеймс Джордж Фрэзер, Артур Эванс, Лео Фробениус, Альфред Луази, а также огромное количество древних источников, от Гильгамеша и Библии до сравнительно редко упоминаемых Беросса, Филохора или Гекатея Абдерского.

При этом у Мережковского была своя, довольно далекая как от современной, так и от принятой в его время система отсылок. Это специфически сокращенное название текста и указание главы либо страницы. Так, в примечании 20 к части II, главе 1 он указывает на книгу и страницы: Н. Gressmann, Mose und seine Zeit, 1913, p. 55; 426; в примечании 90 к главе 3 той же части цитирование такое же, но затем в примечании 22 к 4 главе той же части цитирование уже выглядит так: Н. Gressmann, Mose, 8–9. Иногда он оригинально сокращает название книги, например: E. Pfeleiderer. Die Philos. d. Heracl. v. Eph. im Lichte der Mysterienidee, 1886, p. 28 (примечание 1 к главе 2 той же части). Примеры подобного рода можно множить бесконечно. В сочетании с его пафосным стилем такое наукообразие и в то же время некоторая ненаучность отсылок (особенно их оформления) бросаются в глаза. Мережковский словно возглашает тезис, больше похожий

на заклинание, и сопровождает его ссылками на одну-три-пять книг, причем порой нелегко или даже невозможно отыскать причину, по которой они были упомянуты в данном месте. Например, примечание 1 к части I, главе 14, после слов «найденные кости человеческих жертв в Ледниковых стоянках» – Clemens. Al., Strom. 7. Непонятно, что имел в виду Мережковский, давая в этом месте ссылку на Климента Александрийского, у которого в седьмой книге «Стромат» очень подробно говорится о жертвоприношениях, но ни слова нет о Ледниковых стоянках или о чем-нибудь похожем. Другие подобные примеры также присутствуют, хотя их и не так много, – судя по всему, у Мережковского, помимо умения работать с источниками, была совершенно феноменальная память.

Кажется, что Мережковский уже выполнил, по меньшей мере, основную часть работы комментатора – цитаты закавычены, источники указаны, и по большей части указаны верно. Если кавычки стоят, а сам Мережковский ссылки не дает, то чаще всего это – известнейшие Евангельские или литургические фразы, тексты, с которыми он больше всего работает (в первую очередь это платоновские «Критий» и «Тимей») или которые цитировал ранее. В Предисловии в 23 и 24 параграфах Мережковский приводит сведения из двух незадолго до того напечатанных текстов: статьи⁴, а также неподписанной заметки⁵ из эмигрантских газет (из «Возрождения» и «Последних новостей») о новых военных средствах уничтожения, и при первом упоминании дает ссылки, указывая в примечании номера этих газет. Далее он возвращается к этим текстам неоднократно, но обходится уже без ссылок и даже без кавычек, воспроизводя их на протяжении ряда абзацев местами в пересказе, а местами дословно, хотя и не закавычивая. Однако при этом он так разукрашивает их цветами красноречия, добавляя цитаты из Библии, Гильгамеша, Гераклита, а также Тургенева и Тютчева, и говорит с таким пафосом, что тексты газетных заметок приобретают новое измерение и переплавляются в мощное эссе.

В целом стиль цитирования, можно сказать, напоминает не столько научный труд, сколько личные заметки ученого: торопливой рукой, словно на полях, он сокращает названия книг, опускает очевидные цитаты и нередко не продолжает цитирование уже однажды приведенных текстов.

Интересно посмотреть на те случаи, когда в его указаниях содержатся неточности, и выяснить, ошибки ли это.

Самым обильным образом Мережковский цитирует Писание – изредка ошибаясь в стихах. Из нескольких сотен ссылок «Атлантиды» ошибочными, к чести автора, оказались лишь 18.

Несколько отсылок к Гераклиту «неверны», т.е. номер фрагмента указан не тот. Вероятнее всего, Мережковский использовал какое-то неустановленное нами издание (как известно, переставлять местами фрагменты – это любимое занятие издателей Гераклита).

Изредка он путает места в книгах и статьях (номера страниц, глав и книг) и слова, один раз даже цитируя самого себя. Но таких случаев тоже ничтожно мало, около 13 на всю «Атлантиду». Из курьезов можно

отметить, что однажды автором известного тезиса Фейербаха о том, что мужчина и женщина вместе составляют человека, указан Кант, но это недоразумение было разрешено. Вина оказалась не его, а скорее всего, Вейнингера, написавшего так в эпиграфе к одной из глав своей книги «Пол и характер», которую Мережковский цитирует там же (и вообще *passim*).

Явных ошибок, т.е. случаев, когда Мережковский ссылается на определенный текст, в котором не оказывается ничего относящегося к отсылочному фрагменту, – таких ошибок мы нашли всего семь штук. Опишем некоторые.

В примечании 1 к главе 7 части II он при закавыченной фразе «сходит до крайних глубин вещества» ссылается на трактат философа-неоплатоника Саллюстия (IV в. н.э.) «О богах и о мире» (IV). Но в его рассуждениях такой фразы нет. А вот как раз в речи Юлиана Отступника «К Матери богов» (165a–b) она встречается. В переводе Т.Г. Сидаша: «От этого демиурга мы отличаем Аттиса – причину, которая нисходит вплоть до материи, и мы верим в то, что Аттис или Галл, есть бог-породитель»⁶. Или же Мережковский дает ссылку на описание Зевса у Плутарха, но ничего такого про Зевса Плутарх не пишет. К следующему тексту: «“Он бородат, но облечен в длинную, как бы женскую ризу, и шесть сосцов на обнаженной груди его расположены треугольником; а на правом плече двуострая секира” – сообщает Плутарх» есть примечание «Plutarch, quest. graec. 45» (часть II, глава 10, примечание 15). У Плутарха в указанном параграфе «Греческих вопросов» действительно упоминается Зевс, но его описание не имеет ничего общего с тем, что дает Мережковский, а сказано лишь про Арселиса в Кари: «Посвящая статую Зевсу, он вложил ему в руку боевой топор и назвал этого Зевса Лабрадейским, потому что боевой топор у лидийцев называется “лабрисом”»⁷.

Другой случай – приписывание высказывания Фрэнсиса Бэкона Исааку Ньютону («“Малое знание отводит от Бога, большое – приводит к Нему” (Ньютон)», часть I, глава 7), и тут уже нет спасительного Вейнингера, которым можно было бы оправдать ошибку.

Отдельный казус представляют собой странноватые цитаты из современных ему авторов. Это Тютчев, Достоевский, Лермонтов, Пруст, Розанов, Соловьев, Зелинский и Вяч. Иванов. Мережковский близко к тексту пересказывает их сочинения, нередко давая при этом относительно точную ссылку на конкретные места в тексте. Таких случаев не совсем точного цитирования немногим более двадцати, и тут необходимо добавить, что неточное цитирование не было редкостью для той эпохи (Г.И. Чулков, В.Л. Комарович и, как апофеоз сознательно и даже намеренно неточного цитирования, В.В. Розанов).

Например, завершающие строки статьи Ф.И. Тютчева «Россия и революция» (1848) приведены не вполне точно: «Запад исчезает, все рушится... И когда над этим громадным крушением мы видим всплывающую святым ковчегом Россию, еще более громадную, то кто дерзнет сомневаться в ее призвании?» У Тютчева: «Запад уходит со сцены, все рушится и

гибнет во всеобщем мировом пожаре <...> И когда над столь громадным крушением мы видим еще более громадную Империю, всплывающую подобно Святому Ковчегу, кто дерзнет сомневаться в ее призвании, и нам ли, ее детям, проявлять неверие и малодушие?..»⁸

Дается целый ряд ссылок на Вяч. Иванова, с которым Мережковский много полемизировал в России, но в эмиграции переменял о нем мнение. В эти годы Мережковский считает Вяч. Иванова «может быть, самым глубоким исследователем древних таинств»⁹ и обильно цитирует работу «Эллинская религия страдающего бога», ссылаясь на публикацию в журнале «Новый путь»¹⁰.

Ряд ссылок неточен (в одном месте ошибка даже в названии работы – «Религия страдающего бога»), а каких-то цитат, приписанных ему Мережковским, у Иванова найти не удалось (во всяком случае, там, куда ведет отсылка). Но большинство цитат находятся именно в том месте, куда отсылает Мережковский, вот только текст этих цитат заметно отличается от оригинала, напоминая скорее обратный перевод на русский. Два примера из десятка аналогичных. У Мережковского: «Буйное разъятие, расторжение, есть Дионис; стройное соединение – Аполлон». У Вяч. Иванова: «Разъятие или расторжение – начало дионисическое; гармоническое соединение – начало аполлиническое»¹¹. У Мережковского: «силится сбросить с себя божество одержажее, как бешеный конь – всадника, но укрощается ударами, толчками бога, и принуждаема вещать с пеною у рта». У Вяч. Иванова: «Сивиллы, сияющей стряхнуть с себя божество одержажее, как конь всадника, укрощаемой ударами и “толчками” бога и принуждаемой с пеною у рта пророчествовать»¹².

По какому источнику приводил тексты Вяч. Иванова Мережковский, давая приблизительные ссылки на «Новый путь»? По рукописному варианту, по памяти, по чьему-то конспекту, в обратном переводе на русский? Или, может, сам решил усовершенствовать текст Иванова, применяя к собственным нуждам? Ни мы, ни специалисты по Вяч. Иванову не смогли пока разгадать эту тайну цитат Мережковского, гораздо более непонятную, чем тайна Запада. Более всего, конечно, похоже на цитирование по памяти, но доказать это, по-видимому, невозможно. (Одно из предположений, высказанное Е.В. Глуховой: Мережковский использовал авторский вариант, находившийся в архиве редакции и позже утраченный).

Подытоживая раздел нашей статьи, касающийся цитирования, следует сказать, что, несмотря на отдельные неточности и шероховатости, число которых не так уж велико в общем объеме, Мережковский проделал гигантскую работу по обработке всех известных и доступных ему источников по Атлантиде и сведению их в некую единую, собственную концепцию. Как восприняли это современники? Нельзя сказать, что его труд остался совсем незамеченным. Но, как ни странно, книга Мережковского после своего появления не привлекла большого внимания ни литературных или философских критиков, ни даже ученых, несмотря на всю свою энциклопедичность и эрудированность (отмеченную кое-где в отзывах, но

лишь вскользь). Горы прочитанных книг, будучи погруженными в философско-религиозные размышления, растворились в них и, по-видимому, показались людям науки эссеистикой. Собственно ученых отзывов Мережковский так и не дождался, а полноценных откликов на весь текст как комплекс, как ткань из собственных размышлений и органично вписанных в них реальных, «настоящих» цитат, должен был бы дожидаться еще лет пятьдесят. Однако кое-какие отклики все же были.

Отдельное издание «Атлантиды» увидело свет в Белграде в ноябре 1930 г.¹³, но до его выхода фрагменты книги публиковались в периодике: в журнале «Современные записки» (в январе были напечатаны главы «Миф или история?») и «Умирающий лебедь» из первой части книги; в июле – главы «Белая и черная магия», «Крест в Атлантиде» и «Сошествие в ад»¹⁴, в сентябре в парижских же «Числах» (была опубликована глава из второй части книги, «Европа-Содом»)¹⁵, а также в газете «Возрождение» (появились фрагменты «Бесполезного предисловия», а затем глава из второй части, «Елевзинские таинства»)¹⁶.

Напечатать главы из «Атлантиды» в «Современных записках» предложил Илья Исидорович Фондаминский. В письме Д.С. Мережковскому от 18 ноября 1929 г. он говорит:

«Только вчера впервые предложил редакции напечатать в “С[овременных] з[аписках]” отрывки твоей “Атлантиды” – до сих пор (с лета, когда тебя видел) не решался предложить, опасаясь получить отказ. Моя выдержка дала блестящие результаты – предложение было принято без всяких возражений. Прошу тебя немедленно печатать *всю* рукопись и сообщить, когда книга выходит в свет. Редакция решила печатать отрывки из “Атлантиды” в одной или в двух книжках, в зависимости от того, сколько она найдет подходящих для журнала отрывков и в зависимости от времени выхода книги. Ближайшая книга “С[овременных] з[аписок]” выходит 15-го янв[аря], а следующая 15-го апреля. Итак: 1) присылай немедленно *всю* рукопись; 2) сообщи сроки выхода книги (можно ли печатать в апрельской книжке; 3) наметь отрывки, которые ты сам предпочитаешь для напечатания. Очень счастлив, что дело уладилось и что ты снова появишься на страницах “С[овременных] з[аписок]”»¹⁷.

Т.е. первоначальная реакция была вроде бы положительной. Но развернутых отзывов в периодике на журнальную публикацию глав из книги фактически не было. Возможно, критиков обескуражил необычный жанр, и они предпочли отмолчаться или отделаться неопределенными репликами. В «Возрождении» Владимир Васильевич Вейдле прямо заявил: «Об “Атлантиде-Европе” Д.С. Мережковского я не решаюсь высказать своего мнения на основании главы, напечатанной в “Современных записках”»¹⁸. Проигнорировали главы «Тайны Запада» и другие критики, отзывавшиеся на номера «Современных записок»: Адамович в парижских «Последних новостях»¹⁹, Савельев в берлинском «Руле»²⁰ и Пильский в рижской «Сегодня»²¹. Даже Владимир Ананьевич Злобин, обозревая литературную

часть журнала, ушел от разбора, отделившись лишь многозначительным упоминанием: «Многое можно бы сказать по поводу произведений других авторов, в частности, “Тайны Запада” Д. Мережковского. Однако я буду краток и ограничусь лишь необходимым, чтобы не выходить из тех рамок, в каких ставится в “Современных записках” вопрос о связи русской интеллигенции с постигшей Россию катастрофой»²².

Равным образом не упоминалось имя Мережковского и в отзывах критиков на номер журнала «Числа» с публикацией главы из книги – это Л.И. Львов, Д.В. Философов, Г.П. Струве, А. Савельев (Шерман), П.Н. Миллюков²³. Симптоматично название отзыва самого Мережковского, который откликнулся на один из материалов, опубликованный в этом же номере «Чисел» (это была очередная порция «Комментариев» Г.В. Адамовича): отзыв его назывался «В ужасном одиночестве»²⁴.

Книга при этом была переведена на несколько языков и издавалась в разных странах, особенно активно в 1930–1940-е гг., когда, видимо, были наиболее сильны ощущения конца очередного периода мировой истории. На отдельные издания (относительно полный их список см. в примечании)²⁵ появилось немало откликов в печати. В большинстве из них подчеркивается необычность тона книги и ее апокалиптический дух, нередко упоминается и нечеловеческая начитанность автора.

Из переводных первым вышло издание на немецком языке в переводе Артура Люгера. На него сразу же появилась рецензия А.Ф. Даманской в «Числах», совсем коротенькая, сообщающая о том, что вопросы, затронутые в «Тайне Трех», «в “Тайне Запада” заостряются до последней остроты, заставляя читателя, как бы ни был он ленив и не любопытен, задуматься над происходящими событиями и определить к ним свое отношение»²⁶.

Гораздо более обстоятельно откликнулся на немецкое издание граф А.А. Салтыков, поставив Мережковского выше Шпенглера: «Мережковский “Атлантиды” – не ученый. Философ ли он? Если философия и не является у него “служанкою теологии”, – автора нельзя назвать также и теологом, – то все же философия играет у него в лучшем случае роль чего-то вспомогательного к основному горящему центру его созерцаний. <...> книга Мережковского есть именно Апокалипсис наших дней»²⁷.

На отдельное русское издание первым по времени появился отклик А.В. Амфитеатрова, который ушел от оценки, отговариваясь недостаточной компетенцией, однако в некоторых определениях полностью совпал с Салтыковым: «Я не философ, и того менее богослов. Подходить критически к многогранному труду Мережковского с этих сторон не возьму на себя смелости. Да полагаю, что и специалисты-философы и теологи не осилят такой сложной задачи в объеме газетной статьи. <...> прямо изумительно, сколько он перечитал и изучал для “Тайны Запада”! <...> “Тайна Запада” – труд философский и богословский, но точно так же и публицистический вопль. Она очень похожа по тону (если снять с нее сложную оболочку многосторонней учености) на книги библейских пророков <...> В ней есть что-то Апокалипсическое»²⁸.

О том же писал и В.В. Вейдле в своем отклике: «Предвидение новой войны, ощущение гибели Европы. Из этого ощущения выросла книга, этим предвидением исполнена она. Духом пророчества продиктованы лучшие ее страницы. Существование этих страниц вознаграждает за все натяжки и потому оправдывает целое. <...> Нельзя умалять значительности того, о чем Мережковский пишет, нельзя отрицать, что нередко в его книге прорывается настоящий, опаляющий огонь; жаль только, что истлело в этом огне не все то, чем его напрасно пытались разжечь и без чего он горел бы еще ярче»²⁹.

За откликом Вейдле последовало эссе Б.Ю. Поплавского в номере «Чисел», вышедшем 25 января 1931 г.: «Новая книга Дмитрия Мережковского “Атлантида-Европа” есть как бы такой именно опыт непрерывного интеллектуального экстаза. Книга эта вся написана в библейском ощущении эсхатологического страха, угрожающей интонации близкого конца, так что прямо мучительна по временам <...> эта книга – лучшая, самая пронзительная из его книг. <...> Мережковский же через античность рвется к третьему Завету, к грядущей Матери-Духу. Он мучительнее всех сейчас»³⁰.

Г.В. Адамович отозвался на книгу Мережковского не в «Последних новостях», где обычно писал, а в «Иллюстрированной России»: «Книга о конце света. Пожалуй, так правильнее всего было бы охарактеризовать “Атлантиду-Европу” Мережковского <...> книга грустная и страшная... <...> Главное в “Атлантиде” – это ужас перед будущим <...> Для Мережковского будущее – это новая всемирная война, несравненно губительнее первой»³¹.

В «Последних новостях» отзыв на книгу дал М.О. Цетлин: «Круг интересов Мережковского, его мысли и переживания во многом чужды читателям. <...> он отказался от кристаллоподобной формы и пишет как бы дневник, в который вписывает, группируя их по содержанию, мысли, цитаты, мистические откровения. Это дает свободу и интимность его книгам, но не делает их доступными и легкими для читателя. <...> Он верит в конец мира, который будет не гибелью, а спасением»³².

Вежливый М.А. Алданов начал свой отзыв в «Современных записках» с того, что настоящий анализ «Атлантиды» выходит за пределы его компетенции: «Рецензию о ней полагалось бы писать не мне, а скорее М.И. Ростовцеву: не обладая знаниями в области, на изучение которой Д.С. Мережковский положил долгие годы, я не могу касаться того, что все же составляет существо книги». Он также поминал Шпенглера, Григория Ландау, но все же позволил себе усомниться в конце: «Можно ли, разумно ли строить большое здание на таком (все же довольно шатком) фундаменте, как гипотеза об Атлантиде?»³³.

По завершении трилогии критики вновь обращались к «Атлантиде-Европе» в некоторых рецензиях на «Иисуса Неизвестного», уже как к одной из трех частей, но все же она не была там центром внимания: именно последняя часть трилогии более всех остальных озадачила критиков и отчасти даже заставила пересмотреть отношение к предыдущим книгам. Не-

смотря на то, что среди авторов рецензий были Б.К. Зайцев и А.И. Куприн, И.П. Демидов и П.П. Пильский, Ю.К. Терапиано и Б.П. Вышеславцев, обстоятельного разбора современниками или младшими современниками ни «Атлантида-Европа», ни вся трилогия в целом, увы, так и не дождалось. Не было того серьезного, массового отклика, которого так страстно жаждал Мережковский, – как ученый, философ и литератор; это произошло лишь много позже, под конец века, когда книге Мережковского был посвящен ряд работ литературоведов и культурологов³⁴.

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01432).

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Марков В.Ф. Цитатная проза у Мережковского // *Studia Linguistica: Alexandro Vasilii Filio Issatschenko A Collegis Amicisque Oblata* / ed. by H. Birnbaum et al. Lisse, 1978. P. 253–261.

² Андрущенко Е.А. Властелин чужого. Текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М., 2012.

³ Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский. Paris, 1951. С. 61.

⁴ Иноземцев В. Научная война. 1. Химическое истребление // *Возрождение*. 1928. 24 декабря. № 1301. С. 2–3.

⁵ [Без подп.]. Новое средство уничтожения // *Последние новости*. 1929. 2 января. № 2842. С. 2.

⁶ Император Юлиан. Сочинения. СПб., 2007. С. 404

⁷ Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990. С. 237.

⁸ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 3. М., 2003. С. 157.

⁹ Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. Белград, 1930. С. 469.

¹⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь*. 1904. № 1–3, 5, 8–9.

¹¹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь*. 1904. № 9. С. 59

¹² Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь*. 1904. № 3. С. 45.

¹³ Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. Белград, 1930 [на обл. 1931]. (Русская библиотека. Вып. 26/27).

¹⁴ Мережковский Д.С. Атлантида: (Из книги «Тайна Запада») // *Современные записки*. 1930. № 41. С. 173–198; Мережковский Д.С. Отчего погибла Атлантида? (Из книги «Тайна Запада») // *Современные записки*. 1930. № 43. С. 213–246.

¹⁵ Мережковский Д.С. Европа-Содом // *Числа*. 1930. № 2/3. С. 183–196.

¹⁶ Мережковский Д.С. Атлантида-Европа: Из книги «Тайна Запада» // *Возрождение*. 1930. 20 июля. № 1874. С. 3–4; Мережковский Д.С. Елевзинские таинства: Из книги «Тайна Запада» // *Возрождение*. 1930. 9 октября. № 1955. С. 3–4.

¹⁷ «Не везет мне с “Современными записками”»: З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский и В.А. Злобин / публ., вступ. ст. и примеч. Н.А. Богомолова // *«Современные записки»* (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: в 4 т. / под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. Т. 3. М., 2013. С. 381.

¹⁸ Вейдле В. «Современные записки» XLIII (часть литературная) // *Возрождение*. 1930. 24 июля. № 1878. С. 3.

¹⁹ Адамович Г.В. «Современные записки», кн. 41-я. Часть литературная // *Последние новости*. 1930. 13 февраля. № 3249. С. 3; Адамович Г.В. «Современные записки», кн. 43. Часть литературная // *Последние новости*. 1930. 7 августа. № 3424. С. 3.

²⁰ Савельев А. [Шерман С.Г.] «Современные записки». Книга сорок первая // *Руль*. 1930. 19 февраля. № 2807. С. 2–3.

²¹ Пильский П. Новая книга «Современных записок» [№ 41] // *Сегодня*. 1930. 29 янв. № 29. С. 3.

²² Злобин В. «Современные записки» (часть литературная) [№ 41] // *Возрождение*. 1930. 5 февраля. № 1709. С. 5.

²³ Львов Л. Беллетристика «Чисел» (кн. 2–3) // *Россия и славянство*. 1930. 4 октября. № 97. С. 3; Философов Д.В. «Числа» [№ 2–3] и Р.Д.О. // *За свободу!* 1930. 8 октября. № 273 (3254). С. 2; Струве Г. Своеобразная писаревщина. Еще о «Числах» [№ 2–3] // *Россия и славянство*. 1930. 11 октября. № 98. С. 4; Савельев А. [Шерман С.Г.] «Числа» № 2–3 // *Руль*. 1930. 5 ноября. № 3024. С. 2–3; Милуков П. «Числа». Книга вторая-третья // *Последние новости*. 1930. 4 декабря. № 3543. С. 3.

²⁴ Мережковский Д. В ужасном одиночестве // *Возрождение*. 1930. 20 ноября. № 1997. С. 4.

²⁵ *Mereschkowskij D.S. Das Geheimnis des Westens, Atlantis-Europa. Betrachtungen über die letzten Dinge / Deutsch von Arthur Luther. Leipzig; Zürich, 1929. Merejkowski D.S. Atlântida-Europa: O Mistério do Ocidente. Belgrado, 1930; Merejkovsky D.S. Atlantide-Europe: le mystère de l'Occident. Paris, 1931; Merejkowski D.S. The secret of the West / Translated into English by J. Cournos. New York, 1931; Merejkowski D.S. The secret of the West / Translated into English by J. Cournos. 2 ed. London, [1936]; Merežkovskij D.S. L'Atlantide / Traduzione dal russo di Rinaldo Küfferle. Milano, 1937; Merežkovskij D.S. L'Atlantide / Traduzione dal russo di Rinaldo Küfferle. 2 ed. Milano, 1941; Merezhkovskii D.S. Atlántida-Europa; Atlántida-América. Buenos Aires, [1944]; Merezhkovskii D.S. La Atlántida / Versión de J. Rodolfo Lozada. México, 1947; Merejkowski D.S. Atlantis/Europe: The Secret of the West / Translated into English by J. Cournos. New York, 1971; Merežkovskij D.S. L'Atlantide. Genova, 1987; Мережковский Д.С. Атлантида-Европа: Тайна Запада / [вступ. ст. В.Д. Цыбина]. М., 1992; Mérejkovsky D.S. Atlantide-Europe: le mystère de l'Occident / traduit du russe par Constantin Andronikof. Lausanne, 1995; Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Тайна Трех: Египет и Вавилон; Тайна Запада: Атлантида-Европа / сост. и подг. текста А.Н. Николюкина; послесл. О.А. Коростелева. М., 1999; Merejkovsky D.S. Atlántida-Europa: El misterio de las dos humanidades [La mitología clásica y la Biblia] / trad. Fernando Ortiz. Barcelona, 2005; Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа / подг. текста, предисл. и прим. Е.А. Андрущенко. М., 2007; Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. М., 2012;*

Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 14. Тайна Трех: Египет и Вавилон. Тайна Запада: Атлантида-Европа / подг. текста, сост., ред. и коммент. О.А. Коростелева и Е.А. Андрущенко при участии А.В. Журбиной. М., 2017.

²⁶ А.Д. [Даманская А.Ф.] [Рец.:] *Mereschkowskij D.S. Das Geheimnis des Westens, Atlantis-Europa. Betrachtungen über die letzten Dinge.* Leipzig; Zürich: Grethlein und C°, 1929 // Числа. 1930. № 1. С. 230.

²⁷ Салтыков А. Апокалипсис Мережковского // Возрождение. 1930. 10 апреля. № 1773. С. 3–4.

²⁸ Амфитеатров А. Существовала ли Атлантида? // Сегодня. 1930. 14 декабря. № 345. С. 2–3.

²⁹ Вейдле В. Атлантида-Европа: Новая книга Д.С. Мережковского // Возрождение. 1931. 8 января. № 2046. С. 3–4.

³⁰ Поплавский Б. По поводу «Атлантиды-Европы» // Числа. 1930. № 4. С. 161–165.

³¹ Адамович Г. Литературная неделя: «Атлантида» Мережковского // Иллюстрированная Россия. 1931. 7 марта. № 11 (304). С. 22.

³² Цетлин М. Атлантида // Последние новости. 1931. 28 марта. № 3657. С. 2.

³³ Алданов М. [Рец.:] Мережковский Д. Тайна Запада. Атлантида-Европа. Белград // Современные записки. 1931. № 46. С. 489–491.

³⁴ Цыбин В. Атлантида – на заклании истории // Мережковский Д.С. Атлантида – Европа: Тайна Запада. М., 1992. С. 3–10; Коростелев О.А. Главная трилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Тайна Трех / под ред. О.А. Коростелева, А.Н. Николокиной и С.Р. Федякина. М., 1999. С. 603–606; Тиме Г.А. Две «Атлантиды»: (Г. Гауптман и Д. Мережковский: непреднамеренный диалог) // Русская литература (СПб.). 1999. № 1. С. 111–134; Солнцева Е.Г. Сюжет об Атлантиде в творчестве Д.С. Мережковского // Вестник Российского университета дружбы народов. (Литературоведение. Журналистика). 1999. № 4. С. 33–36; Покачалов М.В. Пророчество и предостережение позднего Мережковского: «Атлантида – Европа: Тайна Запада» // Восток – Запад. Диалог культур и цивилизаций. М., 2000. С. 130–131; Слинко М.А. Миф об Атлантиде в интерпретации Д. Мережковского и В. Брюсова: (Проблемы войны и мира) // Филологические записки. (Воронеж). 2006. Вып. 25. С. 241–245; Андрущенко Е.А. Пророческая книга // Мережковский Д.С. Тайна Запада. Атлантида – Европа. М., 2007. С. 5–12; Осминина Е.А. «Атлантидные» мотивы в творчестве Д.С. Мережковского // Русская речь. 2009. № 4. С. 22–25; Осминина Е.А. Образы Атлантиды в прозе Д.С. Мережковского // Осминина Е.А. Образы мировой культуры в прозе Д.С. Мережковского. М., 2009. С. 231–279.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Time G.A. Dve “Atlantidy”: (G. Gaupman i D. Merezkovskiy: nepredname-rennyy dialog) [Two “Atlantis” (G. Gaupman and D. Merezkovskiy: An Unpremeditated Dialogue)]. *Russkaya literatura* (Saint-Petersburg), 1999, no. 1, pp. 111–134. (In

Russian).

2. Solntseva E.G. Syuzhet ob Atlantide v tvorchestve D.S. Merezkovskogo [Atlantis Theme in D.S. Merezkovskiy’s Works]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov*, Series: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Literary Studies. Journalism], 1999, no. 4, pp. 33–36. (In Russian).

3. Slin’ko M.A. Mif ob Atlantide v interpretatsii D. Merezkovskogo i V. Bryusova: (Problemy voyny i mira) [The Atlantis Myth in D. Merezkovskiy and V. Bryusov’s Interpretation (The Problems of War and Peace)]. *Filologicheskie zapiski*, (Voronezh), 2006, vol. 25, pp. 241–245. (In Russian).

4. Os’minina E.A. “Atlantidnye” motivy v tvorchestve D.S. Merezkovskogo [Atlantis Motives in D.S. Merezkovskiy’s Works]. *Russkaya rech’*, 2009, no. 4, pp. 22–25. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Markov V.F. Tsitatnaya proza u Merezkovskogo [D. Merezkovskiy’s Quotations Prose]. *Birnbaum H. et al. (eds.) Studia Linguistica: Alexandro Vasilii Filio Isatschenko A Collegis Amicisque Oblata*. Lisse, 1978, pp. 253–261. (In Russian).

6. Tsybin V. Atlantida – na zaklanii istorii [Atlantis – at the Sacrifice for the History]. *Merezkovskiy D.S. Atlantida – Evropa: Tayna Zapada* [Atlantis-Europe: The Mystery of the Occident]. Moscow, 1992, pp. 3–10. (In Russian).

7. Korostelev O.A. Glavnaya trilogiya D.S. Merezkovskogo [The Main Trilogy of D.S. Merezkovskiy]. *Merezkovskiy D.S. (author); Korostelev O.A., Nikolyukin A.N., Fedyakin S.R. (eds.) Sobranie sochineniy. Tayna Trekh* [The Complete Works. The Mystery of the Three]. Moscow, 1999, pp. 603–606. (In Russian).

8. Pokachalov M.V. Prorochestvo i predosterezhenie pozdnego Merezkovskogo: “Atlantida – Evropa: Tayna Zapada” [The Prophecy and Warning of Late Merezkovskiy: “Atlantida – Evropa: Tayna Zapada”]. *Vostok – Zapad. Dialog kul’tur i tsivilizatsiy* [East – West. The Dialogue of Cultures and Civilizations]. Moscow, 2000, pp. 130–131. (In Russian).

9. Andrushchenko E.A. Prorocheskaya kniga [The Book of Prophecies]. *Merezkovskiy D.S. Tayna Zapada. Atlantida – Evropa* [Atlantis-Europe: The Mystery of the Occident]. Moscow, 2007, pp. 5–12. (In Russian).

10. Os’minina E.A. Obrazy Atlantidy v proze D.S. Merezkovskogo [The Images of Atlantis in Merezkovskiy’s Prose]. *Os’minina E.A. Obrazy mirovoy kul’tury v proze D.S. Merezkovskogo* [The Images of World Culture in Merezkovskiy’s Prose]. Moscow, 2009, pp. 231–279. (In Russian).

(Monographs)

11. Andrushchenko E.A. *Vlastelin chuzhogo. Tekstologiya i problemy poetiki D.S. Merezkovskogo* [The Lord of the Strange. Textology and Problems of D. Merezkovskiy’s Poetics]. Moscow, 2012. (In Russian).

Анна Викторовна Протопопова (Журбина) – кандидат филологических

наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; научный сотрудник Российского университета дружбы народов.

Научные интересы: античная литература, рецепция античности, Фульгенций, Рабле, техники цитирования и комментирования.

E-mail: anna-tristis@yandex.ru

Олег Анатольевич Коростелев – кандидат филологических наук, заместитель директора Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: литература русского зарубежья, литературная критика, история печатного дела, Г.В. Адамович, Д.С. Мережковский.

E-mail: okorostelev@mail.ru

Anna Protopopova (Zhurbina) – Candidate of Philology, Senior Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Researcher at the Russian University of Peoples' Friendship.

Research interests: ancient literature, reception of Antiquity, Fulgentius, Rabelais, techniques of citation and commentary.

E-mail: anna-tristis@yandex.ru

Oleg Korostelev – Candidate of Philology, Vice-Director of the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian language literature abroad, literary criticism, history of printed books, G. Adamovich, D. Merezhkovsky.

E-mail: okorostelev@mail.ru

А.С. Акимова (Москва)

ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА АКТЕРА В РАССКАЗЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ТРАГИК» (1913)

Аннотация. В статье рассматривается история создания рассказа А.Н. Толстого «Трагик» (1913), написанного в период вхождения писателя в театральную среду и начала сотрудничества с Малым театром. Рассказ связан с дневниковыми записями 1905–1913 гг., а также ранними («Актриса», «Поездка Симонова. Сезон 1910 г.») и более поздними произведениями писателя («Приключения Растегина»). В образе главного героя, спившегося актера-трагика Ивана Кривичева, покинутого родственниками в неотапливаемом доме, нашли отражение наблюдения Толстого над представителями театральной среды и рассказы режиссера Малого театра И.С. Платона и художника К.В. Кандаурова. О близости образа Кривичева дневниковым записям свидетельствует текст первой публикации рассказа, который был переработан для собрания сочинений, в результате чего создан более реалистичный и трагический образ, вобравший не только впечатления от увиденных писателем постановок (например, «Гамлета» Г. Крэга), но и размышления над проблемой нового театра, широко обсуждавшейся в начале XX в.

Ключевые слова: образ актера; дневник писателя; текстология рассказа; А.Н. Толстой; К.В. Кандауров; Малый театр; новый театр.

A. Akimova (Moscow)

The Origins and Transformation of the Image of Actor in the A.N. Tolstoy's Story *The Tragedian* (1913)

Abstract. The article is devoted to the history of the creation one of the early Aleksey N. Tolstoy short story *The Tragedian* (1913), written during the period of the writer's entry into the theatrical environment and of the beginning of cooperation with the Maly Theater. The short story associated not only with his the diary of 1905–1913th, but with his early stories (*Actress*, *Simonov's Journey. Season 1910*) and later works (*Adventures of Rastegin*). In the main character of the story, drunk actor-tragedian Ivan Krivichev, left by relatives in an unheated house, were reflected Tolstoy's observations over representatives of the theatrical environment and the stories of the director of the Maly Theater I. Platon and the painter K. Kandaurov. The text of the first publication and the character that was closed to diary notes, were corrected for the collection of works, as a result he became more realistic and tragic, absorbing both the performances seen by the writer (for example, *Hamlet* by G. Craig) and reflections on the problem of the new theater, widely discussed at the beginning of the 20th century.

Key words: the image of actor; writer's diary; textual criticism; Aleksey N. Tolstoj; K.V. Kandaurov; Maly Theater; new theater.

Рассказ А.Н. Толстого «Трагик» (1913) называли мастерским и ярким. Отмечая его высокую художественную ценность критика, тем не менее,

задавалась вопросом о реальности образов, «существуют ли в жизни такие люди?»¹. Многочисленные дневниковые записи писателя в период 1905–1913 гг. красноречиво свидетельствуют о наличии конкретных прототипов образа главного героя рассказа, спившегося провинциального актера, покинутого родственниками в неотопляемом доме.

Рассказ был написан в апреле 1913 г. во время пребывания Толстого в Париже, на что указывает проставленные автором в конце первой публикации в газете «Русские ведомости» место и дата «Париж, апрель»². В его основе – случай, произошедший с И.С. Платоном, режиссером Малого театра, записанный Толстым в дневнике в период между 3 декабря 1912 – 13 февраля 1913 г.:

«Вечер у Кругликовых

Рассказ Платона о том, как он приехал в подмосковное имение, в старинный дом; была натоплена (открыта) одна комната, в ней жил бывший актер, брат хозяина. По стенам бут<афорское> оружие, костюмы. На окошке бутылки. Он полупьяный, с ним деревенская девка. Днем он катается на коньках по льду в зале.

Был выпущен из театр<альной> школы, не попал в императорский <театр>. Уехал в провинцию, все промотал. Спился»³.

Действие рассказа также происходит в неотопляемом усадебном доме, за которым присматривает родственник хозяев, промотавшийся актер-трагик, Иван Степанович Кривичев (в первой публикации – Хлюстов). В угловой комнате, которую он топит книжками, заблудившийся путешественник видит «ведерные бутылки с наливкой» на подоконниках (ср. в записи: «На окошке бутылки»), на стенах – «один над другим <...> пестрые костюмы, латы и плащи...» (ср.: «По стенам бут<афорское> оружие, костюмы»). Яркая деталь рассказа Платона, также использованная Толстым, – каток в доме. «Хотите на коньках покататься? – предлагает Кривичев. – Внизу в зале я отличный каток устроил. Сам воду носил – поливал паркет; покатаешься, потом из окошка прямо в сад и на речку». Однако образ Машеньки, присматривающей за домом со стороны Бабычевых, в «Трагике» решен совершенно иначе: в милой и простой, с «измученным лицом» и прекрасными «еще не наглядывшимися на свет глазами» девушке трудно увидеть «деревенскую девку». Скорее в ней угадывается героиня другой дневниковой записи (<1911>), в которой говорится о живущей в доме художника В.П. Белкина паре – «паршивеньком актере» и его красавице-спутнице: «На Венькином корабле живет паршивенький актер и с ним девушка нечеловеческой красоты. По ночам она кричит на весь коридор и будит соседей, которые выходят в коридор кое в чем и переговариваются»⁴. В рассказе свидетелем ссор Кривичева и Машеньки становится кухарка. Ее слова приводит ямщик: «Рассказывала: шибко она боится у них жить... Вчера, говорит, барин за барышней с ножом по всему дому бегал...»⁵. [Здесь и далее в тексте статьи название указанного издания сокращено и набрано курсивом.]

При работе над образом главного героя были использованы и другие наблюдения Толстого над представителями театральной среды, нашедшие отражение в его дневниковых записях. Одна из первых, помещенная под датой 1905 г., озаглавлена «Актер» и содержит портрет обманутого антрепренером и освищенного публикой спившегося актера, который выпрашивает деньги: «Мал, волоса вихрем, лицо кувшином. Сел и, глядя на пол, заговорил наизусть. Антрепренер жулик. В сапожке 4 р. 50 к. сбору, у официантов взял залого, чтобы расплатиться за зал»⁶. При описании Кривичева автор также отмечает небольшой рост («потный, красный, маленький»), «бритое его оплывшее лицо», в чем, вероятно, могло подразумеваться сходство с кувшином и взъерошенные полуседые волосы. Другая запись («Старый актер с тиком, в морщинах, полон портсигар мундштуков»⁷) могла быть использована в изображении душевных переживаний героя через его жесты: «Он закрыл глаза, вздрогнул, словно от озноба» или «Иван Степанович сморщился, засопел...».

Образ актера провинциального театра мог быть связан и с актером, режиссером и антрепренером Г.Ф. Сарматовым (наст. фамилия Беляев), встреча с которым нашла отражение на страницах дневника: «Сарматов говорит мне: “И простите за совет: юродствовать нужно, хватить по башкам; костюм себе завести эдакий. Без рекламы нельзя-с. Я 15 лет на сцене, а меня 10 лет воши ели”»⁸.

Дневниковые записи Толстого периода 1908 – начала 1913 гг. свидетельствуют не только о все возрастающем интересе к миру театра, но и о расширении круга знакомых театральных деятелей. Толстой общался с режиссерами (И.С. Платон, Н.Н. Евреинов, А.Я. Таиров, В.И. Немирович-Данченко, С.В. Носов, Ф.Ф. Комиссаржевский), актерами (Г.Ф. Сарматов (Беляев), Ю.Л. Ракитин (Ионин), М.А. Бецкий (Кобецкий), А.А. Мгебров, В.В. Чекан, О.А. Правдин), художниками, сотрудничавшими с театрами (С.Ю. Судейкин, А.В. Лентулов), многие из которых стояли у истоков нового театра.

В начале века произошел «внезапный, ни с чем не сравнимый рост значения и места театра в культурной жизни эпохи»⁹. Алексей Толстой, как и многие деятели культуры своего времени, не остался в стороне от дискуссии о задачах драматического театра и о новом зрителе. Еще в студенческие годы Толстым была написана заметка [«О пьесе М. Горького “На дне”»]. Его стихотворения «Любил тебя в грозе под вечер...», «Темнеет степь и нет прохлады...» (1909. № 5. С. 15), сказка «Дочь колдуна и заколдованный королевич» (1909. № 6. С. 6–7), а также рассказ «Разбойник» (1909. № 7. С. 32) публиковались в «Журнале театра художественно-литературного общества» во второй половине сезона 1908/1909 г., а в 1912 г. в журнале «Маски» (№ 2) появилась статья Толстого «Об идеальном зрителе. (По некоторому не указанному здесь поводу)». В форме диалога Режиссера и Автора начинающий писатель ставит проблему ответственности театра перед зрителем, развивая, таким образом, идею нового народного театра, сформулированную А. Луначарским в статье «Социализм

и искусство» и А.А. Блоком в финале своей статьи «О театре» (обе статьи вошли в книгу: «Театр». Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908).

В *Кн-во 1* рассказ был посвящен близким друзьям Анне Владимировне Кандауровой (урожд. Попова, 1877–1962) и Константину Васильевичу Кандаурову (1865–1930), с которыми Толстой и С.И. Дымшиц познакомились весной 1911 г. в Коктебеле в доме М. Волошина. «Очень было занятно с Толстым и Максом», – писал Кандауров 25 мая 1911 г.¹⁰ В начале 1912 г. Толстые, приехавшие из Петербурга в Москву, остановились сначала у Кандауровых, которые помогли им найти квартиру на Новинском бульваре.

О Кандауровых Толстой писал в дневнике: «Вообще описать Анну Владимировну. Припомнить вечеринку у них. Как она меняла банты. Как краснела под всеобщими взглядами. Как Костя, сидя на углу стола, скалился во весь рот, вертя цепочку, вдруг хохотал деревянным смехом»¹¹. Из Парижа Толстой писал Кандауровым: «Милые Костя и Аня, что делается в Москве? Боюсь – отлучился, а вы там что-нибудь напугаете <...> В Париже время течет спокойно, радостно, хорошо. Ждем вас сюда непременно»¹².

Художник К.В. Кандауров, заведовавший осветительной частью в Малом театре, поддержал идею постановки пьесы Толстого «Насильники», «известив» управляющего труппой театра, актера и драматурга, А.Ю. Южина-Сумбатова перед чтением автором пьесы. Об этом периоде и о роли Кандаурова в судьбе пьесы Толстой вспоминал позднее в статье «Моя первая пьеса»: «Помог мне мой друг, Константин Васильевич Кандауров, который с незапамятных времен заведовал в Малом театре солнцем и луной. Грозой и бурей. Как дух стихий он сидел под сценой и не раз приглашал меня в свою будочку, откуда я следил за спектаклем. Кроме того, он был живым архивом театра»¹³. Позднее в воспоминаниях второй жены Кандаурова, художницы Ю.Л. Оболенской, также возникнет образ хранителя театральных историй: «Москвичи любили его рассказы о старом театре и актерах. Передаваемые им с необычайной непосредственностью и брызжущим весельем...»¹⁴.

Текст первой публикации в «Русских ведомостях» для *Кн-во 1* был значительно переработан. Сокращенное пространное вступление к газетной публикации, в котором описывалось заброшенное имение Чувашки и разгоревшийся из-за него конфликт между двумя семьями – Бабычевыми и Кривичевыми, было использовано Толстым для изложения конфликта с Бабычевыми. В *Кн-во 1* он дан в пересказе актера-неудачника Ивана Степановича Кривичева у портрета предка: вместо «... и вдруг глаза его потухли, словно выцвели, у губ легли складки. – Я всю эту рухлядь сожгу, – так пусть они и знают, – окончил он и опять потащил меня из последней залы в коридорчик, где вдруг шепнул...» в *Кн-во 1* автор добавил поясняющие суть спора слова: «“У нас теперь тяжба с Бабычевыми” и потащил через залу в коридорчик, где шепнул...».

Основное направление правки было связано с характеристикой главно-

го героя рассказа «Трагик» – провинциального актера Ивана Степановича Хлюстова, в *Кн-во 1* – Кривичева. Начиная с описания внешности героя, автор работает над выразительностью и точностью формулировок: рассказчик при взгляде на актера отмечает бритое оплывшее лицо и черные круглые глаза, характеристика «словно воткнувшиеся в меня» и «глаза эти я где-то видел, только на другом лице» в *Кн-во 1* отсутствует.

Сокращаются театральные движения и жесты героя – подошел большими шагами, ступил на согнутых ногах к подмосткам. В результате работы над текстом первой публикации создается менее театральный и искусственный образ, но более реалистичный и трагический.

В *Кн-во 1* благодаря сокращению ряда деталей и судьба актера представляется иначе. Неожиданно для себя и еще до приезда в Чувашки он осознает, что бездарен и решает оставить сцену. Фраза «Двадцать два года срамялся... Все ждал... вот-вот заиграю» сокращается, а «срамялся» заменяется на «играл»: «Двадцать два года играл...». И далее: «А знаете, почему сорвалось?», где безличное «сорвалось» меняется на осмысленное «оставил сцену». Кроме того, дается иная трактовка его пребывания в уединении: из безвольно оставленного родственниками для охраны дома («Вот сейчас только в этом проклятом доме догадался: сначала полюбить надо, а потом изображать любовь...») он превращается в сознательно покинувшего сцену («Вот и решил сначала полюбить, а потом изображать любовь...»). Его попытка декламировать перед гостем на «самосильно» устроенных подмостках заканчивается провалом: «Офелия, иди в монастырь! Иди в монастырь. Не отпирая дверей... А если он, со зверской лаской, ворвется в девичью обитель, ты шаль свяжи на девственной груди и тайно в узел спрячь иглу». Кривичев старается припомнить слова Гамлета, обращенные к Офелии в 1 сцене 3 акта, цитируя трагедию Шекспира «Гамлет» в переводе Н.А. Полевого, который утвердился в репертуаре русских театров. 16 декабря 1907 г. в Общедоступном театре (Лиговский театр), организованном П.П. Гайдебуровым и Н.Ф. Скарской в Народном доме графини С.В. Паниной в Петербурге состоялась премьера «Гамлета» в переводе Полевого в постановке А.Я. Таирова (в роли Гамлета Гайдебуров, Лаэрт – Таиров). Частично переделанный Гайдебуровым спектакль шел до 1910 г., затем – в сезоне 1910/11 г. – значительно переработанный А.П. Зоновым. Фактов, подтверждающих знакомство Толстого с этой постановкой, не обнаружено, но он видел более поздний спектакль «Гамлет» (в переводе А.И. Кронеберга) в постановке Г. Крэга, К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого в МХТ, премьера которого состоялась 23 декабря 1911 г.¹⁵ Их продолжает фраза из стихотворения А.А. Блока «Девушке (Ты перед ним, что стебель гибкий...»)» (1907): «Ты перед ним, что стебель гибкий, / Он пред тобой, что лютый зверь <...> / А если он ворвется силой, / За дверью стань и стереги: / Успеешь – в горнице немилой / Сухие стены подожги. / А если близок час позорный, / Ты повернись лицом к углу, / Свяжи узлом платок свой черный / И в черный узел спрячь иглу»¹⁶. Блоковское стихотворение в контексте размышлений актера-неудачника

об актерстве и сам образ трагика, путающего Гамлета с героем-любовником, современникам Толстого могли напомнить знаменитую статью поэта 1908 г. «О театре». В ней выведен «актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения здоровым кулаком в хриплую грудь», превращающий «принца Гамлета в грустного красавчика...»¹⁷.

В первой публикации в словах Кривичева звучит надежда на возрождение и возвращение на сцену (сокращенные впоследствии: «...дам спектакль. Пресса сверху донизу затрещит»), и даже слова «Забыл... Все забыл <...> Я – плохой актер» не воспринимаются как приговор, который выносит сам себе актер в тексте *Кн-во (1)*: «Забыл... Все перепутал <...> Какая досада!..».

Значительной переработке подверглась финальная сцена рассказа. После слов Кривичева «Замолчал, замолчал» следовала его просьба к гостю никому не рассказывать об их с Машенькой совместной жизни («Только вы никому об этом не говорите. По положению она должна быть ведьма и шпион... А то родные мои узнают, – что тогда будем делать?..») и скорый отъезд гостя, которому «представлялись актер и худая девушка, сидящие у памятного самовара, глядя на свечу». Для *Кн-во (1)* была дописана сцена в комнате Машеньки («Иван Степаныч притих совсем. ... Не будите его»), пронизанная жалостью к несчастному трагику. Последние слова ямщика также были изменены: «Барин, говорит, у нас – трагик... Это что-то мудрое...» на сочувственное «Барин, говорит, у них раньше человеком был, а теперь трагик...».

В пересказе ямщика и в названии рассказа в целом ироничная интерпретация слов А. Луначарского в статье «Социализм и искусство»: «Трагик подымается до философской концепции жизни, иначе он не может быть трагиком. Ибо только философски подымая зрителя над частным фактом, давая заглянуть через него, как через узорное окно в полутьму всежизни – он может ужасом и скорбью ковать готовые к жизненной борьбе души, давать и воодушевляющее утешение, очищение»¹⁸. По мнению критика, осознание трагичности существования должно повыситься, что породит «в человеке творческую тоску, глубокую, мечтательную, в даль устремленную меланхолию»¹⁹. С другой стороны, в «Журнале театра художественно-литературного общества» (1909. № 9–10. С. 18–19), с которым сотрудничал и Толстой, была опубликована ироничная статья «“То be” (Из фрагментов о Шекспире)», посвященная интерпретации провинциальными, захолустными трагиками образа Гамлета, преисполненными ложного пафоса и читающими знаменитый монолог с неизменным канделябром в руках.

Рассказ «Трагик», с одной стороны, становится развитием темы впервые затронутой в рассказе «Актриса» («Два друга»), о возвращении провинциальной актрисы к мужу в уездный городишко, и в неоконченном рассказе «Поездка Симонова. Сезон 1910 года» (<1912>), написанном по воспоминаниям друга семьи Кандауровых, актрисы передвижных театров Валентины Владимировны Успенской, в кругу друзей прозванной «Валет-

ка». С другой стороны, некоторые мотивы «Трагика» отзвучат в более поздних произведениях писателя: например, название усадьбы, Чувашки и мотив узнавания в хозяине усадьбы прежнего знакомого, который был в первой публикации рассказа «Трагик» («Русские ведомости»), будут использованы при создании повести «Приключения Растегина» (1913) в фамилии героя повести, Семена Семеновича Чувашева, в котором Растегин признал «старого своего приятеля». А детские воспоминания о саде, занесенном снегом, покрытых инеем окнах и пустынном доме, впервые использованные при описании усадьбы Чувашки, найдут отражение в повести «Детство Никиты» в описании заброшенных летних комнат с хрустальными люстрами и покрытыми пылью шкафами, сквозь стекла которых «поблескивали переплеты старинных книг».

В рассказе «Трагик» нашли отражение наблюдения Толстого разных лет над представителями театральной среды. Зафиксированные в дневнике, они были использованы при создании образа главного героя. Наблюдения и впечатления, записанные в дневнике, были дополнены рассказами о закулисной жизни театра «пугателя и ламповщика» Малого театра Кандаурова. «Здесь, – писал Толстой в статье «Моя первая пьеса», – я впервые узнал и полюбил театр, – его традиции, будни и праздник его кулис, его двойную жизнь, его трагический венец из золоченого картона...»²⁰. Эти слова перекликаются с воспоминаниями повествователя в «Трагике» о первой встрече с провинциальным актером Кривичевым: «И сейчас же я вспомнил ... коротенькую фигуру короля в картонной короне...», что свидетельствует о реальности образа главного героя и искреннем интересе писателя к изображенным в рассказе событиям и характерам.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русское богатство. 1914. № 2. С. 357, 358.

² Русские ведомости. 1913. № 98. 28 апреля. С. 3–4.

³ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 305.

⁴ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 282.

⁵ Толстой А.Н. Сочинения: [в 10 т.]. Т. 3. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 53–63.

⁶ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 286.

⁷ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 302.

⁸ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 289.

⁹ Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 30.

¹⁰ Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. СПб., 2002. С. 271.

¹¹ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 308.

¹² Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 204–205.

¹³ Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. М., 1953. С. 327.



¹⁴ А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. (Ранний Толстой и его литературное окружение). М., 2002. С. 202.

¹⁵ А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 309.

¹⁶ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. Кн. 2. М., 1997. С. 93–94.

¹⁷ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 8. М., 2010. С. 17.

¹⁸ «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 18.

¹⁹ «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 28.

²⁰ Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. М., 1953. С. 326.

References (Monographs)

1. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 305. (In Russian).

2. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 282. (In Russian).

3. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 286. (In Russian).

4. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 302. (In Russian).

5. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 289. (In Russian).

6. Rodina T.M. *Aleksandr Blok i russkiy teatr nachala 20 veka* [Alexander Blok and Russian Theater of the Early Twentieth Century]. Moscow, 1972, p. 30. (In Russian).

7. Kupchenko V.P. *Trudy i dni Maksimiliana Voloshina. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Proceedings and Days Maximilian Voloshin. Chronicle of Life and Creativity]. Saint-Petersburg, 2002, p. 271. (In Russian).

8. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 308. (In Russian).

9. A.N. Tolstoy. *Novye materialy i issledovaniya. (Ranniy Tolstoy i ego literaturnoe okruzhenie)* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research. (Early Tolstoy and His Literary Environment)]. Moscow, 2002, p. 202. (In Russian).

10. A.N. Tolstoy. *Materialy i issledovaniya* [A.N. Tolstoy. Materials and Researches]. Moscow, 1985, p. 309. (In Russian).

Анна Сергеевна Акимова – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: история литературы, текстология, источниковедение, А.Н. Толстой.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru

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

Research interests: history of literature, textual studies, source study, A.N. Tolstoy.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru

Е.В. Кузнецова (Москва)

«ЦАРСТВЕННЫЙ ПАЯЦ»: МАСКИ «КОРОЛЯ» И «ШУТА» В ПОЭЗИИ И. СЕВЕРЯНИНА.

Статья первая

Аннотация. Целью статьи является анализ двух взаимосвязанных масок героя поэзии Северянина: «короля» и «шута». В процессе исследования выявляются их амбивалентность и генетическая связь с творчеством В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого. На примере работы поэта-эгофутуриста с макрообразами «короля» и «шута» проясняется механизм пародийной трансформации символистского наследия в поэзии постсимволизма, маркерами которого выступают такие приемы как утрирование, гиперболизация, доведение до абсурда, стилистическое смешение и др. Основным методом исследования является сравнительно-стилистический анализ текстов, в результате которого отмечены те сдвиги, которые претерпевает символистская традиция в поэтическом языке последующей эпохи.

Ключевые слова: И. Северянин; король; шут; символизм; постсимволизм; пародийная трансформация.

E. Kuznetsova (Moscow)

«The Royal Buffoon»: The Masks of “King” and “Jester” in the Works of I. Severyanin. Article I

Abstract. The purpose of this article is to analyze the following two interrelated character masks in Severyanin’s poetry, those of the “king” and the “jester”. In the research the author identifies their ambivalence and genetic connections with the works of V. Bryusov, F. Sologub, A. Blok, and A. Bely. The material of the egofuturistic poet’s works with its macroimages of the “king” and the “jester” helps clarify the mechanism of parodic transformation of the symbolist heritage in the poetry of postsymbolism whose markers are such techniques as: exaggeration, hyperbole, reductio ad absurdum, stylistic mixing, etc. The main research method is the comparative stylistic analysis of the texts resulting in the manifestations of the shifts the symbolist tradition has undergone in the poetic language of the subsequent period.

Key words: I. Severyanin; the king; the jester; symbolism; post-symbolism, parodic transformation.

Герой поэзии Северянина в ряде ключевых его произведений предстает в масках «короля» и «шута», которые можно назвать также макрообразами его творчества доэмигрантского периода. К первой из вышеназванных масок относятся такие лексемы-синонимы, как «царь», «государь», «властитель», отчасти «эстет» и «гений» в значении «король в поэзии», «поэтический король», а также смежные микрообразы: «венец», «порфира», «скипетр», «престол», «свита». Ко второй – «паяц», «клоун», «скомо-рох», «лирик в дурацком колпаке».

Маски «короля» и «шута» оказываются в системе образов поэта взаимосвязаны и амбивалентны, они образуют антиномичную пару. Генезис данной антитезы уходит своими корнями в поэтическое творчество символистов, пронизанное мотивами театральности и маскарада (хотя и к символистам эта пара пришла из предшествующей литературной и культурной традиции). В.Н. Виноградова, анализируя стилистику поэта, пишет об общем для всех футуристов тяготении «к контрастам трагического и комического» и столкновению высокого и низкого¹. Можно предположить, это приводило к актуализации в их творчестве масок «короля» и «шута», важных, например, для В. Маяковского.

М.М. Бахтин первым осмыслил взаимосвязь в культуре данных ролей и их функции в народно-праздничной системе образов: «В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, но затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет... <...> Если шута первоначально обряжали королем, то теперь, когда его царство прошло, его переодевают, “травестируют” в шутовской наряд»². Согласно выводам М.М. Бахтина, в фольклоре и в художественных произведениях, воспроизводящих карнавальную хронотоп или генетически с ним связанных, шут всегда одновременно король, пародирует его функции, выступая в его роли властителя, а король в любой момент может подвергнуться развенчанию и обернуться шутом. На наш взгляд, в художественных установках русского модернизма, нацеленного на стирание границ между жизнью и иными реальностями (праздничным временем, миром искусства, сценическим или культовым действием), можно обнаружить сходство с законами карнавала в бахтинской интерпретации.

Безусловно, вся эпоха модернизма в целом, с ее игровым началом, противопоставленным миметическому принципу классической литературы русского реализма, располагала Северянина к игре масками и амбивалентному перевоплощению то в короля, то в шута, как в поэзии, так и в жизни (сценический образ «гения», «короля поэтов»³). Шутовское и эпатажное поведение как модель публичного амплуа было достаточно популярно среди деятелей культуры русского Серебряного века. По мнению Л.А. Сафроновой, маскирование – общая идея Серебряного века, который стремился разрушить границу между искусством и жизнью, выстроить жизнь по законам искусства. Маске тогда отводилась роль идеального самовыражения человека, «продолжения лица»: «Проблема маски и лица в начале XX в. – это проблема лицедейства, маскарада в жизни каждого человека»⁴.

В поэзии В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого макрообразы «короля» и «шута» (Арлекина, паяца) также представлены достаточно широко⁵, именно через их поэзию эти образы, в том числе, заимствуются в поэтический арсенал футуристов. Маски «короля» и «шута» маркируют представления о человеческой личности и о поэте-творце, которые предстают раздвоенными между миром быта и бытия, высоким пафосом и приземляющей самоиронией. Соответственно, образ «короля» относится

к области представлений о высоком служении искусству и надежде на преобразование с его помощью всего мира, а «шут» художественно воплощает жизненную неустроенность поэта, невостребованность его творчества обществом, нелепость и комичность его притязаний на высокую миссию.

Переключки между творчеством Северянина и поэтикой символистов, как старшего, так и младшего поколений, отмечали еще некоторые современники⁶. Критик и литературовед К. Мочульский в статье 1921 г. также рассуждал об этих пересечениях и оценивал это явление в поэзии Северянина однозначно негативно, как характеризующую поэта неоригинальность, подражательность: «Так поэзия Северянина препарирует “изыски” символической школы, фабрикуя из них популярное издание “для всех”. (Пора популяризировать изыски! – Мороженое из сирени). <...> В творчестве И. Северянина в искаженном и извращенном лике изживается культура русского символизма. <...> Солнечные дерзания и “соловьиные трели” Бальмонта, демоническая эротика Брюсова, эстетизм Белого, Гиппиус и Кузмина, поэзия города Блока – все это слилось во всеобъемлющей пошлости И. Северянина»⁷.

Перед исследователем творчества поэта встает проблема беспристрастной оценки того, в каких же связях находится его поэзия с наследием символизма. Этот вопрос на примере анализа переключек между творчеством поэта-эгофутуриста, с одной стороны, и поэзией Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, с другой, был поставлен, например, в диссертации и ряде статей С.А. Викторовой⁸. Но решается он без учета того «сдвига», который совершается в поэтике постсимволизма по отношению к символизму, причем у футуристов гораздо острее, чем, например, у акмеистов⁹. В работах С.А. Викторовой Северянин предстает как продолжатель начинаний символизма, интерпретирующий их топоры, развивающий мотивы и темы, тогда как, на наш взгляд, необходимо говорить о *трансформации* им особым способом символистского наследия.

Пародийный механизм этой трансформации был почувствован еще современниками поэта. Можно привести пронизательное суждение Н. Гумилева о первых сборниках начинающего поэта, переключаясь с тезисом Ю. Тынянова о существовании особых, «некомических пародий», которые могут быть приняты за «серьезные» и даже лирические произведения: «Пусть за всеми “новаторским” мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруtkова, но ведь для людей газеты и Козьма Пруtkов несколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез “Вампуку”»¹⁰. Зинаида Гиппиус весьма язвительно, но в чем-то точно, описала взаимоотношения Игоря Северянина и Валерия Брюсова в своих воспоминаниях: «Брюсовская обезьяна народилась в виде И. Северянина»¹¹. Отринув оценочный характер данного суждения, отметим, что З. Гиппиус не называет молодого поэта эпигоном или подражателем, а подбирает сравнение, в котором содержится значение трансформации, искаженного отражения. «Пародистом Бальмонта» именует Северянина М. Горький¹². Вероятно, современники видели основания для подобных

оценок в его творчестве.

Некоторые исследователи футуризма заметили, что образы и мотивы Северянина, как бы много общего с символистскими они ни имели, не представляют собой подражаний, стилизаций или развития тех же тем и топов, а отличаются *пародийной окраской*. По мнению В.Н. Альфонсова, например, красочные фантазии Северянина о Миррэлии, стране Мечты, нельзя воспринимать всерьез, как подобные же иллюзии Ф. Сологуба или А. Белого: «Греза, мечта получают свойство *пародийности* (курсив мой – Е.К.), игра ведется не только с читателем, но и с самим собой»¹³. Вопросом о пародийности северянинской поэтики задается и О.Б. Кушлина в статье, предваряющей подборку пародий на самого поэта¹⁴. Ценным для нашего подхода является также замечание Л. Куклина: «Игорь Северянин – первый из русских поэтов, сознательно и надолго одевший эстрадную маску»¹⁵. В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева отмечают: «Поэтическое преобразование реального мира в “Миррэлию” нивелировало ценности окружающего, поэтому в поэзии Северянина появляется *ирония, травестирование символистских образов* (курсив мой – Е.К.) <...> Миррэлия становится больше похожа на планету Иронию»¹⁶. Причем иронизирование оказывается направлено как на окружающую действительность, так и образы символистов.

На наш взгляд, В.Н. Альфонсов, О.Б. Кушлина, В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева высказали очень точные наблюдения, но они все еще требуют доказательств с помощью сравнительно-сопоставительного и стилистического анализа конкретных текстов. Важной для нас является и теория Ю. Тынянова о существовании «некомических», скрытых, завуалированных пародий, т.е. текстов, не несущих элементов прямого комизма, но при этом все же двуплановых и направленных на некий текст или стиль¹⁷. В данной статье мы хотели бы коснуться только двух образов-масок – «короля» и «шута», генетически связанных с карнавальными истоками пародии, и на их примере продемонстрировать *пародийную тенденцию в творчестве И. Северянина доэмигрантского периода*.

Если у В. Брюсова образ «поэта-короля» создается, в том числе, за счет рассуждений о природе творчества и своем лирическом даре, то у его пародийного двойника Северянина, каким его считала З. Гиппиус, самопровозглашение и самовосхваление доводится до абсурда, например, в программном стихотворении «Эпилог»¹⁸:

Я, **гений** Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкраен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил литературу!

Взорлил, гремящий, на престол!<...>

Схожу насмешливо с престола

И, ныне светлый пилигрим,
Иду в застенчивые доли,
Презрев ошеломленный **Рим**¹⁹...

Перед нами не просто самоутверждение поэта или поза, гиперболизирующая некоторые заявления и притязания поэтов-символистов на исключительность или на собственную гениальность (помимо В. Брюсова, в этой связи нужно упомянуть еще К. Бальмонта). В приведенном тексте множество аллюзий на стихотворения старших современников Северянина, в которых, так или иначе, отразился образ «царя», «короля», «властелина». Но обращает на себя внимание характерный жест, собственно и ставший темой стихотворения, – демонстративный отказ от власти: «Схожу насмешливо с престола». По мнению Н.В. Мокиной, такой жест был яркой чертой поэтики В. Брюсова: «Однако высшим воплощением этой “жажды всевластия”, которую разделяют с поэтом и все его персонажи, становится не увенчание царским венцом, а отказ от него»²⁰. Наиболее интересным представляется брюсовское «Возвращение», написанное в манере, странно напоминающей северянинскую, хотя в 1900 г. последний еще никаких стихотворений не писал:

Я убежал от пышных **брашен**,
От плясок **сладострастных дев**,
Туда, где мир уныл и страшен;
Там жил, прельщения презрев.

Бродил, свободный, одичалый,
Таился в **норах** давней мглы;
Меня приветствовали скалы,
Со мной **соседи орлы**.<...>

И много зим я был в пустыне,
Покорно **преданный Мечте**...
Но был мне **глас**. И снова ныне
Я – в шуме слов, я – в суете.

Надел я **прежнюю порфиру**,
Умастил **миром волоса**.
Едва предстал я, гордый, пиру,
«**Ты царь!**» – **решили голоса**²¹...

Целый ряд слов из старославянского и церковно-религиозного лексикона («брашно», «дева», «прельщение», «глас», «порфира», «миро») со-

седствует с просторечиями («волоса»), неологизмами («соседили») или прозаизмами («норы»). Достаточно прозрачно в тексте проводится подспудное сравнение лирического героя с Христом (мотив «гласа в пустыне», например). В. Брюсов создает эффект стилистического смешения, в котором позже критики обвиняли Северянина. Некоторые строки В. Брюсова даже вызывают улыбку, хотя могут навлечь и обвинение в безвкусице: «Умастил мирром волоса».

На наш взгляд, «Эпилог» Северянина следует рассматривать не как подражание, а как «двусмысленный текст», имплицитно содержащий пародийную интенцию, направленную на соответствующие произведения В. Брюсова, в том числе на стихотворение «Возвращение» с мотивом отрекающегося короля. Второе и третье четверостишия «Эпилога» обращаются также к образу Христа, исцелявшего слепых, призывавшего идти за ним зрячих и преданного Иудой: «Среди друзей я зрел Иуду...». Как мы видим, то, что у В. Брюсова не названо и подразумевается, высказывается Северяниным предельно откровенно, как и писала З. Гиппиус в своих воспоминаниях.

Одно из следующих четверостиший анализируемого произведения заканчивается топонимом «Рим», набранным курсивом и стоящим в сильной ударной позиции. Курсив в поэтической речи в то время означал реминисценцию, ссылку на «чужое слово». Не закодирована ли в этих строках Северянина аллюзия на стихотворение Ф. Сологуба «Нерон сказал богам державным...», первое четверостишие которого заканчивается такой же лексемой: «Нерон сказал богам державным: / “Мы торжествуем и **царим!**” / И под ярмом его бесславным / Клонился долго гордый **Рим**»²².

Совпадает и размер обоих стихотворений – четырехстопный ямб, мелодика текстов также идентична. Таким образом, Северянин, возможно, использует скрытое сравнение своего героя с Нероном, тогда отречение его от поэтического престола сопоставляется по ошеломляющему эффекту с никогда не происходившем на самом деле отречением античного тирана.

Излюбленным приемом поэта является гиперболизация образов, утрированная категоричность во всех заявлениях, что также свидетельствует в пользу пародийности, лежащей в основании его поэтического метода. Приведем высказывание В.И. Новикова: «Все, что делает пародист, – это преувеличение. Он преувеличивает, когда заменяет поэтическую лексику прозаической или прозаическую поэтической, когда переносит приемы пародируемого автора на другой, контрастирующий материал, <...> когда буквально “цитирует” пародируемый текст, *иронически его переосмысляя* (курсив мой – *Е.К.*), когда доводит авторские излюбленные приемы до абсурда, заменяя смелые (или претендующие на смелость) образы и выражения явной бессмыслицей»²³.

«Прощальная поэма» 1912 г. с подзаголовком «Ответ Валерию Брюсову на его послание» снова обыгрывает королевские регалии, титулы и прочие атрибуты высшей власти, которыми пестрят послания А. Белого тому же В. Брюсову, например, «сюита» «Брюсов» 1904 г. или стихотворе-

ние «Туманы, пропасти и гроты...» 1909 г. И снова Северянин вызывающе прямолинеен в своем произведении:

Я так устал от лстивой свиты
И от мучительных похвал...
Мне скучен **королевский титул**,
Которым Бог меня **венчал**.

Вокруг **талантливые тусы**
И **обнаглевшая бездарь**...
И только **Вы, Валерий Брюсов**,
Как некий **равный государь**...

Не ученик и не учитель,
Над чернью властвовать устав,
Иду в природу, как **в обитель**,
Петь свой осмеянный устав²⁴...

Поэт категорично именуется всех своих современников-литераторов «талантливыми трусами» и «обнаглевшей бездарью», делая исключение лишь для адресата послания. И в «Эпилоге» и в «Прощальной поэме» ироническая игра заключена уже в самих названиях: поэт декларирует отказ от «надоевшей» поэтической славы, когда она на деле в 1909 г. так желанна, еще не вполне завоевана, и уходит с поэтического Олимпа он вовсе не собирается. При этом Северянин снова заимствует мотив отречения, отказа от королевской власти, столь свойственный В. Брюсову, обставляя его аллюзиями на отречения подлинных монархов, которые зачастую были связаны с угрозой ухода в монастырь: «Иду в природу, как в обитель».

Но эмоциональная тональность стихотворения эгофутуриста иная, нежели в произведениях В. Брюсова. Стихия иронии царит в его строках, а скрытый трагизм, мучительные сомнения в своем предназначении, которые проникают в тексты символистов с образом «поэта-короля», изгнаны из стихов Северянина с этой же маской. Игра с традицией проявляется в коллажности его поэтики, соединении мотивов романтизма (отверженность, изгнанничество) и декадентства (уход в природу, в царство Мечты).

Стихотворение «Поэма королеве» 1915 г. можно прочесть как пародийную вариацию на схожие символистские мотивы: образ «поэта-короля», стоящего над людьми, «на горах», по выражению А. Белого, мифотворчество символистов и их притязания на пророческую миссию:

Моя ль душа – душа не короля?
В ней в бурю, – колыханье корабля. <...>

Тенденциозной узости идей,
Столь свойственной натуре всех людей,

*Не признаю, надменно их призыв,
В поэзии своей ни прав, ни лев...*

*Одно есть убежденье у меня:
Не ведать убеждений. Не кляня,
Благословлять убожество – затем,
Дабы изъять его навек из тем...*

*Я не люблю людей, но я им рад,
Когда они мне рады – вот мой взгляд.
Не верю им и гордо, свысока,
Смотрю на них, к тому ж издалека.<...>*

*А стоит мне сильнее захотеть, -
И будут люди вечно жить и петь,
Забыв про смерть, страдание и боль:
Ведь я поэт – всех королей король!²⁵*

Этот текст – характерный пример «двусмысленной» поэзии автора «Громокипящего кубка». С одной стороны, перед нами опять самопровозглашение себя поэтическим королем, а с другой стороны, в лексическую ткань текста тонко вплетены намеки на подлинную сущность творчества Северянина, его настоящих эстетических установок. В своих стихах, утрируя, доводя до абсурда поэтические образы, уже утратившие свою новизну, он как бы «благословляет убожество», «дабы изъять его навек из тем», т.е. для того, чтобы омертвевшие формы искусства, ставшие клише, заменились новыми.

Художественная экспрессия текста достигается за счет иронической игры поэта с таким литературным жанром, как афоризм, ставшим популярным на рубеже веков благодаря остроумным и парадоксальным высказываниям Оскара Уайльда (книгу с афоризмами О. Уайльда подарила в 1913 г. поэту Ан. Чеботаревская)²⁶. Северянин нанизывает целую цепочку зарифмованных, пародийно-парадоксальных афоризмов: «Тенденциозной узости идей, столь свойственной натуре всех людей, не признаю», «Одно есть убежденье у меня: не ведать убеждений», «Я не люблю людей, но я им рад, когда они мне рады»²⁷. О том, что поэт в этом тексте использует поэтику афористических высказываний О. Уайльда, свидетельствует чуть более позднее стихотворение «Афоризмы Уайльда». В нем из всего литературного наследия писателя, который, безусловно, был кумиром целого поколения 1900-х гг., Северянин упоминает лишь афоризмы. Отметим, что в своих публичных выступлениях поэт обращается к образу Уайльда-денди, о чем оставили воспоминания многие современники²⁸.

Поэтика этого и многих других произведений поэта строится на причудливом смешении устойчивых поэтических лексем, «расхожих» фраз, философских клише, жаргонизмов, экзотизмов, газетизмов, «галантерейного» языка, оксюморонов и пр.²⁹ Столь разработанный арсенал средств

художественной выразительности свидетельствует о повышенном внимании Северянина к форме своих произведений. А это, в свою очередь, может быть связано не только с установкой на футуристичность, а еще и с пародийностью. По мнению В.Я. Проппа, имитация «внешних признаков любого жизненного явления (манер человека, приемов искусства и пр.), чем совершенно затмевается или отрицается внутренний смысл того, что подвергается пародированию», а также перенесение внимания с того, что сказано, на то, как это сказано, т.е. с содержания на форму, являются отличительными признаками именно пародийного текста³⁰. Северянин, с одной стороны, отчасти имитирует приемы и топику символистов, с другой стороны, он смещает акценты, создавая характерную для авангарда поэтику «сдвига», и в его случае этот «сдвиг» состоит в снижении и профанации высоких образов символизма. Установка на травестирирование приводит к закономерному возникновению образа «шута».

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Виноградова В.Н.* Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии: опыт описания идеостилей. М., 1995. С. 100.

² *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 220.

³ *Шаповалов М.А.* Король поэтов И. Северянин: страницы жизни и творчества (1887–1941). М., 1997.

⁴ *Сафронова Л.А.* Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 353.

⁵ *Обухова-Зелинская И.В.* Персонажи commedia dell'arte в культуре русского модернизма (живопись-театр-периодика) // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 314–330; *Наседкина Е.В.* «Одержимый или пророк»: трансформация образов Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве и прижизненной иконографии Андрея Белого // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 356–372.

⁶ *Чуковский К.* Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб., 2005. С. 454–455; *Садовойской Б.А.* Озимь: статьи о русской поэзии. К. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы. Петроград, 1915.

⁷ *Мочульский К.* Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэты // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб., 2005. С. 547.

⁸ *Викторова С.А.* Игорь Северянин и поэзия Серебряного века (творческие связи и взаимовлияния): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Ярославль, 2002; *Викторова С.А.* Поэтический диалог Игоря Северянина и Федора Сологуба // Ярославский педагогический вестник. 2006. № 1. С. 17–18.

⁹ *Богомолов Н.А.* Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература

рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов): в 2 кн. Кн. 2. М., 2001. С. 381–391; Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Проблемы поэтики. М., 2010.

¹⁰ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 171.

¹¹ Гиппиус З. Живые лица. М., 2002. С. 63.

¹² Горький М. Из писем // Игорь Северянин глазами современников. СПб., 2009. С. 53.

¹³ Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. СПб., 2002. С. 84.

¹⁴ Кушлина О.Б. Уж не пародия ли он? // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 117–118.

¹⁵ Кужлин Л.В. Заглянем за маску // Северянин И. Лирика. Л., 1991. С. 12.

¹⁶ Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: научная биография Игоря Северянина. М., 2015. С. 312.

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226; Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.

¹⁸ Шаповалов М.А. Северянин и Брюсов // Северный вестник. 1987. № 6. С. 105–110.

¹⁹ Северянин И. Полное собрание сочинений: в 1 т. М., 2014. С. 106.

²⁰ Мокина Н.В. Архетипическое и эпохальное в образе лирического героя в творчестве поэтов Серебряного века. Саратов, 2003. С. 31.

²¹ Брюсов В. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 64.

²² Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 7 (дополнительный). М., б.г. С. 482.

²³ Новиков В.И. Книга о пародии. М., 1989. С. 69–70.

²⁴ Северянин И. Полное собрание сочинений: в 1 т. М., 2014. С. 105.

²⁵ Северянин И. Полное собрание сочинений: в 1 т. М., 2014. С. 463.

²⁶ Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: научная биография Игоря Северянина. М., 2015. С. 9.

²⁷ Северянин И. Полное собрание сочинений: в 1 т. М., 2014. С. 463.

²⁸ Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. За струнной изгородью лиры...»: научная биография Игоря Северянина. М., 2015; Игорь Северянин глазами современников. СПб., 2009.

²⁹ Виноградова В.Н. Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии: опыт описания идеостилей. М., 1995. С. 100–131.

³⁰ Пропт В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М., 2005. С. 72.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Viktorova S. A. Poeticheskiy dialog Igorya Severyanina i Fedora Sologuba [The Poetic Dialog between Igor Severyanin and Fedor Sologub]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 2006. no. 1, pp. 17-18.

2. Shapovalov M. A. Severyanin i Bryusov [Severyanin and Bryusov]. *Severnyiy vestnik*. 1987. no 6, pp. 105-110.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Vinogradova V.N. Igor' Severyanin [Igor Severyanin]. *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii: opyt opisaniya ideostiley* [The Essays on the History of the Russian Poetry Language: The Experience of the Ideostyle Description]. Moscow, 1995, p. 100. (In Russian).

4. Safronova L.A. Maska kak priem zatrudnennoy identifikatsii [The Mask as a Technique of a Complicated Identification]. *Kultura skvoz prizmu identichnosti* [Culture in the Light of Identity]. Moscow, 2006, p. 353. (In Russian).

5. Obukhova-Zelin'skaya I.V. Personazhi commedia dell'arte v kul'ture russkogo modernizma (zhivopis'-teatr-periodika) [The Dell'arte Comedy Characters in the Culture of Russian Modernism (Painting-Theatre-Periodicals)]. *"Vechnye" syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [The "Eternal" Plots and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, 2015, pp. 314–330. (In Russian).

6. Nasedkina E.V. "Oderzhimyy ili prorok": transformatsiya obrazov Arlekina, bezumtsa, Khrista i shuta v tvorchestve i przhiznennoy ikonografii Andreya Belogo ["The One Possessed or the Prophet": The Transformation of Images of the Harlequin, the Madman, Christ and the Jester in the Works and Lifetime Iconography of Andrei Bely]. *"Vechnye" syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [The "Eternal" Plots and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, 2015, pp. 356–372. (In Russian).

7. Chukovskiy K. Futuristy [The Futurists]. *Igor Severyanin. Tsarstvennyy payats. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Kritika* [Igor Severyanin. The Royal Buffoon. The Autobiographical Materials. Letters. Criticism]. Saint-Petersburg, 2005, pp. 454–455. (In Russian).

8. Mochulskiy K. Igor Severyanin. Menestrel. Noveyshie poezy [Igor Severyanin. The Menestrel. The Latest Poems]. *Igor Severyanin. Tsarstvennyy payats. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Kritika* [Igor Severyanin. The Royal Buffoon. The Autobiographical Materials. Letters. Criticism]. Saint-Petersburg, 2005, p. 547. (In Russian).

9. Bogomolov N.A. Postsimvolizm (obschie zamechaniya) [Postsymbolism (General Notes)]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890 – nachalo 1920-kh godov)* [The Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – Early 1920s)]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2001, pp. 381–391. (In Russian)

10. Al'fonsov V.N. Poeziya russkogo futurizma [The Poetry of Russian Futurism]. *Russkaya literatura 20 veka. Shkoly, napravleniya, metody tvorcheskoy raboty* [The Russian Literature of the 20th Century. Schools, Trends, Methods of Creative Work]. Saint-Petersburg, 2002, p. 84. (In Russian).

11. Kushlina O.B. Uzh ne parodiya li on? [Isn't He a Parody?]. *Russkaya literatura 20 veka v zerkale parodii* [The Russian Literature of the 20th Century in the Mirror of Parody]. Moscow, 1993, pp. 117–118. (In Russian).

12. Kuklin L.V. Zaglyanem za masku [Let's Look Behind the Mask]. *Severyanin I. Lirika* [Lyric]. Leningrad, 1991, p. 12. (In Russian).

13. Tynyanov Yu.N. Dostoevskiy i Gogol (k teorii parodii) [Dostoevskiy and Gogol (To the Theory of Parody)]. *Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, 1977. pp. 198-226.

14. Tynyanov Yu.N. O parodii [About Parody]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 284–310.

(In Russian).

(Monographs)

15. Bakhtin M.M. *Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renesansa* [François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990, p. 220. (In Russian).

16. Shapovalov M.A. *Korol' poetov I. Severyanin: stranitsy zhizni i tvorchestva (1887–1941)* [I. Severyanin, The King of Poets: the Pages of Life and Work]. Moscow, 1997. (In Russian).

17. Sadovskoy B.A. *Ozim': stat'i o russkoy poezii. K. Bal'mont. A. Blok. V. Bryusov. I. Severyanin. Futuristy* [Winter Crops. Articles about Russian Poetry. K. Bal'mont. A. Blok. V. Bryusov. I. Severyanin. Futurists]. Petrograd, 1915. (In Russian).

18. Kling O.A. *Vliyaniye simvolizma na postsimvolistskiyu poeziyu v Rossii 1910-kh godov. Problemy poetiki* [The Influence of Symbolism on Postsymbolist Poetics in Russia in the 1910s. The Issues of Poetics]. Moscow, 2010. (In Russian).

19. Terekhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Za strunnoy izgorod'yu liry...": *nauchnaya biografiya Igorya Severyanina* ["Behind of the String Fence of the Lyre...": The Scientific Biography of Igor Severyanin]. Moscow, 2015, p. 312. (In Russian).

20. Mokina N.V. *Arkhetipicheskoe i epokhal'noe v obraze liricheskogo geroya v tvorchestve poetov Serebryanogo veka* [The Archetypal and the Epochal in the Works of Poets of the Silver Age]. Saratov, 2003, p. 31. (In Russian).

21. Novikov V. I. *Kniga o parodii* [The Book about Parody]. Moscow, 1989, pp. 69–70. (In Russian).

22. Terekhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Za strunnoy izgorod'yu liry...": *nauchnaya biografiya Igorya Severyanina* ["Behind of the String Fence of the Lyre...": The Scientific Biography of Igor Severyanin]. Moscow, 2015, p. 9. (In Russian).

23. Terekhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Za strunnoy izgorod'yu liry...": *nauchnaya biografiya Igorya Severyanina* ["Behind of the String Fence of the Lyre...": The Scientific Biography of Igor Severyanin]. Moscow, 2015. (In Russian).

24. Propp V.Ya. *Problemy komizma i smekha. Ritualnyy smekh v fol'klore* [The Problems of Comicalness and Laughter. The Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, 2005, p. 72. (In Russian).

Екатерина Валентиновна Кузнецова – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: творчество И. Северянина, русская литература рубежа XIX–XX вв., память культуры, «вечные» сюжеты и образы в литературе русского модернизма, поэтика пародии.

E-mail: katkuz1@mail.ru

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

Research interests: the work of Igor Severyanin, Russian literature at the turn of 19th – 20th centuries, cultural memory, "eternal plots" and images in Russian Modernist literature, poetics of parody.

E-mail: katkuz1@mail.ru

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

«Я САМА, КАК ВАЛЬКИРИЯ, БУДУ...»: ИСТОЧНИКИ ОБРАЗА ГЕРОИНИ В «ГОНДЛЕ» Н. ГУМИЛЕВА
(Статья первая)

Аннотация. В статье определяется место героини, спроецированной на образ воительницы-валькирии, в системе персонажей и сюжете драматической поэмы Н. Гумилева «Гондла». Автор статьи пытается проанализировать характеристики героини и, сопоставив с источниками, на которые опирался Гумилев (прежде всего, это сказка Х.К. Андерсена «Дочь болотного царя», роман Р. Хаггарда «Эрик Светлоокий», пьеса Г. Ибсена «Богатырский курган»), выявить глубинные и не всегда отчетливо выраженные черты этого персонажа. Особое внимание обращается на «двуприродность» героини, отраженную в том числе в двойном имени (Лера/Лаик). Реконструируется постоянный для творчества Гумилева сюжет с участием героини-воительницы (см. также стихотворения «Поединок», «Ольга» и др.): она неизменно оказывается вестницей смерти для героя, который при этом связан с ней отношениями любви или влечения, а отнюдь не вражды; во всех случаях воительница как бы способствует проявлению «я» героя, которое оказывается для него смертельным и в то же время им ожидаемым и благословляемым. Подключаются также интермедийные (книга «Принцесса Лера» в оформлении Н. Калмакова) и биографические источники (жизнетворческая дуэль А. Белого/Бальдра и В. Брюсова/Локи 1904–1905 гг.).

Ключевые слова: Лера/Лаик; воительница; валькирия; двуприродность; волки; лебеди; Андерсен; христианство; Бальдр; Хаггард; Сигурд; Ибсен; викинги; солнце и луна; Локи.

V. Zuseva-Özkan (Moscow)

**“Me, a Valkyrie, Soaring Away On My Steed...”:
Sources of the Heroine’s Image in N. Gumilyov’s “Gondla”**
(Article I)

Abstract. This paper seeks to situate the heroine resembling a mythological Valkyrie, war-goddess and warrior, in the system of characters and plot of N. Gumilyov’s dramatic poem “Gondla”. Its author attempts to analyze the characteristics of the heroine and, by comparing Gumilyov’s play with its sources (first of all, the tale by H.C. Andersen “The Marsh King’s Daughter”, the novel by H. Rider Haggard “Eric Brighteyes” and the play by H. Ibsen “The Burial Mound”), to reveal underlying and not always clearly expressed peculiarities of this character. Special attention is paid to the ambivalence, two natures of the heroine which are also reflected by her two names, Lera and Laik. The recurrent plot pattern in Gumilyov’s work (see also poems “Single Combat” and “Olga”) that features a female warrior is reconstructed: she always turns out to be the harbinger of death of the hero, whose relationship with her can be described as love or longing but not as enmity; in all cases the woman warrior contributes

to the manifestation of the hero's "I", that is both fatal and anticipated, even lauded. Intermedial sources (the book "Princess Lera" with decorative design by N. Kalmakov) and biographical sources (the "mental duel" of Andrei Bely as Baldr and Valery Bryusov as Loki in 1904–1905) also get engaged.

Key words: Lera/Laik; female warrior; Valkyrie; ambivalence; wolves; swans; Andersen; Christianity; Baldr; Rider Haggard; Sigurd; Ibsen; Vikings; sun and moon; Loki.

В драматической поэме Н. Гумилева «Гондла» (1916, перв. публ. 1917) одним из важнейших действующих лиц является «Лера, она же Лаик, знатная исландская девушка» (5, 100; здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, тексты Н. Гумилева приводятся по полному собранию сочинений, с указанием тома и страниц после цитат¹). По отцу она принадлежит скандинавской культуре воинов-викингов, и Гумилев стилизует эту героиню под валькириеподобную воительницу (хотя непосредственно в бою ее и не показывает). Однако ее идентичность ставится под сомнение; при этом личность Гондлы, ее брата и жениха, тоже не настолько цельная, как часто трактуется в научной литературе. По нашему мнению, противоречия, обнаруживаемые в их характерах, отражают типично гумилевскую диалектику колебаний между разными сторонами его поэтического «я», между образами воина и поэта-прозорливца, мага-язычника и христианина, демоническим и светлым началами.

Вообще, образ героини, спроецированной на образ мифологической воительницы, насколько нам известно, появляется у Гумилева трижды: в стихотворении «Поединок» (1909), драме «Гондла» и стихотворении «Ольга» (1920). Сближает эти три явления тот факт, что воительница неизменно оказывается *вестницей смерти для героя*: убивает его в бою, становится яблоком раздора, ведущим к его гибели (ср. высказывание Гумилева о Лере в «Заметках к Гондле»: «Для Гондлы она благословение и проклятье, высшая боль и высшая радость, рок, ведущий к гибели и славе одновременно, и прообразом ее служит волшебная лютня, полная сладких звуков, но скликающая волков»²), опьяняет его влечением к славной смерти соответственно – хотя в фольклоре и в литературе герой редко оказывается побежден героиней-воительницей. При этом у Гумилева *герой связан с воительницей отношениями любви или влечения*, а отнюдь не вражды: героиня «Поединка» сама клянется в вечной любви вызванному ею на поединок и убитому герою, Лера/Лаик «только Гондлу <...> любила» (5, 159), подобно тому как он «одну <...> Лаик любил» (5, 157), а лирический герой «Ольги» зачарован ее именем и ее обликом валькирии, напоминающими ему об истинной родине его «я». Наконец, во всех трех случаях *героиня-воительница как бы способствует проявлению «я» героя*: как демонического персонажа в «Поединке» (особенно в ранней версии стихотворения, опубликованной в нескольких различных вариантах в № 6 «Журнала Театра литературно-художественного общества» за 1908/1909 гг. и в книге «Жемчуга» 1910 г.), как христоподобного небесного царя в «Гондле» и как от-

ставшего от древних ратей воина в «Ольге». Так или иначе, это *проявление «я» оказывается смертельным для героя и в то же время им ожидаемым и благословляемым*.

Отметим также тот факт, что воительницы Гумилева имеют лишь косвенное отношение к фольклорно-мифологическим: у него не звучат «кодовые» имена Брунгильды или Пентесилеи (даже когда его героини на эти образы спроецированы), сразу вызывающие в сознании читателя определенные сюжеты, связанные с испытанием силы. Это может быть следствием того, что у Гумилева при взаимодействии героя и воительницы испытывается не столько физическая, сколько духовная мощь героя. При этом появление такой героини всегда ассоциируется у него с оппозицией христианского и языческого, светлого и темного (хотя роли могут быть распределены различно).

В случае «Гондлы» такая оппозиция явлена уже в самой двойственной природе героини – дневной воинственной Леры и ночной кроткой Лаик. Если другие персонажи драмы отчетливо принадлежат либо к языческому (Лаге, Ахти, другие исландцы во главе с конунгом), либо к христианскому (Гондла, ирландцы) полюсам, то Лера/Лаик занимает уникальное положение в системе персонажей, ибо по ней фактически проходит разлом; точнее, она и есть живое воплощение борьбы двух миров. В этом смысле она едва ли не более важный персонаж, нежели заглавный герой (не случайно «из-за нее-то пьеса и делится на четыре части – ночь, утро, день и вечер Леры»³).

В «Заметках к Гондле» Гумилев указывал, что «изобретенное» им «тайное имя героини Лаик по указанию профессора А.А. Смирнова крайне близко к кельтскому слову Лаих, что значит герой, богатырь»⁴. Примечательно, что к кроткой ипостаси героини отнесено имя с «богатырской» семантикой; это указывает на достаточно внешний характер расщепления на «лица»: далее в «Заметках...» поэт писал, что дело не во внешнем разделении «дневной Леры и ночной Лаик. На самом деле мы видим только превращение девушки в женщину, нежную во втором действии, могучую и страстную в третьем и величественную в четвертом»⁵. Имя Лера, кстати, имеет сходную семантику, если возводить его к полной форме «Валерия» (от лат. *valere* – «быть сильным, здоровым»). С другой стороны, очень нетипичное имя героини, возможно, восходит к заглавной героине стихотворной сказки некоего Николая Кронидова «Принцесса Лера», опубликованной в Санкт-Петербурге в 1911 г. с иллюстрациями известного художника Николая Калмакова, который позднее оформлял и книги самого Гумилева: «Шатер» (Ревель, 1921) и «Дитя Аллаха» (Берлин, 1922). Постоянный мотив оформления сказки – узоры из кельтской плетенки и элементов скандинавского звериного орнамента, т.е. сочетающие признаки тех двух культур, которые занимают Гумилева в «Гондле». Что касается собственно текста сказки, то и в нем можно усмотреть моменты сходства, пусть и достаточно отдаленного: завязкой в обоих случаях служит женитьба принца, который представлен не как воин и правитель, а как мечтатель

и визионер; героиня блуждает по лесу и стремится скрыться от враждебных сил, нечисти, среди которой и «злые волки»; при этом – к вопросу о «двуприродности» героини – и она сама отчетливо принадлежит иному миру: трон ее «во мху», в лесу, а дальнейшее развитие действия связано с ее особым отношением к пауку.

«Двуприродность» гумилевской героини сюжетно объясняется тем, что она рождена от ирландской матери и исландского отца. С этим двойным образом связана целая система оппозиций, первый член которых относится к Лере, второй – к Лаик, и которые соответствуют язычеству и христианству: Исландия – Ирландия; день, солнце – ночь, луна; веселье, смех – печаль, слезы; жестокость, свирепость – нежность, кротость; активность, избыток сил – страдательность, физическая слабость; страсть – чистота; изменчивость – верность; наслаждение – страдание; жизнь – смерть; земное – небесное; волки – лебеди. Последняя из названных оппозиций уходит своими корнями в миф. Так, общеизвестно значение волка в мифологии викингов; главные герои скандинавов принадлежат к роду Вэльсунгов, т.е. Волчицей. Далее мы укажем на связи между пьесой Гумилева и исландской сагой о Вэльсунгах, в частности, через посредство Г. Ибсена. Образ же лебеда, очень частотный в ирландских легендах, порой связывается с христианством – например, в знаменитой легенде о детях Лира, превращенных в лебедей злым колдовством мачехи. Услышав однажды звук колокола, они прилетели к отшельнику и стали жить с ним, получая от него наставления в христианской вере, а когда вернули себе человеческий облик, перед смертью окрестились. Отметим мотив колокольного звона в связи с образом лебедей в «Гондле»: «Слышу, слышу, как льется победный, / Мерный благовест с диких высот, / То не колокол гулкий и медный – / Лебединое сердце поет» (5, 114); «Крикну: лебеди, где вы? Я тут! – / Колокольные ясные звоны / Нежно сердце мое разобьют» (5, 127).

Как указывал сам Гумилев в «Заметках к Гондле», одним из источников драмы послужило творчество Г.Х. Андерсена, а именно сказка «Дочь болотного царя» (1858), откуда почерпнут «мотив духовных превращений девушки, кроткой ночью и жестокой днем»⁶. Но отнюдь не только он один: это и *мотив двуприродности* героини – она дочь египетской принцессы и болотного царя. И *скандинавский колорит*: девочку удочеряет жена викинга, причем она оказывается еще более жестокой и воинственной, чем ее приемный отец. И – главное – *мотив преображения под действием христианского учения*, воплотившегося в конкретном человеке: если в драме Гумилева это королевич Гондла, то у Андерсена – *молодой священник-пленник*, которого дневная Хельга хотела убить (ср. с Лерой: «Я тебя до сих пор не убила, / Потому что мне дорог твой страх»; 5, 141), а ночная помогла бежать. В ответ священник снимает с Хельги заклятие, и две ее природы сливаются в одну, светлую, когда убитый юноша является ей в видении: «В ту же минуту она почувствовала, как зажглась в ней, как бы от удара молнии, светлая, божественная искра, искра Духа Святого»⁷ (далее цитируется по тому же источнику с указанием страниц в круглых

скобках). Причем священник погиб в схватке с разбойниками, отдав свою жизнь за Хельгу – как Гондла убивает себя, стремясь смертью поправить смерть и стать «монетой», покупающей спасенье исландцев и в первую очередь Леры (он падает на меч именно после ее отказа креститься). Хотя в сказке Андерсена мотив любви Хельги и священника в эксплицитном виде отсутствует, он все-таки имеет место в виде рудиментарном: вернувшаяся с матерью на ее родину Хельга предпочитает собственной свадьбе и жениху – «молодому и прекрасному» аравийскому принцу – путешествие в небесную обитель вместе с призраком убитого христианина: «...он вознесся с нею в обитель блеска, света и чудной гармонии. Дивные звуки и мысли не только звучали и светились вокруг Гельги в воздухе, но и внутри ее, в глубине ее души» (44–45). Таким образом, Гумилеву оказался близок и андерсеновский *мотив добровольного ухода в мир иной*. Хельгу, как и Леру, ожидает там окончательное преображение: «...из брэнной телесной оболочки, очищенной крещением света, вознесся к небу прекрасный образ, чище, прозрачнее воздуха; солнечный луч вернулся к Отцу! А тело распалось в прах...» (46). Более того, фундаментальная параллель *лебедей / христиане* тоже присутствует у Андерсена: так, египетская принцесса прилетает на болото в лебедином оперении, в нем же она улетает вместе с расколдованной Хельгой на родину. А в видении жены викинга Хельга целует ее руки, «как бы благодаря ее за <...> произнесенное ею сейчас имя белого Христа. Гельга повторила это имя и вдруг поднялась на воздух в виде лебеда...» (38). В «Гондле» герой говорит Лаик: «Ты улыбка Господня. Мы оба / Из великой семьи лебедей» (5, 123). От Андерсена, видимо, идет и *уподобление героя богу Бальдру*, а через него (как светлого бога-искупителя скандинавской мифологии) – *Христу*. Священник-пленник сравнивается с ними не раз, например: «Как он был прекрасен! “Словно сам Бальдур!” – сказала жена викинга...» (26); «...жена викинга знала, что после того возникнут новое небо и новая земля <...> воцарится новый неведомый Бог, и к нему вознесется кроткий, светлый Бальдур, освобожденный из царства теней. И вдруг она видит его перед собою! <...> это был пленный христианин.

– Белый Христос! – воскликнула она...» (38). В «Гондле» повторяется этот мотив: «Что с тобой, королевич мой белый? / <...> Ты как Бальдер, бросающий стрелы» (5, 111), – восклицает Лера. Гондла многократно уподобляется Христу: «Я воды у него попросил, / Он же укусом, смертную желчью / Мой запекшийся рот оросил» (5, 121); «Для тебя я восстал бы из гроба, / За тебя я прощаю людей» (5, 129); «Если скажешь: в нелепое веруй! – / Тотчас волю исполню твою» (5, 153); «Наши боги поспорят едва ли / С покоряющим смерть божеством» (5, 159) – о смерти Гондлы; «Мой венец не земной, а небесный, / Лаик, терны – алмазы его» (5, 142). Постоянен этот *мотив небесного венца* – подобно тому, как у Андерсена атрибут убитого священника оказывается «рана на лбу», которая «сияла, точно диадема» (34): «...меня коронует Христос / Диадемою листьев кленовых / И росую обрызганных роз» (5, 146); «Значит, все-таки Гондла король, /

И корона пронизана светом / На кудрях его, черных как смоль» (5, 151). Однако уподобление героя Бальдру, как и некоторые другие элементы своего замысла, Гумилев мог позаимствовать и из других источников: романа Р. Хаггарда «Эрик Светлоокий» и лирической драмы Г. Ибсена «Богатырский курган».

О значении Хаггарда для Н. Гумилева Н.А. Богомолов писал: «...некоторые романы Райдера Хаггарда оказали весьма серьезное воздействие на творчество Гумилева. <...> ...романы Хаггарда разворачивались не только в современности, но и в отдаленной древности, причем нередко в тех самых пространствах и временах, где впоследствии будет происходить действие и стихотворений, и драм Гумилева: гомеровские времена (“Мечта Мира” Хаггарда и “Возвращение Одиссея” <...>), древняя Скандинавия (“Эрик Светлоокий” и “Гондла”), первые века христианства, годы правления Саладдина и пр.»⁸.

Роман «Эрик Светлоокий» (1890) на русском языке вышел в 1902 г. и как раз за год до создания Гумилевым «Гондлы», в 1915 г., был переиздан. С гумилевской драмой его сближает ряд мотивов. Во-первых, как говорилось выше, главный герой в обоих произведениях уподобляется Бальдру. Ср.: «— Смотрите, Бальдур и тролль! — воскликнула Сванхильда <...> Если Оспакар был страшен и безобразен, как тролль, то Эрик был прекрасен, как Бальдур, прекраснейший из богов»⁹ (далее текст приводится по тому же изданию с указанием страниц в квадратных скобках); «Все с удивлением увидели в дверях человека, сиявшего, как солнце <...> Рядом с ним стоял другой витязь <...>».

— Видите, — послышалось в толпе, — вот сами боги Бальдур и Тор!» [123–124]. Смерть героя от рук вероломных врагов похожа на смерть Бальдра (от стрелы, пущенной по наущению Локи): «Тогда, выбрав удобную минуту, Гизур сзади пустил стрелу в лежащего на земле умирающего Эрика» [162]. Хотя Эрик — своего рода проекция славнейшего воина Сигурда, тогда как Гондла отличается физической немощью, оба являются светоносными персонажами, героями духа (в частности, на судьбу Сигурда намекает один из вариантов убийства Гондлы, которое обдумывают исландцы: «И бывает еще: на охоте / Не туда попадает копьё»; 5, 106).

Во-вторых, одним из наиболее примечательных элементов сходства являются финалы двух произведений. Как и «Гондла», роман Хаггарда завершается образом уплывающей по морю ладьи, на которой тело мертвого героя увозит в вечность любившая его женщина: «...поверх всех убитых положили тело Эрика <...> ...Сванхильда, распустив свои черные кудри по ветру, стояла в голове Эрика Светлоокого, запев предсмертную песню. Вдруг два белых лебедя спустились с облаков и стали парить над судном, которое теперь быстро уносилось в лучах заката на крыльях бурного ветра. <...> далеко на краю горизонта, среди моря, вдруг вспыхнуло яркое зарево пожара; пламя его высоко подымалось к небесам. Все догадались, что то горело судно Сванхильды...» [164–165]. Отметим, что у Хаггарда с телом Эрика отплывает отрицательный из двух женских персонажей —

Сванхильда, безответно любившая Эрика, который, в свою очередь, любил положительную героиню — Гудруду, убитую ранее из-за козней Сванхильды. Героини являются единокровными сестрами, и герой связан неразрывными узами с обеими. Родство героинь и жестко распределенные между ними отрицательная и положительная роли заставляют вспомнить о двух ипостасях — доброй и злой — женского персонажа «Гондлы». (Противопоставление доброй и злой сестер — традиционный элемент скандинавского фольклора, как свидетельствует, в частности, песня «Две сестры», читанная Гумилевым: при работе над «Гондлой» он использовал книгу «Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей», где она опубликована¹⁰. Тот же прием сопоставления двух сестер имеет место в пьесе Ибсена «Воители в Гельгеланде» — другом источнике «Гондлы»). При этом со Сванхильдой, играющей более важную роль в сюжете (у Гумилева героиня тоже в основном появляется в виде Леры, а не Лаик), связаны образы и лебедей, и волков. Уже само ее имя означает «лебедь битвы», что, с одной стороны, сближает героиню с воительницами валькириями (вообще, роман об Эрике во многих своих элементах спроецирован на историю Сигурда и его отношений с Гудрун и валькирией Брюнхильд), а с другой — напоминает о полюсе лебедей у Гумилева. Над судном с уплывающими Эриком и Сванхильдой появляются два лебедя. Сама она напрямую сравнивается с этой птицей: «...Сванхильда идет к нему по морю <...> плавно и покойно, словно лебедь плыла...» [80]. Одновременно ей сопутствует образ волка: «...кто же та девушка, что подкрадывалась к ним ползком и затем шепталась с серым волком, который прибежал к ней из леса. Эрик сказал, что это, верно, была Сванхильда...» [57].

О Сванхильде говорится, что «сердце в ней было холодное, и желала она только власти и богатства» [11]. Это очень близко к характеристике Леры с ее сердцем «из меди» (5, 119). Когда Лера узнает, что Гондла не является королевичем, на которого был подменен в младенчестве, она думает о том, как все-таки забрать власть над Ирландией в свои руки:

...если ты утверждаешь,
Что король ты и был им всегда, —
Кто помеха тебе в этом деле?
Снорре? Груббе? Их можно убрать.
Лаге с нами. Мы б верно сумели
Властелинами заново стать. (5, 141)

И она предлагает Лаге подождать, пока станет королевой, чтобы получить и власть, и любовника:

Выжди, Лаге, позволь воцариться
Мне в богатой и сильной стране
И тогда, как кочующий рыцарь,
Приходи откровенно ко мне. (5, 136)

Ср. с действиями Сванхильды, выходящей замуж за Атли: «Ей пришло на ум, что замужество не могла, что старые мужья умирают, что ярл сделает ее богатой, знатной и могущественной...» [64]; «– Слушай, Эрик, – отвечала хитрая женщина, – <...> Атли стар, и чует мое сердце, что он долго не проживет. <...> Тогда ты займешь с честью и почетом его место и открыто назовешься женихом его вдовы!» [107].

В-третьих, в романе Хаггарда часто возникают мотивы усталости от земной жизни и стремления за ее пределы, где герой надеется воссоединиться с возлюбленной (оба элемента находим и в «Гондле»): «– Нет, на тебя я не подыму меча! <...> Что смерть, это – отрада и успокоение...» [153]; «– Да, я чувствую, что мы с тобой умрем завтра, и рад тому: я устал; мне претит человеческая кровь, громкие подвиги, слава и самая великая сила моя; хочу я только покоя!» [157]; «...мы хотим умереть и умрем; для меня смерть отрада и желанная цель: она соединит меня с моей возлюбленной супругой, с Гудрудой Прекрасной» [160].

Таким образом, между пьесой Гумилева и романом Хаггарда существует ряд важных совпадений, которые вряд ли могут быть случайными и отчасти проясняют центральные образы драматической поэмы. Так, проекция образа героини на хаггардовскую Сванхильду резче высвечивает ряд ее особенностей в ипостаси Леры. Но еще более глубокое – можно сказать, всеобъемлющее – влияние на «Гондлу» оказало творчество Ибсена, в частности, драма «Богатырский курган», чей сюжет зеркально отражает сюжет «Гондлы».

О влиянии «Богатырского кургана» на «Гондлу» писала Э. Русинко, выявившая фундаментальное сходство двух произведений – начиная с жанра и формы и заканчивая совпадениями в сюжете, системе персонажей и образности¹¹. Герой «Богатырского кургана» со сходным именем Гандальф – викинг, в финале принимающий христианство под влиянием кротких южан, прежде всего, героини – Бланки, которая, являясь христианкой, одновременно мечтает о витальности и силе Севера и героев-викингов (с нашей точки зрения, в этом проявляется мотив двуприродности героини, также подчеркнутый ее сравнениями и с лебедем, и с хищными птицами). Готовность Гандальфа принять смерть ради христиан – параллель к самоубийству Гондлы, который становится «монетой», покупающей «спасенье» волков-язычников. Как и Гондла, Гандальф сравнивается с богом Бальдром.

К сказанному Русинко можно добавить отдельные детали. Так, в обеих пьесах важен соллярный мотив. Но если в «Богатырском кургане» солнце, как обычно и бывает, связывается с положительным полюсом (в монологе Бланки, завершающем пьесу, оно означает христианство, которое несут Северу главные герои: «Да, в путь скорей! По пенным волнам / и в тишь и в бурю путь открытый нам! / Зажжется солнца нового сиянье над Севером...»¹²), то в «Гондле» – наоборот, с отрицательным; здесь оно ассоциируется со звериной силой, яростью, гневом, плотскими страстями, язычеством. И – с отношениями Леры и Лаге. Их чувства представляют

собой ту любовь-ненависть, борьбу за верховенство, которые традиционно связывают воительницу с героем (Ахилла и Пентесилею, Зигфрида и Брунгильду, Кухулина и Айфе, Дуная и Настасью и пр.). Так, знаменателен следующий диалог, в котором Лаге приписывает игру их чувств действию солнца и зноя:

Лера
Дай мне меч твой, дай меч мне скорее,
И тебя я сейчас заколю.

Лаге
Если хочешь, возьми. Мне не внове
Забавляться опасной игрой.
Солнцу летнему хочется крови,
В нас вселяет безумие зной.

Лера
Злобный волк!

Лаге
Мне приятны проклятья.
Жизнь дешевле твоей красоты.
И в последнем предсмертном объятьи
Будешь сжата, единая, ты. (5, 133)

В речи обоих, когда они говорят о ночной встрече (в первом действии), используется метафора огня:

Лера
Ты был страшен тогда; мне казалось,
Что огонь пожирает меня.

Лаге
Ты смотрела, и ты улыбалась
Веселей и страшнее огня. (5, 135)

Призывая Лаге, Лера вновь ссылается на действие солнца: «Я любовью и солнцем пьяна. / Этой ночью, не правда ли, милый, / Ты придешь ко мне?» (5, 144). Напротив, отношения героини с Гондлой протекают под знаком луны. Учитывая сказанное выше о любви-ненависти, обычно связывающей воительницу с центральным героем, получается, что Лаге *занимает место Гондлы в традиционном сюжете* (как замещает он его в спальне Леры). Гумилев в «Заметках к Гондле» сообщает, что позаимствовал имя Лаге и саму ситуацию, когда к невесте под видом жениха входит другой, из норвежской народной песни «Лаге и Йо»¹³. Но принципиально

важно, что в этой песне именно Лаге является обманутым и затем убитым в поединке новобрачным:

Разули и спать уложили ее;
Мы знаем свое –
А с нею тихонько ложится и Йо.
Я лег! сказал Йо.
И пусть пропадает все золото мое –
Пойду! сказал Йо.

И к Лаге приходит ужасная весть:
Мы знаем свое –
Ты слышишь, другой у невесты уж есть!
Да, есть! сказал Йо!¹⁴

Таким образом, оказывается, что Гондла и Лаге связаны *тайным двойничеством* (ср. также: «Как ты в спальню невесты проник? / Кто ты? Волк ненавистный и злобный / Иль мой собственный страшный двойник?»; 5, 115). На него намекает и тот факт, что Лаге является единственным, кто искренне принимает «благовую весть» Гондлы («...Лаге <...> решительнее других переходит на его сторону»¹⁵), тогда как остальные исландцы делают это из страха перед превосходящими силами ирландцев. Т.е. в отношении Гондлы имеет место – просто в более слабой степени – тот же феномен, что и в отношении Леры/Лаик, а именно расколотовость на две ипостаси: кроткую и яростную, христианскую и языческую, лунную и солнечную. Поэтому не следует удивляться, читая в «Заметках к Гондле» следующий пассаж: «Гондла смел, решителен <...> Его страх перед волчьим воем объясняется чисто физическим отвращением человека, считающего своим тотемом лебедя, к тотему врагов»¹⁶.

Кстати, имя Лаге также весьма напоминает Локи (в тетралогии Вагнера – Логге), мифологического трикстера, которого иногда считают скандинавским богом огня. Возможно, у треугольника Гондла – Лера – Лаге есть еще один прообраз; речь идет о житнетворческой дуэли, разыгравшейся между В. Брюсовым и А. Белым в 1904–1905 гг. (третьим углом этого треугольника была Н. Петровская), в рамках которой поэты примерили, соответственно, маски Локи и Бальдра и памятниками которой остались, в числе прочих, стихотворения «Бальдеру Локи», «Бальдеру. II» Брюсова и «Старинному врагу» Белого. Гумилев, долгое время находившийся под сильнейшим влиянием Брюсова, разумеется, не мог не знать об этом сюжете.

Брюсов выступал в этом поединке темной, демонической фигурой, Белый – «сыном света», причем духовная победа, как признавался Брюсов в стихотворении «Бальдеру. II», осталась за Белым:

<...> Но в самом ужасе падений,

На дне отчаянья и тьмы,
Твой дальний луч рассеял тени,
И в небеса взглянули мы!

Нас сладостарственным содроганьем
Вязала страсть, но встал твой лик!
И мы отпрянули с рыданьем,
И я над плачущей поник.

<...> Я молча раскрываю руки:
Она – твоя, возьми! бери!
Мне сладко от смертельной муки,
Мне больно от лучей зари!¹⁷

Сюжет здесь, можно сказать, совпадает с сюжетом «Гондлы», если бы его события были представлены с точки зрения Лаге. Более того, Брюсов вызывал Белого и на вполне реальную дуэль, но Белый, подобно Гондле, вызов не принял.

Учитывая все вышесказанное, следует констатировать высокую степень полигенетичности образа героини в «Гондле». Однако в этой статье мы коснулись далеко не всех его источников. О влиянии на образ Леры/Лаик героинь Ибсена и ирландских саг – в следующей статье двухчастного цикла.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1998–2007.

² Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 2.

³ Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 2.

⁴ Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 1.

⁵ Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 2.

⁶ Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 1.

⁷ Андерсен Х.К. Дочь болотного царя // Андерсен Х.К. Собрание сочинений Андерсена: в 4 т. / пер. А. и П. Ганзен. СПб., 1894. Т. 2. Ч. II. С. 33–34.

⁸ Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 470–472.

⁹ Хаггард Р. Эрик Светлоокый / пер. с англ. А.А. Энквист. СПб., 1902. С. 35.



¹⁰ Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. СПб., 1903. (Русская классная библиотека. Сер. 2. Вып. 25). С. 182–184.

¹¹ *Rusinko E.* Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's dramatic poem "Gondla" // *The European Foundations of Russian Modernism. Studies in Slavic Language and Literature. Vol. 7. Studies in Russian and German. Vol. 4.* Lewiston, N.Y., 1991. P. 189–218.

¹² *Ибсен Г.* Богатырский курган / пер. А. и П. Ганзен // Ибсен Г. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена: в 8 т. Т. 2. М., 1906. С. 40.

¹³ *Гумилев Н.* Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 1.

¹⁴ Лаге и Йо // Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. СПб., 1903. (Русская классная библиотека. Сер. 2. Вып. 25). С. 199–200.

¹⁵ *Гумилев Н.* Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 3.

¹⁶ *Гумилев Н.* Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 1–2.

¹⁷ *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы. Л., 1961. С. 502–503.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bogomolov N.A. Nikolay Gumilev. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature at the Turn of the Century (1890s – 1920s)]. Book 2. Moscow, 2001, pp. 470–472. (In Russian).

2. *Rusinko E.* Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's dramatic poem "Gondla". *The European Foundations of Russian Modernism. Studies in Slavic Language and Literature. Vol. 7. Studies in Russian and German. Vol. 4.* Lewiston, N.Y., 1991, pp. 189–218. (In English).

Вероника Борисовна Зусева-Озкан – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

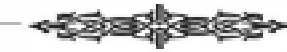
Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, аутометарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

Veronika Zuseva-Özkan – Doctor of Philology, Leading Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

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

E-mail: zuseva_v@mail.ru



А.В. Филатов (Москва)

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ МИФОПОЭТИКИ: АДАМИЧЕСКИЙ МИФ В ЛИРИКЕ Н.С. ГУМИЛЕВА

Аннотация. В статье анализируется структура адамического мифа в поэзии Н. Гумилева, а также его аксиологическое содержание, коррелирующее с мировоззрением и системой ценностей поэта. Гумилев трансформирует библейскую легенду об Адаме, рассматривая изгнание из рая как испытание, дающееся первому человеку. Цель данного испытания – накопление жизненного опыта и освоение земного пространства для возвращения в рай. Герои стихотворений Гумилева реализуют эту модель поведения, признавая не только совершенство небесного мира, но и самоценность земного. Таким образом, адамический миф гармонизирует представления о мироздании и предназначении человека.

Ключевые слова: Н. Гумилев; ценностный подход; мифопоэтика; Адам; адамический миф, акмеизм.

A. Filatov (Moscow)

The Axiological Approach to the Study of Mythopoeitics: The Adamic Myth in Nikolay Gumilev's Lyrics

Abstract. The paper focuses on the analysis of the structure of the so-called "Adamic" myth in Nikolay Gumilev's poetry, as well as on its axiological content which correlates with the poet's worldview and value-system. Gumilev transforms the biblical legend about Adam, considering the expulsion from the Garden of Eden as a test for the primal man. The purpose of this test is to acquire experience and domesticate the earthly world in order to return Eden. The characters of Gumilev's poetry actualize this behavioural pattern, acknowledging not only the perfection of the heavenly world, but also the self-worth of the earthly one. Thus, the Adamic myth harmonizes the notions of the universe with those of human destiny.

Key words: Nikolay Gumilev; axiological approach; mythopoeitics; Adam; Adamic myth; acmeism.

С древних времен миф был инструментом не столько познания окружающего мира, сколько его аксиологического упорядочивания¹, т.е. гармонизировал представления человека о действительности. Данную функцию сохранили и художественные мифы, что позволяет видеть в них средства для выражения ценностных ориентаций героя и автора². Применение ценностного подхода при анализе мифопоэтики дает возможность раскрыть художественную аксиосферу писателя и его миропонимание. В контексте поэтического творчества Н. Гумилева в связи с этим особый интерес представляет авторский адамический миф, восходящий к библейской легенде о первом человеке. Представляется,

что Адам для Гумилева не только первый поэт и носитель мироощущения адамизма – «мужественно-твердого и ясного взгляда на жизнь» (7, 147; здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений Гумилева даются в круглых скобках с указанием номеров тома и страниц)³, но и универсальный мифологический прототип для героев лирики. Рассмотрение адамического мифа в аксиологическом аспекте позволяет увидеть более тесные связи между системой ценностей Гумилева и художественными принципами акмеизма. Наше внимание будет сосредоточено на текстах, в которых миф эксплицирован в библейских образах или мотивах, однако мы также обратимся к произведениям, соотносящимся с мифом только в плане содержания.

В Библии Адам не является демиургом, но участвует в заключительном этапе космогизации мира, поскольку дает «имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт. 2:20), выполняя функцию культурного героя-прародителя. Однако в Ветхом Завете усиливается мотив его «антигероической» деятельности: нарушение божественного запрета приводит к изгнанию Адама и Евы из райского сада, проклятию земли и человечества, которое отныне лишилось бессмертия и познало тяготы и страдания земной жизни. Это событие устанавливает центральную оппозицию мифа «Эдем – земля», разделяющую мироздание на сакральный и недоступный человеку рай и грешный земной мир.

В художественной обработке этого мифа Гумилев, напротив, акцентирует внимание на позитивном проявлении функции культурного героя, а не на его греховности, намечая иной ценностный вектор. В стихотворении «Сон Адама» заснувший у Древа Познания герой видит сон, в котором узнает о грядущем изгнании и о будущем всего человечества, проживая жизнь своих потомков. Адам одновременно «тонет душой в распутстве и неге» (1, 256), как грешники, погибшие во время Великого Потопа, и, подобно Ною, строит ковчег. Герой осваивает мир, подчиняя себе природу (реки, подземные богатства, воздушное пространство), занимается науками и искусством. В подобной деятельности ярко проявляется функция культурного героя, добывающего блага цивилизации. В конце концов, Адам, не забывший своего пребывания в раю вместе с Богом и не восставший против Него («Святыми ночами, спокойный и строгий, / Он клонит колена и грезит о Боге», 1, 257), устаёт от земной жизни и молится о смерти. Однако в тот самый момент, когда Земля должна быть уничтожена от падения кометы, Адам просыпается в Эдеме на радость беспечной Еве.

Используя мотив пророческого сна-видения, Гумилев переосмысливает последующее изгнание первых людей из рая: проснувшийся Адам духовно преобразился, мистически пережив опыт развития человечества. Герой уже знает, какая судьба его ждет, следовательно, изгнание (не показанное в произведении) становится его добровольным выбором, испытанием, которое он принимает. Подобной провиденциальной моделью поведения наделен Христос в Новом Завете, которого также называют вторым или последним Адамом. По сути, Гумилев привносит в Ветхий Завет элементы

Нового Завета. Преодоление идеи первородного греха здесь перекликается с той версией ницшеанской концепции сверхчеловека, которая сформировалась в культуре Серебряного века. По словам В.В. Полонского, «для русских изводов “сверхчеловека” в первую очередь характерна ярко выраженная экстраверсия мифа о личностном преображении: в этой системе ценностей “сверхчеловек” есть преодоление не позитивно “исторического” (как у немецкого философа), а “ветхого” (при всех сопутствующих религиозно-библейских коннотациях) человека с его первородным грехом, смертностью и окликами ввысь»⁴. Однако Гумилев не отказывается от «ветхого» Адама полностью, ибо смерть для него является непременным индикатором мужества человека, «несравненное право» которого – «самому выбирать свою смерть» (1, 183), а «оклики ввысь» символизируют «сладкое ощущение собственного незнания» (7, 149), более целомудренное, чем попытки проникнуть в тайны вселенной. Апология Адама для Гумилева – это необходимое условие для принятия земного мира и осознания места человека в нем. Поэтому поэт целенаправленно подвергает мотив изгнания трансформации в своем творчестве, превращая его в мотив испытания-инициации.

Стихотворения «Адам» и «Дети Каина» на первый взгляд, интерпретируют этот мотив с противоположных позиций. В первом тексте поэт призывает Адама к принятию изгнания как суровой, но достойной участи. Хотя здесь прародитель предстает «униженным» и «обманутым», что вполне согласуется с библейским преданием, автор превозносит духовные стремления Адама, побудившие его послушаться воли Творца и, парадоксальным образом, заслуживающие небесного восхваления: «За то, что не был ты как труп, / Горел, искал и был обманут, / В высоком небе хоры труб / Тебе греметь не перестанут» (1, 268). По мнению Гумилева, духовные «искания» побудили первого человека отказаться от райских блаженств в пользу неизвестного сурового мира, в котором есть смерть, страдания и тяжкий труд. Безгрешное состояние было утрачено, но это дало начало человечеству, его истории и культуре, что для поэта составляет не меньшую ценность, чем пребывание в раю. По сути, с момента изгнания из Эдемского сада Адам перенимает божественную функцию культурного героя, становясь сопричастным процессу творения и космогизации мира. В такой интерпретации земная жизнь Адама – а через него и история всего человечества – представляется изоморфной обряду инициации, а Бог наделяется функцией «испытателя» (в архаичных мифах эту функцию часто выполняет «божественный отец»⁵). Тяжесть испытания Адама подчеркивается в оппозиции райского и земного мира. В последнем существуют смерть и страдания, тяжкий труд и неумолимое время, отсутствовавшие в раю, который, таким образом, может быть описан только апофатически – через отрицание реальных явлений. Этим подчеркивается принципиальная непознаваемость иного мира и необходимость обратить взор на земной мир, отныне единственно доступный Адаму. Именно поэтому прародитель должен не скорбеть по плодам райского сада, а жить новой жизнью, принимая

все трудности.

Антитеза двух миров занимает важное место и в «Потомках Каина». Субъектом речи здесь выступает лирическое «мы», символизирующее каинитов – потомков первенца Адама. Гумилев изменяет мотив соблазнения первых людей Люцифером, поскольку герои стихотворения не считают себя обманутыми: «Он не солгал нам, дух печально-строгий, / Принявший имя утренней звезды» (1, 254). В результате утраты рая человечество открыло для себя богатство земного мира: юноши могли путешествовать, старцы – изучать «запретные труды» (ремесла и искусства), а девушки – наслаждаться янтарными плодами. Как замечает Ю.В. Зобнин, потомки Каина «не столько потомки первого убийцы (эту банальную коннотацию Гумилев как раз игнорирует), сколько потомки первого “приобретателя”, первого “жизнелюба”, поставившего свое земное блаженство выше блаженства небесного»⁶. Соглашаясь с ученым в том, что Гумилев акцентирует любовь каинитов к земному миру, мы не разделяем его вывода об их ценностной иерархии. В заключительных строфах сонета в форме интуитивного прозрения звучит мысль о вторичности и неполноценности реального бытия. Оторванность от божественного мира трагически переживается субъектом стихотворения, что Гумилев показывает через образ креста, соединяя в одном произведении события Ветхого и Нового Заветов. Поэт показывает, что духовная потребность человека ощущать присутствие Бога не исчезает, даже проявляясь в негативной форме как чувство богооставленности. Жизненные удовольствия и трудности, с которыми сталкиваются потомки Каина, как раз и подводят их к выводу, что «Кто-то нас забыл» (1, 254), однако в нем содержится и утверждение, что Кто-то существует и единство с Ним более ценно, чем все земные радости.

Противоречие точек зрения, выраженных в «Адаме» и «Потомках Каина», снимается во «Сне Адама» (неслучайно эти стихотворения включены Гумилевым в один раздел книги «Жемчуга», 1910). Осознание свободы воли первого человека («Адам») уравнивается принятием воли Творца как абсолютной ценности («Потомки Каина»), в результате чего жизнь Адама и всего человечества обретает высший смысл в исполнении божественного предназначения здесь, на Земле («Сон Адама»).

Как культурный герой, гумилевский Адам, связанный одновременно с «горним» миром рая и с «дольным» земным миром, играет роль медиатора. Прародитель призван освоить «чужое» пространство, сделав его «своим». Эта задача обусловлена самой структурой мифологического пространства, качественно дифференцированного на сакральный центр и враждебную периферию. Именно поэтому героями Гумилева часто становятся путешественники и мореплаватели, считающие, что «как будто не все пересчитаны звезды, как будто наш мир не открыт до конца!» (1, 237).

Образ рая присутствует в памяти Адама как некий эталон первозданного мира, сообразно с которым он обустроивает мир здешний. Освоение пространства часто представлено как поиск рая на Земле, поскольку конечной целью героя, согласно циклическому времени мифа, является воз-

вращение в Эдем, восстановление гармонического состояния – награда за пройденное испытание. Лирический герой стихотворения «Баллада», называющий себя «юноша Адам» (2, 6), поэтому изображает свой жизненный путь как поиск и конечное обретение «святой родины», которая для него неразрывно связана с любимой женщиной, играющей роль Евы. Именно она является проводником, ведущим героя к заветной цели. Модель совместного обретения рая мужчины и женщины сохраняется и в позднем творчестве Гумилева, например, в стихотворении «Приглашение в путешествие»: «И, не тоскуя, не мечтая, / Пойдем в высокий Божий рай, / С улыбкой ясной узнавая / Повсюду нам знакомый край» (3, 191). Мотив узнавания проясняет мифологическое содержание образов главных героев – Адама и Евы, вернувшихся на свою «священную родину».

В сюжете адамического мифа райский локус одновременно является исходным пунктом и конечной целью пути героя, с его поиском сопряжено освоение земного пространства. Так, в поэмах «Капитаны» и «Открытие Америки» функцию Адама, дерзающего отправиться на поиски еще не открытых земель и борющегося с опасностями, выполняют известные мореплаватели. Зачастую цель путешествия не является реально достижимой, но она должна присутствовать в сознании героя, обуславливая его внутреннюю интенцию действия. Именно поэтому герой «Северного раджи» хочет обрести «Иную Индию... – Виденье» (1, 207) в холодных и заснеженных краях, и для него эта мечта становится высшей реальностью. «Иная Индия» в данном случае – реализация мифологемы рая, путь к которой составляет смысл жизни героя, ее «акме». В этом глобальном подвиге и состоит инициация Адама, которая, в конечном счете, должна привести его обратно в райский сад. В древних мифах герой, совершая подвиг, «приобретает сверхъестественные силы, или доказывает свою геройскую сущность»⁷. Адам же должен доказать, что он достоин быть венцом творения, и вырасти интеллектуально и духовно, освоив и обустроив мир, созданный для него.

Дихотомия земного и райского хронотопов приводит к тому, что его центральные герои – Адам и Ева – тоже существуют в двух временах и пространствах. Являясь медиаторами между идеальным мифологическим и реальным эмпирическим миром, каждый из них имеет две соответствующие ипостаси, часто вступающие в конфликт, что на примере женского образа показано в стихотворении «Ева или Лилит»: «У Лилит – недоступных созвездий венец, / В ее странах алмазные солнца цветут, / А у Евы – и дети, и стадо овец, / В огороде картофель, и в доме уют» (2, 68). Первая жена Адама согласно оккультной каббалистической традиции⁸ для Гумилева означает божественную сторону женского образа. С ней в стихотворении связана сфера небесного, потустороннего, Ева же наделена подчеркнuto бытовыми атрибутами и выражает земную ипостась женщины. Заключительные строки стихотворения («Но всегда и повсюду – от Евы Лилит, – / Он тебя сохранит от тебя же самой», 2, 68) говорят о том, что в рамках гумилевского мифа Лилит и Еву следует считать именно двумя сторона-

ми одного архетипического образа, а не самостоятельными персонажами. Аналогичное раздвоение присутствует в «Сне Адама»: «Вот Ева – блудница, лепечет бессвязно, / Вот Ева – святая, с печалью очей. / То лунная дева, то дева земная, / Но вечно и всюду чужая, чужая» (1, 257).

Мужской вариант ментального двойничества находим в стихотворении «Два Адама»: «Мне странно сочетание слов – “я сам”, / Есть внешний, есть и внутренний Адам» (3, 167). Здесь конфликт происходит между внутренней стороной героя, хранящей любовь к небесной деве, и внешним Адамом, которого интересуют чувственные отношения.

Коллизия Лилит/Евы и внутреннего/внешнего Адама включается Гумилевым в общую оппозицию «душа/тело», являющуюся стержневой в таких текстах, как «Разговор» и «Душа и тело». С данной оппозицией коррелируют и другие: «статичность/движение» («Ангел-хранитель», «У камина»), «равнодушие/страсть» («Сон», «Жестокой»). Телесное начало в текстах поэта чаще сопряжено с активностью и пространственной динамикой, чем с отдыхом и покоем – это проявляется и в теме путешествий, и в теме любви. Напротив, душевное начало динамично только внутренне, оно тоскует по иному: иным временам («Современность», «Я вежлив с жизнью современною...»), иным мирам («Северный раджа», «Ослепительное»), иным воплощениям («Сонет», «Прапамять», «Стокгольм»). В рамках адамического мифа данный конфликт преодолевается через совместное целенаправленное движение героев к первоначальному раю. Его обретение должно нивелировать разногласия между двумя сторонами человеческой сущности, вернув им утраченную гармонию.

Поискрая в адамическом мифе реализует универсальную мифопоэтическую схему, которая, согласно В.Н. Топорову, заключает в себе «решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное»⁹. Однако рай не поддается однозначной пространственной локализации, т.к., с одной стороны, он внеположен земному миру и принадлежит иной реальности, а с другой – способен «актуализоваться в “нашем” пространстве»¹⁰ и активно воздействовать на него. Поэтому локализациярая на земле *интенциональна* и зависит от ценностной ориентации героя. Для Колумба в «Открытии Америки» таким сакральным местом является Новый Свет – «целый мир, неведомый пророкам, что залег в пучинах голубых, там, где запад сходится с востоком» (2, 25). Для героя цикла «Возвращение Одиссея» это – родная Итака, сад его старого отца Лаэрта. Для старика Ахмет-Оглы в «Паломнике» – это священная Мекка. Уже в названии произведения заявлена цель героев стихотворения «Родос», которые собираются отвоевывать «у веков, у пространств, у природы» (2, 103) остров, когда-то принадлежавший рыцарскому ордену.

Эти различные реализациирая объединены устремленностью героев и обретают в их сознании смысл подвига и жизненного предназначения. Однако на деле решение этой задачи усложняется, поскольку вступает в противоречие с базовой миромоделирующей оппозицией мифа «рай – земля»: достижение цели обнаруживает ее нетождественность сакральному миру.

Будучи частью земной реальности, она является лишь подобиемрая, и это повергает героя в отчаяние. Именно поэтому Колумб, высадившись на берега Нового Света, ощущает себя внутренне опустошенным. Для героя очевидно, что открытый им мир является частью земного. «Мой высокий подвиг я свершил, / Но томиться дух, как в темном склепе» (2, 27), – говорит в молитве Колумб, подчеркивая, что его «внутренний Адам» устремлен к иному и его путь не может закончиться в земном раю. Также не обретает покоя и вернувшийся в Итаку Одиссей.

По законам мифа Адам может вернуться в рай только после своей смерти, поэтому в идеале путь героя должен быть соразмерен его жизненному пути. Именно этим объясняется особенно торжественное отношение Гумилева и акмеистов к смерти – логическому финалу жизни внешнего Адама и освобождению Адама внутреннего. Гибель страшна для тела, но – парадоксальным образом – желанна для души, которая и после смерти продолжит свой путь к раю. Так, в «Паломнике» смерть не является концом пути героя. Умерев в пустыне по дороге в Мекку, Ахмет-Оглы, продолжает свой путь в ином мире, где в конце концов достигнет священного места: «Все, что свершить возможно человеку, / Он совершил – и он увидит Мекку» (2, 88–89). Но только такая смерть на пределе своих возможностей имеет ценность в пространстве адамического мифа. Помня о своей «трудной задаче», Адам не собирается нарушать ее правила. Подобное отношение к смерти Гумилев раскрывает в своем манифесте: «Здесь смерть – занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание...» (7, 148). Поэтому после исполнения своей земной «роли» лирический герой Гумилева предстает перед апостолом Петром (стихотворение «Рай») и доказывает, что своими земными подвигами он заслужил возвращение: «Не медли более, бери ключи, / Достойныйрая в дверь его стучит» (3, 81).

Адамический миф Гумилева также ориентирован на моделирование целостной картины мира. Циклическое время в нем формирует (помимо общечеловеческого значения вечной актуализация земного пути Адама), эсхатологическое представление, генетически родственное апокалиптическим ожиданиям младосимволистов. В стихотворении «Новая встреча» («На путях зеленых и земных...») конец мира представлялся поэту примирением сил космоса и хаоса, а также масштабным созданием новогорая. Серафим обращается к падшему ангелу со словами: «Нежный брат мой, вновь крылатый брат, / Бывший то властителем, то нищим, / За стенамирая новый сад, / Лучший сад с тобою мы отыщем» (3, 159). Обретение «нового сада» за стенамирая, по сути, означает тотальное распространение райского хронотопа, нивелирующее дихотомию небесного и земного. Сакральный центр в этом случае полностью заполняет профаническую периферию, что делает мифологическое пространство-время гомогенным и снимает напряженность всех семантических оппозиций. В соловьевской мифопоэтической системе, воспринятой младосимволистами, этому соответствует прекращение «борьбы Божественного Космоса и Хаоса за Душу мира»¹¹ и установление вселенской гармонии. Однако, если для Вл. Соловьева и его последователей «жизненная, и художественная задача, стоящая

перед каждым человеком и, в частности, перед художником»¹², заключается в освобождении Мировой Души, то сверхзадача гумилевского мифа – обретение Адамом нового рая и распространение его гармонизирующего влияния на весь мир.

Несмотря на то, что для многих модернистских мифов характерно «видение реальности как сущностно дисгармоничной, безысходно хаотической»¹³, Гумилев сохраняет исходную ценностную направленность мифа, гармонизирующего представления о мироустройстве и о цели человеческого существования. В этом и заключается его главная аксиологическая функция. Она же помогает увидеть одновременно преимущество и новаторство акмеизма по отношению к символизму. Адамический миф, сохраняя иерархию земного и небесного миров, подчеркивает самоценность последнего, жизнь в котором предстает не как томление в «голубой тюрьме», но как мужественный подвиг, исполнение которого вознаграждается возвращением в иной мир. Смерть Адама завершает его инициацию, являясь его последним, самым трудным испытанием. Поэзия Гумилева учит с достоинством встречать собственную смерть, о чем сам он заявляет в «Моих читателях»: «А когда придет их последний час, / Ровный, красный туман застелет взоры, / Я научу их сразу припомнить / Всю жестокою, милую жизнь, / Всю родную, странную землю / И, представ перед ликом Бога / С простыми и мудрыми словами, / Ждать спокойно его суда» (4, 134).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 169–170.

² Хализев В.Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 12.

³ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006. С. 147.

⁴ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 39–40.

⁵ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 21.

⁶ Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – поэт Православия. СПб., 2000. С. 152.

⁷ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 13.

⁸ Папазян А.А. Лилит // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 55.

⁹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 194.

¹⁰ Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология. М., 2005. С. 14.

¹¹ Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 66.

¹² Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 15.

¹³ Хализев В.Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 11.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Khalizev V.E. Mifologiya XIX – XX vekov i literatura [The Mythology of the 19th – 20th Centuries and Literature]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9, Philology, 2002, no. 3, p. 12. (In Russian).

2. Khalizev V.E. Mifologiya XIX – XX vekov i literatura [The Mythology of the 19th – 20th Centuries and Literature]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9, Philology, 2002, no. 3, p. 11. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Papazyan A.A. Lilit [Lilith]. *Mify narodov mira* [The Myths of the Peoples of the World]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1980, p. 55. (In Russian).

4. Neklyudov S.Yu. Struktura i funktsiya mifa [The Structure and Function of Myth]. *Sovremennaya rossiyskaya mifologiya* [The Contemporary Russian Mythology]. Moscow, 2005, p. 14. (In Russian).

(Monographs)

5. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 1976, p. 169–170. (In Russian).

6. Polonskiy V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX veka* [The Mythical Poetics and the Dynamics of Genre in the Late 19th – Early 20th Centuries Russian Literature]. Moscow, 2008, pp. 39–40. (In Russian).

7. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetipakh* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994, pp. 13, 21. (In Russian).

8. Zobnin Yu.V. *Nikolay Gumilev – poet Pravoslaviya* [Nikolay Gumilev as a Poet of the Russian Orthodoxy]. Saint-Petersburg, 2000, p. 152. (In Russian).

9. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Rite. Symbol. Image: The Research in Mythopoetics]. Moscow, 1995, p. 194. (In Russian).

10. Mints Z.G. *Poetika russkogo simvolizma* [The Poetics of Russian Symbolism]. Saint-Petersburg, 2004, p. 66. (In Russian).

11. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [The Auto-biographical Myth in A. Blok's Works]. Moscow, 1997, p. 15. (In Russian).

Антон Владимирович Филатов – магистр кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы: теория литературы, литература и поэзия начала XX в., акмеизм, аксиология.

E-mail: fil201292@yandex.ru

Anton Filatov – master's student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University.

Research interests: theory of literature, literature and poetry of the early 20th century, acmeism, axiology.

E-mail: fil201292@yandex.ru

Р.М. Ханинова, Д.Ю. Топалова (Элиста)

КАЛМЫЦКАЯ ЛЕГЕНДА О ГОРЕ БОГДО КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ПОЭМЫ В. ХЛЕБНИКОВА «ХАДЖИ-ТАРХАН»*

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00022

Аннотация. В статье рассматривается калмыцкая легенда о горе Богдо как один из инонациональных источников в поэме В. Хлебникова «Хаджи-Тархан» (1913). Изучение калмыцкого оронима в этом историко-философском произведении способствует пониманию евразийской идеи автора – союза России и Азии, взаимодействия народов, религий и культур на едином пространстве. Историческая топонимика Астраханского края передана в хлебниковском тексте включением сакрального мотива калмыцкой легенды, трансформированной в поэме, позволяющей увидеть родной мир с горной высоты и подтверждающей знание автором истории и культуры кочевого народа, населяющего эту территорию.

Ключевые слова: калмыцкая легенда; ороним Богдо; поэма; «Хаджи-Тархан»; Хлебников; Евразия.

R. Khaninova, D. Topalova (Elista)

The Kalmyk Legend of Mount Bogdo in V. Khlebnikov's Poem 'Khadzhi-Tarkhan'

Abstract. The article considers the Kalmyk legend of Mount Bogdo as one of the non-Russian sources in V. Khlebnikov's poem 'Khadzhi-Tarkhan' (1913). The study of the Kalmyk oronym in the context of this historical and philosophical composition contributes to further understanding of the author's Eurasian idea – the union between Russia and Asia, the interaction of diverse peoples, religions and cultures within the integrated space. In V. Khlebnikov's text the historical toponymy of Astrakhan region is expressed via the sacral motif of the Kalmyk legend which is transformed in the poem so that it becomes possible to view the home world from the height of the mountain. Thus the author's expertise in the history and culture of the nomads inhabiting the territory is confirmed.

Key words: Kalmyk legend; oronym Bogdo; poem; 'Khadzhi-Tarkhan'; Khlebnikov; Eurasia.

В сентябрьском письме 1912 г. Велимира Хлебникова к Алексею Крученых о любопытных задачах литературы, в том числе «заглянуть в монгольский мир», обратим внимание на следующее высказывание: «Одна из тайн творчества – видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и

* Исследование выполнено при финансовой поддержке комплексной программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Евразийское наследие и его современные смыслы», подпрограммы «Историческое наследие Евразии в современном преломлении», проект «Азийское» мировидение Велимира Хлебникова в аспекте «калмыцких» истоков творчества Поэта» (2015-2017).

находить словам место на осях жизни этого народа, крайних точках ширины и вышины»¹. В желании заглянуть в монгольский мир, по мнению А.Е. Парниса, можно многое понять в постоянном стремлении поэта к Востоку, правильно оценить генезис этого тяготения².

Проблема изучения монгольской темы в русской литературе актуальна в аспекте общего интереса русского модернизма к Востоку, к его фольклору, малой известностью в литературоведении фольклорных текстов степных народов России, их влияния на творчество русских писателей. Достаточно вспомнить стихотворение В. Соловьева «Панмонголизм», поэму А. Блока «Скифы», драму С. Есенина «Пугачев», роман А. Белого «Петербург».

Калмыцкая тема в творчестве Хлебникова, в его поэзии (лирика, поэма «Хаджи-Тархан») и прозе (повесть «Есир», автобиографическая проза) еще мало исследована. Это в основном статьи К. Ерымовского³, Г. Глинина⁴, А. Парниса⁵, Д. Кугультинова⁶, Р. Ханиновой⁷, А. Салдусовой⁸. «Калмыцкая тема Хлебникова также непосредственно связана с монгольской темой и нижеволжскими сюжетами и мотивами», – указал А. Парнис⁹.

Как писал Н. Степанов, «одна из лучших дореволюционных поэм Хлебникова “Хаджи-Тархан” (1912) – о Волге и знакомых с детства местах – Астрахани (старинное татарское наименование ее – Хаджи-Тархан) и Казани. “Хаджи-Тархан” – историко-философская поэма, посвященная излюбленной мысли Хлебникова о связи России и Азии, об “азийском пласте” культуры. <...> Прошлое Волги, история Астрахани и Казани рассматриваются Хлебниковым с точки зрения взаимодействия народов Азии и славянства. Монголы, ислам напоминают о себе памятниками архитектуры... <...> Культура Востока предстает здесь в сохранившихся древних памятниках: хурулы (буддийский храм у калмыков), казанская башня царицы Сумбеки, в следах древней культуры калмыков, татар и прочих народов Востока, населявших Волгу»¹⁰.

Е. Силард считает, что еще более открыто «широта нашего бытийственного лика», т.е. азийского континента-океана – дала о себе знать в поэме «Хаджи-Тархан» (1913), зачин которой указывает на имитацию «слова песни кочевого» – песни «кочевника-мальчугана», посвященной тому городу в устье Волги, неподалеку от которого поэт родился и о котором – в разные времена по-разному – повторял: «...у устья Волги встречаются великие волны России, Китая и Индии... Астрахань – окно в Индию»¹¹. По мнению исследователя, «окрошечный» метод смешивания исторических реалий у Хлебникова воспроизводит акцентированное вступлением мальчишеское исполнение «слова песни кочевого», которое обусловило отсутствие требуемых литературно-эстетическими нормами «правильностей» в ритмике, мелодике и в структуре поэмы. В результате этот письменный литературный текст предстал перед читателем как текуче-подвижный сгусток «слова кочевого», прозвучавшего в «оазисе», лабиринте времен и народов, откуда возможны пути в разные концы света¹².

Интерес В. Хлебникова к Астрахани, откуда родом его предки с отцов-

ской стороны, к городу, население которого составляют и кочевые народы, художественно органичен: в зачин поэмы «Хаджи-Тархан» поэт включил фольклорный мотив калмыцкой легенды о горе Богдо, позволяющей увидеть родной край с самой высокой точки Прикаспийской низменности. «Где Волга прянула стрелой / На хохот моря молодого, / Гора Богдо своей чертой / Темнеет взору рыболова»¹³. Эта гора высотой 150 м находится на территории Астраханской области, близ границы с Казахстаном, и занимает в окружности 13 км. Введение оронима Богдо в географический ландшафт поэмы манифестировано народной памятью: «Слово песни кочевое / Слуху путника расскажет: / Был уронен холм живой, / Уронил его святой, – Холм, один пронзивший пажить! / А имя, что носит святой, / Давно уже краем забыто»¹⁴.

В примечаниях Е.Р. Арэнзона и Р.В. Дуганова к поэме отмечено: «Богдо калм. – святой; название горы между Волгой и соляным озером Баскунчак. Согласно калмыцкой легенде, два буддийских монаха по велению далай-ламы несли гору с Урала на юг; поддавшись искушению женской красоты, один из подвижников ослаб духом, и гора погребла монахов под собой»¹⁵.

Сравним хлебниковскую версию легенды и версию в примечаниях литературоведов. В первой версии не очень ясно, что за холм уронил святой, почему холм живой, почему об этом кочевое песенное слово? Поэт обозначил кочевое слово как песню, зная, что это топонимическая легенда, видимо, чтобы актуализировать высокую традицию бытования сакральной истории. Холм остался на пустоши, а имя святого давно забыли. Вначале в поэме обозначена гора Богдо, затем – холм, и вновь – гора.

Во второй версии заметно различие: здесь уже два монаха, буддийских, согласно велению далай-ламы, несли гору по конкретному маршруту, но не донесли, потому что один из монахов поддался искушению, и оба погибли под обрушившейся на них горой. Но и в этом случае не очень понятно, зачем надо было нести куда-то эту гору.

Между тем В. Хлебников начинает многотемный рассказ, связывая калмыцкий компонент с городом своих предков, совсем не случайно. Это не только обозначение реальных географических координат на карте родного края, не только дань памяти месту своего рождения среди калмыков, не только знание калмыцкого фольклора, но и понимание значимости оронима как маркера национальной истории, религии и культуры кочевого народа. «Образ горы у всех монголоязычных народов связан с анимистическими представлениями о ней как покровительнице рода»¹⁶, поскольку «горы были главными ориентирами на местности как в географическом, так и в сакральном смысле», «с древности гора (главная гора местности) рассматривалась как символ родовых кочевий»¹⁷.

Как подчеркнул лингвист В.Н. Хонинов, возникновение калмыцкого топонима Богдо уул («Священная гора») «связано с предками калмыков, которые оставили места своих кочевий в Джунгарии и в конце 30–40-х годов XVII в. прикочевали к низовьям Волги, где они и обосновались, обретя вторую родину. Для калмыков, оставшихся без традиционных мест

поклонения, единственная крупная гора в приволжской степи стала их культовым объектом, получив символическое название Богдо уул»¹⁸. Этот топоним относится к так называемым перенесенным или повторяющимся географическим названиям, т.к. культ священной горы Богдо у калмыков существовал и в древние времена, т.е. до прихода на Волгу в XVII в. «О Богдо уул у монголов бытует немало легенд и преданий, но среди них мы не встречаем сюжетов, связанных с переносом горы людьми», как уточняет фольклорист Д. Басаев¹⁹. В то время как П.И. Тартаковский назвал монгольскую легенду, с которой начинался «Хаджи-Тархан», тема и образ холма проходит через всю поэму, двумя значительными композиционными опорами художественной структуры которой являются два доминантных образа, несущих в себе мощный импульс национально-традиционной символики: Волга – наиболее эмблематичный образ Руси и Степь – древний символ Востока²⁰.

Именно в калмыцком фольклоре есть несколько вариантов топонимических легенд о появлении горы Богдо в Прикаспийской низменности. Возможно, В. Хлебников познакомился в «Астраханском справочном листке» за 1883 г. (№ 228) с перепечатанными калмыцкими преданиями. В записи профессора С.Г. Гмелина «рассказывается о двух святых калмыках, которые решили перенести гору Богдо с берегов Яика к Волге. Когда они приблизились с этой горой к Волге, один из них “осквернил себя злым промышлением” (как тут же отмечает Гмелин, по другой версии – “учинил блудодеяние”). Грешник тут же потерял силы, и гора придавила его. Второй калмык не мог один справиться с горой, и она осталась на том месте, где стоит ныне»²¹. Близкий этому сюжету вариант легенды приведен в примечаниях к поэме Хлебникова.

Ученый «Г. Федченко указывает другую версию калмыцкого предания, записанную им во время путешествия по южной и юго-восточной России в начале 60-х годов XIX века, – напомнил Д. Басаев. – Здесь труд выполняет уже сам Далай-лама, который решил с горы на Урале натаскать земли в болотистую приволжскую степь. Он насыпал большой мешок земли, взял с собой хлеба, соли и пошел в степь. <...> эта версия приписывает Далай-ламе не только образование Баскунчакского озера, но и священной горы Богдо, а также холма Богдо Малое (Му Богдо), находящегося от Большого в двадцати верстах. Сделав привал, уставший Далай-лама отсыпал часть земли из мешка, так появилось Богдо Малое. Он идет дальше, силы его слабеют, но он идет до кровавого пота. Наконец, Далай-лама падает под тяжестью своей ноши. Мешок с землей камнеет и остается навеки священной горой Богдо»²².

Судя по тексту хлебниковской поэмы, автор опирался на вторую версию – с участием Далай-ламы. Летом 1917 г., как вспоминал поэт Дмитрий Петровский, они с Велимиром «отправились в степь разыскивать гору Богдо, уроненную святым и воспетую Хлебниковым в его “Хаджи-Тархане”, задолго до этого путешествия»²³. Но, по его воспоминаниям, не дошли до своей цели.

Обратившись к началу поэмы Хлебникова «Хаджи-Тархан», теперь понимаем, почему холм живой (это земля с далекой родины), почему был уронен холм (от долгого пути) и кем (Далай-ламой). Таким образом, «предания о горе Богдо в основном представляют собой рассказы о переносе горы с одного места на другое (с Урала или из Джунгарии на Волгу)»²⁴. Гора Богдо упоминается и в других жанрах калмыцкого фольклора, в сказках, например, но легенды о ее происхождении нет в калмыцком героическом эпосе «Джангар», как ошибочно полагал А.А. Мамаев: «...калмыцкий народный эпос (“Был уронен холм живой” – “Хаджи-Тархан”) и так далее»²⁵.

Лексема «богдо» в общемонгольском употреблении («святейший, премудрый, верховный, высочайший») встречается в оронимии и антропонимии²⁶. В поэме Хлебникова описание горы Богдо актуализирует ее высоту в прямом и переносном смысле. «Высокий и синий, боками крутой, / Приют соколиного мыта! / Стоит он, синяя травой, / Над прадедов славою курган»²⁷. Поэтому поэт связал прошлое, настоящее и будущее в хронотопе: «И подвиг его и доныне живой / Пропел кочевник-мальчуган»²⁸. В то же время автор не уточнил в цветовой гамме красноватый склон горы с одной стороны.

Как пишет историк Э.П. Бакаева, «центром земли является гора, выступающая как маркер родной территории. <...> Гора – этнический маркер, появление которого в фольклоре следует связывать с появлением этноса, консолидирующегося вокруг некоего символа, чаще всего которым является символ “земли-воды”, священной горы, мирового древа, и т.п.»²⁹.

Следовательно, «с приходом калмыков из Джунгарии в низовья Волги единственная крупная гора в этой местности стала объектом их традиционного поклонения, и культ новой горы Богдо и ее “хозяина” Цаган овгена послужил калмыкам маркером их исторической памяти и реального освоения нового жизненного пространства»³⁰.

Итак, мотив горы Богдо в поэме Хлебникова «Хаджи-Тархан» имеет исторический и сакральный характер. Поэма открывается описанием этой горы на основе калмыцкой легенды о ее возникновении в Прикаспийской низменности. Автор использовал один из вариантов легенды о Далай-ламе, литературоведы Е.Р. Арэнзон и Р.В. Дуганов привели в примечаниях к поэме другой вариант легенды о двух монахах, один из которых погиб из-за своей нечестивой мысли под обрушившейся на него горой.

Для В. Хлебникова географический код калмыцкого оронима в тексте обусловлен соседством народов и религий в дельте Волги, союзом России и Азии, евразийской идеей. По словам Е. Силард, целевая устремленность поэмы Хлебникова требовала опоры на «героический эпос», пересказываемый «кочевником-мальчуганом». Задолго до рождения утопии «Ладомира», Хлебников предложил в «Хаджи-Тархане» перспективу братания «волгокаспийских» народов и их окружения³¹.

Включение калмыцкого оронима в поэму в таком аспекте подтверждает интерес автора к истории, религии и культуре кочевого народа, к

его фольклору, к этнографическим и естественнонаучным трудам. «Буддийский мир, калмыцкий быт, калмыцкие мифы и предания прочно вошли в сознание Велимира Хлебникова», – писала С. Старкина³².

Следовательно, вариант калмыцкой легенды о горе Богдо, ставший одним из инациональных источников в поэме В. Хлебникова «Хаджи-Тархан», был творчески трансформирован в поэтике его произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 2. «Доски судьбы» (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897–1922. М., 2006. С. 146.

² Парнис А.Е. «Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003. С. 308.

³ Ерымовский К.И. Певец Лебедии // Ерымовский К.И. Легенда о лотосе. Элиста, 1989. С. 151–188.

⁴ Глинин Г.Г. Калмыкия в прозе В. Хлебникова // Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989. С. 34–35.

⁵ Парнис А. «Конец царство, ведь оттуда я...» // Теегин герл. 1976. № 1. С. 135–151.

⁶ Кугультинов Д. Осиянное слово // Хлебников В. Ладомир. Поэмы, стихотворения. Элиста, 1984. С. 5–11.

⁷ Ханинова Р.М. Калмыцкий компонент в «Есире» В. Хлебникова: мифопоэтика и культура // Творчество В. Хлебникова и русская литература: материалы IX Международных Хлебниковских чтений. Астрахань, 2005. С. 281–286; Ханинова Р.М. «Спички судьбы» Велимира Хлебникова: поэтика пламени. Азия в Европе: взаимодействие цивилизаций // Язык, культура и этнос в глобализованном мире: на стыке цивилизаций и времен: в 2 ч. Ч. I. Элиста, 2005. С. 186–192; Ханинова Р.М. Четки и альчики в восточном дискурсе Велимира Хлебникова // Вестник Калмыцкого университета. 2006. № 1. С. 50–60; Ханинова Р.М. Игра в альчики в историософской образности Велимира Хлебникова // Историософия в русской литературе XX и XXI веков: традиции и новый взгляд: материалы XI Шешуковских чтений. М., 2007. С. 41–48; Ханинова Р.М. Калмыцкие легенды об Окон-Тенгр и повесть В. Хлебникова «Есир»: мифопоэтика огня // Международные Ломидзевские чтения. Изучение литератур и фольклора народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития. М., 2008. С. 210–219; Ханинова Р.М. Калмыцкий компонент в творчестве В. Хлебникова // Творчество Велимира Хлебникова и русская литература XX века: поэтика, текстология, традиции: материалы X международных Хлебниковских чтений. Астрахань, 2008. С. 316–319; Ханинова Р.М. Четки дня на нити времен: о семантике четок в творчестве Велимира Хлебникова // Велимир Хлебников и Калмыкия. Элиста, 2013. С. 175–183; Ханинова Р.М. Поэтика вещи в творчестве Велимира Хлебникова // Азийское мировидение Велимира Хлебникова в аспекте калмыцких истоков творчества поэта. Элиста, 2015. С. 101–117.

⁸ Салдусова А.Г. О реальности мира В. Хлебникова // Творчество В. Хлебникова и русская литература: материалы IX Международных Хлебниковских чтений. Астрахань, 2005. С. 111–114.

⁹ Парнис А.Е. «Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003.

С. 309.

- ¹⁰ Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. М., 1975. С. 106–107.
- ¹¹ Силард Е. Прелиминарии к теме «Азийство Хлебникова» // Филология и культура. 2012. № 2. С. 112.
- ¹² Силард Е. Прелиминарии к теме «Азийство Хлебникова» // Филология и культура. 2012. № 2. С. 113.
- ¹³ Хлебников В. Хаджи-Тархан // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. М., 2002. С. 121.
- ¹⁴ Хлебников В. Хаджи-Тархан // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. М., 2002. С. 121.
- ¹⁵ Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. М., 2002. С. 446.
- ¹⁶ Хонинов В.Н. Об общемонгольской лексеме *богдо* в системе калмыцкой топонимии // Монголоведение в новом тысячелетии. Элиста, 2003. С. 229.
- ¹⁷ Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика. М., 2002. С. 28.
- ¹⁸ Хонинов В.Н. Об общемонгольской лексеме *богдо* в системе калмыцкой топонимии // Монголоведение в новом тысячелетии. Элиста, 2003. С. 229.
- ¹⁹ Басаев Д.Э. Калмыцкие предания и легенды о горе Богдо // Проблемы современного калмыковедения. Элиста, 2001. С. 23.
- ²⁰ Тартаковский П.И. «Хаджи-Тархан» // Тартаковский П.И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия Хлебникова в 1900–1910-е годы. Ташкент, 1987. С. 211–250.
- ²¹ Басаев Д.Э. Калмыцкие предания и легенды о горе Богдо // Проблемы современного калмыковедения. Элиста, 2001. С. 17–18.
- ²² Басаев Д.Э. Калмыцкие предания и легенды о горе Богдо // Проблемы современного калмыковедения. Элиста, 2001. С. 18.
- ²³ Петровский Дм. Воспоминания о Велемире Хлебникове. М., 1926. С. 25.
- ²⁴ Басаев Д.Э. Калмыцкие народные легенды и предания: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. Элиста, 2009. С. 17.
- ²⁵ Мамаев А.А. Астрахань Велимира Хлебникова: док. повесть. Астрахань, 2007. С. 28.
- ²⁶ Хонинов В.Н. Об общемонгольской лексеме *богдо* в системе калмыцкой топонимии // Монголоведение в новом тысячелетии. Элиста, 2003. С. 228–229.
- ²⁷ Хлебников В. Хаджи-Тархан // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. М., 2002. С. 121.
- ²⁸ Хлебников В. Хаджи-Тархан // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922. М., 2002. С. 121.
- ²⁹ Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста, 2009. С. 98.
- ³⁰ Басаев Д.Э. Калмыцкие предания и легенды о горе Богдо // Проблемы современного калмыковедения. Элиста, 2001. С. 24.
- ³¹ Силард Е. Прелиминарии к теме «Азийство Хлебникова» // Филология и культура. 2012. № 2. С. 113.
- ³² Старкина С. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография. СПб., 2005. С. 14.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Parnis A. “Konetsarstvo, ved’ ottuda ya...” [The Kingdom of Horses, There I Come From...]. *Teegin gerl*, 1976, no. 1, pp. 135–151. (In Russian).
2. Khaninova R.M. Chetki i al’chiki v vostochnom diskurse Velimira Khlebnikova [The “Rosary/Beads” and “Shagai/Ankle Bone Shooting” in Khlebnikov’s Oriental Discourse]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 2006, no. 1, pp. 50–60. (In Russian).
3. Silard E. Preliminarii k teme “Aziystvo Khlebnikova” [The Preliminaries to “Khlebnikov’s Asianism”]. *Filologiya i kul’tura*, 2012, no. 2, p. 112. (In Russian).
4. Silard E. Preliminarii k teme “Aziystvo Khlebnikova” [The Preliminaries to “Khlebnikov’s Asianism”]. *Filologiya i kul’tura*, 2012, no. 2, p. 113. (In Russian).
5. Silard E. Preliminarii k teme “Aziystvo Khlebnikova” [The Preliminaries to “Khlebnikov’s Asianism”]. *Filologiya i kul’tura*, 2012, no. 2, p. 113. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Parnis A.E. “Evraziyskie” konteksty Khlebnikova: ot “kalmytskogo mifa” k mifu o “edinoy Azii” [Khlebnikov’s Eurasian Contexts: From the “Kalmyk Myth” to the “United Asia Myth”]. *Evraziyskoe prostranstvo: zvuk, slovo, obraz* [The Eurasian Space: Sound, Word, Image]. Moscow, 2003, p. 308. (In Russian).
7. Erymovskiy K.I. Pevets Lebedii [The Singer of the “Swanland”]. *Erymovskiy K.I. Legenda o lotose* [The Legend about the Lotus]. Elista, 1989, pp. 151–188. (In Russian).
8. Glinin G.G. Kalmykiya v proze V. Khlebnikova [Kalmykia in Khlebnikov’s Prose]. *Tezisy dokladov 3 Khlebnikovskikh chteniy* [The Theses of the Third Khlebnikov Readings]. Astrakhan, 1989, pp. 34–35. (In Russian).
9. Kugul’tinov D. Osiyanoe slovo [The Illumined Word]. *Khlebnikov V. Lodomir. Poemy, stikhotvoreniya* [V. Khlebnikov. Lodomir, Epic Poetry, Poems]. Elista, 1984, pp. 5–11. (In Russian).
10. Khaninova R.M. Kalmytskiy komponent v “Esire” V. Khlebnikova: mifopetika i kul’tura [The Kalmyk Component in V. Khlebnikov’s “Essir”: the Mythopoeitics and Culture]. *Tvorchestvo V. Khlebnikova i russkaya literatura: materialy 9 Mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy* [V. Khlebnikov’s Works and Russian Literature: the Proceedings of the Ninth International Khlebnikov Readings]. Astrakhan, 2005, pp. 281–286. (In Russian).
11. Khaninova R.M. “Spichki sud’by” Velimira Khlebnikova: poetika plameni. Aziya v Evrope: vzaimodeystvie tsivilizatsiy [Khlebnikov’s “Matchsticks Destiny”: the Poetics of Flame]. *Yazyk, kul’tura i etnos v globalizirovannom mire: na styke tsivilizatsiy i vremen* [The Language, Culture and Ethnos in the Global World: at the Juncture of Civilizations and Times]: in 2 vols. Vol. 1. Elista, 2005. pp. 186–192. (In Russian).
12. Khaninova R.M. Igra v al’chiki v istoriosofskoy obraznosti Velimira Khlebnikova [The “Shagai/Ankle Bone Shooting” in Khlebnikov’s Historical and Philosophical Imagery]. *Istorijsofiya v russkoy literature 20 I 21 vekov: traditsii i novyy vzglyad: materialy 11 Sheshukovskikh chteniy* [The History and Philosophy in the Russian Literature of the 20th – 21st Centuries: the Traditions and New Views: the Proceedings of the Eleventh Khlebnikov Readings]. Moscow, 2007, pp. 41–48. (In Russian).
13. Khaninova R.M. Kalmytskie legendy ob Okon-Tengr i povest’ V. Khlebnikova “Esir”: mifopetika ognya [The Kalmyk Legends about Okon-Tengr and Khlebnikov’s Novella “Essir”: the Mythopoeitics of Fire]. *Mezhdunarodnye Lomidzevskie chteniya. Izuchenie literatur i fol’klora narodov Rossii i SNG: Teoriya. Istoriya. Problemy sovremennoy razvitiya* [The International Lomidze Readings. The Study of Literature and

Folklore of the Peoples of Russia and the CIS: Theory. History. The Issues of Current Development]. Moscow, 2008, pp. 210–219. (In Russian).

14. Khaninova R.M. Kalmytskiy komponent v tvorchestve V. Khlebnikova [The Kalmyk Component in V. Khlebnikov's Works]. *Tvorchestvo Velimira Khlebnikova i russkaya literatura 20 veka: poetika, tekstologiya, traditsii: materialy 10 mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy* [V. Khlebnikov's Works and the Russian Literature of the 20th Century: Poetics, Textology, Traditions: the Proceedings of the Tenth International Khlebnikov Readings]. Astrakhan, 2008, pp. 316–319. (In Russian).

15. Khaninova R.M. Chetki dnya na niti vremen: o semantike chetok v tvorchestve Velimira Khlebnikova [The Beads of the Day on the String of Times: On the Semantics of Rosary in V. Khlebnikov's Works]. *Velimir Khlebnikov i Kalmykiya* [V. Khlebnikov and Kalmykia]. Elista, 2013, pp. 175–183. (In Russian).

16. Khaninova R.M. Poetika veshchi v tvorchestve Velimira Khlebnikova [The Poetics of Things in V. Khlebnikov's Works]. *Aziyskoe mirovidenie Velimira Khlebnikova v aspekte kalmytskikh istokov tvorchestva poeta* [V. Khlebnikov's Asian Worldview in the Aspect of the Kalmyk Sources in the Poet's Works]. Elista, 2015, pp. 101–117. (In Russian).

17. Saldusova A.G. O real'nosti mira V. Khlebnikova [On the Reality of V. Khlebnikov's World]. *Tvorchestvo V. Khlebnikova i russkaya literatura: materialy 9 Mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy* [V. Khlebnikov's Works and Russian Literature: the Proceedings of the Ninth International Khlebnikov Readings]. Astrakhan, 2005, pp. 111–114. (In Russian).

18. Parnis A.E. "Evraziyskie" konteksty Khlebnikova: ot "kalmytskogo mifa" k mifu o "edinoy Azii" [Khlebnikov's Eurasian Contexts: From the "Kalmyk Myth" to the "United Asia Myth"]. *Evrasiyskoe prostranstvo: zvuk, slovo, obraz* [The Eurasian Space: Sound, Word, Image]. Moscow, 2003, p. 309. (In Russian).

19. Khonin V.N. Ob obshchemongol'skoy lekseme bogdo v sisteme kalmytskoy toponimii [On the All-Mongolian Lexeme "Bogdo" Within the System of Kalmyk Toponymy]. *Mongolovedenie v novom tysyacheletii* [The Mongol Studies in the New Millennium]. Elista, 2003, p. 229. (In Russian).

20. Khonin V.N. Ob obshchemongol'skoy lekseme bogdo v sisteme kalmytskoy toponimii [On the All-Mongolian Lexeme "Bogdo" Within the System of Kalmyk Toponymy]. *Mongolovedenie v novom tysyacheletii* [The Mongol Studies in the New Millennium]. Elista, 2003, p. 229. (In Russian).

21. Basaev D.E. Kalmytskie predaniya i legendy o gore Bogdo [The Kalmyk Legends about Mount Bogdo]. *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya* [The Issues of Modern Kalmyk Studies]. Elista, 2001, p. 23. (In Russian).

22. Tartakovskiy P.I. "Khadzhi-Tarkhan" ["Khadzhi-Tarkhan"]. *Tartakovskiy P.I. Sotsial'no-esteticheskiy opyt narodov Vostoka i poeziya Khlebnikova v 1900–1910-e gody* [The Socioaesthetic Experience of the Peoples of the Orient in the 1900–1910s]. Tashkent, 1987, pp. 211–250. (In Russian).

23. Basaev D.E. Kalmytskie predaniya i legendy o gore Bogdo [The Kalmyk Legends about Mount Bogdo]. *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya* [The Issues of Modern Kalmyk Studies]. Elista, 2001, pp. 17–18. (In Russian).

24. Basaev D.E. Kalmytskie predaniya i legendy o gore Bogdo [The Kalmyk Legends about Mount Bogdo]. *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya* [The Issues of Modern Kalmyk Studies]. Elista, 2001, p. 18. (In Russian).

25. Khonin V.N. Ob obshchemongol'skoy lekseme bogdo v sisteme kalmytskoy toponimii [On the All-Mongolian Lexeme "Bogdo" Within the System of Kalmyk

Toponymy]. *Mongolovedenie v novom tysyacheletii* [The Mongol Studies in the New Millennium]. Elista, 2003, pp. 228–229. (In Russian).

(Monographs)

26. Stepanov N.L. *Velimir Khlebnikov* [Velimir Khlebnikov]. Moscow, 1975, pp. 106–107. (In Russian).

27. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii: Kul'tura. Traditsii. Simvolika* [The Nomads of Mongolia: Culture. Traditions. Symbolism]. Moscow, 2002, p. 28. (In Russian).

28. Starkina S. *Velimir Khlebnikov: Korol' Vremeni. Biografiya* [Velimir Khlebnikov: The King of Time. Biography]. Saint-Petersburg, 2005, p. 14. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

29. Basaev D.E. *Kalmytskie narodnye legendy i predaniya* [The Kalmyk Legends]. PhD Thesis Abstract. Elista, 2009, p. 17. (In Russian).

Римма Михайловна Ханинова – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела монгольской филологии Калмыцкого научного центра Российской академии наук.

Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

Дельгир Юрьевна Топалова – кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела монгольской филологии Калмыцкого научного центра Российской академии наук.

Научные интересы: литература калмыцкого зарубежья, русскоязычная калмыцкая поэзия, современная калмыцкая поэзия.

E-mail: delya.top@yandex.ru

Rimma Khaninova – Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Research Associate, Department of Mongolian Philology, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

Delgir Topalova – Candidate of Philology, Research Associate, Department of Mongolian Philology, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Research interests: literature of the Kalmyk expatriate community, Kalmyk poetry in Russian, modern Kalmyk poetry.

E-mail: delya.top@yandex.ru

A. Markov (Moscow), S. Martyanova (Vladimir)

SPEECH BEHAVIOR OF THE PERSONS OF *THE TRIBUNAL* COMEDY BY VLADIMIR VOINOVICH

Abstract. The article analyses the forms of speech behavior and communicative moods of the persons of the second remade edition of *The Tribunal* comedy by Vladimir Voinovich. We study such forms of speech interaction in the role distribution authoritarian society, as manipulation, citing and silence. We pay attention to the forms of communication in the social media, talk-shows, spiritual consultations, official meetings etc. represented in the comedy. We prove, that the dramatist investigates speech processes of collective persecution of the scapegoat, that allows to understand such social and psychological resources of the trial against an innocent, as lack of humanity, self-securitisation, self-interest, dependence on stereotypes and primitive mind. This approach helps us to define limits of intertextuality of this comedy and archetypical plot constructions. The intertextual layer are works by Scott, Pushkin, Gogol and Kafka. The archetypical layer is rite of scapegoat. The final transformation of the protagonist, from the sentenced to the Chief, now could be understood as broad irony, scepticism and sarcastic attitude to the social development. Such criticism of new times is necessary in all social satiric comedies, that we can refer in Russian literature to Fonvizin (Von Wiesen), Griboedov and Gogol.

Key words: trial comedy; dramatic speech; monologue; dialogue; quote; intertext; archetypical.

A.B. Марков (Москва), С.А. Мартьянова (Владимир)

Речевое поведение персонажей в пьесе В. Войновича «Трибунал»

Аннотация. В статье анализируются формы речевого поведения и коммуникации персонажей пьесы В. Войновича «Трибунал» (вторая редакция). Рассматриваются такие формы речевого взаимодействия в социуме с заранее заданными ролями, как манипуляция словом, цитирование, молчание. Выявляются особенности авторского изображения форм общения в социальных сетях, в программах ток-шоу, в беседе со священником, чиновником. Подчеркивается, что В. Войнович как драматург сосредоточен на речевых механизмах коллективного гонения, поиска козла отпущения и социально-психологических истоках суда над невиновным человеком (умаление человечности, жажда самосохранения, обогащения, подверженность стереотипам, отсутствие индивидуальной мысли). Авторы статьи характеризуют интертекстуальный план пьесы (произведения В. Скотта, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф. Кафки) и сюжетные ситуации, являющиеся архетипическими, в первую очередь – поиск козла отпущения. Финальная перипетия (превращение подсудимого в Председателя суда) интерпретируется как обнаружение авторского скепсиса, иронии, сарказма по отношению к современности – необходимого элемента жанра сатирической и общественной комедии, восходящей к традициям Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: судебная комедия; речь в драме; монолог; диалог; цитата; интертекст; архетип.

Valentin Halizev, analyzing speech acts of literary personages, came to conclusion: “Forms of demonstration of the *homo loquens* in the literature are different and diverse”¹. These forms are to be described with more details, taking contemporary literature as useful matter. We analyze the speech behavior as developed in the last edition of the trial comedy by Vladimir Voinovich *The Tribunal*. We understand speech acts of each person of the comedy as “main point of thoughts, feelings and decisions of this person”². The first edition of the comedy was in 1985, as memory about Sinyavsky and Daniel Trial, and the second edition, or maybe remake, was in 2013. As author explains, “It seems for me, that history repeats, but not in lightened mood as farcical play”³ (the last words are allusion to the Marx’s aphorism about Napoleon the Third).

The main problem in the second edition is trial and court in post-Soviet Russia⁴. The court is one of the oldest social forms, and ceremonial theatricality is the mood of its existence from the beginning. The plot of the comedy is grotesque admission, that common man Leonid Podoplekov could be arrested in the theatre and sentenced without any guilt, and all his attempts of defence only renew his virtual guilt. So the Tribunal is metaphor of the society as extremely important court process, where every human may be persecuted. This comedy alludes to *Der Prozess* by Kafka, to absurdist theatre and to the Bible book of Job, standing at the side of contemporary social reality. This reality is revival of the archetypical scapegoat, and our dramatic writer is concerned with speech mechanic of collective persecution.

The speech construction of the comedy is complex, including lyrical monologues in Brecht’s style and psychological monologues of the persons. The main device here is verbal manipulation depicted as such. The meaningful names are symbolic for this abuse: the innocent persecuted Podoplekov, while in his words all try to find inner sense or unobvious motivations (podopleka in Russian is literary indirect motivation), the Chief Meshalkin (literary “mixing” or “confusing”), while he confuses any truth. Podoplekov, trying to understand the reason of his fall, appeals to Chekhov: “Like Chekhov, isn’t it? The gun only hanging in the first act will shoot before the end”⁵ (p. 13). [We cite text in the edition: Voinovich V.N. *Tribunal. Brachnaya komediya, sudebnaya komediya i vodevil’* [Tribunal: Marital Comedy, Just Comedy and Vaudeville]. Moscow: Eksmo, 2014, pp. 5–118 (page in branches)].

Taking this phrase as point of persecution, the Chief demonstratively distorts the proper sense of the words of the naive protagonist: “improper conduct, extremist slogans, public agitation for banditism, violence and murder, terrorism through appeal to unknown Chekhov’s authority, notion of a gun, that must shoot” (p. 23). The similar case of the verbal truck is the medical clearance of the sergeant Gorelkin, afflicted by self-defending Podoplekov: the light eye hit was registered as “dangerous hematoma” и “major injury”. When Larissa, Podoplekov’s wife, told sincerely on their relations before the marriage, her

words were immediately qualified as prove of illegal relations, socially condemned.

The notion of humanity is also subject for manipulating. The words of the Chief “We are mostly full of humanity” are corrected by the Prosecutor: “Sir, humanity is the main feature of our society, but nobody allowed to take our humanity as weakness” (p. 18). The word humanity now is empty sign of self, if presumption of innocence is denied from the beginning.

The main decoration of the comedy is statue of Justice, but both surreal and naturalistic: “The left eye is under bandage, the right eye is open, with baton and libra in her hands” (p. 8). This monument is general symbol of the incredible court, where the Chief is sceptical to the main idea of justice, he is cynical and hypocritical, and the Secretary only writes all that he ordered to put in the protocol, saying “I’m the office minor” (p. 41). The comedy is sharply actual: the Chief and the Secretary are ruthless people, thinking only about their social status and material goods. In the trial, where the anomie is only rule (e.g., the position of defence isn’t taken into account), they are empty signifiers of their official functions.

This inhumanity of the court officials is similar to the plot of *Der Prozess* by Kafka, brilliantly interpreted by Maurice Blanchot:

“The Chief of *Der Prozess* is the deadman, whose only deal is to sentence to death, while death is his only power, and his reality is not in his life, but in his death”⁶.

In the world, where any human expected to identify himself or herself with his or her social role, the remarkable forms of behavior are the silent aimed to give impression of some important act, demanding general attention and admiration. As remarked in the text, the Secretary has “business solemn steps”, the Chief, the Prosecutor, the Solicitor and the Secretary applause themselves, “as giving all answers to the fascinated public” (p. 11). The false solemnity is tangling and delusional, directly as authoritarian and repressive mood of the Chief. The general strategy of persecution in this case could be named as “covering silence”. As Marina Mikhailova writes on this behavior: “In the realm of human secrets the silence guards any mystery from the explanation, so both supports its existence and saves the human from the destructive trends of any mystery. The secrets prefer to remain invisible”⁷. The high-grade officials in the comedy, with their emphatically solemn and respectable manners, are similar to the persons from the Petersburg Novels by Gogol. So, important person in *The Overcoat* before being general (according to the Russian Table of Ranges) already cultivates abruptive and rude intonation of the higher official, the voice for commands and instructions.

The important issue of the presented social reality are new communicative facts, as social media, talk-shows, spiritual dialogue or appeal to the State Duma member. These facts are new interactions of administrators and common people. Facebook comments, read by Podoplekov’s wife and daughter (act 1, scene 8) are initially full of sense, but drift soon to ineptitude (“The power is given by God, and there is no land with just courts”) and aggression (“You are

crazy from your grandparents”).

Larissa unsuccessfully tries to appeal to a State Duma Member. This official, proud to be PhD, makes speech on U.S. Dept of State and Russian courts. Here we see inversion of the classical plot of the sympathy and mercy from the supreme power (as in *The Heart of Midlothian* by Scott or in *The Captain’s Daughter* by Pushkin). The Duma official lacks tolerance, reasoning and even basic empathy. He is aware as all Podoplekov’s persecutors that nobody is sentenced without guilt, because to be in the theatre is outcome of the presumed order of the U.S. services, a kind of treason (p. 74).

The TV anchor, to whom also appeals Larissa, uses this case as reason for his own speech for what he usually discuss: “corruption, migration, LGBT-activism, crimes against children”. The talk-show is not a dialogue of real positions, but irregular invectives of Feminist Activist and Mere Woman, State Duma Member and Human Rights Watcher, Solicitor and Member of Public Council. We can hear in the noise only few phrases as cliches of our days: “I, monarchist”, “I, Christian traditionalist”, “Our nation is under degradation”, “Our army is dysfunctional” etc (pp. 81–82). In the stream of narrow and rigorous statements sinks the proper subject of discussion. All the rapid generalizations in the speeches are stereotypes, are aggressive, and are impersonal. We don’t know who makes these replicas, and it has no matter, while there are only cliches and stereotypes.

We expect that the Priest would be exception, if we agree, that “the Church, founded by Christ, is not mere institution, but new life with Christ and in Christ, actualised by the Holy Spirit”⁸. But the role of the Priest is bizarre, he only makes the rite of consecration of the Tribunal hall, claiming the benediction “on these domiciles”. The gap between signifier and signified here is obvious, emphasized with Church Slavonic quote. The priest refuses to help, but only moralizes. He tells Larissa with emphatic alienation: “Our sufferings are way to perfection and to God’s heights. If your husband is sentenced, if your house is destroyed by fire, if the illness is chronic, your deal is to pray and to bless God”. The Priest himself is part of the world not allowing the idea of innocent suffering, so he is comic person, but not representative of Christianity. He repeats in his mind all Christian key concepts, as sin, passion, Hell and Heaven etc., but for him these abstract notions have nothing to do with any particular social cases. He has no words of empathy, compassion or even social help, but only indifferent cliches.

In the end of the comedy persecutors and persecuted are changed: the revolt brings Podoplekov to be the new Chief. Former persecuted immediately adopts behavior of his predecessor: he “looks at the public as vigilant official”, “takes a solemn pause” (p. 118), and after announces the non-publicity of the trial, avoiding any public discussions. The sarcastic comedy ends as keptical statement. The system of collective persecution repeats itself, using different persons. But desperation isn’t the last word to Voinovich, who trust to his humor as tool of resistance to the collective delusions.

As a conclusion, in the Voinovich’s comedy such forms of the speech behav-

ior as trial speech, social media statements, TV commentaries, oral communication are the elements of the grotesque reality of the persecution of innocents. This injustice leads to gap between signifier and signified, to identification of each person with his or he's social image and role, avoiding responsibility and moral collapse. The speech characteristics of the personages, borrowed from Russian and World literary traditions, allows to understand mental structures and presumptions leading to historical decay of the people.

NOTES

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. 6-е изд., испр. М., 2013. С. 208.

² Хализев В.Е. Теория литературы. 6-е изд., испр. М., 2013. С. 210.

³ Войнович В.Н. Автопортрет. Роман моей жизни. М., 2010. С. 443.

⁴ Векслер Ю. Лекарство от меланхолии. Разговоры с Владимиром Войновичем // Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/26611615.html> (дата обращения: 28.10.2017).

⁵ Войнович В.Н. Трибунал. Брачная комедия, судебная комедия и водевиль. М., 2014. С. 5–118.

⁶ Блانشо М. От Кафки к Кафке / пер. с фр. М., 1998. С. 64.

⁷ Михайлова М.В. Эстетика молчания. Молчание как апофатическая форма духовного опыта. СПб., 2009. С. 68.

⁸ Булгаков С.Н. Православие: очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 27.

References (Monographs)

1. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Ed. 6, corr. Moscow, 2013, p. 208. (In Russian).

2. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Ed. 6, corr. Moscow, 2013, p. 210. (In Russian).

3. Blanchot M. *Ot Kafki k Kafke* [From Kafka to Kafka]. Moscow, 1998, p. 64. (Translated from French to Russian).

4. Mikhaylova M.V. *Estetika molchaniya. Molchanie kak apofaticheskaya forma dukhovnogo opyta* [An Aesthetics of Silence: Silence as Apophatic Form of the Spiritual Experience]. Saint-Petersburg, 2009, p. 68. (In Russian)

5. Bulgakov S.N. *Pravoslavie: ocherki ucheniya pravoslavnoy tserkvi* [Orthodoxy: Essays on the Teaching of the Orthodox Church]. Moscow, 1991, p. 27. (In Russian).

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

Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com

Svetlana Martyanova – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovs.

Research interests: theory of literature, contemporary Russian literature, literature and philosophy.

E-mail: martyanova62@list.ru

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

Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

Светлана Алексеевна Мартьянова – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой Русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Научные интересы: теория литературы, новейшая русская литература, литература и философия.

E-mail: martyanova62@list.ru

А.А. Житенев (Воронеж)

СТИХОТВОРЕНИЕ «СТЕПЕНЬ: ОСТОИКИ» Г. АЙГИ: от черновиков к окончательному тексту

Аннотация. В статье сопоставляются разные редакции стихотворения Г. Айги «Степень: остоики» и делаются выводы о принципах работы поэта с черновиками. Развитие замысла предполагает детализацию ассоциаций, некоторые из которых исчезают из текста, а некоторые получают дальнейшее развитие. Для черновика характерна ситуация, когда одно свойство может относиться к разным объектам, иметь как положительные, так и отрицательные коннотации, быть связанным с разными субъектами и т.д. Такая подвижность смыслов делает условными границы между разными текстами: один и тот же фрагмент может использоваться в черновиках к разным стихотворениям, которые связаны только тем, что поэт работает над ними одновременно. Связи между объектами и событиями в черновике подлежат последовательной шифрации, и в последней из редакций текста оказываются, как правило, почти полностью скрытыми от читателя. При этом переход от более очевидных решений к менее очевидным не исключает возможности возврата к ранним этапам работы и использования их в создании окончательной версии стихотворения.

Ключевые слова: авантекст; черновик; лирика; поэтика.

A. Zhitenev (Voronezh)

The Poem “Degree: Of Stability” by Gennadiy Aygi: From Drafts to the Final Text

Abstract. In the article different editions of G. Aygi’s poem “Degree: Of Stability” are compared and conclusions about the poet’s principles of working with his drafts are also drawn. The development of the plot assumes the detailed description of associations, some of which happen to disappear from the text, while others gain further development. It is typical of a draft when one and the same feature can belong to different objects and have both positive and negative connotations, as well as be related to different subjects, etc. Such mobility of ideas makes the borders between different texts conditional because one and the same fragment may be used in drafts of different poems which are connected only by the fact that the poet is working on them simultaneously. The connections between the objects and events in a draft are subject to consecutive encoding, and in the latest of the text editions they tend to be almost completely hidden from the reader. Thus, the transition from more obvious decisions to less obvious ones does not exclude the possibility of returning to the early stages of work and using them to create the final version of the poem.

Key words: l’avant-texte; draft; poetry; poetics.

В поэтическом корпусе Г. Айги есть стихотворения, имеющие парадигматическое значение. Посвященное Варламу Шаламову стихотворение

«Степень: остоики» (1967), несомненно, относится к их числу. Оно связано множеством образно-смысловых нитей с большим кругом текстов поэта, а вынесенный в заглавие образ стал обобщенной формулой для целого этапа его творческого развития.

В 1965 г. Айги знакомится в рукописи с одним из «Колымских рассказов», а в 1967 читает книгу целиком и встречается с ее автором. Стихотворение «Степень: остоики» выражает сущностное содержание этого опыта, а вместе с тем является рефлексией над ценностью личности в неантропоцентрическую эпоху, над соотношением в ней слова и бытия.

О важности этого текста и особенностях его восприятия развернуто высказался Леон Робель:

«Айги был потрясен этой прозой, чистой, безо всяких прикрас, элегантно в своей строгости, восхитительно, невзирая на кажущуюся простоту, проработанной <...>. Айги пятнадцать лет будет находиться под “колоссальным” влиянием этого произведения <...>. В 1967 году Айги посвящает Шаламову первое стихотворение: “Степень: остоики”, оно даст название всему сборнику стихотворений 1964 и 1965 годов, так же как и первой переведенной на французский язык книге. <...> В сознании Айги смысл этого названия, навеянного творчеством и личностью Шаламова, постепенно поднимался до уровня обобщения»¹.

Особая ценность Шаламова в писательском пантеоне Айги связана с тем, что поэт видел в его прозе высшее преломление трагического как важнейшей эстетической категории XX в. Об этом он прямо говорит в небольшой мемуарной заметке «Один вечер с Шаламовым» (1982): «Ни в чьем творчестве *трагическое* в новейшей истории народа не выражено языком, соответствующим высоте этого трагического так, как в великом Томе автора “Колымских рассказов”»².

Эта заинтересованность, однако, была однонаправленной: как свидетельствует Ирина Сиротинская, исследователь и публикатор В. Шаламова, «стихами <...> Гены В. Т. не интересовался. Хотя по моей просьбе (от имени Гены) прочитал, пролистал его сборник. <...> Но никогда потом не вспоминал Айги и не читал его стихов – в записных книжках нет ни одного упоминания о Гене Айги»³.

Практически все тексты, посвященные Шаламову, связаны у Айги с двумя датами: это 1967-ой (год знакомства с писателем) и 1982-ой (год его смерти). К 1967 г. относятся «портретные» в основе своей стихотворения «Два портрета» и «К заре: после занятий», к 1982 г. – стихотворения *tombeau* «Прощаясь с Шаламовым» и «Стланик на камне». Выпадают из этой оппозиции сюжетных доминант стихотворения «И: последняя камера» (1979), связанное с помещением Шаламова в Дом инвалидов и престарелых Литфонда, и «Степень: остоики» (1967), представляющее собой концентрированный опыт интерпретации его творчества.

В архиве Айги в Институте Восточной Европы Бременского университета сохранилось четыре редакции стихотворения «Степень: остоики»;



при этом представление о длительности работы над текстом можно составить из двух дат в черновиках, которые дают некоторые ориентиры: 10 мая 1967 г. – 3 января 1968 г. Цель этой статьи – восстановить логику развития замысла в черновиках стихотворения и дополнить сделанные ранее наблюдения⁴ об особенностях авантекста у Г. Айги.

Первая из редакций стихотворения текстуально связана с черновиками стихотворения «Август: Нищие в Турине» и строится вокруг «аскетической эпифании» («пламя нищенства»), переменчивого светового образа («ветер облика»), с которым соотносится ситуация богооставленности и развоплощенности мира («без образа... без духа: / без вестей»); в этой редакции текст носит название «К определению года»:

К определению года

и проходил... как будто я не двигался! –

как будто сам –

я был огнем его!.. –

до страха – словно бы ножом раскрытого:

из сада ослепляло – расширяясь:

как пламя:

все пронизывающее! –

нищенства:

в недолгом пребывая:

ветре

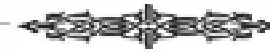
облика –

без образа... без духа:

вез вестей

1967

(Архив Айги в Институте Восточной Европы не разобран, и сделать



корректное библиографическое описание источника не представляется возможным; здесь и далее все цитаты приводятся по рукописям в личном фонде поэта: Archiv Forschungsstelle Osteuropa an der Universitat Bremen, FSO 01-218).

Продолжение работы над текстом было связано с идеей кенозиса как условия преодоления «падшего» состояния мира; световые образы соотнесены здесь уже с опытом страдания и смерти («убий- <...> -ства свет единственный»), благодаря которому вещи обретают меру и становятся зримыми («как разный свет – в который помещают»); в корпусе рукописей эта фаза работы представлена несколькими черновыми листами, варьирующими мотивы «раны», смерти, «сжигаемого праха»:

как яркий разный свет – в который помещают:

о ты пронзительный – как из дыр – из ярких ты воронок – из таких:

о разные из дыр ярчайших ран:

убийства ты о – о разный ты:

о высшего ты дела божество –

убий- – я договариваю – -ства

о яркий свет

о свет -

единственный

Вторая и третья редакции, развивая мотив жертвы, предлагают разные трактовки места личности в неантропоцентрическом XX в. Вторая редакция строится на последовательной редукции субъектности, на идее самоограничения и отказа от действия («будь вечно наше не творить») как возможности вернуться к чистоте («о лишь ч и с т а»), проводником к которой становится слово («и пребывай с и я н ь е - с л о в о »):

Степень: остоики

не для нее такой просвет:

глагол убить останься в прахе! –

и пребывай с и я н ь е – с л о в о :

как есть Его и как она:

будь вечно наше не творить

та знаю обратится в прах!
о не коснись ее и ты:

о лишь чиста (она за этим прахом):

о будь (за этим – навсегда)

1967

Третья редакция также предполагает уход от субъекта, но иного рода: в ней на первом плане уже не образ героя, а его «страсти», боль и поруганность достоинства; от впечатления личностной силы и цельности поэт возвращается к тому, что предшествовало их обретению: к сценам тюремного насилия и истязания («когда освещают в лицо / чтобы бить»), к перелому в самосознании («другого тебя начинают»):

К степени остойков

когда освещают в лицо

чтобы бить:

знаешь: «где-то сияет
п о з о р н о е место на теле»

«о есть же места –
даже мир <из вас сияет>:»

зачем обнаруживают?»
почему это тронули?
как какого-то нежного

словно цветущего тебя уже
(уже неприятно и непозволительно)
(скажем: как некий цветок изменяющийся!
растительный
храм!) -

к тлену
порез открывает:

как будто

к огромному воздуху! –

и думаешь: «уже изменили
есть что-то чужое»:

были бы необходимы
эти возможности:

грязен как от серебра Его:

и легко
словно мысль:

рану (она к о р н е в а я)

в блик превращенную

до глаза доводят –

как будто порезы:

другого тебя начинают как щели

1967

Четвертая редакция стихотворения предполагает изменение точки отсчета: теперь в центре внимания – провиденциальные силы, определяющие возможность спасения. Акценты смещаются от личного к всеобщему, от фиксации на болевом переживании – к идее сопротивления обстоятельствам («возможность опасного е с т ь : / в освещаемых лицах»), от субъекта – к «Слову-Огню». Смена ракурса позволяет выстроить все смыслы вокруг идеи «соборного» значения слова, способного возникать без повода («без вести без духа / само занялось»), неся искупление и очищение (всюду – невидимо – всех озаряющее: / о н о окончательное / Слова-Огня»):

Степень: остоики

Варламу Шаламову

вы сами уже посещаемы чем-то похожим на зарево:

и образ возможно
для всех состоялся

от всех независимый:

не пламя ли это незримое нищенства
в ветре бесшумном:

недолгого облика? –

или возможность опасного е с т ь:

в освещаемых лицах –

как будто раскрытия высшего ждущих? –

или за всех собирающееся:

для определения – в сущности, последнего вами уже
подготовленного:

о н о – окончательное:

Слова-огня? –
оно ли везде словно в ветре бесшумном:

без вести без духа:

само занялось?

1967

Каждый из этапов работы над текстом имеет свою специфику: в некоторых случаях белой автограф имеется (первая, вторая и четвертая редакции), в некоторых нет (третья редакция); иногда в корпусе черновиков обнаруживается несколько вариантов с маркерами завершённой работы (название, отсутствие исправлений, дата – в случае со второй редакцией); порой авантекст включает целый ряд черновых листов с многочисленными

ми правками (первая редакция) или оборванными смысловыми линиями (третья редакция); наконец, на финальной стадии работы над текстом можно отметить варьирование поэтических формул с заменами частного характера.

Сопоставление разных вариантов стихотворения позволяет выделить несколько особенностей. Развитие замысла предполагает создание ряда семантических производных, при котором образ намечает «парадигматическую» проработку смысловых возможностей. Так «пламя нищенства» связано с детализацией световых («заревое», «блеск», «просвет») и рецептивных ассоциаций («ослепленность», «ярчайшие раны», «сиянье»), с развертыванием мотивов горения («костер сокрушенья», «огнь над костями», «прах») и жара («раскаленность»), причем некоторые из этих возможностей оказываются непродуктивными и исчезают («раскаленность»), а некоторые получают развитие и образуют самостоятельные образно-смысловые узлы («она – просвет», «просвет-убийство»).

Для черновика характерна незакрепленность атрибутивных связей: одни и те же свойства могут относиться к разным объектам, отношения между которыми способны переустанавливаться. Так, значимая сема (например, «раскрытость») может быть связана с человеческой телесностью («порез поворачивают раскрывает»), структурой мира («случайно! – бездною откройся») или логикой развития образа («откройся: / до центра: / (до другого / образа)»); может иметь как положительную, так и отрицательную коннотации (как в случае с семой «драгоценное»: «сияй и золотись», «грязен как от серебра»), допускать отнесенность одного и того же состояния (например, «зарева») к разным субъектным полюсам («что тебя посещает как зарево» – «о чем-то похожим на зарево / мы посещаемы») и т.д. Образ «пламени», объединяющий весь корпус черновиков, тоже следует этой логике: он получает разные конкретизации («пламя нищенства» – «пламя мгновения») и включается во вторичные метафорические конструкции («и дух освятивший ее: это пламя незримое нищенства!», «а истина есть – это пламя незримое нищенства»).

Такая подвижность смыслов в пределах черновика делает предсказуемой еще одну характерную черту – «прозрачность» текстовых границ: та или иная поэтическая формула может переходить из черновиков одного текста в черновик другого или вырастать до самостоятельного стихотворения. Пример первого рода связан с первой редакцией стихотворения «Степени: остоики», в которой значительный фрагмент текста повторяет переходящую из одного наброска в другой формулу из черновиков стихотворения «Август: Ницше в Турине» («до страха – словно бы ножом раскрытого: / из сада ослепляло – расширяясь: / как пламя»). Пример второго рода связан со второй редакцией, в которой два фрагмента из разных набросков («когда освещают в лицо / чтобы бить», «как разный свет – в который помещают») без каких-либо радикальных изменений будут использованы в другом «шаламовском» стихотворении 1967 г. – «К заре: после занятий»: «как яркий свет / в который помещают: / сверхжизненно и

ярко – бить в лицо!»⁵.

Работа над текстом предполагала разный рабочий ритм: в некоторых случаях от одного чернового листа к другому можно отметить очевидное усложнение образно-смыслового ядра, в некоторых – длительную фиксацию на какой-то строке с зачеркиванием и возвращением одной и той же или близкой словесной формулы. В этой связи важно указать на ценность для Айги образов-катализаторов, которые, не оставляя следа ни в окончательной версии текста, ни в других черновых листах, тем не менее имеют решающее значение для соотнесения семантических комплексов, «фокусировки» смыслов и уточнения проблематики текста.

Применительно к черновикам стихотворения «Степень: остоики» в роли такого образа-катализатора парадоксальным образом выступила бодлеровская «падаль» из одноименного стихотворения. Сопоставление Айги и Бодлера в самой разной связи было проделано Галиной Ермаковой в ее монографической работе, однако этот контекст в ней не упомянут⁶. Между тем «бодлеровский» лист сыграл решающую роль в переходе от третьей редакции к четвертой и, таким образом, в окончательном оформлении текста:

Без названия – с посвящением

И: песнь степени

Степень: остоики

в степи среди ветра и бури картины развешаны

<...> твои

и рядом кричишь то одной то другой и зовешь одиноко меня

ступень-степень от п а д а л и

И: после П а д а л и

что – после Charogne?

и пламя – незримое – нищенства

а образ?... уже это – пламя незримое нищенства! –

а истина есть – это пламя незримое нищенства

в ветре во временном недолгом свободном недолгом

недолгого облика!... –

и то что тебя посещает как зарево:

так не молчали еще!.. это действие может быть внешнее:

оно

огня! –

что же скажешь об этом? – о н о !.. –

это – о н о уже Слова-огня! –

о неудержимое:

всюду как в ветре

без духа без вести:

само занялось

Варламу Шаламову

«Бодлеровское» слово «charogne» радикализует контекст: «прах», «кость» из ранних вариантов получают более резкое звучание, соотносясь с тотальной обесцененностью тела. Смена оценочного регистра («прах» – «падаль») влечет за собой конкретизацию уже проработанных образных комплексов («пламя нищенства» – «истина»; «заревое» – «слово-огонь»), появление новых мотивов («среди ветра и бури», «и зовешь одиноко меня»), смысловое завершение важнейшего ассоциативного ряда – «огненного» («без духа без вести: / само занялось»). Характерно, что именно на этом листе впервые появляется – в виде записи в нижней части листа – посвящение В. Шаламову, именно здесь возникает единственное пояснение к выбору слова «степень» в названии («степень: от падали»), именно здесь название, получая несколько альтернатив («Без названия – с посвящением», «И: песнь степени», «Степень: остоики»), окончательно закрепляется.

Высокая изменчивость чернового текста проявляется и в варьировании «прописанности» связей между образами, в том числе связей причинно-следственного характера. Так, только в «бодлеровском» листе актуализируется семантика «стойчивости»: здесь и только здесь речь идет о «буре», в которой необходимо обрести равновесие. Во многих листах третьей редакции появляется строка: «когда освещают в лицо», и только в трех из них есть уточняющее продолжение, делающее понятной ситуацию: «когда освещают в лицо / чтобы бить». Образ «пламени нищенства» является единственным неизменным фрагментом черновики, но только единожды поэт поясняет, о какой нищете идет речь: «ты – словно вещь оставленная смыслом: / и нищенство». Конкретизируя какой-то оттенок образа, поэт, как правило, выносит за скобки все связи, которые могли бы восстановить ситуацию, предпочитая выстраивать текст как шифр со смысловыми пропусками.

Для черновых вариантов типична детализация побочных ассоциативных линий с их последующим изъятием из устойчивого текстового корпуса. В рукописях стихотворения «Степень: остоики» нередко появляются образы, характерные лишь для одного-двух листов, в дальнейшем без следа исчезающие из авантекста. Попытка разработать тему страдания через «вегетативную» линию актуализировала образ «растительного храма»;

стремление конкретизировать «тюремные» ассоциации обусловило появление строк о «службе следствию» и «пустом отсеке» камеры; размышления о бренности бытия вызвали образ «гнили-украшения» и т.д.

Весомая роль внешних ассоциаций по отношению к черновикам обусловила присутствие в них недописанных фрагментов, связь которых с магистральными линиями авантекста сугубо пунктирна. Эти наброски намечают необязательные параллели к нему; так среди других листов появляются страницы, исследующие «падшее» состояние духовности («йеху не жить если он не займет место мира!») и роль воцерковленности в духовном преображении («была – словно русская церковь: / где служат по горю»). Ни один, ни другой мотив не имели продолжения за пределами контекста появления.

Сопоставление разных редакций позволяет сделать вывод о совмещении в творческой практике Айги противоположных стратегий: он и последовательно нюансирует образное решение, и допускает возврат к уже найденным поэтическим формулам. Интересно, что в последнем случае он может оставлять без внимания результаты длительной поэтической работы. В стихотворении «Степень: остоики», не видоизменявшемся после первой публикации, есть отсылки ко всем четырем редакциям, при этом наибольшее число связей можно отметить с первой – на протяжении всей работы практически «забытой». Сопоставление разных этапов работы с окончательным текстом можно сделать наглядным:

1. Связи с первой редакцией

| | |
|---|--|
| не пламя ли это незримое нищенства все пронизывающее! - нищенства: в недолгом пребывая: ветре бесшумном: облика – без образа... без духа: вез вестей | в ветре бесшумном: недолгого облика? - <...> оно ли везде словно в ветре без вести без духа: само занялось? |
|---|--|

2. Связи со второй редакцией

| | |
|------------------------------------|--|
| и то что тебя посещает как зарево: | Вы сами уже посещаемы чем-то похожим на зарево: |
|------------------------------------|--|

так не молчали еще!..

3. Связи с третьей редакцией

| | |
|--------------------------------------|---|
| когда освещают в лицо чтобы бить: | или возможность опасного е с т ь: в освещаемых лицах - |
|--------------------------------------|---|

<...>

| |
|--|
| и чем-то похожим на зарево вы посещаемы: - это – быть может: опасное е с т ь: |
|--|

4. Связи с четвертой редакцией

| | |
|---|--|
| как действие духа – за всех – окончательное! – это о н о уже Слова-огня! – о неудержимое: | всюду - невидимо - всех озаряющее: о н о окончательное Слова-Огня: давно охватившее даже места уже наших предчувствий и мыслей? - |
|---|--|

Как справедливо указывают Н. Перцов и И. Пильщиков, «главной задачей текстологического исследования традиционно считается установление, во-первых, “эдиционного” текста произведения, то есть текста, подлежащего воспроизведению в научной публикации в качестве основного и, во-вторых, дополнительных текстов, сопровождающих “эдиционный” в качестве его редакций и вариантов»⁷. Применительно к текстам Г. Айги актуальна лишь вторая задача, поскольку проблема «эдиционного» текста при последовательно реализуемой авторской воле просто не стоит.

Разбор рукописей в этом случае позволяет не только охарактеризовать типологию творческого мышления и условия смыслового завершения текста, но и прояснить многие референциальные и смысловые связи, в опубликованном стихотворении, как правило, вынесенные за скобки. В первую очередь это справедливо по отношению к субъективно значимым текстам, работа над которыми растягивалась на длительное время. Стихотворение «Степень: остоики» является одним из наиболее характерных примеров такого рода, и опыт реконструкции его авантекста целесообразно использовать в дальнейших исследованиях рукописей Г. Айги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Робель Л. Айги. М., 2003. С. 53–54

² Айги Г. Один вечер с Шаламовым // Айги Г. Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., 2001. С. 188.

³ Сиротинская И. Мой друг Варлам Шаламов. М., 2006. С. 142.

⁴ Житенев А. Поэтика черновика: авантекст стихотворения Г. Айги «Август: Ницше в Турине» // *Russian Literature*. 2016. Vol. 79–80. P. 183–194.

⁵ Айги Г. Отмеченная зима. Париж, 1982. С. 512.

⁶ Ермакова Г.А. Айги и Бодлер. Чебоксары, 2009.

⁷ Перцов Н.В., Пильщиков И.А. О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 4.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Zhitenev A. Poetika chernovika: avantekst stikhotvoreniya G. Aygi “Avgust: Nitsshe v Turine” [The Poetics of the Draft: L’avant-texte of Aygi’s Poem “August: Nietzsche in Turin”]. *Russian Literature*, 2016. Vol. 79–80. pp. 183–194. (In Russian).

2. Pertsov N.V., Pil’shchikov I.A. O lingvisticheskikh aspektakh tekstologii [On the Linguistic Aspects of Textology]. *Voprosy yazykoznaniiya*, 2011, no. 5. p. 4. (In Russian).

(Monographs)

3. Robel L. Aygi [Aygi]. Moscow, 2003, pp. 53–54. (Translated from French to Russian).

4. Ermakova G.A. Aygi i Bodler [Aygi and Baudelaire]. Cheboksary, 2009. (In Russian).

Житенев Александр Анатольевич – доктор филологических наук, доцент; доцент кафедры гуманитарных наук и искусств филологического факультета Воронежского государственного университета.

Научные интересы: русская поэзия XX в., теория литературы.

E-mail: superbia@mail.ru

Alexander Zhitenev – Dr. Habil. in Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Humanities and Arts, Faculty of Philology, Voronezh State University.

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

E-mail: superbia@mail.ru

Прочтения Interpretations

А.Н. Ужанков (Москва)

ЕЩЕ РАЗ О «ЛУЧЕ СВЕТА В ТЕМНОМ ЦАРСТВЕ» (О драме А.Н. Островского «Гроза»)

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00018

Аннотация. В статье впервые в русском литературоведении рассматривается образ Екатерины через призму святоотеческого предания и традиционных семейных устоев, отраженных в древнерусском «Домострое». С помощью «учения о прилоге» разбирается развитие греха в героине от помысла и до его воплощения – грехопадения, и как один нераскаянный ее грех перед мужем влечет за собой другой, еще более страшный – самоубийство – грех перед Богом. Тем самым подвергается критике мнение Н.А. Добролюбова о Екатерине как путеводном «луче света в темном царстве».

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

A. Uzhankov (Moscow)

Once Again about “A Beam of Light in the Kingdom of Darkness” (About the Drama “The Storm” by A.N. Ostrovsky)

Abstract. For the first time in the Russian study of literature the image of Ekaterina is analysed in the article in the light of the patristic sacred tradition and traditional family foundations described in “Domostroy”. With the help of “the teaching about prilog” the development of sin in the heroine is investigated in the article, from the thought to its realization – the fall and how one of her sins in the face of her husband leads to another more serious one – suicide – in the face of God. Thus N.A. Dobrolyubov’s opinion on Ekaterina as the guiding “beam of light in the kingdom of darkness” is criticised.

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

Премьера драмы А.Н. Островского «Гроза» состоялась 16 ноября 1859 г. в Малом театре в Москве, а 2 декабря – уже в Александринском театре в Петербурге. Впервые она была опубликована в первом номере журнала «Библиотека для чтения» за 1860 г. и в том же году вышла отдельным изданием. Пьеса вызвала живой интерес и неоднозначную критику (обзор различных мнений за столетие см. в книге А.И. Ревякина¹).

Самая известная, ставшая в XX в. уже учебно-хрестоматийной (да и

остающаяся таковой сейчас), была статья Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» («Современник», 1860, № 10)². Но тогда, в 60-е гг. XIX в. не все ее встретили одобрительно. Молодой критик Д.И. Писарев выступил против идеализации Н.А. Добролюбовым образа Екатерины в статье «Мотивы русской драмы», опубликованной в журнале «Русское слово» № 3 за 1864 г.³ Впрочем, его несогласие носило ограниченный характер: он полагал, что в «темном царстве» не может появиться ничего светлого. Однако идеи Н.А. Добролюбова получили поддержку в брошюре А.И. Герцена «Новая фаза в русской литературе» (1864 г.): «В этой драме автор... бросил внезапно луч света в неведомую дотоле душу русской женщины, этой молчаливицы, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи»⁴.

Не вдаваясь в этой небольшой статье в разбор многочисленных точек зрения на драму А.Н. Островского «Гроза» и ее центральный персонаж – Екатерину, ограничимся толкованием этого образа через призму святоотеческого предания и традиционных семейных устоев, отраженных в древнерусском «Домострое». Попытаемся понять, действительно ли Екатерина – это «луч света в темном царстве».

В русской литературе писатели довольно часто ставили перед собой задачу показать развитие греха в человеке, поскольку одной из основных их целей было раскрыть внутренний мир героя и попытаться понять, как внутренне меняется человек и что приводит к его тем или иным поступкам. Не представляет исключения и главная героиня драмы А.Н. Островского «Гроза» Екатерина. Почему она решила покончить жизнь самоубийством и броситься в Волгу?

Писатели (а в нашем случае и драматург А.Н. Островский) используют (если и не очень часто, то, скажем так, весьма продуктивно) «учение о прилоге» в развитии образа героини. В истории русской литературы применение учения Иоанна Лествичника о развитии греха мы можем наблюдать, начиная с повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина⁵. В ней главная героиня – барышня Лиза – тоже заканчивает жизнь самоубийством. Подобный исход мы видим и в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»⁶ (в нашей работе же представлен и краткий очерк «учения о прилоге» в святоотеческом предании). Значит, эта тема не случайна в русской литературе, и, что немаловажно, каждый из названных писателей, естественно, по-своему, пытается разобраться в причинах, заставивших главную героиню поступить именно так, а не иначе.

Эволюция помысла, от первой мысли (собственно, прилога) до страсти (греха) у Екатерины, – это первая задача, поставленная для решения А.Н. Островским. Вторая, весьма важная для второй половины XIX в. задача – показать, как разрушаются семейные устои и что явилось тому причиной. Художественная литература и критика 60–70-х гг. XIX в. довольно обстоятельно пыталась разобраться в этих вопросах. Патриархальные русские традиции назовут «домостроевщиной», мало понимая значение слова «домостроительство», да и толком не зная самого «Домостроя». Этот свод

правил, созданный в середине XVI в. протопопом Сильвестром, отражает принципы построения семьи как «малой Церкви», места общего спасения, своеобразный ее идеал⁷. Собственно, А.Н. Островский и покажет в пьесе разрушение этих устоев и к чему это в конечном итоге приводит.

Другое дело, как восприняли пьесу ее современники и критика. Н.А. Добролюбов весьма сочувственно отнесется к поступкам Екатерины, обосновывает их поисками свободы (или вседозволенности? – А.У.) и даже оправдывает ее самоубийство:

«...конец этот кажется нам отрадным; легко понять, почему: в нем дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что уже нельзя идти дальше, нельзя долее жить с ее насильственными, мертвящими началами. В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина. Она не хочет мириться, не хочет пользоваться жалким прозябанием, которое ей дают в обмен за ее живую душу. Ее гибель – это осуществленная песнь плена вавилонского...»⁸.

И в советское время в основном следовали за этой либерально-демократической оценкой, не пытались разобраться в тех нравственных вопросах, которые затрагивает А.Н. Островский, и на какие духовные ценности опиралась семейная жизнь.

Ничего в том нет удивительного, ведь и во второй половине XIX в., и на этой пьесе, и на некоторых других пьесах А.Н. Островского, в которых он показывал разрушение русских традиций под натиском европейской либерализации, поставили клеймо – это «домостроевщина».

А что такое «домостроительство», и кто такие «домостроители»?

В Первом соборном послании апостол Петр отмечает: «Служите друг другу, каждый тем даром, какой получил, как добрые *домостроители* многообразной благодати Божией» (1 Пет., 4; 10-11).

«Домострой», по верной оценке профессора В.В. Колесова, и «является руководством к идеальной жизни в миру»⁹, показывает, какой в идеале должна быть семья – «малая Церковь», и как муж помогает спасти душу своей жене и домочадцам, а жена – мужу.

В Древней Руси предполагали, что есть два пути для будущего спасения души. Один – в миру. Это создание семьи, венчанного брака, который заключается Богом на небесах. Другой путь – пострижение в монашество и жизнь в монастыре. Как монастырский «Обрядник» определял монашеский быт, так «Домострой» намерен был регламентировать устои семейной жизни. Главой в семье должен быть муж. Как глава Церкви – Христос, так глава в семье – муж. Такое положение основывалось на Библии, которая свидетельствует, что «не муж создан для жены, но жена для мужа» (1 Посл. св. Ап. Павла к Коринф. 11:9). Сначала был Адам, а потом явилась Ева.

Точно так же и в православной семье должен быть приоритет мужчи-

ны перед женщиной. Главным в семье мыслится мужчина. И не важно, сколько лет сыну, уже ставшему мужем. Если в семье уже нет отца, но еще жива мать, находящаяся на попечении сына, именно он должен быть главой такой семьи.

А.Н. Островский и показывает, как эти древнерусские устои постепенно разваливаются в русском обществе второй половины XIX в.

С чего начинается пьеса «Гроза»?

Действие первое. Авторская ремарка: «*Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид...*»¹⁰ (далее цитируется по тому же изданию), – способствует восприятию удивительной панорамы: раскинувшейся до окоема природы, которой восторгается Кулигин. Он – человек творческий, поставивший перед собой задачу построить «перпетуум-мобиль», т.е. вечный двигатель, – восторгается той красотой, тем миром, который создал Господь: «Кулигин. <...> Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу» (210).

Почему не может наглядеться? Да потому, что красота разлита кругом! Он восторгается творением Божиим. Первоначально этот тварный мир устраивался как идеальный для человека. Кто же его разрушает? Кто вводит грех в этот прекрасный мир? Сам человек. Он его искажает, он его преображает на свой лад, полагая, что он со-творец, и вносит серьезнейшие коррективы в творение Божие. Самое же главное – это человеческие отношения нарушают идиллию мира.

И сразу же, в первом действии, мы знакомимся со всеми основными героями. И с Савелом Прокофьевичем Диким – купцом-самодуром, и его бесхарактерным племянником Борисом Григорьевичем, и Марфой Игнатьевной Кабановой (Кабанихой, как ее еще называют) – богатой деспотичной купчихой, и Тихоном – ее тишайшим сыном, и Катериной – женой сына, и Варварой – сестрой Тихона. Они сразу же, первым своим появлением, нарушают тот покой и самую гармонию мироустройства, которой восторгался Кулигин. С их появлением (Дикой немилосердно бранит Бориса) в красоту мира сразу вводится дисгармония.

С приходом Кабановой эта дисгармония и напряжение только усиливаются. Она бранит для профилактики своего сына, продолжает (прилюдно!) его воспитывать, хотя воспитывать уже поздно: у него есть жена, по сути, создана своя семья – «малая Церковь». Значит, он должен теперь устраивать ее *сам* по принципам, определенным Священным Писанием, чином венчания и «Домостроем». Да, соблюдая библейскую пятую заповедь о почитании родителей, Тихон обязан уважать и досматривать свою мать, но не оглядываться на маменькины представления в построении своей семьи в выстраивании своих отношений с женой. Ведь он-то и отвечает перед Богом за состояние своей семьи и свою жену!

Вот этой ответственности мы, как раз, и не видим у Тихона. Как пример – характерный разговор Кабановой, Тихона, Катерины и Варвары:

«К а б а н о в а . Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала» (216).

Хочу обратить внимание: не советовала, а именно *приказывала*. Т.е. А.Н. Островский сразу же показывает, кому реально в семье принадлежит власть. «К а б а н о в . Да как же я могу, маменька, вас послушаться!» (216)

Проявление покорности. Причем мы видим, что Тихон самовольно отдает матери власть над ним и, естественно, над его женой. Хотя он не перед матерью должен отчитываться за свою жену, а перед Богом, потому что обеты они давали перед священником и иконами в церкви, и перед Самим Богом. Тихон давал обет любить свою жену, она давала обет почитать его. Ибо «жена да убоится мужа своего». Убоится потерять то самое доверие, ту самую любовь мужа к себе, если она, конечно, есть. В пьесе «Гроза» мы и видим, как Островский показывает разрушение этой семьи.

«К а б а н о в а . Не очень-то нынче старших уважают.

В а р в а р а (*про себя*). Не уважишь тебя, как же!» (217)

В этой реплике дочки (*про себя*): «Не уважишь тебя, как же» – совершенно четко просматривается отношение детей к матери. Я не только о Варваре говорю, а детей – т.е. и Тихона и Варвары – по отношению к маменьке. Ну а Кабанова не то, чтобы свои подозрения выражает, у нее их нет, а так, для профилактики делает наставления своим взрослым детям:

«К а б а н о в а . Поверила бы я тебе, мой друг, кабы своими глазами не видала да своими ушами не сдыхала, каково теперь стало почтение родителям от детей-то! Хоть бы то-то помнили, сколько матери болезней от детей переносят.

К а б а н о в . Я, маменька...

К а б а н о в а . Если родительница что когда и обидное, по вашей гордости, скажет, так, я думаю, можно бы перенести! А, как ты думаешь?

К а б а н о в . Да когда же я, маменька, не переносил от вас?

К а б а н о в а . Мать стара, глупа; ну, а вы, молодые люди, умные, не должны с нас, дураков, и взыскивать» (217).

Мы видим, что Кабанова говорит сама много, но других не слышит. Это одна из проблем, на которую русские писатели второй половины XIX – начала XX в. обращали внимание: все персонажи говорят, но практически никто из них другого не слышит. Это весьма заметно будет продемонстрировано в пьесах А.П. Чехова, особенно в «Чайке». Он разовьет эту мысль, впервые, можно отметить, заявленную А.Н. Островским.

Ну, а дальше и начинается собственно интрига. Мы уже понимаем из приведенного диалога, что Тихон собирается куда-то уезжать. Кабанова (т.е. маменька) его отправляет. И, естественно, делает ему последние наставления. Самое важное в них – это выстраивание отношений Тихона с женой, точнее, регламентирование поведения жены в отсутствие мужа,

будто бы родительница что-то предчувствует.

Для взрослого и женатого Тихона это опекуновство маменьки, всяческие ее притеснения, которые он постоянно испытывает от нее, становятся трудно выносимыми. И свое раздражение он вымещает на супруге, обвиняя во всем именно ее. Т.е., не имея силы воли и храбрости противостоять матери в каких-то вопросах, он, по сути, отыгрывается на своей жене Катерине. И тогда уже Варвара – сестра Тихона – защищает свою сноху, поскольку понятно, что Катерина в данном случае ни в чем не виновата. А нападки свекрови, которые сыпятся на Екатерину, естественно, весьма неприятны, но муж не защищает ее от матери (хотя это его прямая обязанность), даже сам готов всю вину за материнскую немилость возложить на жену.

И вот когда Кабанов уходит, чтобы встретиться со своими друзьями, а Катерина и Варвара остаются вдвоем, между ними состоялся важный диалог.

«К а т е р и н а . Так ты, Варя, жалеешь меня?
В а р в а р а (глядя в сторону). Разумеется, жалко» (220).

Эта ремарка – *глядя в сторону* – свидетельствует, что отношение Варвары к Катерине не идет, что называется, от чистого сердца, а, в значительной степени, обусловлено ее представлением, как ей нужно вести себя со снохой.

«К а т е р и н а . Так ты, стало быть, любишь меня?
(Крепко целует).
В а р в а р а . За что ж мне тебя не любить-то!» (220)

Вот как ответы строятся! «К а т е р и н а . Ну, спасибо тебе! Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти» (220).

В их разговоре возникает немаловажный вопрос. Варвара, глядя на Екатерину, его и задает: почему она чувствует себя, как птица в клетке? Ведь, казалось бы, ее предыдущая жизнь с маменькой мало чем отличается от нынешней. На это обращает внимание и Варвара.

Екатерина признается, что когда она жила с маменькой, то любила рано вставать поутру, сходить на ключ за водой, полить цветы, затем с маменькой сходить в церковь, потом придут какие-нибудь странницы к ним в гости. Она будет вышивать и слушать рассказы этих странниц. Потом может пойти по саду погулять. Потом опять отправятся в церковь к вечерне.

А в церковь она любила ходить «до смерти»! Особенно ей нравились кажденья, когда клубы дыма поднимались к куполу, а оттуда пробивался солнечный столб. И в этом светлом столбе казались или виделись ей летающие и поющие ангелы... И так простоит она в церкви, не помня сколько времени прошло, и не заметит, что и служба закончилась.

Сразу возникает вопрос: а зачем она ходит в церковь? Молиться? Нет,

мечтать! Т.е. она *пребывала в прелести*.

Не случайно, что и Бориса она увидела в церкви, т.е. заметила его в самом неподходящем для начала увлечения месте. Почему именно там? Да потому, что если она ходит в церковь не для молитвы, а для мечтаний, то там и возникнет греховное прельщение.

Зададим самый простой вопрос: чем Борис отличается от Тихона? Можно найти между ними 10 отличий? Сразу скажу – нет. Можно ли найти 5 отличий? Тоже скажу – нет. Можно ли 2 отличия найти? Тоже трудно! Тогда возникает вопрос: чего ради Катерина разлюбила Тихона, предпочтя ему Бориса? Один и другой находятся в подчинении. Один – у маменьки, другой – у дядюшки. Оба подневольные. Обоих посылают в вынужденную поездку, от которой они не могут отказаться, но в которую не хотят брать Екатерину. Оба, вроде бы, любят Екатерину, но пожертвовать своей свободой ради нее не решаются. Правда, единственная разница между ними все же есть: Борис ходит в костюме, а Тихон – в косоворотке!

А.Н. Островский не случайно обращает на это внимание: у них чисто внешнее различие, а не внутреннее. Внутренне они абсолютно одинаковы. Что один бесхарактерный, что другой безвольный.

Для понимания поступков Катерины необходимо обратиться к *учению о прилоге*, разработанному когда-то Иоанном Лествичником, а на русской почве – преподобным Нилом Сорским (XIV в.). Его терминологией мы и будем пользоваться.

Прилог – это когда появляется какой-то помысел (мысль), но он пока еще не греховен. Таких помыслов у человека бывает много за один день. Это как муха, залетевшая в комнату, – пожужжит, пожужжит и вылетит. С этой мухой мы можем больше никогда и не встретиться. Так и с помыслом, который неожиданно возник и вскоре куда-то исчез.

Когда и где зарождается *прилог* у Катерины? В церкви, когда она увидела Бориса, и тогда сердце ее перевернулось, и она стала больше внимания обращать на Бориса, желая с ним хотя бы кратковременной встречи. Это – первая стадия развития греха.

На второй стадии начинается «собеседование» с помыслом, т.е. постоянное возвращение к этому помыслу, и возникает желание с кем-то им поделиться, а помысел от этого только укрепляется. И происходит *сочетание*, когда собственная мысль сочетается с чужой мыслью. И она от этого крепнет. Вот тут Катерина и признается Варваре:

«К а т е р и н а . Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак... Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...

В а р в а р а . Ну?

К а т е р и н а . Да что же это я говорю тебе: ты – девушка.

В а р в а р а (оглядываясь). Говори! Я хуже тебя.

<...>

К а т е р и н а . Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...

В а р в а р а . Только не с мужем...

К а т е р и н а . А ты почему знаешь?

В а р в а р а . Еще бы не знать!...» (222–223)

Т.е. у незамужней барышни Варвары имеется некоторый опыт и желание погулять со своим дружкой...

К а т е р и н а . Ах, Варя, грех у меня на уме!... Не уйти мне от этого греха. Никуда не уйти. Ведь это нехорошо, ведь это страшный грех, Варенька, что я другого люблю?

«В а р в а р а . Что мне тебя судить! У меня свои грехи есть» (223).

Тут, будто бы, по-евангельски поступает Варвара: «не судите и не судимы будете». Дескать, почему я должна тебя в чем-то обвинять? Если я сама такая, то разве могу обвинять других?

А на самом деле, она не отговорила Катерину от греховных мыслей и не удержала от последовавших за ними поступков. И в этом ее вина.

На этой стадии развития греха собственный помысел Катерины, с которым она уже беседует, сочетается с помыслом Варвары, и он усиливается.

Более того, Варвара даже рада этому. Почему? Да потому, что вдвоем грешить как-то не так боязно, что ли. Дескать, не одна она такая, а еще и Катерина – замужня – такая же.

Собственно, Варвара и подбивает Катерину на решительные действия в отсутствие мужа. Пусть только муж ее Тихон уедет, и тогда уж они волю обретут и погуляют вдоволь.

Катерине страшно. Она обет целомудрия давала перед Богом. И поэтому, когда Тихон собрался уезжать, она, понимая, что может согрешить, просит взять с нее самую-самую страшную клятву. Но Тихон отказывает ей в этом, хотя, по «Домострою», он должен наставлять свою жену, ибо впоследствии ему отвечать за ее поступки. За все поступки. Однако он снимает с себя эту ответственность. И даже с нее: «Как можно за себя ручаться, мало ль что может в голову прийти» (232).

Так ей уже и пришло в голову. И вместо того, чтобы действительно сделать наказ, как просит Катерина, чтобы она не смела без него «ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видаться, чтобы и думать... не смела ни о ком, кроме» (232) как о нем, – Тихон проявляет полное безучастие.

И Катерина резонно задает ему вопрос: «Да неужели же ты разлюбил меня?» (231). А Тихон искренне отвечает: «Да не разлюбил; а с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы жены убежишь!» (231). И признается, что от одного только сознания, что недели две никакой *грозы* над ним не

будет, так до жены ли ему? Он хоть на короткое время, да обретет свободу.

А.Н. Островский обращает внимание на свободу внешнюю и свободу внутреннюю. А что такое свобода? И что есть выбор? В Древней Руси свободу понимали как состояние без греха. Свобода и проявляется в выборе между злом и добром. Между грехом и поступками нравственными. Человек постоянно предстает перед этим выбором и все время вынужден его делать. И Катерина тоже выбирает, как себя вести.

Тут, правда, Варвара всячески ей пособляет. Она добыла ключ от калитки в саду, на заднем дворе. От той заветной калиточки, через которую они могут ускользать гулять. И это – третья стадия в учении о прилоге. Первая – *прилог*, потом – *сочетание*, теперь *сложение*. Т.е. помысел воплощается в оправданном действии. Я подчеркиваю – в *оправданном* действии.

Екатерина держит в руках ключ. Он жжет ей руку. И она размышляет вслух: «Вот погибель-то! Вот она! Бросить его, бросить далеко, в реку кинуть, чтоб не нашли никогда Он мне руки-то жжет, точно уголь... Вот так-то и гибнет наша сестра-то. В неволе-то кому весело! Мало ли что в голову-то придет» (235).

А отчего, действительно, в голову Катерины пришли такие греховные помыслы? Да от праздности. Она ведь ничем не занята. И Кабанова не изнуряет ее непосильным трудом. Вообще никаким! И Катерине скучно: «Ах, какая скука! Хоть бы дети чьи-нибудь! Эко горе! Деток-то у меня нет: все бы я и сидела с ними да забавляла их...» (234). Стало быть, дети ей нужны только для забавы!? Может, поэтому Господь и не дал их ей?

Вернемся, однако, к ее размышлениям с ключом. Хотела его бросить подальше в воду, осознав пагубность своего поступка. А потом: «Ах! Кто-то идет!» (235) – и машинально положила ключ в карман. Хочу обратить внимание, не бросила, хотя перед этим было желание именно бросить, а положила в карман. Почему? Потому что она в помыслах своих, не отдавая себе отчета, уже проделала и весь дальнейший путь.

Третья стадия – *сложения* – пиковая. Монахи на этой стадии развития своего помысла прибегают к покаянию. Покаяние (по-гречески *μετάνοια*) – это перемена ума, сознания. После покаяния очистившаяся душа возвращается в безгреховное состояние. Если не было покаяния, то греховный помысел стремительно развивается. Идет собеседование с ним, и человек пленяется греховной мыслью и уже не сможет избавиться от нее.

Так и Катерина. Теперь она станет только оправдывать свое желание:

«Нет!.. Никого!.. Что я так испугалась! И ключ спрягала... Ну, уж знать, так тому и быть! Видно судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да может, такого случая-то еще во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да не умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем

я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..» (235)

Все! Свершился окончательный выбор. Четвертая стадия – это пленение. Катерина уже находится в плену своего помысла, в плену своего греха, своего желания, своей страсти. Мужа нет, и она изменяет ему с Борисом. Но муж возвращается, причем приезжает раньше срока. Десять дней свободы закончились. Муж как бы почувствовал, что происходит в его семье что-то неладное. Муж и жена ведь – это единая плоть: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут двое одна плоть» (Бытие 2:24), и как сказал Апостол Павел: «ни муж без жены, ни жена без мужа, в Господе» (1 Посл. св. Ап. Павла к Коринф. 11:11).

Потому-то Тихон и почувствовал, что что-то нехорошее творится дома. Неожиданное его возвращение повергло в ужас Катерину. И Катерина, не выдержав угрызений совести, признается ему в содеянном грехе. Существенная деталь: не раскаялась, а только призналась. По своей сути это совершенно разные вещи. Побудимая страхом, она признается мужу, признается Кабановой, своей свекрови. Причем все это происходит на фоне грозы.

Гроза здесь выступает определенным фоном, как кара небесная. Она присутствует в пьесе несколько раз и несет важную психологическую нагрузку. Гроза появляется перед важным и судьбоносным выбором Катерины. Хотя героиня и боится грозы как небесного наказания, но, тем не менее, все дальше и дальше следует в своих греховных помыслах и поступках.

А ведь не случайно ее какая-то барыня предупреждала: «Вот куда красота-то ведет! (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут. <...> Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой! Вон, вон куда красота-то ведет» (224). Т.е. никто кары небесной-то не минет. И получается, что, признавшись Тихону в своей измене, Катерина не раскаялась в ней. Она только дала послабление совести. Хочет ли она что-то изменить в отношениях с мужем, спасти семью? Нет, потому что сразу же после этого признания она бежит искать Бориса, желая хотя бы разок взглянуть на него перед его отъездом.

Как Тихон в свое время оттолкнул от себя Катерину, не взял с собой, точно так же поступает и Борис. «Не по своей я воле еду: дядя посылает...» (261) – и тоже отказывается от нее. По сути, мы видим повторение сцены прощания.

И вот, оказавшись отторгнутой и мужем, и возлюбленным, Екатерина выбирает еще больший грех. Грех перед мужем (прелюбодеяние) – значительный грех, без раскаяния он ведет ее еще к большему греху – перед Богом. Это и есть пятая стадия греха – по-древнерусски она называется *страстью*, т.е. собственно грехом. Катерина кончает жизнь самоубийством.

Это – финал пьесы. Виноват ли Тихон, осознает ли он свою вину в

случившемся? Когда приносят и кладут у ног тело утонувшей жены, то он обращается к маменьке с гневным обличением, что это она ее погубила. Своей же ответственности за случившееся он не видит. Вот это – самое главное, на что обращает внимание А.Н. Островский. Мужчина, муж, глава семьи – измельчал. Вот в чем самая страшная трагедия. Это жизнь не по «Домострою», это как раз и есть разрушение «Домостроя». Потому что нет главы в семье, нет главы в малой Церкви. Именно поэтому и происходит трагедия в семье Кабановых.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ревякин А.И. «Гроза» А.Н. Островского. Изд. 3. М., 1962. С. 230–264.

² Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.; Л., 1963. С. 289–363.

³ Писарев Д.И. Мотивы русской драмы // Писарев Д.И. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М., 1955. С. 366–371.

⁴ Герцен А.И. Новая фаза в русской литературе // Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 18. М., 1959. С. 219.

⁵ Ужанков А.Н. «Мысленная брань» в повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина // Русский язык за рубежом. 2017. № 2. С. 51–56.

⁶ Ужанков А.Н. Учение о прилоге как духовная основа художественного образа Анны Карениной // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 85–96.

⁷ Домострой. СПб., 1994. (Литературные памятники).

⁸ Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.; Л., 1963. С. 361.

⁹ Колесов В.В. Домострой как памятник средневековой культуры // Домострой. СПб., 1994. (Литературные памятники). С. 313.

¹⁰ Островский А.Н. Гроза // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 210.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Uzhankov A.N. “Myslennaya bran’” v povesti “Bednaya Liza” N.M. Karamzina [“Mental Struggle” in the Story Poor Liza by N.M. Karamzin]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2017, no. 2, pp. 51–56. (In Russian).

2. Uzhankov A.N. Uchenie o priloge kak dukhovnaya osnova khudozhestvennogo obraza Anny Kareninoy [The Teaching about Priloge as the Spiritual Basis of the Image of Anna Karenina]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 2 (41), pp. 85–96. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Dobrolyubov N.A. Luch sveta v temnom tsarstve [A Beam of Light in the Kingdom of Darkness]. *Dobrolyubov N.A. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 9 vols. Vol. 6. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 289–363. (In Russian).

4. Pisarev D.I. Motivy russkoy dramy [The Motives of Russian Drama]. *Pisarev D.I. Sochineniya* [Works]: in 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1955, pp. 366–371. (In Russian).

5. Gertsen A.I. Novaya faza v russkoy literature [A New Phase in the Russian Literature]. *Gertsen A.I. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 30 vols. Vol. 18. Moscow, 1959, p. 219. (In Russian).

6. Dobrolyubov N.A. Luch sveta v temnom tsarstve [A Beam of Light in the Kingdom of Darkness]. *Dobrolyubov N.A. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 9 vols. Vol. 6. Moscow; Leningrad, 1963, p. 361. (In Russian).

7. Kolesov V.V. Domostroy kak pamyatnik srednevekovoy kul'tury [Domostroy as the Masterpiece of the Medieval Culture]. *Domostroy* [Domostroy], Series: Literaturnye pamyatniki [Literary Monuments], Saint-Petersburg, 1994, p. 313. (In Russian).

(Monographs)

8. Revyakin A.I. "Groza" A.N. Ostrovskogo [The Storm by A.N. Ostrovsky]. 3rd ed. Moscow, 1962, pp. 230–264. (In Russian).

Александр Николаевич Ужанков – доктор филологических наук, профессор, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, профессор Национального исследовательского ядерного университета «МИФИ», профессор Сретенской Духовной Семинарии.

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

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

Aleksander Uzhankov – Doctor of Philology, Professor, Vice-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, Professor at the National Research Nuclear University "MEPhI", Professor at Sretenskaya Theological Seminary.

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

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

Компаративистика Comparative Studies

D. Kemper (Moscow)

RESEARCH INTO CULTURAL TRANSFER AS AN EXTENSION OF GERMAN STUDIES

Literary studies within the methodological paradigm of research into cultural transfer strives to distance itself both from traditional national philologies (e.g. Russian Studies, German Studies) and from classical comparative studies. The literary system of a given cultural sphere (once known as "national literature") is only describable in relation to its experience of foreign culture and exchange with the literary systems of other cultures and languages. Fundamentally, it is not about a dialogue between great minds but a dialogue between entire literary systems and cultures which receive something foreign, take it up and "digest" it (as Jurij Lotman puts it), and then sometimes transfers it back to its original cultural sphere in a new version, transformed by the receiving culture. In order to illuminate these processes, studies into cultural transfer investigate paths along which transfers occur, as well as instances of mediation and mediators (people such as translators, publishers, editors; institutions such as publishing houses, academies etc.; media such as newspapers, series of books etc.) The significance of such mediating figures, all of which perform individual acts of selection and transformation, is analysed in the article on the exemplary basis of the first German edition of Dostoyevsky.

Key words: cultural transfer; German studies; transformation; comparative studies; cultural mediator.

Д. Кемпер (Москва)

Исследования в области культурного трансфера как расширенная германистика

Аннотация. Литературоведческие исследования, проводимые на методологической основе теории культурного трансфера, заметно отличаются от изучения национальных литератур в рамках традиционных филологических дисциплин (напр., русистики, германистики). Система литературы как часть определенного культурно-исторического целого («национальной литературы») поддается адекватному описанию лишь в том случае, если принимаются во внимание ее инокультурные связи, процессы взаимного обмена с иностранными литературными системами, в которых она неизбежно участвует. Исследования в области культурного трансфера имеют своей задачей не анализ форм индивидуальной рецепции (Герман Гессе как читатель Достоевского), а комплексное изучение процессов перемещения явлений иностранных литератур в пространство «своей» литературы

и механизмов их трансформации в этом пространстве. Речь идет, таким образом, не о диалоге великих писателей, а о диалоге целых литературных систем и культур, вбирающих в себя иностранный опыт, его «переваривающих» (по выражению Ю.М. Лотмана) и нередко ретранслирующих его затем – в преобразованной форме – в исходную культуру. Освещая этот процесс, исследования по культурному трансферу выдвигают в центр изучения пути перемещения культурных ценностей и посреднические инстанции, его реализующие (личный вклад переводчиков, издателей, комментаторов, деятельность академических учреждений и издательств, роль журналов, книжных серий и т.д.). Значение деятельности такого рода «посредников», нередко существенным образом определяющих принципы отбора и характер трансформации материала, рассматривается в статье на примере первого немецкого издания произведений Достоевского.

Ключевые слова: культурный трансфер; германистика; компаративистика; трансформация; культурный посредник.

1

There is an academic saying in Germany that does not bode well: “There is no genius without theory!” (“Ohne Theorie kein Genie!”). This is the reason why doctoral candidates tend to write 200 pages of theoretical introduction before arriving at the substance of their work. I wish to present myself in an un-German manner and promise to make do with a single page of general preamble and background thoughts.

German studies have long developed beyond *solely* addressing Goethe’s poetry and Thomas Mann’s novels. The “cultural turn” has considerably broadened the scope of our subject matter.

German studies abroad also profit from this development, having always conducted research into other fields and topics. One particular focus is the process of exchange between German literature and the native literature of the country in question: “Goethe in Russia”, “Goethe in America”, “Goethe in China” are some examples of fields of research that have been explored in the respective countries. Abroad, this is a topic of major interest, whilst in Germany it is barely perceptible.

In German studies in Germany, the focus is more likely to be “Goethe and Russia”, “Goethe and America”, or “Goethe and China”. Here, the interest lies in which, if any, elements Goethe adopted from the literature and culture of the respective countries.

Both of these paths of research – “Goethe in America” and “Goethe and America” – proved to be more or less one-way roads.

2

Now, however, we are perfectly positioned to overcome the restraints of these one-way roads. I will mention only three reasons for this development:

– Literary systems cannot be described within the solid boundaries of a given national literature. A glimpse into history demonstrates that, from Greek and Roman Classicism until well into the 18th century, Europe was dominated by one single literary system in which, from the Renaissance on, one could participate in various different languages. We know that the invention of national

literatures with solid boundaries was an invention of the late 19th century. Today, we move between theoretical horizons such as post-colonial studies and other fields that subvert the concept of national literature.

– Traditionally, comparative literary studies tended to describe transnational literary relationships as the influence of a given German author A on a non-German author B (or the other way around). Influence was thus seen as a dialogue between literary minds. Today, we speak of cultural transfer and mean a dialogue that takes place between entire literary systems and cultures. I will explicate this point further in a moment.

– Research into cultural transfer, then, addresses the exchange between literatures and cultures from diverse countries and regions. Cultural formations undergo experiences in this process which enable them to differentiate themselves from others, to see where they can be enriched by others and to define what they definitely cannot or will not accept from the outside. “Foreign cultural experiences”, as we describe them, are important to understanding oneself, and to constructing an own cultural identity. It is precisely this series of interactions and reciprocal effects that we have been exploring in Moscow and Freiburg within the framework of our institute for doctoral candidates that has been active for over nine years. In so doing, we are also absolutely sure that the work we do does in fact fall under literary studies too.

Our interpretation of the term “research into cultural transfer” is primarily inspired by the French German Studies academic Michel Espagne, who made the term popular in the mid 1980s.¹

Two concepts are central to his theory: transfer and transformation. I intend to work with these concepts now and to explain them using a specific example.

3

First I would like to introduce you to the heroes of the piece: the Russian Fyodor Dostoyevsky and the German Hermann Hesse.

Dostoyevsky not only wrote great novels that were read all over the world, but also composed numerous political, literary and autobiographical essays. In Russian, they are usually collected under the title “A Writer’s Diary” (1873–1881). The first German translations started to appear in 1907 in the context of the publication of Dostoyevsky’s collected works. The “Diary” was split into three editions, though: “Politische Schriften (Political Writings)” (1907), “Literarische Schriften (Literary Writings)” (1913) and “Autobiographische Schriften (Autobiographical Writings)” (1919)². The “Political Writings” were particularly influential in Germany.

Hermann Hesse also read this volume – as did many in Germany at the time – and he was profoundly impressed by Dostoyevsky’s ideas pertaining to European history, culture and politics. His reading gave way to three essays that he published in 1920 in a book titled “Blick ins Chaos / In sight of chaos”.

This is the example with which I propose to work.

4

Older research into cultural influence regarded the aforementioned process of exchange between Dostoyevsky and Hesse as an exchange of ideas and as

an act of Hermann Hesse's individual reception. I admit that I am simplifying the situation to an extreme! In this scenario, ideas fly, as it were, from Dostoyevsky's head – via the process of reading – into Hesse's – from mind to mind. Propagators of the field of research into cultural influence were aware of the fact that Hesse received these ideas individually, which is to say that he also transformed them in the process, but essentially, according to this view, it was he alone who completed the transformation.

Research into cultural transfer proceeds on the basis that the situation is in fact much more complicated than it might have seemed. According to this approach, reception and transformation do not just start with the reader but also with the mediating actors who make the reading process possible in the first place. In our example there are at least three such actors, namely the translator Elisabeth Kaerrick, the editor Arthur Moeller van den Bruck and the publisher Reinhard Piper.

Kaerrick, Moeller van den Bruck and Piper are “mediators” because they not only make the process of being able to read Dostoyevsky's writing in German possible in a technical sense, but also, furthermore, intervene in an intellectual sense, thus themselves participating actively in the transformation.

5

That a translator can influence the reception of a foreign text in the target culture and the way in which he or she can do this is sufficiently well known. I will therefore concentrate on the other two mediators: the editor and the publisher.

The genesis of the German edition of Dostoyevsky's work, which was published by Piper in Munich in 22 volumes that appeared between 1906 and 1919, is quite remarkable. Neither the editor nor the publisher spoke Russian, nor were they in any way experts on Russian literature³.

Arthur Moeller van den Bruck might be familiar to you as a theorist in the context of the “Conservative Revolution”, a conservative nationalist group that was established at the outer right perimeter of the political spectrum in the Weimar Republic. The autodidact with no school certificate, and therefore no university education, had left Berlin in 1902 because he was in great debt and wanted to avoid conscription into the Prussian army. These motivations to leave were probably enhanced by private reasons; at any rate he left his pregnant wife behind in Berlin and went to Paris. Moeller tried to live as a publicist and designed massive concepts for editions, projects and cultural activities, most of which remained at best, however, only partially realized.

In the Parisian émigré scene, he met the sisters Lucy and Elisabeth (“Less”) Kaerrick from the German-speaking region of the Baltics; Lucy became his second wife in 1908 and Elisabeth translated the entire Dostoyevsky edition. The Baltics were still a part of the Russian Tsardom at the time; the sisters had therefore grown up with two languages in two cultures.

It must have been Elisabeth Kaerrick who explained Dostoyevsky's massive significance to Moeller. In Russia at the time there were already five editions of the complete works, whilst in Germany only the great novels had been trans-

lated. Moeller van den Bruck saw, completely correctly, a great opportunity in this and developed a plan for a first comprehensive edition of Dostoyevsky's collected works.

The project landed in the hands of Reinhard Piper, a young publisher who had founded his own publishing house in 1904. Piper had originally specialized in the field of art literature; Dostoyevsky was to be his first major publishing project in the field of literature. On the 14th April 1906, a contract was signed between Piper and Moeller.

This contract bears witness to two things: on the one hand, the young publisher's lack of experience and on the other the self-assessment, indeed over-assessment, of the young editor. Möller alone was empowered to arrange the planning of the edition, he alone was responsible for the procurement of the translations and he alone was entitled to make decisions regarding forewords and introductions. The publisher had no possibility at all to take control, make corrections or intervene in the development of the edition.

Moeller used his rights cleverly, but he also abused them. It was clever to obtain a Russian star from the Parisian émigré scene, the poet and religious philosopher Dmitry Merezhkovsky for a number of introductions. That enhanced the market value of the edition.

The way in which Moeller wrote his own introductions to the 22 volumes was, however, an abuse of his contractual powers. He was only partially familiar with Dostoyevsky's work, most of which he only got to know in the process of the development of the edition. He was not at all perturbed by this lack of expertise, though, and he used his forewords as a medium through which to propagate his own cultural philosophy and his own German nationalist views. The first world war happened during the long period over which the edition was published between 1906 and 1919; the political situation in Europe underwent profound changes, as did Moeller's own views. He then simply swapped older forewords for newer ones as soon as a given volume went into its second or third edition.

6

How did that look in practice?

The volume containing the novel “Rodion Raskolnikoff / Crime and Punishment” appeared in 1908. It contains “Die Voraussetzungen Dostojewskis. Zur Einführung in die Ausgabe (Dostoyevsky's premises. By way of introduction to the edition)”⁴ by Moeller van den Bruck.

In 15 pages of print, Moeller talks about all sorts of things, but not about Dostoyevsky. His opening thesis reads as follows:

“The Slavs are the first and at the same time the last to arrive, the oldest and at the same time the youngest amongst the Arian races.” (V) Racial theory, clearly. From this starting point, Moeller tries to define the “fundamental Slavic essence” (VII). He maintains that there is something inherently “passive, concentrated, conservative” in the Slavic nature (VIII) that is characteristic of “a people imbued with immense non-individualist thought, with an exceedingly weakly developed spiritual activity of the will, initiative, and energy” (XIII).

He uses this to explain, with recourse to racial history, why the Slavs are utterly unequipped with any war-like capabilities and also why the Slavs are “the most religious people in Europe”, “a mystical nation” (XV), with specific reference to the renewal of Slavdom in Siberia, which would then orientate itself eastwards, moving towards Constantinople and on to India. The “conclusion” or completion of Slavdom signifies above all the realization of “Russian genius” as a “spiritual genius” (XVII), as had already been testified in Russian poetry, “the most patriarchal and at the same time most modern poetry” (XIX). For this reason, one must read Dostoyevsky, the “central genius” (XIX). After 15 pages of considerations on racial theory, the name appears only once, as the last word of the text. Moeller probably felt that this was a particularly clever rhetorical effect.

7

Moeller wrote such forewords to 17 of the 22 volumes. Only some of them refer to the works of Dostoyevsky that they are meant to be introducing. Otherwise, he writes about politics, culture, history, and philosophy, and not as a literary critic concerned with Dostoyevsky but as an independent thinker who wants to propagate his own views. In brief: Moeller uses Dostoyevsky as a screen on which to project his own views, and his 17 forewords taken together can be seen as the first manifesto for the “Conservative Revolution”.

The impact was immense: whilst in France Dostoyevsky was seen, like Zola, as a left-wing hero, in Germany, he was politicized and transformed into a hero of the conservative nationalist right-wing. This is evidenced, amongst other works, in Thomas Mann’s “Betrachtungen eines Unpolitischen / Reflections of a nonpolitical man”.

This politicisation was by no means intended by Piper, the publisher. Moeller van den Bruck took control in his role as mediator and introduced German readers to “his” Dostoyevsky, not to the literary figure and only to a very minor extent to the Russian figure Dostoyevsky actually embodied.

Our provisional findings can be summarized as follows: Dostoyevsky’s transformation at the hands of the editor as mediator was enormous. Without Moeller, Hermann Hesse would most likely never have been inspired by his essays.

8

Rainhard Piper soon realized that Moeller was presenting a Dostoyevsky edition that he, as publisher, would not have wanted in that form. He himself was no expert. He had read the novel “Crime and Punishment” but apparently nothing else. In his autobiography, he later admitted that he only arrived at a profounder understanding of Dostoyevsky in the 1920s, which is to say, after the edition was completed.

Moeller’s politicisation of Dostoyevsky was, then, in stark opposition to Piper’s ideas, and Piper could not have predicted this at the signing of the contract. In 1906, he must have proceeded on the assumption that Dostoyevsky, who was by no means unknown in Germany at the time, would continue to be presented as he had been up to then: either as a great naturalist or as an ingen-

ious psychologist, perhaps, even, as a psychopathological writer.

He was not allowed to intervene in Moeller’s work, on the legal basis of the contract. What he then did can not have happened very often in the entire history of publishing: he used the publishing house’s advertising channels in an attempt to communicate an entirely different image of Dostoyevsky to German readers, completely opposed to Moeller van der Bruck’s portrayal in his introductions. In other words, he was advertising not against his own edition as such, but certainly against his own editor.

In 1909, he read an article about Dostoyevsky by Otto Julius Bierbaum that was published in the journal “Die Zukunft” (“The Future”). Bierbaum enjoyed some degree of celebrity as a journalist and the text was perfect from the very first sentence. I quote:

“It is impossible for us to love Dostoyevsky, whose ideals have nothing to do with ours. <...> This world is not ours, indeed it is inimical and threatening to ours, but that is the reason why we must know it and learn to understand it.”

According to Bierbaum, Dostoyevsky emanated a fundamental fascination with foreignness, with cultural difference; the very essence of new literature waiting to be discovered. It was worth acquainting oneself with him because he was a “warlock” of psychology, a mystical prophet of a very different Christianity that was neither Catholic, nor Protestant, nor indeed German in any way. Bierbaum praised the Piper edition but barely mentioned any political aspects pertaining to Dostoyevsky. Moeller van den Bruck’s name is not even mentioned.

Piper printed the essay as a pamphlet⁵ and *gifted* many thousand copies to book sellers and interested readers.

Four years later, in 1914, he repeated this expensive advertising strategy and combined Bierbaum’s essay with texts by two much better known authors, Hermann Bahr and Dmitry Merezhkovsky. These were turned into a small volume, which nonetheless had 105 pages, and that Piper once again gave away⁶. Again: Dostoyevsky was described as the Other, as foreign or as familiar in the context of European modernity, or as a religious prophet, but never as a political thinker. In this volume, too, the edition is praised and Moeller van der Bruck’s name is never mentioned.

9

Let us summarize in conclusion:

From the perspective of research into cultural transfer, the image of transnational literary relationships that emerges is entirely different to that seen through the lens of research into cultural influence. From the viewpoint of cultural transfer, the profound influence of mediating figures such as the editor or publisher becomes visible. It was not the recipient reader Hermann Hesse, whom we have not even discussed in further detail, who transformed the foreign text in the light of his own horizons of comprehension, but also the mediating figures I have introduced here.

Of course the processes of transfer and transformation are far more complex than I have described them in my somewhat positivistic overview here. Here is just one further perspective: what made Dostoyevsky the political thinker so

fascinating for Moeller van der Bruck or Thomas Mann was his “slavophile” worldview. The Russian “slavophile” tradition was in fact significantly influenced by German Romanticism, for example in the focus on empathetic concepts such as “the People” and “the Nation”. Thus the German reader found familiar elements, which had originally developed in the German cultural realm, in the German Dostoyevsky edition, whereby these concepts themselves had been translated into a Russian version, or in other words, had undergone a process of transformation. It is in the analysis of such spiral motion and cultural exchange that research into cultural transfer really comes into its own.

The publication has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), through realization of the research project 16-24-49005.

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-24-49005.

NOTES

¹ *Espagne M., Werner M.* Deutsch-französischer Kulturtransfers im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. // *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*. 1985. № 13. S. 502–510.

² *Dostojewski F.M.* Politische Schriften. Mit einer Einleitung von Dmitri Mereschkowski. 6.-10. Tsd. München, 1920. (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit von Dmitri Mereschkowski herausgegeben von Moeller van den Bruck, Abt. I, Bd. 13); *Dostojewski F.M.* Literarische Schriften. Mit einer Einleitung von N.N. Strachoff. Uebertragen von E.R. Kahsin. München, o.J. (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit von Dmitri Mereschkowski herausgegeben von Moeller van den Bruck, Abt. II, Bd. 12); *Dostojewski F.M.* Autobiographische Schriften. München, 1919. (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit von Dmitri Mereschkowski herausgegeben von Moeller van den Bruck, Abt. II, Bd. 11).

³ *Garstka Ch.* Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906–1919. Eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowskij unter Nutzung unveröffentlichter Briefe der Übersetzerin E.K. Rahsin. Mit ausführlicher Bibliographie. Geleitwort von Horst-Jürgen Gerigk. Frankfurt am Main u.a., 1998 (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe, 9); *Garstka Ch.* “Den Osten aus der Tiefe erfassen“. Der “deutsche Dostoevskij“ im Piper-Verlag // Eimermacher K., Volpert A. (Hg.). *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. Unter Mitarb. von Gennadij Bordjugow. Paderborn, 2006 (= West-östliche Spiegelungen. Neue Folge. Wuppertal-/ Bochumer Projekt über Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert, 2). S. 749–782; *Kemper D.* Ideologieseitigkeit. Reinhard Piper, Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Dostoevskij-Ausgabe // *Kemper D.* (Hg.). *Weltseitigkeit. Jörg-Ulrich Fechner zu Ehren*. München, 2014 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 11). S. 483–512.

⁴ *Dostojewski F.M.* Rodion Raskolnikoff (Schuld und Sühne). Erster/Zweiter Band. München, “By“ als Jahresangabe [1908; hier evtl. 2. Druck 1919] (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossophoff und anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck, Abt. I, Bd. 1/2). S. VII–XXVIII.

⁵ *Bierbaum O.J.* Dostojewski. München: R. Piper, s.a. [1910]; *Bierbaum O.J.* Dostojewskij // *Die Zukunft*. 1909. Bd. 69. S. 186–197.

⁶ *Bahr H., Mereschkowski D., Bierbaum O. J.* Dostojewski. Drei Essays. (Three Essays.) München, 1914.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. *Espagne M., Werner M.* Deutsch-französischer Kulturtransfers im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. // *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, 1985, no. 13, pp. 502–510. (In German).

2. *Bierbaum O.J.* Dostojewskij. *Die Zukunft*, 1909, vol. 69, pp. 186–197. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. *Garstka Ch.* “Den Osten aus der Tiefe erfassen“. Der “deutsche Dostoevskij“ im Piper-Verlag. *Eimermacher K., Volpert A. (eds.), in collaboration with G. Bordjugow. Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. Series: West-östliche Spiegelungen. Neue Folge. Wuppertal-/Bochumer Projekt über Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert, vol. 2. Paderborn, 2006, pp. 749–782. (In German).

4. *Kemper D.* Ideologieseitigkeit. Reinhard Piper, Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Dostoevskij-Ausgabe. *Kemper D. (ed.) Weltseitigkeit. Jörg-Ulrich Fechner zu Ehren*, Series: Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, vol. 11. Munich, 2014, pp. 483–512. (In German).

(Monographs)

5. *Garstka Ch.*, accompanying text by Gerigk H.-J. *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919. Eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowskij unter Nutzung unveröffentlichter Briefe der Übersetzerin E.K. Rahsin. Mit ausführlicher Bibliographie*, Series: Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe, vol. 9. Frankfurt am Main u.a., 1998. (In German).

6. *Bahr H., Mereschkowski D., Bierbaum O.J.* *Dostojewski. Drei Essays*. Munich, 1914. (In German).

7. *Bierbaum O. J.* *Dostojewski*. Munich, 1910. (In German).

Дирк Кемпер – доктор филологических наук, доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии имени Томаса Манна Российского государственного гуманитарного университета, директор Института русско-немецких литературных и культурных связей.

Область научных интересов: история немецкой литературы Нового времени, культурология, сравнительное литературоведение.

E-mail: dirk_kemper@me.com

Dirk Kemper – Doctor of Philology, Prof. Dr. Dr., Russian State University for the Humanities, Director of the Thomas Mann Chair for German Philology; Director of the Institute for Russian and German Literature and Cultural Relationships.

Research areas: New German literary studies, cultural studies, comparative studies.

E-mail: dirk_kemper@me.com

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

А.Я. Аббасхилми (Багдад, Ирак)

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» А.П. ЧЕХОВА НА ИРАКСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация. В становлении профессионального театра Ирака важную роль играл художественный опыт русской литературы. В свою очередь театр Ирака сыграл большую роль в популяризации чеховского творчества среди арабов. Освоение театрального наследия Чехова началось с водевилей и одноактных пьес. Самым популярным стал драматический этюд «Лебединая песня», поскольку тема трагической судьбы актера оказалась актуальной для иракской культурной и общественной жизни. Исходя из представленного в статье обзора постановок, делается вывод о том, что иракские режиссеры подчеркивают психологизм пьесы и его социальную остроту. Журнальные и газетные рецензии передают особенности восприятия пьесы иракскими критиками и зрителями. В драматургии А.П. Чехова иракских критиков, режиссеров и зрителей в первую очередь привлекали те ее особенности, которые оказались наиболее близки традициям иракского театра: сочетание трагического и комического, условность, символический характер образности. Отмечается, что чеховский драматический этюд послужил основой для интересных, хотя и не всегда успешных театральных экспериментов. Драматические произведения А.П. Чехова подверглись существенной трансформации с целью адаптации их к иракским театральным традициям и социально-политической обстановке в стране. Новаторская драматургия Чехова способствовала формированию иракского театра и его художественных поисков.

Ключевые слова: А.П. Чехов; «Лебединая песня»; иракский театр; иракская критика.

M. Larionova (Rostov-on-Don)

A.J. Abbaskhilmi (Baghdad, Iraq)

A.P. Chekhov's "Swansong" on the Iraqi Scene

Abstract. In formation of professional theater of Iraq an important role was played by art experience of the Russian literature. In its turn the theater of Iraq played a big role promoting of Chekhov's creativity among Arabs. Development of Chekhov's theatrical heritage began with vaudevilles and one-act plays. The drama etude "Swansong" as the subject of tragic destiny of the actor was urgent for the Iraqi cultural and public life became the most popular. Based on the overview presented in the article, it is concluded that the Iraqi directors emphasize psychologism of the play and its social sharpness. Journal and newspaper reviews transfer features of perception of the play by the Iraqi critics and audience. In A.P. Chekhov's dramatic art of the Iraqi critics, directors and audience first of all attracted those its features which were closest to traditions of the Iraqi theater: combination tragic and comic, convention, symbolical nature of figurativeness. The Chekhovian drama etude formed a basis for interesting, though not always successful theatrical experiments. A.P. Chekhov's drama works underwent essential transformation for the purpose of their adaptation to the Iraqi theatrical traditions and

a socio-political situation in the country. The author noticed that Chekhov's innovative dramatic art has promoted formation of the Iraqi theater and its art searches.

Key words: A.P. Chekhov; "Swansong"; Iraqi theater; Iraqi critique.

В становлении профессионального театра Ирака важную роль играл выбор переводных произведений для постановки на сцене, поскольку «перевод есть тот мощный и постоянно действующий фактор, с помощью которого совершается широкий обмен духовными ценностями, возникает творческое взаимодействие между национальными культурами»¹. Борьба против колониальной зависимости, демократизация иракского общества, длительное культурное присутствие России, осуществляемое Императорским православным палестинским обществом с его школами для местного населения, а затем революционные события 1917 г. определили интерес арабов к русской жизни и русской литературе.

Одним из любимых русских драматургов стал А.П. Чехов. В течение прошлого столетия почти все пьесы Чехова неоднократно ставились иракскими театральными труппами. Театр Ирака сыграл большую роль в популяризации чеховского творчества среди арабов. Освоение театрального наследия Чехова началось с водевилей и одноактных пьес. Самым популярным у режиссеров и зрителей стал драматический этюд «Лебединая песня», или «Последняя песня», как его называют в некоторых арабских переводах. Пьесу особенно любят молодые режиссеры, избирая в качестве дипломной работы в Институте изящных искусств в Багдаде и на факультете изящных искусств Багдадского университета, поскольку она входит в программу старших курсов. И. Абдулхуссейн, говоря о причинах интереса к чеховской пьесе в Ираке, заметил: «... в "Лебединой песне" показана судьба и переживания актера, который живет в одиночестве. Его боль умножается при воспоминаниях о любимой, которая требовала, чтобы он оставил сцену. Много общего между Василием и нашими актерами, они поняли текст Чехова, потому что он повышает статус иракского актера и показывает его возможности»² (подстрочные переводы с арабского выполнены А.Я. Аббасхилми, литературная обработка М.Ч. Ларионовой).

Первый спектакль по этой пьесе был показан в феврале 1956 г. в Багдаде. Постановил его известный иракский режиссер И. Джаляль, а главную роль исполнил С. Абдулхамид. Пьеса шла семь дней с большим успехом и вызвала большой резонанс и бурное обсуждение в критике. Главный редактор журнала «Синема» К. Хусни усомнился в целесообразности постановки чеховской пьесы. Думал ли режиссер, – пишет К. Хусни, – об успехе спектакля? Учел ли он вкусы зрителей? Понял ли пьесу со всех сторон? Учел ли наличие или отсутствие подходящих актеров? По его мнению, пьеса годится только для чтения или исследования. В ней мало событий, она опирается на одного героя, нет драматической кульминации, и совсем отсутствует элемент увлекательности. Другое сомнение критика было связано с выбором исполнителей. Автор рецензии полагал, что иракский актер слишком молод, что видно по его звонкому голосу и походке. Критик

же представляет себе Светловидова старым и изношенным, потому что он много пьет, мало спит, работает ночами, с выпавшими волосами и зубами, а те, что еще остались, – больные. Актер должен говорить медленно и тихо, как старик³.

Действительно, чеховскому герою 68 лет, но нигде, ни в его монологах, ни в авторских ремарках, не сказано, что он лыс и беззуб. Думается, такая абберация восприятия произошла по причине неточного понимания чеховского текста: «Во всем теле перегар стоит, а во рту двенадцать языков ночуют», «Только сейчас увидел старость!» и т.д.⁴ Еще одно заблуждение критика тоже вызвано недопониманием: он называет Светловидова комедиантом (шутом), пьяницей и бабником. Светловидов пьян, называет себя Шутом Иванычем, рассказывает историю своей несостоявшейся любви, но критик не увидел за этим самобичеванием человеческой драмы героя.

Критик, написавший свой отзыв, скорее, в стиле открытого письма, с риторическими обращениями к зрителям и актерам, называет пьесу то романом, то сказкой. При этом он настаивает на абсолютно реалистическом прочтении чеховской пьесы и упрекает режиссера и актеров в ее излишней символизации. Так, на сцене появляется большая рука со свечой, лестница, штурвал корабля. По мнению критика, такая перегруженность символическими деталями разрушает чеховский замысел и делает постановку непонятной зрителям.

Несколько дней спустя С. Абдулхамид ответил К. Хусни статьей в этом же журнале. В ней исполнитель главной роли изложил очень важные, на наш взгляд, причины обращения иракского театра к пьесе Чехова. Во-первых, он обратил внимание, что образ актера, живущего в тяжелых условиях, к которому общество относится равнодушно, актуален для Ирака и не может не встретить понимания у большинства зрителей. Конфликт в пьесе, по мнению иракского актера, очень сложен: это конфликт героя с самим собой и с обществом.

Во-вторых, С. Абдулхамид не согласен с К. Хусни в оценке чеховской пьесы. Он говорит, что главное в ней – не события, а последовательная психологичность, на что опирается большинство пьес Чехова. И кульминация носит не событийный, а психологический характер. В пьесе есть увлекательность, но она основана не на неожиданности, а на психологической динамике персонажа, на разнообразии и смене его ощущений. Пьеса полна высоких, трогательных и прекрасных чувств, которые найдут отклик у большинства зрителей. Лебедь поет самые красивые песни перед смертью. Светловидов – лебедь, который споет последнюю песню и умрет. С. Абдулхамид считает, что герой не комедиант, пошлый человек, а трагическая фигура. Если бы он был пошлый, как бы его полюбила девушка, зачем бы тогда зрители покупали его портреты и аплодировали ему. Но гнилое общество не оценило талант этого человека.

Третье замечание С. Абдулхамиды свидетельствует, что тема чеховской пьесы ему близка и понятна и что он создавал рисунок роли Светловидова осознанно и продуманно. Он говорит, что перевоплотился в своего

персонажа и внешне, и внутренне, поскольку настоящий художник добивается гармонии образа. Потому он не стал «старить» своего героя, изменять голос и походку – актер остается молодым до последних дней своей жизни. Он так видит замысел Чехова: где есть талант, нет ни старости, ни одиночества, ни болезней. Чехов хотел показать две стороны души своего героя – молодость и старость, поэтому он и включил в пьесу такие разные фрагменты из известнейших пьес, герои которых – слабые и сильные, добрые и жестокие. Их надо исполнять по-разному. Эпизод из «Гамлета» нужно играть так, как это бы сделал молодой Светловидов, но с поправкой на его 68 лет. Светловидов-Отелло должен выразить себя своим громким голосом.

Вывод С. Абдулхамиды таков: выбор режиссера был смелым шагом и привел к успеху, поскольку соответствовал требованиям времени, а также художественным и материальным возможностям труппы, о чем его оппонент намеренно умолчал. Режиссер хорошо знал свою публику и верил в нее. Вовсе не надо упрощать пьесы, чтобы они были понятны большинству. Что же касается оформления и символического прочтения пьесы, нужно показать зрителям что-то новое, современное, что они не привыкли видеть. Рука со свечой – это символический образ Светловидова, который горит, чтобы показать путь другим. Лестница – это восхождение, которое не смог совершить герой. Горизонтальные линии на заднике сцены символизируют конец Светловидова, но бессмертие искусства. Штурвал (круг) означает круговорот жизни и времени. Все, что было на сцене, отражает ощущения героя и автора. В конечном счете, результат получился даже лучше, чем ожидали создатели спектакля. Не надо думать, как думают зрители. Надо думать, как думает художник⁵.

Следует особо отметить, что статья С. Абдулхамиды была написана еще до того, как в Ираке появились серьезные научные публикации о русском писателе, до того, как были переведены наиболее важные и интересные работы русских и советских чеховедов, – до того, как в Ираке сформировалось представление о Чехове-драматурге. Иракский актер с удивительной для человека другой культуры проницательностью понял сложность чеховской пьесы.

Российские чеховеды высказывают различные суждения о ее смысле и «двойном ракурсе»⁶ изображения главного героя. Так, Г.А. Бялый видит в чеховском этюде не только тему смерти, но и тему жизни, «потому что талант и служение высокому искусству – это победа над старостью, над смертью, над одиночеством и – над претензиями публики, ради которой актер работает и которая нередко требует от него не искусства, а шутовства»⁷. А.Д. Степанов, напротив, отмечает: «Поскольку жалуется герой на шутовское амплуа, слова классических трагедий выступают как борьба с ролевой идентичностью, кажутся преодолением ситуации, победой. Но эта победа мнимая, она говорит, скорее, о самообмане героя»⁸. Интерес к этой пьесе Чехова в Ираке свидетельствует о ее созвучности художественным поискам арабского театра.

Позже С. Абдулхамид в книге «Мой опыт в театре», в разделе «Как я пел “Лебединую песню” Чехова», написал: «Я не знаю, почему режиссер выбрал для постановки эту пьесу Чехова. Наверно, из-за темы судьбы старого актера, который прожил жизнь в отсталом обществе. И это нашло отклик в иракском обществе того времени. Режиссер хотел представить не только нашу пьесу, но и пьесу писателя мирового уровня, как Чехов. Я хотел показать, как люди смотрят на актера сверху вниз, как и у нас. Это помогло мне сыграть роль убедительно»⁹.

С тех пор пьеса десятки раз ставилась разными режиссерами, особенно молодыми, в разных городах Ирака. В основном режиссеры следуют чеховскому тексту и замыслу. Однако часть из них вносят в пьесу более или менее существенные изменения. Драматический этюд Чехова сценически необычен и жанровым определением – набросок, зарисовка, и тем, что актер появляется не в спектакле, не перед зрителями, а на пустой сцене и не вполне в ясном сознании. Уже это дает режиссерам основания для творческой фантазии. А учитывая, что речь идет о художниках, представляющих другую культуру, другую театральную теорию и практику, другой менталитет, границы этой фантазии существенно расширяются.

Иракские постановщики адаптируют пьесу либо к национальным традициям, либо к современным театральным тенденциям. Так, в апреле 1992 г. на сцене зала «Билят Эльшухада» состоялась постановка «Лебединой песни», режиссером которой был студент А. Кадым. Он использовал в некоторых сценах народные стихи, стараясь придать пьесе иракский национальный характер, что имело большой успех у публики.

13 января 1972 г. «Лебединую песню» начала показывать труппа Современного художественного театра, самого известного иракского театра. Пьеса шла несколько дней на сцене театра «Багдад». Постановил ее известный иракский режиссер, актер и драматург К. Мухаммед, а роль Светловидова талантливо и с большим успехом исполнил С. Абдулхамид. Режиссер исключил из своей сценической версии роль суфлера Никиты, но дополнил роль Светловидова.

Любопытно, что иракские режиссеры трактуют драматический этюд Чехова то как трагедию, то как комедию. В этой постановке герой часто обращается к зеркалу, чтобы посмотреть на свои морщины, как он изменился, состарился и стал смешным¹⁰. Это, вероятно, объясняется тем, что, с одной стороны, в чеховской пьесе звучит тема одиночества и позднего прозрения человека, артиста, что подчеркнуто названием, но с другой стороны, драматический этюд представляет собой сценическую переделку рассказа «Калхас», в котором с самого начала – отсылкой к оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», веселым настроением героя, сменой масок-ролей – задан комедийный тон. Такая амбивалентность составляет новаторство чеховской драматургии.

Еще одна деталь постановки К. Мухаммеда требует, на наш взгляд, комментария. Режиссер, желая еще больше подчеркнуть страдания Светловидова, оставил его в одиночестве. Однако критики встретили такое

вмешательство в чеховский текст с иронией¹¹. Нам представляется, что это изменение текста чеховской пьесы вызвано субъективными и объективными обстоятельствами. То, что пьеса превратилась в монолог Светловидова, придало ей исповедальности и драматизма. Светловидов стал не просто аллегорией актерской судьбы, но и центром, средоточием всей культуры – от репертуара до манеры исполнения – русского провинциального театра. При таком толковании роль Никиты может и в самом деле показаться избыточной. Ведь в самом начале Светловидов говорит, что все его покинули, и слова его обращены не к Никите, а в пустой темный зал. Никита лишь подает реплики, как и полагается суфлеру. Никита возвращает зрителя / читателя на землю. Именно он видит одновременно короля Лира, Отелло, Гамлета и жалкого одинокого старика. Неслучайно он плачет, глядя на Светловидова. Но смещение планов реальности переводит высокую трагедию в комедию, даже фарс. Чтобы избежать этого многие иракские режиссеры убирают роль Никиты.

Объективная причина отказа от роли Никиты заключается в том, что в иракском театре нет и не было должности суфлера. По своим корням это театр импровизационный. В некоторых театральные постановках суфлерская будка на сцене есть, а самого суфлера нет. Примечательно, что в египетских постановках роль Никиты обычно сохраняется, поскольку египетский современный театр сложился раньше иракского и по европейскому образцу. Там долгое время существовали суфлеры.

В конце 80-х гг. С. Абдулхамид повторил постановку 1972 г. в театре «Мунтада Эльмасрах» в качестве исполнителя главной роли. А вскоре он сам со студентами показал эту пьесу в Институте изящных искусств. В новой постановке Светловидов бунтует против сложившейся жизни, стоит против всех, кто искажает театральное искусство. Этот спектакль не удалось показать в Ираке, в Багдаде. Зато он был представлен на фестивале театра в Иордании в 1995 г. и в трех городах в Италии. Эта постановка признана лучшей на театральном фестивале в Объединенных Арабских Эмиратах в 2003 г.¹²

В августе 1980 г. «Лебединую песню» на сцене театра «Багдад» поставил Д. Эльшакарчи, который сыграл и главную роль. Он внес еще более серьезные изменения в чеховский текст, не только исключив роль суфлера Никиты, но и создав нового персонажа – старую артистку, встретившуюся Светловидову, когда он проснулся и обнаружил, что остался в театре один. Спектакль построен на воспоминаниях героев о ранах прошлого. Эта интерпретация вызвала противоречивые суждения критиков. Журнал «Финун» опубликовал рецензию под названием «Две точки зрения о сказке Драгона и о “песне” Чехова». Речь идет о постановках двух пьес, одна из которых – «Лебединая песня». Автор отзыва Х. Яхья высоко оценил игру актеров, музыкальное и художественное оформление спектакля, а также его символические решения. В пьесе А.П. Чехова на сцене лежит перевернутый табурет. Как заметил болгарский чеховед Л. Димитров, это «не столько знак хаоса на сцене после окончания представления (наоборот,

там как будто нет ничего другого, кроме этой табуретки), сколько сущностный элемент самого действия в спектакле, и это не только маркировка конвенционального финала, но условное указание трагедийного конца: перевернутый стул ассоциативно-метонимически представляет смерть через повешение, момент, в который жертва теряет опору (почву) под ногами и повисает на виселице»¹³. В постановке Д. Эльшакарчи на сцене стоит черный стул, на котором нарисован скелет человека. По мнению иракского критика, эта деталь выражает разрушающее действие капитализма, превращающего человека в груды костей.

Особо автор рецензии отметил неожиданный сюжетный поворот, который предложил режиссер спектакля: замену суфлера Никиты старой актрисой. Режиссер постарался обыграть некоторые мотивы чеховской пьесы: сна, смерти, страданий. Но сделал это необычно. Сначала на сцене находится старая актриса, которая рассказывает свою историю, у Чехова принадлежащую Светловидову: она вспоминает несчастливую любовь к Светловидову, который потребовал от нее отказаться от театра, от сцены, но она не могла принести такую жертву – и вот все в прошлом, и она живет одновременно в реальном мире и в мире мечты. Т.е. это и ее лебединая песня тоже. На сцене вдруг просыпается смерть – она же старик Светловидов. Смысл такого удвоения героя режиссер и критик видят в том, что герой говорит будто сам с собой, что судьба актера всегда одинакова – ему остаются только воспоминания и одиночество.

Введение женского персонажа и усиление любовной линии пьесы, у Чехова находящейся на периферии сюжета, в иракском театре объясняется не только желанием режиссера подчеркнуть трагедию героя, но и тем обстоятельством, что до наших дней профессия актера в Ираке не считается социально значимой. Х. Яхья, признавая, что Д. Эльшакарчи – хороший актер, умеющий тонко и с пониманием исполнить свою роль, отметил, что как режиссер он не смог, говоря по-русски, прыгнуть выше головы, несмотря на чувство ответственности и волю к победе. По его мнению, такое вмешательство в чеховский текст недопустимо. Тем не менее, он полагал, что главное в этой постановке – не столько сыграть пьесу Чехова, сколько показать возможности иракского театра, режиссера, актеров, приблизить Чехова к арабскому зрителю¹⁴.

Еще один критический отзыв опубликовала газета «Эльсаура». Автор отзыва М. Фатхи также положительно оценил игру актеров, но не согласился с изменениями, внесенными режиссером в пьесу: исключение роли Никиты и создание роли старой артистки привели к искажению смысла и не сохранили стиль Чехова. В целом, по мнению критика, спектакль не достиг чеховской правдивости, тонкости и глубины, а показал внешние эффекты и эмоции, что помешало в полной мере насладиться этой пьесой¹⁵.

Постановка Ш. Эльмахди, который тоже исключил роль Никиты, вызвала более положительные отзывы. В критической статье В. Мильхим заострил внимание на актуальности творчества Чехова и его новаторстве в изображении противоречий и сложности жизни, тесной связи между

малым и большим, частным и всеобщим. В русских персонажах он увидел общечеловеческие черты. Критик понял и символический характер названия пьесы. Он полагал, что Чехов стремился показать в коротком, динамическом, лишенном внешнего драматизма, но глубоко драматичном внутренне сюжете фальшь общественных отношений. Однако В. Мильхим счел, что для исключения роли Никиты не было причин, а образ этот играет важную идейную роль, которая дает читателю и зрителю общее представление о внешней среде, формирующей и выявляющей борьбу героя. Кроме того, он отметил слишком стремительный темп спектакля, что несовместимо с философским настроением чеховской пьесы. Тем не менее, общая оценка спектакля – очень высокая¹⁶.

Некоторые режиссеры, как Т. Эльхусейни в 1983 г. или А. Аюб в 1985 г., заставляют Светловидова умереть на сцене. Т. Эльхусейни, судя по отзыву С. Сабри¹⁷, создал фантазию на тему чеховской пьесы: он убрал роль Никиты, зато ввел новых персонажей – сумасшедшего и волшебницу. Критик признал эту переделку неудачной, т.к. для таких изменений нет оснований, а достичь чеховского мастерства режиссер не смог. Между тем, спектакль А. Аюба имел успех. Смерть Светловидова на сцене была воспринята как связь искусства с жизнью¹⁸.

К. Рауф в постановке театра «Мунтада Эльмасрах» в Багдаде в 1985 г. использовал в качестве реквизита большой манекен в белом платье с искаженным лицом. Он символизирует трагическое противоречие между чувствами Светловидова и жестоким требованием его возлюбленной покинуть театр. По мнению критика, это одна из самых выразительных сцен спектакля. Герой в этой постановке умирает. Х. Яхья разъяснил иракским зрителям смысл названия пьесы, которое в Ираке часто переводится как «Последняя песня»: «Лебедь поет один раз в жизни, перед смертью. Эта мысль связана в пьесе Чехова с актером, который переживает свои последние минуты. Люди, которые всю жизнь ему аплодировали, не дали ему личного счастья, которого он достоин»¹⁹.

Х. Яхья особо подчеркнул символический характер названия пьесы, однако остался недоволен скучным и растянутым переводом, отчего диалог героев потерял свое важное значение. Кроме того, критик счел лишним рисунок игральных карт на занавесе, т.к. ему нет соответствия в тексте пьесы. Однако нам эта деталь представляется любопытной. Карты здесь, видимо, символизируют игру судьбы, как это часто бывает в произведениях русской литературы, например, у Пушкина или Достоевского. И чеховские герои часто играют в карты, как, например, в «Вишневом саде».

И наконец, назовем еще одну постановку, где было предложено неожиданное сценическое решение. В 1995 г. режиссер М. Тахир представил на сцене одного персонажа двумя актерами. Светловидов действует и говорит (говорящий Светловидов), Никита-Светловидов только действует (молчаливый Светловидов).

Открывается занавес, и перед глазами зрителей предстает стоящая на сцене разбитая машина, внутри которой находится молчаливый Свет-

ловидов. Эта машина символизирует его разрушенный мир. Он выходит из машины и отправляется на поиски говорящего Светловидова, которого находит в страшной дымовой трубе – это еще более ужасающий мир. Молчаливый Светловидов спасает говорящего Светловидова, живущего в мире пожаров, войн, Холокоста, и берет его в свой мир – машину, которая символизирует наш мир. Говорящий Светловидов пытается мыть машину. Это символизирует попытку смыть боль прошлого. Но попытка оказывается безуспешной – разбит не только мир Светловидова, но и наш мир, в котором живут зрители. Н. Каши, оставивший критический отзыв об этой постановке, полагает, что режиссер хотел показать не просто личные переживания Светловидова и его характер, а то, что происходит в мире: разруху, уничтожение, ужас. М. Тахир сделал героя молодым, чтобы показать, что чувствует молодежь в этом безумном мире²⁰.

С конца XIX в. в арабском театре начала формироваться тенденция отказа от мифологических сюжетов в пользу острых социальных вопросов. Поэтому иракские режиссеры и критики стремились заострить именно социальный смысл чеховской пьесы. Даже в тех постановках «Лебединой песни», где есть символические предметы и образы, главное – это трагедия старости, непонимания, невостребованности, конфликта с обществом. Таким образом, иракские режиссеры ставят эту пьесу в соответствии с задачами и традициями собственного театра и с их пониманием театра Чехова. Как писал известный переводчик Ю. Левин, «восприятие литературного произведения за рубежом... обычно отличается от восприятия на его родине. И было бы ошибкой квалифицировать такое зарубежное восприятие как неправильное: оно вполне закономерно. Более того, это зарубежное восприятие, осуществляемое с определенной дистанции, позволяет иной раз разглядеть то, что не замечается вблизи»²¹.

Анализ постановок только одной – небольшой – пьесы А.П. Чехова в Ираке позволяет сделать более общие выводы:

- чеховский драматический этюд «Лебединая песня» стал самым популярным в Ираке, поскольку тема судьбы актера оказалась актуальной для иракской культурной и общественной жизни;
- новаторская драматургия Чехова способствовала формированию иракского театра и его художественных поисков;
- в чеховской драматургии иракских критиков, режиссеров и зрителей в первую очередь привлекали те ее особенности, которые оказались наиболее близки традициям иракского театра: сочетание трагического и комического, условность, символический характер образности;
- драматические произведения Чехова подверглись существенной трансформации с целью адаптации их к иракским театральным традициям и социально-политической обстановке в стране.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лилова А. Введение в общую теорию перевода / пер. с болг. Л.П. Лихачевой М., 1985. С. 174.
- ² Абдулхусейн И. Годовщина рождения. Чехов на сцене иракского театра // Алькадиссия (газета). Багдад, 1988. № 2413. 30 января.
- ³ Хусни К. «Лебединая песня» // Синема (журнал). Багдад, 1956. № 22. Февраль. С. 3–5.
- ⁴ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 11. М., 1977. С. 207, 212.
- ⁵ Абдулхамид С. Комментарии к критике пьесы «Лебединая песня» // Синема (журнал). Багдад, 1956. № 22. С. 18–19.
- ⁶ Кубасов А.В. «Лебединая песня (Калхас)». Драматический этюд в одном действии // А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М., 2011. С. 229.
- ⁷ Бялый Г.А. Антон Чехов // История русской литературы: в 4 т. Т. 4. / под ред. К.Д. Муратовой. Л., 1983. С. 217.
- ⁸ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М, 2005. С. 262.
- ⁹ Абдулхамид С. Мой опыт в театре. Багдад, 2000. С. 14–15.
- ¹⁰ Абдулхамид С. Мой опыт в театре. Багдад, 2000. С. 17.
- ¹¹ Эльтубани В. Труппа Современного художественного театра увеличила страдания Светловидова // Радио и телевидение (журнал). Багдад, 1972. № 50. С.17.
- ¹² Абдулхамид С. Мой опыт в театре. Багдад, 2000. С. 17–18.
- ¹³ Димитров Л. «Лебединая песня (Калхас)» в парадигме ранней чеховской драматургии // Чеховская карта мира. М., 2015. С. 326.
- ¹⁴ Яхья Х. Две точки зрения о сказке Драгона и о «Песне» Чехова // Финун (журнал). Багдад, 1980. № 104. С. 42–44.
- ¹⁵ Фатхи М. Молчание и песня // Эльсаура (газета). Багдад, 1980. № 3754. 6 сентября.
- ¹⁶ Милхим В. «Лебединая песня» молодых и старых // Эльджумхурия (газета). Багдад, 1981. № 4266. 7 мая.
- ¹⁷ Сабри С. «Лебединая песня» в Мосуле // Финун. Багдад, 1983. № 228. 7 ноября. С. 37.
- ¹⁸ Джамиль Дж. Институт изящных искусств в Мосуле и дипломные работы студентов-выпускников. Пьеса «Лебединая песня» // Эльсаура (газета). Багдад, 1984. № 5024. 18 февраля.
- ¹⁹ Яхья Х. «Лебединая песня» Чехова // Финун (журнал). Багдад, 1985. № 265. 10 апреля. С. 52–53.
- ²⁰ Каши Н. Технология деления. Практические приближения в «Лебединой песне» // Алькадиссия (газета). Багдад, 1995. № 4726. 22 мая.
- ²¹ Левин Ю. Перевод и бытие литературы // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 10–18.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Levin Yu. *Perevod i bytie literatury* [Translation and Existence of Literature]. *Voprosy literatury*, 1979, no. 2, pp. 10–18. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kubasov A.V. “Lebedinaya pesnya (Kalkhas)”. *Dramaticheskii etyud v odnom deystvii* [“Swansong (Calchas)”. Drama Etude in One-act Play]. *Kataev V.B. (ed). A.P. Chekhov. Entsiklopediya* [A.P. Chekhov. Encyclopedia]. Moscow, 2011, pp. 228–230. (In Russian).
3. Byalyy G.A. Anton Chekhov [Anton Chekhov]. *Muratova K.D. (ed.). Istoriya russkoy literatury* [History of Russian Literature]: in 4 vols. Vol. 4. Leningrad, 1983, pp. 177–230. (In Russian).
4. Dimitrov L. “Lebedinaya pesnya (Kalkhas)” v paradigme ranney chekhovskoy dra-maturgii [“Swansong (Kalkhas)” in the paradigm of the early Chekhov dramaturgy]. *Chekhovskaya karta mira* [Chekhov’s World Map]. Moscow, 2015, p. 326. (In Russian).

(Monographs)

5. Lilova A. *Vvedenie v obshchuyu teoriyu perevoda* [Introduction to the General Translate Theory]. Moscow, 1985, p. 256. (Translated from Bulgarian to Russian by L.P. Likhacheva).
6. Stepanov A.D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Communication Problems at Chekhov]. Moscow, 2005. p. 400. (In Russian).

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

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

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Абдулазиз Яссин Аббасхилми – кандидат филологических наук, сотрудник Министерства образования Республики Ирак.

Научные интересы: творчество А.П. Чехова.

E-mail: aziz.hilmi@mail.ru

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

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

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Abdulaziz Yassin Abbaskhilmi – Candidate of Philology, co-worker of Ministry for education of Republic of Iraq.

Research interests: the work of A.P. Chekhov.

E-mail: aziz.hilmi@mail.ru

Ю.Ю. Данилкова (Москва)

Г. КАЗАК И Е. ЗАМЯТИН: К ВОПРОСУ О РОЛИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ АЛЛЮЗИЙ В АНТИУТОПИИ

Аннотация. В статье на типологическом уровне сопоставляются романы Г. Казака и Е. Замятина («Город за рекой» и «Мы»), при этом изучается вопрос о роли мифологических аллюзий в двух произведениях. Исследуется вопрос о жанровом своеобразии романа Г. Казака «Город за рекой», отмечаются черты антиутопии, присутствующие в нем. На примере произведений двух авторов проанализированы особенности романа-антиутопии как жанрового гибрида, включающего в себя черты социально-философского романа, утопии, романа любовного, детективного и психологического. В статье также отмечается отсутствие важной жанрообразующей черты в романе Г. Казака – конфликта тоталитарного государства и личности. Автор статьи делает следующее заключение: Г. Казак выходит за пределы жанра антиутопии и создает философский роман, отражающий аллегорико-символическую модель мира.

Ключевые слова: Е. Замятин; Г. Казак; антиутопия; мифологические аллюзии.

Ju. Danilkova (Moscow)

G. Kasack and E. Zamyatin: To the Issue of Mythological Allusions in Anti-Utopia

Abstract. Novels by G. Kasack and E. Zamyatin (“City by the River” and “We”) are compared at the typological level, and the article deals with the question of the role of mythological allusions. The author researches the genre originality of the novel by G. Kasack “City by the River” and notes traits of the anti-utopia. On the example of the two works, the features of the novel-dystopia as a genre hybrid, including features of the social-philosophical novel, utopia, romance, detective and psycho-logical novel are analyzed. The article also notes the absence of an important genre-forming feature in the novel by G. Kasack – the conflict between the totalitarian state and the individual. The author makes the following conclusion: G. Kasack goes beyond the genre of anti-utopia and creates a philosophical novel reflecting the allegorical-symbolic model of the world.

Key words: E. Zamyatin; G. Kasack; dystopia; mythological allusions.

Роман Г. Казака «Город за рекой» был опубликован в 1947 г. и стал одной из вех развития «романа-параболы», хотя вопрос о его жанровом своеобразии остается дискуссионным до сих пор. В литературоведении предпринимались попытки увидеть в нем как роман-антиутопию, так и инвариант «романа воспитания»¹. Подобное сопоставление (Е. Замятин и Г. Казак), отмеченное в литературоведении ранее, продиктовано стремлением рассмотреть произведение немецкого автора в контексте жанра анти-

утопии, выделив конкретные текстуальные совпадения между романами «Мы» и «Город за рекой», и прояснить вопрос о специфике этого жанра на немецкой почве². Нас будут интересовать, главным образом, типологические параллели и расхождения, при этом мы не исключаем факта знакомства Казака с романом русского писателя.

Несмотря на наличие многочисленных исследований в русском и зарубежном литературоведении, посвященных описанию жанра антиутопии, вопрос о существовании жанровой константы остается до сих пор открытым. Подробный разбор основных подходов и истории вопроса на сегодняшний момент проделан Е.Ю. Козьминой в ее работе «Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века)». Последней принадлежит и идея романа-антиутопии как жанрового гибрида, включающего в себя черты социально-философского романа, утопии, романа любовного, детективного и психологического, что убедительно доказывается на примере романа Е. Замятина «Мы»³. Помимо размытости существующих жанровых определений, в литературоведении можно отметить тенденцию рассматривать утопию и антиутопию как инварианты одного жанра. Антиутопия в этом случае понимается как отрицательный вариант утопии, утопия и антиутопия различаются лишь авторской оценкой изображаемого⁴.

Рассуждая о романе-антиутопии, мы будем следовать традиции разграничения утопии и антиутопии, ведь, как нам представляется, существенным для понимания феномена романа-антиутопии является именно его «романная» природа. Е. Ю. Козмина также рассуждает о возможном гибриде жанров, определяя антиутопию как результат «встречи и взаимодействия двух противоположных друг другу жанров: *утопии и романа*»⁵. В результате синтеза рождается антиутопия, деформирующая исходные жанры. Концепция сближения антиутопии и романа присутствует также в книге Г. Морсона⁶.

Тем не менее, при существующих разногласиях и множестве подходов нам удалось выделить несколько жанровых констант романа-антиутопии. В процессе анализа избранных нами текстов мы будем обращаться к работам, отмечающим характерные черты романа-антиутопии. Итак, во-первых, исследователи выделяют «злободневность» как специфический признак романа-антиутопии⁷; во-вторых, описание бытия человека в рамках тоталитарного государства, неизбежный конфликт личности и государства⁸; наконец, изображение индустриального мира, его замкнутость, отсутствие в этом мире природы⁹.

Если «злободневность» романа Е. Замятина не оставляет сомнений, то реальность, описываемая Казаком, несколько сложнее. Согласно сюжету романа Казака, Роберта Линдхофа, специалиста по аккадской литературе, приглашают в город без названия для работы в Архиве. Город с военно-тоталитарным устройством напоминает социум, неоднократно описанный в антиутопиях XX в. Он живет по законам военного времени, ограничивающим свободу обитателей, которые не могут без специального разрешения перемещаться из одной части города в другую, знаком оповещения слу-

жит сирена. Однако Г. Казак специально уходит от прямых исторических параллелей, хотя можно предположить, что в романе находят отражение реалии послевоенной Германии: город расположен частично под землей, в катакомбах, везде развалины, как после бомбежек.

Описание бытия в городе также соотносится с основными чертами тоталитарного государства: отсутствием личной свободы, пренебрежением всем личным, что выражается в утрате вновь прибывшими имени и получении номерного знака (как у Замятина), изыманием предметов, связанных с индивидуальной памятью (фотографий, писем и т.д.), существованием разветвленной системы бюрократии, убежденной в том, что «нужно привести жизнь граждан в соответствие со всеобщими линиями судьбы»¹⁰ (далее текст приводится по тому же изданию с указанием страниц в скобках после цитат). Обитатели задействованы в коллективных «часах упражнений», большую роль в тексте отводится описанию механических и синхронно совершаемых действий.

Как и во многих антиутопиях, для обитателей города важна идея победы разума над эмоциями, чувствами и чувственностью. Роберт Линдхоф сразу отмечает существенные отличия города за рекой от того мира, в котором ему приходилось жить: прежде всего, здесь нет природы. Однажды герой решает рассказать о природе своего родного края: «Белые облака плыли по небу, бушевали грозы, веяли прохладные ветры, кружились в воздухе птицы, и порхали мотыльки» (186). Однако присутствующие не понимают его и говорят о наступлении «новой эры», восхищение природой для которой не более, чем пережиток; «новая эра» означает победу над эмоциями и чувством.

Эти общие черты, характерные для антиутопии, усилены частностями: описание города Г. Казаком местами напрямую отсылает к фрагментам в романе Е. Замятина «Мы». Только что прибывшего в город Роберта Линдхофа потрясает ослепительной голубизны небо: «от первородной чистоты этого неба, которое Роберт за время своего пребывания здесь не видел затянутым облаками, исходила какая-то сила ясности, казавшаяся жуткой, ибо ничего общего не имела ни с чем на земле» (136). Герой романа Замятина также отмечает небо «синее, не испорченное ни единым облачком»¹¹. (Облачко на небе появляется в главе, когда героиня I-330 приглашает Д-503 в Древний Дом, а далее в тексте речь идет и о тумане). Очевидно, это и есть «прирученное» небо в противовес тому, что в древние времена бушевало грозами¹². Тема покорения природы присутствует у Замятина и на мифологическом уровне: подобно Иисусу Навину, остановившему солнце, чтобы продлить сражение, сторонники политики Благодетеля «...навек приковали его цепью к зениту»¹³.

Наконец, постройки, выполненные из стекла и призванные воплотить идею «общей прозрачности», подобные описанным в романе «Мы», встречаем и у Г. Казака, в одной из глав герой попадает в настоящее «стеклянное царство» – отдел главного управления (159).

Общество в антиутопиях, как правило, замкнуто. Показанный Е. Замя-

тиным «новый социум» стремится к всеохватности, но на момент, описанный в романе, он не универсален, за Зеленой Стеной, отделяющей «хаос» от так называемого «космоса» существует другая жизнь, о наличии которой догадывается главный герой. Зеленая Стена, таким образом, является границей, пересечь которую значит совершить преступление. В романе Г. Казака с темой границы возникает определенная сложность. Формально граница проходит по реке, но сам момент ее перехода героем не акцентирован в тексте. Оба мира сообщаются, и замкнутости, как у Е. Замятина, нет. В романе Казака многое недосказано и непонятно, вызывает вопросы, т.к. показано с точки зрения стороннего наблюдателя. Если это «царство мертвых», то, вероятно, конец пути? Но при этом герой замечает, что, несмотря на конечную станцию, приведшую в город, «рельсы тянулись куда-то дальше» (34). Как уже было сказано, потусторонний мир у Г. Казака частично дублирует мир посюсторонний. Описание Г. Казаком потустороннего мира невозможно соотнести с какой-либо конкретной традицией, и, по замечанию В.Я. Проппа, «народов имеющих совершенно единообразное представление о потустороннем мире, вообще не существует»¹⁴. Но при этом «человек переносит в иное царство не только свое социальное устройство... но и формы жизни и географические особенности своей родины»¹⁵. Именно в соответствии с такими представлениями устроено и инобытие у Казака, хотя оно представлено в гротескной форме. Обитатели, напоминающие заводных кукол, продолжают совершать привычные действия, словно бы не замечая незнакомой обстановки, имитируют жесты, привычные для них в обычной жизни. Перед глазами главного героя проходит дикая пантомима, призванная аллегорически возвести «усилия и тщетность повседневной жизни в абсолютный образ»; «...они представляли, будто и в самом деле выдвигают ящики комодов или открывают и закрывают дверцы шкафов – тогда как на месте этих воображаемых предметов было ничто, пустота» (71). Но это подобие потустороннего и посюстороннего миров касается лишь эпизодов, связанных с человеческой деятельностью.

Бытие «другого мира» у обоих писателей имеет не только исторические, но и мифологические проекции, хотя последнее наиболее акцентировано у Г. Казака. Оба романа злободневны, но благодаря внесению мифологических элементов выходят на уровень глубокого философского обобщения. Одной из первых работ, в которых был поднят вопрос о соотношении антиутопии с мифом, стало диссертационное исследование О.В. Лазаренко «Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х: проблемы жанра» (Воронеж, 1997). О сопряженности мифа и антиутопии рассуждает и А.М. Зверев: «Миф, из которого вырастает образ земного рая, в антиутопии испытывается с целью проверить даже не столько его осуществимость, сколько нравственность его оснований»¹⁶. Таким образом, утопия – жанр, апеллирующий максимально к мифологическому сознанию и немислимый без него, эта «мифологичность» переходит и в антиутопию.

Однако «другой мир» в романе «Город за рекой» – это не достигнутый рай, а обитель умерших, в тексте напрямую говорится о том, что никто, кроме Линдхофа, не отбрасывает здесь тени. Так в тексте отчасти снимается социально-политическая заостренность. Социум в романе «Мы» показан глазами главного героя и представляет, по его мнению, не что иное, как достигнутый рай. Однако и этот рай отчасти отсылает к мифологеме о царстве мертвых. Д-503 кажется, что «завтра совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце – сквозь все»¹⁷.

Как соотносится «мир мертвых» и история человечества у Г. Казака? «Мир мертвых» оказывается за пределами времени и пространства. Вернее, на аллегорическом уровне перед нами предстает картина мира во вневременной перспективе. В наземном мире можно обнаружить эклектичное соединение построек разных периодов: «Во фронтоны многих зданий были несимметрично вделаны квадраты и обломки колонн, по всей видимости, отдельные части, ранее принадлежавшие каким-то более древним сооружениям» (41). История для Г. Казака *циклична* и вечно повторяема. Роман соотносится и с жанром «видения»: герою не рассказывают о мире мертвых, но его взору предстают картины, которые он должен интерпретировать сам. Так, в одной из глав архивариусу Линдхофу предстают войска, одетые в костюмы всех времен и народностей. Перед ним проходит «огромная мертвая книга мировой истории, вся красная от крови, пролитой в борьбе и войнах», история человечества сводится к постоянному стремлению последнего к насилию над себе подобными (238).

У Е. Замятина «новый мир» являет собой почти полную победу над старым мироустройством, следы которого, тем не менее, проступают в романе: это и желтая пыльца, летящая из-за Зеленой Стены, и волосатые руки главного героя, и представление о наличии души как болезни. Но все же для Д-503 новый социум – это обретенный рай, логическое завершение человеческой истории, связанное с победой разума над темными инстинктами, «новый социум» – высшая точка развития человечества. Однако же память о «древнем мире» присутствует в сознании главного героя, который постоянно сравнивает «мир новый» и «мир старый», обнаруживая зачатки нового мироустройства в старом. К таковым относится, например, «инстинкт несвободы», присущий и древним, по мнению Д-503¹⁸. Таким образом, «новый мир» вписан для главного героя в *линейную схему* развития человечества и соотнесен со своеобразно понятым мифом о рае. Исследование мифологического пласта романа Е. Замятина проводится в диссертации Н. Кольцовой ««Мы» Е. Замятина как неомифологический роман» (М., 1998). Автор диссертации выделяет, как минимум, несколько важных для повествования мифов, восходящих как к античной, так и к иудео-христианской традициям: библейский миф об изгнании из рая, о Вавилонской башне, об искушении и другие. При этом Замятин является и творцом своей мифологии, в основе которой лежит числовая символика. По замечанию исследовательницы, если для Д-503 обращение к мифу – это не что иное, как инструмент упрощения, то для автора, на-

против, углубление смысла текста. Основным травестируемым мифом в романе исследовательница называет миф о грехопадении. Исследователи отмечают и роль «фаустовского» мифа в художественном мире Замятина, неслучайно организация, ставящая целью совершить революцию, получает название «Мефи»¹⁹.

В социуме, описываемом Г. Казаком и Е. Замятиным, есть и другая, объединяющая повествования двух авторов, но не оторефлексируемая героями черта: это представление о тоталитарных основах религии. Д-503 считает христиан предшественниками, пусть и несовершенными, новой цивилизации. В сцене казни поэта было, по мнению Д-503, «что-то от древних религий, что-то очищающее»²⁰. В описании главного лица государства у двух авторов также проглядывает библейская метафорика: «это с небес нисходил к нам Он – новый Иегова на аэро»²¹. Так и у Казака, Верховный Комиссар «казался сидящей фигурой святого» (45). Примечателен тот факт, что истоки «нового мира» соотносятся главным героем Е. Замятина с образами, восходящими к иудео-христианской религии, в то время как в Древнем Доме, оплоте человечности и свободы, постоянно присутствует фигурка Будды, отсылающая к иной религии, мало известной в европейской цивилизации. Сочетание культовой постройки и военного сооружения встречается в описании города в романе Казака и представлено своеобразным «храмом-казармой» (145).

По мнению многих литературоведов, антиутопия по определению содержит пародийное начало и немыслима без ее отношения к утопии. Такой подход присутствует в известной книге Г. Морсона «Границы жанра. Дневник писателя Достоевского и традиции литературной утопии»: антиутопия – это жанр, в котором высмеивается и подвергается критике утопия, показывается то, к чему приводит реализация утопической идеи²².

Зададимся вопросом, какое именно утопическое устройство или система ценностей критикуется Г. Казаком? Очевидно, такой утопией, не оправдавшей себя, являются идеалы, в соответствии с которыми развивалась европейская цивилизация, увлекаемая «фаустовским духом» на путь технического прогресса.

По мнению некоторых героев, эти представления и составляют суть *утопии*, заведшей человечество на путь гибели. Западная цивилизация рассматривается как тупиковый путь развития человечества, она имеет демонические черты. Технократическая революция, по мнению мастера Магуса, обострила «инстинкт истребления»: «люди пытались перехитрить законы природы» (129). Европейцы, по его мнению, «жалкие, беснующиеся существа, последние отпрыски двух тысячелетий западной культуры» (130). «Нам внушали, что человек – венец творения, а он – навозная куча, вот кто», – восклицает одна из теней (200).

Фаустовский перевод фразы Библии «в начале было дело» объявляется кощунственным, т.к. «дело», любая человеческая деятельность по усовершенствованию мира имеет печальные последствия. Утопичной оказывается и вера в личное бессмертие. Последние главы романа наполнены

аллюзиями на «Божественную комедию» Данте. Главный герой сравнивает напрямую себя с Данте, достигшем, правда, только «промежуточного» царства, из которого один путь – тропой демонов – в забвение. Тут мы встречаем принципиальные расхождения между картиной Ада, созданной Данте, и «промежуточным царством» Г. Казака. Во-первых, в мире Г. Казака преступники и жертвы находятся в одном, «промежуточном» царстве, а не разделены по областям рая, чистилища и ада. Во-вторых, у Данте каждый из встреченных героев обладает яркой индивидуальностью и ясной памятью. У Казака ясно говорится о том, что смерть стирает *личную память*, оставляя обитателю этого царства лишь мутные воспоминания о последней минуте жизни. Это мифологический мотив, соотносимый с локализацией города за рекой, напрямую не названной, но явно соотносимой с Летою, но прямых аналогий с «Божественной комедией» здесь нет, т.к. Данте помещает Лету в Земном Раю, а у Казака она протекает в местности, больше похожей на ад²³. В последних главах герой наблюдает как вереницы «теней без лиц» устремляются в небытие. Кажется, что для достижения гармонии мира отпрыски западной цивилизации должны исчезнуть, уйдя по тропе демонов.

Отметим и основные точки расхождения романа немецкого автора с классической «антиутопией». Одной из важнейших черт антиутопии, которую представляется возможным выделить, является конфликт между героем и тоталитарным государством²⁴. Прежде всего, следует сказать об особом положении главного героя Казака.

Тоталитарное общество стремится подавить любую попытку личности проявить себя: герой Оруэлла боится, что его заметят за ведением дневника, Д-503 фиксирует свои переживания лишь как вехи ужасной болезни под названием «душа». Положение героя Казака качественно другое. Его приглашают в мир мертвых в качестве хрониста, Роберту предлагается фиксировать все то, что вызывает его удивление, и давать увиденному интерпретацию. Если герой романа «1984» пишет при полном запрете писать, то хронист Линдхоф при отсутствии такого запрета просто не может писать, его не удовлетворяет ни один из вариантов написанного. В конце мы видим лишь фрагменты этой хроники.

Мир, изображаемый в классической антиутопии, замкнут, он не терпит взгляда извне и уничтожает непокорных. У Г. Казака мы встречаем другую ситуацию: префектура города мертвых приглашает *чужака*, «неверующего», как его потом называют, для написания хроники, им важен глаз стороннего наблюдателя, а цель создания такой хроники состоит в том, чтобы спасти историю города от забвения. Для сравнения не стоит забывать, как поступали с историческими документами в романе Оруэлла «1984». В романе Г. Казака, напротив, главная инстанция – городской Архив, где и работает Линдхоф, а его туда приглашают на роль «хранителя». Помимо этого, герою отведена мессианская роль – он убеждает умерших солдат вернуться назад, за реку и увещевать живущих: «Как духи являетесь им в сновидениях, во сне, в этом состоянии, которое так сходно с

вашим. Предостерегайте их, напоминайте о себе и, если нужно, мучайте их. У вас в руках ключ суда. Настоящее вашей смерти могло бы спасти будущее их жизни» (241). Слово Линдхофа, подобно слову древнего жреца, обладает материальной силой, по окончании его речи «...могучие колонны казарм зашатались, точно сотрясаемые подземными толчками» (241). Вернувшийся в мир живых Роберт становится Робертом-Странствующим, к которому тянутся люди.

По мнению некоторых исследователей, сближающих антиутопию с жанром притчи, существенной чертой обоих жанров является «этический выбор героя» по отношению к тоталитарному государству²⁵. Если такой выбор служит одним из поворотных пунктов в романе Замятина, то герой Казака как раз, напротив, его не совершает: в этом нет необходимости, как не является герой ни бунтарем, ни «диссидентом». Его задача, как у Данте, – созерцать и сказать об увиденном. Таким образом, отметим, что в романе Казака отсутствует существенная для жанра антиутопии черта: конфликт личности и государства.

Однако и роман Замятина повествует не только о бунте против тоталитарного социума, это произведение об открытии героем своего «я» и экзистенциальных проблем, с этим связанных: любви, смерти, существования души. Герой ощущает болезненную раздвоенность, присутствие пугающей «дикости», «хаоса» внутри себя, и для автора, скорее, важен этот внутренний разлад, трагедия, ведь «я» Д-503 находится между двумя «мы» – сторонниками системы Благодетеля и его противниками – Мефи.

Трагедия Роберта Линдхофа заключается совершенно в другом. В основе сюжета романа лежит миф о путешествии героя в страну мертвых, в частности, миф об Орфее и Эвридике. В городе мертвых он встречает свою возлюбленную, Анну, которую хочет увести с собой назад. Трагедия героя – в несоответствии личных желаний и предназначения человека, предначертанного ему вечностью. Анна в итоге не покидает города мертвых, а становится хранительницей порога, теряя свои человеческие черты и превращаясь в мифологическую фигуру: у ее ног берет начало река, отделяющая мир живых от мира мертвых.

Выходя за границы жанра романа-антиутопии, Г. Казак претендует на создание сложной, наполненной мифологическими символами картины мира, снимается конфликт человека и социума, а сам универсум, преодолев дуальность, свойственную антиутопии, оказывается чрезвычайно сложным. Если в романе Замятина присутствует «обозримое» двоимирие (мир по эту и ту сторону Зеленой Стены), то картина вселенной у Казака не до конца прояснена, хоть и понятно, что в ней фигурируют, как минимум, несколько миров: мир живых, «промежуточный мир», неизвестный мир, куда устремляются тени по тропе демонов, и, наконец, мир «горного замка». О последнем стоит сказать отдельно. В конце романа оказывается, что далеко не все смертные уходят в забвение и небытие. Говорится о «горном замке», в котором находятся тридцать три хранителя мира,

защищающих его от полного разрушения, представители как западной, так и восточной культур: Сервантес, Шекспир, Данте и пр. Образ Замка восходит к описанному Данте в четвертой песне и помещенному в Лимб. На символическом уровне разрушению в романе Г. Казака противопоставлено созидание, забвению, уходу в небытие – сохранение памяти о прошлом в Архиве.

Итак, подведем итоги сказанного. Отталкиваясь от упомянутой нами ранее концепции романа-антиутопии как жанрового гибрида, отметим еще раз сложность определения жанровой константы. Если говорить о романе Г. Казака, то перед нами текст с явными чертами антиутопии, текст философский, выходящий, однако, за пределы этого жанра и стремящийся к аллегорико-символическому обобщению мировой истории, сохраненной в Архиве. И, исходя из этого, Архив представляет собой попытку спасти гуманитарное наследие человечества, возможно, само человечество как вид. «Выход» за пределы жанра обусловлен отсутствием одной важной жанрообразующей черты – конфликта тоталитарного государства и личности.

Мифологемы рая, грехопадения, «города мертвых» выводят оба романа на уровень притчи, широкого философского обобщения, заставляют уточнить тезис о «злободневности» антиутопии. Но роль мифологем у Казака и Замятина разная. Если в романе Замятина мы имеем дело с трагедией библейского мифа о грехопадении, изгнании из рая, то мифологические мотивы у Казака выполняют иную роль: с помощью них автор стремится к созданию, пусть не до конца проясненной, картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005. С. 63–69.

² Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005. С. 63.

³ Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века). Екатеринбург, 2012. С. 57.

⁴ Ковтун Е.Н. Поэтика необычного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. С. 13.

⁵ Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века). Екатеринбург, 2012. С. 57.

⁶ Morson G.S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Auston, 1991. P. 78.

⁷ Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века). Екатеринбург, 2012. С. 10.

⁸ Коломийцева Е.Ю. К вопросу о жанровом статусе литературы-антиутопии // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. IX. Тамбов, 2000. С. 60.

⁹ Гальцева Р., Роднянская Р. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1988. № 12. С. 220.

¹⁰ Казак Г. Город за рекой. Гелиополис / пер. с нем. М., 1992. С. 46.

¹¹ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 308.

¹² Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 402.

¹³ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 427.

¹⁴ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996. С. 287.

¹⁵ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996. С. 288.

¹⁶ Зверев А.М. Лекции. Статьи. М., 2013. С. 306.

¹⁷ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 429.

¹⁸ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 309.

¹⁹ Васильева Г.М. «Фауст» Гёте в романе Е.И. Замятина «Мы» // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Нальчик, 2008. С. 149.

²⁰ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 339.

²¹ Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 400.

²² Morson G.S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Auston, 1991. P. 78.

²³ Данте А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. Божественная комедия: поэма / пер. с итал., вступ. ст. и коммент. М. Лозинского. М., 2001. С. 485.

²⁴ Ланин Б.А., Боршанская М.М. Русская антиутопия XX века. М., 1994. С. 47–48.

²⁵ Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М., 1992. С. 171.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Gal'tseva R., Rodnyanskaya R. Pomekha – chelovek. Opyt veka v zerkale antiutopii [The Interference is a Man. The Experience of the Century in the Mirror of an Anti-utopia]. *Novyy mir*, 1988, no. 12, p. 220. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kolomiitseva E.Yu. K voprosu o zhanrovom statuse literatury-antiutopii [On the Issue of the Genre Status of Anti-utopia Literature]. *Tvorcheskoe nasledie E. Zamyatina: vzglyad iz segodnya* [The Creative Heritage of E. Zamyatin: View from Today]. Book 9. Tambov, 2000, p. 60. (In Russian).

3. Vasil'eva G.M. "Faust" Gete v romane E.I. Zamyatina "My" ["Faust" in the Novel by E. Zamyatin's "We"]. *Russkaya germanistika. Ezhegodnik rossiyskogo soyuza germanistov* [Russian Germanistics. Yearbook of the Russian Union of Germanists]. Nalchik, 2008, p. 149. (In Russian).

(Monographs)

4. Yur'eva L.M. *Russkaya antiutopiya v kontekste mirovoy literatury* [Russian Anti-utopia in the Context of World Literature]. Moscow, 2005, pp. 63–69. (In Russian).

5. Yur'eva L.M. *Russkaya antiutopiya v kontekste mirovoy literatury* [Russian Anti-utopia in the Context of World Literature]. Moscow, 2005, p. 63. (In Russian).

6. Koz'mina E.Yu. *Poetika romana-antiutopii (na materiale russkoy literatury 20 veka)* [Poetics of the Anti-utopia Novel (On the Material of Russian Literature of the 20th Century)]. Yekaterinburg, 2012, p. 57. (In Russian).

7. Kovtun E.N. *Poetika neobychnogo: khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoy skazki, utopii, pritchi, mifa (na materiale evropeyskoy literatury pervoy poloviny 20 veka)* [Poetics of the Unusual: The Art Worlds of Fantasy, Fairy Tales, Utopia, Parables, Myth (Based On European Literature of the First Half of the 20th Century)]. Moscow, 1999, p. 13. (In Russian).

8. Koz'mina E.Yu. *Poetika romana-antiutopii (na materiale russkoy literatury 20 veka)* [Poetics of the Anti-Utopia Novel (On the Material of Russian Literature of the 20th Century)]. Yekaterinburg, 2012, p. 57. (In Russian).

9. Morson G.S. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Auston, 1991, p. 78. (In English).

10. Koz'mina E.Yu. *Poetika romana-antiutopii (na materiale russkoy literatury 20 veka)* [Poetics of the Anti-Utopia Novel (On the Material of Russian Literature of the 20th Century)]. Yekaterinburg, 2012, p. 10. (In Russian).

11. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of a Fairy Tale]. Saint-Petersburg, 1996, p. 287. (In Russian).

12. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of a Fairy Tale]. Saint-Petersburg, 1996, p. 288. (In Russian).

13. Zverev A.M. *Leksii. Stat'i* [Lectures. Articles]. Moscow, 2013, p. 306. (In Russian).

14. Morson G.S. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Auston, 1991, p. 78. (In English).

15. Lanin B.A., Borishanskaya M.M. *Russkaya antiutopiya 20 veka* [Russian Anti-utopia of the 20th Century]. Moscow, 1994, pp. 47–48. (In Russian).

16. Anastas'ev N.A. *Fenomen Nabokova* [The Phenomenon of Nabokov]. Moscow, 1992, p. 171. (In Russian).

Юлия Юрьевна Данилкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: германистика, компаративистика, зарубежная литература XIX–XX вв.

E-mail: magic20052@yandex.ru

Julia Danilkova – Candidate of Philology, Associate Professor of the Comparative History of Literature at the Institute for Philology and History of the Russian State University for Humanities.

Research interests: German studies, Comparativistics, foreign literature of 19–20 centuries.

E-mail: magic20052@yandex.ru

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

Н.А. Бакши (Москва)

НАРРАТИВ БЕЗУМИЯ В РОМАНЕ ШАРЛЯ-ФЕРДИНАНДА РАМЮ «ВЕЛИКИЙ СТРАХ В ГОРАХ»

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00019

Аннотация. В статье предпринимается попытка описать нарратив безумия в романе известного франкоязычного швейцарского писателя начала XX в. Шарля-Фердинанда Рамю. Безумие в романе Рамю выступает не как психическое заболевание, а как иррациональная сторона жизни, не поддающаяся определению. В этом он является последователем своего знаменитого соотечественника К.Г. Юнга, незадолго до того выпустившего работу «Архетип и символ» о «коллективном бессознательном». Новизна подхода заключается в сопоставлении поэтики Рамю с учением Юнга и выявлении особенностей нарратива в романе швейцарского писателя. В результате проведенного исследования автор приходит к следующим выводам: деформирующая точка зрения и ускользающий нарратор являются основными особенностями нарратива безумия как одного из типов дискурса эпохи модерна.

Ключевые слова: Шарль-Фердинанд Рамю; нарратив безумия; деформация; коллективное бессознательное.

N. Bakshi (Moscow)

Narrative of Madness in the Novel by Charles Ferdinand Ramuz “Terror on the Mountain” (“La Grande Peur dans la Montagne”)

Abstract. The paper examines the narrative of madness in the novel by the famous Swiss francophone writer of the 20th century Charles-Ferdinand Ramuz. In his novel the madness is not a mental illness, but the irrational part of life that cannot be defined. Charles-Ferdinand Ramuz is therein the follower of his famous countryman Karl Gustav Jung, who shortly before had published his work “Archetypes and Symbols” on “Collective Unconscious”. The novelty of the undertaken approach consists of contrasting Ramuz’s poetics with Jung’s theory, as well as determining the peculiarities of narration in the Swiss writer’s novel. As a result of the conducted research, the author comes to the following conclusion: the deforming perspective and the fluctuated narrator are the main features of the narrative of madness as a type of the modern era discourse.

Key words: Charles Ferdinand Ramuz; narrative of madness; deformation; Collective Unconscious.

Роман франкоязычного швейцарского писателя Шарля-Фердинанда Рамю «Великий страх в горах» вышел в 1926 г. В нем описывается природная катастрофа, произошедшая в деревне кантона Вале, когда деревня оказалась погребена под сошедшим ледником. Это явление приобретает у Рамю размах античной трагедии, где личная вина и рок оказываются неразрывно связаны. Роман начинается с того, что Староста деревни, несмотря на протесты стариков, решает отправить на выгон коров вместе с шестью пастухами на горное пастбище, где 20 лет назад произошла катастрофа и которое с тех пор суеверно обходили стороной. Однако вскоре одно за другим начинают происходить необъяснимые события: непонятной болезнью заболевает мальчик, отправившийся в горы вместе с пастухами, у одного из жителей, приносившего на пастбище еду из деревни, сначала падает в ущелье и разбивается мул, затем ему неудачным выстрелом отрывает пальцы и у него начинается гноиться рука. На коров на пастбище нападает непонятная зараза, которая не поддается лечению и медленно косит все стадо. Невеста одного из пастухов решает тайно его навестить в горах, но по дороге разбивается, упав с обрыва. И последней ступенью несчастий оказывается ледник, который обламывается и погребает под собой всю деревню.

«Великий страх в горах» – один из серии так называемых «горных романов» Рамю, написанных в стиле эпохи модерна. Приблизительно в это же время «горный роман» о времени и безвременье «Волшебная гора» создает великий немецкий современник Рамю Томас Манн.

Лозаннский исследователь немецкоязычной швейцарской литературы Петер Утц пишет в своей книге «Культивирование катастрофы. Литературно-эсхатологические сценарии из Швейцарии» («Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz», 2013) о том, что спецификой швейцарской литературы является эсхатологический взгляд на природные катастрофы, их вселенское значение. Такое видение присуще и классикам швейцарской литературы («Черный паук» Готфелфа), и писателям XX в., таким как Рамю и Дюрренматт. В данном случае нас интересует не только эсхатологический масштаб, который приобретает повествование у Рамю, но и связанный с ним нарратив безумия, делающий повествование еще более жутким.

Основополагающую роль в развитии отечественного научного интереса к феномену безумия сыграл сборник «Семиотика безумия»¹, а также статья М.Н. Эпштейна «Методы безумия и безумие метода»², труды В.П. Руднева³. Предметом исследования в работе В.П. Руднева «Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология»⁴ является психика, рассматриваемая в качестве особенностей текста. Руднев разделяет литературный процесс на стадии, каждая из которых определяется одним из двух типов душевного расстройства – паранойей или депрессией. При паранойе «мир предстает как повышено знаковый, полный тайных смыслов», при депрессии, наоборот, «утрачивает знаковую и теряет какой бы то ни было смысл»⁵.

Исследование концепта безумия становится актуальным в переходные периоды и в периоды смены культурных парадигм. «Безумие в такие исторические “промежутки” символизирует смерть старого разума и рождение нового, но еще младенческого, незрелого, погруженного в хаос становления мира новых идей, форм, образов»⁶.

Безумие в романе Рамю выступает не как психическое заболевание, а как иррациональная сторона жизни, не поддающаяся определению и осмыслению. Именно в этом значении безумие накрывает шестерых в горах. Поначалу они ведут беседы в горной хижине. При этом выясняется, что один из них был 20 лет назад на этом месте и смог тогда спастись, поэтому он твердо верит в иррациональные силы и взял с собой амулет для защиты от них. Парадоксальным образом, он, единственный, кто верит в иррациональность происходящего на вершине, не сходит с ума. Все остальные только смеются над ним, считая его рассказы суеверием. Однако довольно быстро у обеих сторон иссякают слова. Их накрывает одиночество. Рамю сознательно отказывается от психологизации характеров, оставляя скрытыми происходящие в душе героев изменения и недосказанной причину одиночества. Благодаря отсутствию психологической обрисовки характеров одиночество оказывается чем-то возникающим не изнутри, а накрывающим героев извне, чему они не могут противиться. Не случайно Рамю так любил Вальзера, герои которого, по известному слову Вальтера Беньямина, родом из безумия⁷.

Особенностью нарратива безумия является «деформирующая точка зрения», с которой описываются самые обычные вещи. Т.е. деформации происходят «на уровне формы содержания и формы выражения» уже с самого начала повествования. Например, описание наступающего вечера превращается в описание безжалостного убийства: «что-то набросилось на [солнце], стало вгрызаться в него снизу... Этот рог вонзился в нижнюю часть солнечного диска, как клин, которым раскалывают деревянный чурбан. Солнце действительно разрубили пополам»⁸. Агрессивная метафора, развернутая на полстраницы, придает описанию наступающего вечера жуткий оттенок. Предпоследний день перед катастрофой весь окрашен давящим желтым цветом: «Он шел сквозь липкую желтоватую массу, разрывая ее руками, потому что только так он мог двигаться вперед, и эта масса ключьями висела у него на руках»⁹. Многочисленные повторы и гротескные уподобления также усугубляют ощущение перевозданного ужаса.

Если обратиться к самому нарратору, ведущему повествование, то очевидно, что повествование постоянно меняет перспективу: иногда это ауториальное повествование, однако довольно часто оно ведется от некоего «мы», за которым скрываются жители деревни. Но и «мы» зачастую меняет свою перспективу: иногда это «мы» жителей, непосредственно наблюдающих за происходящим, отшатывающихся от обезумевшего от горя по погибшей невесте пастуха, разбегающихся от коров, бегущих с пастбища. Порой это «мы», находящееся где-то далеко над происходящим и обзирающее деревню и ее жителей с высоты птичьего полета. Нарратор то ока-

зывается на стороне суеверного старика, то принимает сторону Старосты. Поначалу он поднимается в гору вместе с жителями деревни, но неожиданно оказывается уже на горе и смотрит, как те медленно приближаются. В конце выясняется, что все жители деревни погибли под спустившимся ледником, но «мы» продолжает при этом вести повествование. Таким образом, перед нами все время ускользающий нарратор.

Многokrратно в качестве причины катастрофы 20 лет назад упоминается Он, однако Он ни разу не конкретизируется. И если поначалу кажется, что речь идет о дьяволе, то довольно быстро становится понятно, что Он вне христианской символики и связан с горами. Ему не противостоит Бог. Более того, постепенно выясняется, что вообще нет того, что могло бы ему противостоять. Он – неуловим, не называется по имени, не имеет лица, никогда себя не показывает. Перед самой смертью Его видит жених погибшей девушки Жозеф, но и это видение тут же релятивируется точкой зрения Бартелеми, старика с амулетом, который видит Жозефа, но не видит Его. Фигура неназванного тем страшней, чем менее она лишена каких-то конкретных очертаний и христианских коннотаций.

Тема вины продолжает традицию классиков швейцарской литературы и в частности Готхельфа с его «Черным пауком», но только без его христианства. Не случайно представители церковного обновления *renouveau catholique* считали Рамю своим автором и не понимали, как он может быть неверующим, но Рамю до конца оставался при своем отстраненном взгляде на религию. Если у Готхельфа речь идет о вине перед Богом, то здесь скорее вина перед природой, которая «не допускает в определенные места, оставляя их только для себя». «Это ваша вина!» – кричат вслед Старосте. Причем вина эта неизбывна, и как бы ни поступил Староста, однажды совершив неверный поступок, он не сможет его ничем искупить. Вина превращается в античный рок, охватывающий вместе с ним и всю деревню. Рамю был представителем консервативного модерна и не верил в прогресс, по его собственным словам издателю Грассе¹⁰. Жажда наживы и легких денег, как в случае с ищущим клад Клу, – показатель кризиса и дьявольского начала.

Главным атрибутом безумия становится деформация, происходящая на совершенно разных уровнях. Классический атрибут безумия, смех, также присутствует у Рамю и тоже переживает свою деформацию. Поначалу Староста смеется над суеверными стариками, не желающими отправлять стадо в проклятое место. Весело смеется и взявшийся за это «хозяин» пастбища. А затем начинает смеяться еще один из шестерых, одноглазый подозрительный Клу, который все время ищет сокровища и которому никто не доверяет. Постепенно веселый смех неверующих заменяет злорадный смех Клу. И в конце в предсмертном видении Жозефа Клу превращается в дьявола, а его смех – в дьявольскую насмешку.

Деформация происходит и на уровне цветов. Поначалу это пастельные тона, серый и розовый. Правда, о розовом говорится, что это «обманчиво-розовый», потому что это цвет цветов, которых, как и прочей жизни, в го-

рах нет. В описании праздничного шествия в горы намеренно отсутствуют всякие краски, лишь многократно упоминается хорошая погода и яркое солнце. И только к концу первого дня, когда жители деревни оставляют семерых одних в горах, цвета начинают меняться: розовый ледник вдруг становится тусклым и пугающе зеленоватым. Со второго дня ландшафт начинает приобретать тревожные краски: сначала от закатившегося солнца остаются «большие темно-красные головешки», в ущелье течет зеленая «мертвая вода», «словно варево в закипающем котелке»¹¹, в своих видениях Жозеф видит красный склон и красную хвою. И, наконец, в последний день все было залито зловещим желтым светом, а ледник светится синим и зеленым светом.

Речь и ее отсутствие также переживает деформацию: молчат, объединенные одной идеей, Староста и Креттен, хозяин пастбища. Молчаливое согласие объединяет Жозефа и его невесту Викторин, когда долгими вечерами они сидят у забора и смотрят на заходящее солнце. Но постепенно объединяющее молчание превращается в молчание разъединяющее. Так, перестает говорить старик Матю, выступающий против выгона коров наверх. Он молчит, тем самым отделяя себя от окружающих. И наконец, молчание как проклятие накрывает «хозяина» и его племянника, молчание безграничного одиночества, которое уже не победить словами. В этом молчании продолжающий говорить, т.е. разбрасываться враждебными, бессмысленными словами Клу выглядит крайне враждебно.

Деформируется природа: прекрасная погода превращается в удушающую, апокалиптическую жару последнего дня мира, почти что в адское пекло, заливаемое затем безудержными потоками воды сошедшего ледника. Апокалиптические отсылки появляются в тексте и напрямую, когда падеж скота жители деревни воспринимают как 5-ю казнь Египетскую, описанную в Пятикнижии Моисеевом, и со страхом смотрят, не окрасилась ли вода реки в красный цвет, что было бы первой казнью и началом бедствий. К книге Бытия и к началу творения отсылает нарочитые повторы: «Была очень хорошая погода, было солнце, и было три мула»¹². О ночной тишине в горах говорится следующее: «...все вокруг было так, как в начале мира, прежде еще, чем появились люди; или так, как будет в конце мира, когда людей уберут с лица земли...»¹³. Через весь роман проходит образ камня. Сначала в ущелье сыплются потревоженные людьми камни, камни падают с ледника, камень связан с первобытной природой до появления людей. Первой жертвой гор становится мул, на которого падает камень и убивает его. Странное, тревожное видение посещает Жозефа. Он видит внутренним взором все, что происходит в деревне, и вдруг «перед ним предстала странная картина: как будто перед деревенской скамейкой возник большой камень, и скамейка исчезла»¹⁴. Ледник предстает перед Жозефом водопадом, превратившимся в камень. Клу становится человеком цвета камня. Наконец, оживший камень-ледник превращается в водопад, сметающий деревню и убивающий в ней все живое.

Незадолго до выхода в свет романа Рамю Юнг пишет свой знаменитый

трактат о коллективном бессознательном, где вводит понятие архетипа. Вряд ли Рамю мог не учитывать открытие своего соотечественника. Романная ситуация изменяется, если рассматривать ее с точки зрения коллективного бессознательного. Тогда гора Саснейр оказывается не просто «пространством над жизнью», но пространством бессознательного, где человек теряет привычные ориентиры. «С ростом научного понимания наш мир все более дегуманизируется. Человек чувствует себя изолированным в космосе, потому что теперь он отделен от природы, не включен в нее органически, и утратил свою эмоциональную “бессознательную идентичность с природными явлениями. Постепенно они теряют свою символическую причастность”, – пишет Юнг в статье «Роль символов»¹⁵. Именно это происходит со Старостой и его единомышленниками, не желающими верить суевериям и откровенно смеющимся над ними. По Юнгу, есть два типа мышления – логическое и интуитивное. Если первое протекает в логических суждениях и умозаключениях, то второе – поток образов, уходящих из сферы сознательной в мир воображения. Именно как поток образов, нелогичных и нагнетающих обстановку, строится описание природы наверху. Большое количество многоточий вместо описания произошедших 20 лет назад загадочных событий свидетельствует о невозможности логического структурированного высказывания о них. Юнг говорит о «вторжениях» коллективного бессознательного, приводящих к массовым катастрофам и войнам. Именно там, на горе, происходит раскрытие в себе «Другого», делающего человека не тождественным самому себе и доводящего его до безумия. При этом интересно также, что человек Рамю подобно современному человеку Юнга оказывается не гармонично вписанным в природу, не частью ее, онтологически заданной, а существом, противоречащим природе, ей органически чуждым, что делают уже саму исходную ситуацию безумной. Происходит «демонизация мира», о которой писал Юнг. Старик Бартеlemi пытается противостоять ей, но не живой верой, а суеверием. Он носит на груди записку, три раза окунутую в святую воду в день святого Маврикия. «Коллективное бессознательное», по Юнгу, присуще целому клану, оно передается по наследству. Как пишет Юнг в работе «Архетип и символ», в чистом виде архетип не входит в сознание, он всегда соединяется с какими-то представлениями опыта и подвергается сознательной обработке. Ближе всего к самому архетипу эти образы сознания («архетипические образы») стоят в опыте сновидений, галлюцинаций или мистических видений, когда сознательная обработка минимальна. Это спутанные, темные образы, воспринимаемые, с одной стороны, как что-то жуткое, чуждое, но, с другой стороны, переживаемые как нечто бесконечно превосходящее человека, божественное. Именно такое видение наступает в конце Жозефа, когда отталкивающий образ Клу начинает на его глазах расти и превращаться в нечто огромное и злое, воплощающее собой весь ужас иррационального.

Таким образом, Рамю, основываясь на достижениях психоанализа и глубинной психологии, создает особый вид нарратива безумия как один

из типов дискурса эпохи модерна. Продолжая тенденцию, выработанную еще в эпоху романтизма, Рамю обращается с помощью этого нарратива к праосновам бытия.

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-24-49006.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Семиотика безумия / под ред. Н. Букс. М., 2005.

² Эпштейн М. Методы безумия и безумие метода // Эпштейн М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 512–540.

³ Руднев В. Энциклопедический словарь безумия. М., 2005; Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. М., 2006.

⁴ Руднев В. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М., 2002.

⁵ Руднев В. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М., 2002. С. 6.

⁶ Козлова С., Зимина М. Историческая динамика дискурса безумия в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Сибирский филологический журнал. 2009. № 3. С. 33.

⁷ Benjamin W. Robert Walser // Benjamin W. Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt am Main, 1977. S. 325.

⁸ Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 38.

⁹ Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 141.

¹⁰ Ramuz Ch.F. Die Grosse Angst in den Bergen / Hg. P. von Matt, Nachwort B. von Matt. Zürich, 2009. S. 185.

¹¹ Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 54.

¹² Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 31.

¹³ Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 40–41.

¹⁴ Рамю Ш.Ф. Великий страх в горах. М., 2014. С. 60.

¹⁵ Юнг К.Г. Роль символов // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 86.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Kozlova S., Zimina M. Istoricheskaya dinamika diskursa bezumiya v komedii A.S. Griboedova “Gore ot uma” [The Historical Dynamics of the Madness Discourse in the Comedy “Wit Works Woe” by A.S. Griboedov]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2009, no. 3, p. 33. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Epshteyn M. Metody bezumiya i bezumiye metoda [The Methods of Madness and the Madness of Method]. *Znak probela: o budushchem gumanitarnykh nauk* [The

Sign of Space: On the Future of Human Sciences]. Moscow, 2004, pp. 512–540. (In Russian).

3. Benjamin W. Robert Walser. Benjamin W. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main. 1977, p. 325. (In German).

4. Jung C.G. Rol' simbolov [The Role of Symbols]. *Jung C.G. Arkhetip i simbol* [The Archetype and the Symbol]. Moscow, 1991, p. 86. (Translated from German to Russian).

(Monographs)

5. Buhks N. (ed.). *Semiotika bezumiya* [The Semiotics of Madness]. Moscow, 2005. (In Russian).

6. Rudnev V. *Entsyklopedicheskiy slovar' bezumiya* [The Encyclopedic Dictionary of Madness]. Moscow, 2005. (In Russian).

7. Rudnev V. *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya* [The Philosophy of Language and Semiotics of Madness]. Moscow, 2006. (In Russian).

8. Rudnev V. *Kharaktery i rasstroystva lichnosti. Patografiya i metapsikhologiya* [Personalities and Personality Disorders. Pathography and Metapsychology]. Moscow, 2002. (In Russian).

9. Rudnev V. *Kharaktery i rasstroystva lichnosti. Patografiya i metapsikhologiya* [Personalities and Personality Disorders. Pathography and Metapsychology]. Moscow, 2002, p. 6. (In Russian).

Наталья Александровна Бакши – доктор филологических наук, лицензиат теологии, доцент, заместитель заведующего кафедрой германской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, директор Российско-Швейцарского учебно-научного центра, член президиума Российского союза германистов.

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

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

Natalia Bakshi – Doctor of Philology, licentiate of Theology, Associate Professor, Deputy Head of the Department of German Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, Director of the Russian-Swiss Academic Centre, member of the Presidium of Russian Association of Germanists.

Research area: the 19th – 21st centuries literature in German, religious themes in literature, cultural transfer, cultural relations between Russia and Germany.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

Е.В. Москвина (Москва)

ПРОБЛЕМЫ АВСТРИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА А. КУБИНА «ДРУГАЯ СТОРОНА»

Аннотация. Статья посвящена анализу романа А. Кубина «Другая сторона» в контексте одной из ведущих проблем австрийской действительности на рубеже XIX–XX вв. — проблеме идентичности, определившей появление психоанализа и запечатленной в искусстве Австрии указанного периода. В статье описаны связи идейной и мотивной структуры романа с разнообразными явлениями эпохи. Автор отражает в романе социально-политическую ситуацию в Европе, технический прогресс, собственно литературную моду, связанную с именами Гофманстала, Бара, Шницлера, Беер-Хофмана, и авангардные тенденции в творчестве П. Шеербарта. Кроме того, в статье отмечены приемы барочной поэтики, использованные автором в создании художественного мира романа, что позволяет рассмотреть текст не только как характерное явление австрийской литературы, но вписать в общую традицию развития немецкоязычной литературы.

Ключевые слова: модерн; барокко; идентичность; австрийское; нарциссизм; Кубин; психоанализ; Фрейд; Молодая Вена.

E. Moskvina (Moscow)

Problems of Austrian Identity in the Semantic Space of A. Kubin Novel “The Other Side”

Abstract. This article analyzes the novel A. Kubin “The Other Side” in the context of one of the leading problems of the Austrian reality at the turn of 19–20 centuries – a problem of the identity which has defined emergence of psychoanalysis and imprinted in art of Austria of the specified period. This article describes the ideas and motifs structure of the novel with various phenomena of the epoch. The author reflects in the novel the socio-political situation in Europe, technological progress, literary fashion proper, connected with the names of Hofmannstahl, Bahr, Schnitzler, Beer-Hoffmann, and the modern tendencies in the work of P. Scheerbart. In addition, the article notes as the techniques of baroque poetics, the author used in the creation of the artistic world of the novel, which allows us to consider the text not only as a characteristic phenomenon of Austrian literature, but also as part of the general tradition of the development of German-language literature.

Key words: art nouveau; baroque; identity; Austrian; narcissism; Kubin; psychoanalysis; Freud; Young Vienna.

Исследование идентичности малых наций сегодня особенно актуально, т.к. в Европе появились новые небольшие государства, также находящиеся в процессе поиска идентичности. Сам феномен «малых» литератур интересен тем, что рождается в поле напряжения между сохранением на-

циональных приоритетов и стремлением к общеевропейской интеграции. Особое положение австрийской литературы в XX в. дает яркий пример самодостаточности культуры и в то же время неизбежности ее кризиса в силу многовекового германского влияния и единства языка. Творчество Альфреда Кубина в этом контексте можно рассматривать как трагическую проекцию литературных процессов нации, стремящейся сохранить свою австрийскость и осознающей неизбежность ее трансформации.

Роман «Другая сторона» (*Die andere Seite*) австрийского художника-графика Альфреда Кубина совсем недавно стал предметом интереса в отечественном литературоведении, тогда как К. Рутнер по праву называет его «ключевым текстом немецкоязычной литературы конца века»¹. В появившихся работах внимание уделяется жанру, приему гротеска, творческому влиянию произведений Шерера². В крупных работах зарубежных исследователей также в основном внимание сосредоточено на поэтике фантастического романа³. Цель статьи – проанализировать формы проявления кризиса идентичности в романе Кубина с привлечением широкого контекста современной автору австрийской и, шире, немецкоязычной литературы предшествующих эпох, в частности, произведений эпохи барокко. Рассматриваемый роман чрезвычайно эклектичен и не только отражает процессы, характерные для эпохи в целом, но и определяет целый спектр векторов, по которым будет развиваться австрийская культура в 1910–1920-е гг., когда после распада Австро-Венгерской империи кризис идентичности вступит в новую фазу.

Одной из характерных проблем литературы и мироощущения австрийцев на рубеже XIX–XX вв. была проблема идентичности. Ей посвящена монография Ж. ля Ридера, в которой он описал три модели реконструкции идентичности – модели мистика, гения и Нарцисса. Черты указанных моделей находим и в романе Кубина, который начинается как роман-утопия: мюнхенскому художнику (повествователю) Гауч рассказывает об идеальном государстве Траумрайх, которым владеет Патера, школьный приятель героя. В Траумрайх отсутствуют материальные проблемы, и люди в нем стремятся к духовной жизни. Туда приглашают лишь избранных – людей с обостренной чувствительностью, способных жить настроением (*Stimmung*), воображением, предаваясь мечте.

Для современников Кубина слово *Stimmung* (настроение) – маркер импрессионистической школы как в живописи, так и в литературе. Лозунг отказа от телесных нужд ради духовных устремлений у читателя начала XX в., несомненно, ассоциировался с культом индивидуального и субъективного, провозглашенного венской художественной элитой. Кроме того, Гауч рассказывает герою-художнику о том, что в Траумрайх попадают не случайно, и передает приглашение Патеры приехать в Траумланд. Разумеется, в таком контексте возникает идея избранничества, связанная с эстетическим индивидуализмом и культом гения.

Таким образом, Кубин предлагает нам повесть о некоей колонии художников, рассказанную художником. Однако здесь нельзя не остановиться

на специфически австрийском представлении о личности, бытовавшем в эпоху написания романа и непосредственным образом повлиявшем на создание образа героя-повествователя и на специфику нарратива. Речь идет не только о философии Ницше, но также об учении Э. Маха, говорившего, что личное Я – не больше, чем набор более или менее устойчивых сочетаний ощущений. «Смерть бога» и потеря индивидуального бессмертия усугубили кризис идентичности. Эгоцентризм рубежа веков определил, что единственно реальным для человека являлась его самость, а окружающая действительность стремилась стать иллюзией, сном.

Собственно осмыслению самости посвящены многие страницы романа Кубина. Однако, несмотря на то, что личностное Я оказывается в центре интереса автора и он использует прием повествования от первого лица (характерный для литературы модерна), Я нецелостно и мозаично. Кубин передает слово герою-рассказчику, но хотя записки и события разделяет временной промежуток, герой не делает обобщений и выводов, характерных для мемуаристики, автор имитирует стиль дневниковых записей. Герой, одновременно являющийся участником и повествователем, – это герой барочной литературы, сначала появившийся в испанских пикаресках Алемана и Кеведо, а позднее в романах Я. Гриммельсгаузена, Й.М. Мошероша, Й. Беера. В барочном романе разные ипостаси героя соотносились с разными ракурсами взгляда на действительность: миру как сумме познаваемых и непознаваемых элементов соответствовал герой-участник действия, а миру как смысловому объему – герой-повествователь. Кубин, опираясь на традицию, трансформирует ее и почти не различает героя-повествователя и участника, чем выражает свое сомнение в познавательной деятельности человека, в его способности осмыслить мир и выявить внутренние связи, а также в рациональном устройстве самой реальности. Такой взгляд на действительность делает ее похожей на сон.

Помимо того, в барочном романе герой создавался путем сложения масок, а их смена отражала непостоянство мира и человека. Чередование масок в XVIII в. современная психология прочитала бы как проявление кризиса идентичности, а значит данный прием вполне соотносим с идеей распада Я на рубеже XIX–XX вв. Например, Симплициссимус Я. Гриммельсгаузена имеет маски солдата, актера, разбойника, отшельника, проповедника, пастуха, лекаря, в которых выступает то хитрецом, то глупцом. А Филандер из «Видений» Й.М. Мошероша характеризует себя так: «Я, правда, и сам не знаю, что я такое вообще: я – то, чего хотят»⁴.

В романе Кубина мотив смены масок связан с образом Патеры, персонажем, символизирующим и отца как отца государства (Франца Иосифа), и отца как Бога – в начале романа Гауч называет Патеру мастером и господином (Meister, Herr) Траумрайх. Маска Бога-отца предполагает также присутствие атрибутов монотеистической религии. Пародийный образ «великих чар часов» («den grössen Uhrbann») отсылает к знакомым таинствам христианства: церковь заменена башенными часами, а поклоняются в ней текущему времени (льющаяся по стене вода), в благоговении произ-

нося фразу-молитву: «Господи, я стою здесь перед тобой». Однако описание этого ритуала Кубин кодирует дополнительно и представляет в форме письма. У героя меняется адресат, а значит и стилистика нарратива: рассказчик смотрит на Траумрайх со стороны, глазами корреспондента, как бы из привычной реальности, а не из сновидческого пространства страны грез. Кроме того, ярко выраженная ирония фрагмента напоминает стилистику переписки Кубина с Фрицем Херцмановски-Орландо, на что также указывает совпадение имен (друга героя романа тоже зовут Фриц). Такая двойная условность позволяет увидеть ключ к данной пародии – описание туалета, на что указал К. Рутнер⁵. Таким образом, чары часов являются и знаком сакрального, и знаком профанного одновременно. В европейской ситуации «смерти Бога» подобный симулякр естественен.

Наряду с описанной маской в арсенале создателя Траумрайх есть и маска старьевщика: Перле создается Патерой и описывается автором как антикварная лавка. М. Ямпольский писал, что во французской литературе XIX в. образ старьевщика постепенно менялся, и маргинал уступил место поэту-визионеру⁶. Однако и австрийская литература на рубеже веков осознает художника именно в этом экзотическом пространстве. Гофмансталь так описывал сознание современников: «Существует несчетное количество вещей, которые для нас – лишь триумфальные шествия и пастушеские красоты, реинкарнированные в красоте сна, преобразованные тоской и расстоянием, – вещей, к которым мы прибегаем, когда наши мысли совершенно бессильны найти красоту в жизни и устремляются на поиски искусственной красоты снов. Тогда лавка антиквара для нас – настоящий остров Кифера»⁷. В приведенном размышлении Гофмансталя образ лавки старьевщика, несомненно, имеет положительный коннотат, контекстуально связанный с безусловным культом творческой личности. Описанная выше параллель между топосом антикварной лавки и сновидческим состоянием творца в романе Кубина является ключевой. Однако автор ведет к ней читателя сложным путем смысловых метаморфоз. Как писал Ямпольский, в мире театрализованных призраков (именно им, по сути, является антикварная лавка) старьевщик становится ирреальной, аллегорической фигурой, олицетворяющей Смерть, милосердную смерть⁸. Собственно, милосердную смерть принес Патера жене героя и пояснил свой поступок в ответ на его упрек в бездействии: «Я помог, я и тебе помогу»⁹.

Эпизод, в котором концентрируется и образно воплощается идея распавшегося Я, – эпизод первой встречи героя с Патерой: «Глаза снова закрылись, и ужасная, страшная жизнь появилась в этом лице. Оно менялось, как у хамелеона, непрерывно играя тысячью, нет, сотней тысяч выражений. Молниеносно и последовательно это лицо походило на лицо юноши, женщины, ребенка, старика. <...> Казалось, передо мной необъяснимая тайна природы, и я не мог от нее отвернуться: магическая сила держала меня, будто привинтив к полу, меня охватил ужас»¹⁰ (выделено мной. – Е.М.).

Процитированный отрывок – ключ к пониманию модели мира, вы-

строенной автором на зыбком фундаменте распадающегося Я и опирающейся на барочный принцип подобия. Если до описанного эпизода Кубин тщательно создавал сновидческую реальность героя-рассказчика, то после него повествователь и другие герои романа (жители Перле) переосмыслены как марионетки сна Патеры, образы его бессознательного, а Траумрайх – как созданная им, подобно Богу, Вселенная. В конце романа обозначенная модель снова усложняется, т.к. автор вводит еще один, иерархически более высокий, элемент системы – мир синеглазых (местных жителей гор Тянь-Шаня, где Патера и создал Траумрайх). В романе синеглазые, воплощая Восток, явно противопоставлены государству грез как модели Запада. Однако в конце романа подвергается сомнению потенциально положительная роль Востока как альтернативного пути развития для Европы. В финале игровое подобие выглядит следующим образом: реальность романа – это воображаемый мир героя, реальность героя и сам герой – это образы сна Патеры, реальность сна Патеры – это образы, созданные синеглазыми. Однако в описанном моделировании художественного мира можно усмотреть не только барочное влияние, но и влияние Ницше: «Итак, если мы отвлечемся на мгновение от нашей собственной “реальности”, примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение иллюзии в иллюзии и тем самым еще более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии»¹¹. Ницше описывает произведение искусства в аполлонийской парадигме как «иллюзию иллюзии», и, возможно, кубинская история о другой стороне вполне могла быть навеяна работами философа, которого он читал в 1900-е гг., о чем свидетельствуют его ранние заметки и портреты Ницше на полях рукописей¹².

Необходимо также отметить параллели с современной Кубину литературой, т.к. мотив игры масками, а также апокалиптический сюжет романа можно осознать как проявление своего рода «австрийской ненависти к себе» (по аналогии с «венской ненавистью к себе», *der Wiener Selbsthaß*, описанной Г. Баром)¹³ и самым непосредственным образом связанной с кризисом идентичности. Представленное в данном эпизоде «неспасенное Я» (Э. Мах), распавшееся на целый ряд масок, Фрейд несколько позднее осмыслит как естественный психический процесс: Я всегда будет раскалываться многочисленными объектными идентификациями человека, между которыми будут возникать конфликты¹⁴. Автор еще до психологов (работа Фрейда «Я и Оно» написана в 1923 г.) находит образное выражение проблематике эпохи, но одновременно с этим и усложняет смысловую конструкцию романа. Интересен пассаж Г. Бара из «Русского путешествия» (1891), где он рассматривал перемещение в пространстве как шанс преумножения Я: «Умножаешься. Больше наслаждаешься, так как получаешь больше инструментов для этого. Больше не одинок, потому что в тебе самом – множество удивительных гостей. Нет ничего проще, как носить в себе множество и иметь возможность надевать новое “я”, как но-

вый галстук, семь дней в неделю»¹⁵. На мотив игры масками в австрийской литературе рубежа веков не раз указывали исследователи, говоря о творчестве Бара, Шницлера, Беер-Хофмана, Гофманстала¹⁶. Мотив игры, перенесенный в область архитектуры, преломляется в теории друга Кубина П. Шеербарта, описанной, например, в первых главах романа «Мюнхгаузен и Кларисса». Его герой, говоря о новой архитектуре (*Bewegungskunst*), выделяет ее главную черту – движение, постоянная трансформация форм, похожая на калейдоскоп¹⁷.

Уже было сказано, что поиск идентичности привел представителей австрийской культуры и героев литературы данного периода к уходу во внутренний мир и осмыслению действительности как реальности сна или мечты, на которую распространялись не объективные законы природы, но субъективный волюнтаризм гения. Собственно, в названии *Traumraich* актуализирован возврат к барочной модели *жизнь-сон*. Свою аполитичность и неудовлетворенность реальностью австрийцы компенсировали в эстетической сфере: эстетизм мыслился как художественное оправдание жизни¹⁸, эквивалентом которой было бегство в мир снов¹⁹. «Жизнь спасается бегством, вытесняемая настроением, безумием, мечтой, и забывается. В этом смысл декаданса», – писал Г. Бар²⁰. Другой исток влияния – философия Э. Маха. Как пишет У.М. Джонстон, «отказав человеку в способности различать реальность и видимость, Мах фактически погрузил его в мир призраков»²¹. Кубин писал: «Жизнь – это сон! Ничего более подходящего, чем это старое сравнение, не нахожу!.. Одним из самых сильных соблазнов для меня было наполнить все мои пробудившиеся чувства и отдельные ощущения элементами снов»²².

Если выведенную модель действительности включить в широкий контекст, то такой перевертыш есть, например, в новелле Шницлера «Дневник Редегонды» (1909), в романе Беер-Хофмана «Смерть Георга» (1897) или в стихотворениях Гофманстала «Герцины о бренности земного бытия», «Для меня»:

Я говорю сну: «Останься, будь правдой!»

А реальности: «Уйди, будь сном!»²³

Создавая «сновидческую реальность», Кубин использует самые разные приемы. Прежде всего, композиция представляет собой череду отдельных эпизодов. А.Н. Беларев полагает, что на принцип ассоциативного, «сновидческого» монтажа у Кубина оказало влияние так называемое *Kompositionskunst* (искусство композиции), описанное в романе Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса»: «Основной принцип этого искусства – монтаж образов и элементов, частей, осколков “земных” предметов и тел»²⁴. Также можно провести параллель с известным пассажем из «Письма лорда Чэндоса Фрэнсису Бэкону» (1902) Гофманстала: «Мой случай вкратце таков: я полностью лишился способности связно мыслить или говорить... Все для меня распалось на части, которые в свою очередь распались на

части, и не осталось ничего, что можно было бы охватить каким-либо одним понятием»²⁵. Так на новом витке литература авангарда возвращается к принципу фрагментарности, лежащему в основе мироощущения романтиков, с той лишь разницей, что Новалис и Ф. Шлегель за мозаичной картиной надеялись увидеть гармонию мироздания, а модернисты в ситуации девальвации ценностей закладывают основы для будущего деконструктивного письма.

Однако фрагментарные части в романе Кубина объединяются благодаря единому вектору (превращение мечты-сна в удушливый кошмар, *Traum* в *Alptraum*) и постепенному нарастанию плотности гротескных образов и ситуаций. В этом контексте столица Перле не просто «жемчужина», но жемчужина неправильной формы. Перле представляется теперь кунсткамерой, ведь редкости и уродцы, кабинеты диковинок – модные явления эпохи барокко. Апокалиптический сценарий жизни Траумрайх отражает идею Кубина о механизмах заката Западного мира, которые он черпает из мифологий, философских сочинений Ницше и психоанализа, а в некоторых образах даже предвосхищает позднейшие теоретические выводы Фрейда.

Остановимся на некоторых эпизодах для демонстрации указанных связей. Границей резкой смены тональности повествования с доминантой на негативных характеристиках Траумрайх является эпизод в молочной. Герой попадает туда с единственной целью – убедиться в том, что страхи жены не обоснованы. Однако замкнутое и ограниченное пространство молочной трансформируется в сеть путаных коридоров, откуда герою не удастся выбраться. (Подобная ситуация с рассказчиком повторится, и роль лабиринта будут исполнять узкие улицы во Французском квартале.) Как писал Ж.Ф. Лиотар, лабиринт «мгновенно возникает в том месте и в тот момент (на какой карте, по какому календарю?), где проявляется страх»²⁶. Действительно рассказчик переживает здесь ужас, встретив мечущуюся по лабиринту слепую белую лошадь. Образ лабиринта в культуре всегда связан с инициацией, сложным движением к самому себе²⁷, поэтому образ белой лошади можно трактовать как проекцию главного героя. Кроме того, Шницлер в ряде новелл, Беер-Хофман в романе «Смерть Георга», позднее Л. Перуц в романе «Между девятью и девятью» (1918) нацелены на создание нового типа лабиринта – лабиринта сознания субъекта, включающего в сферу своего влияния объекты, не заботясь об их «собственной жизни»²⁸.

Эпизод у Кубина заканчивается тем, что герой вдруг снова оказывается в привычном пространстве знакомого кафе, будто пробуждается от кошмарного сна. Фрейд в 1923 г., описывая категорию бессознательного, использовал образ лошади, управляемой всадником²⁹. В таком контексте у романного образа появляется еще одно значение (лошадь как символ высвободившегося бессознательного), и последующие события подкрепляют его. Сфера бессознательного, по теории Фрейда связанная с сексуальностью, подавляемой *Я* или *Сверх-Я*, находит проявление в дальнейшем

развитии сюжета: герой сразу после смерти жены, отдавшись чувственности, оказался в постели Мелитты Лампенбоген. Будто в увеличительном кривом зеркале эта раскрепощенная сексуальность отразится в резком падении нравов в Перле, а безумный бег одной слепой лошади – в бешенстве целого табуна, как по лабиринту носящегося по узким улицам города.

Смерть жены и ночь с Мелиттой – события, решительно меняющие героя. После них ему открывается все величие Патеры и сновидческий характер Траумрайх: «Мир – это воображение, а воображение – сила. <...> Патера был везде, я видел его в глазах друзей и врагов, в животных, растениях и камнях. Во всем, что здесь было, его воображение пульсировало сердцебиением государства грез»³⁰.

Как часть сновидческого пространства в романе появляются двойники, подменяющие других персонажей (механизмы сновидения, гораздо позднее описанные психоанализом): фонарщик, похожий на Патеру, нищенка во Французском квартале, как две капли воды похожая на Мелитту Лампенбоген, целые толпы двойников у самых разных жителей Перле, в том числе и копия покойной жены героя.

Наконец, кризис мужской идентичности воплощен в романе в ряде эпизодов, где женщины, в частности, Мелитта Лампенбоген, приобретают черты архаичных богинь, хранительниц материнского права, притягивающих мужчину, но являющихся угрозой его маскулинности (частотный мотив как живописи, так и литературы декаданса)³¹. Рассказчик пишет: «К ужасу своему я обнаружил, что желтоволосая проститутка зубами оскопила пьяного»³².

Таким образом, кризис идентичности, характерный для австрийской литературы рубежа веков, в романе Кубина связан не только с личностным и гендерным кризисом, но и с существованием государства, которое мыслится как модель европейской культуры. Регрессивное движение цивилизации и распад Траумрайх обусловлены в романе распадом Я, невозможностью определить собственную самость. Однако, как показала история Австрии, национальная идентичность формировалась именно в рамках модели «конца света», который в итоге для Австрии никогда не наступал, и конец для нее всегда – символ начала. Альфред Кубин был одним из первых авторов, представивших данную модель в художественном тексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09) // *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns.* Tübingen, 2004. S. 179–180.

² *Жукова М.В.* Царство грез рождает чудовищ. Эсхатология утопии в романе А. Кубина «Другая сторона» // *Вопросы филологии.* Вып. 11. СПб., 2005. С. 77–84; *Жукова М.В.* «Ускользающие двойники»: о «модернизации» романтического мотива в романе А. Кубина «Другая сторона» // *Диалектика модернизма.* СПб., 2006. С. 112–122; *Чехлова Л.А.* Страна грез как карикатура действительности в

романе Альфреда Кубина «Другая сторона» // *Диалог культур – культура диалога.* Кострома; Дармштадт; Минск; Могилев; Познань; Ваназдор, 2011. С. 399–404; *Чехлова Л.А.* А. Кубин: взаимодействие литературы и живописи // *Язык и литература в социокультурном контексте.* Чебоксары, 2012. С. 165–168; *Беларев А.Н.* Чернильница вместо плана. Город и память в романе Кубина «Другая сторона» // *Анциферовский сборник – 2016.* М., 2016. С. 29–60; *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А. Другая сторона.* М.; Екатеринбург, 2013. С. 282–295.

³ *Geyer A.* Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995; *Hewig A.* Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere Seite“. München, 1967; *Cersowsky P.* Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhundert. Kafka. Kubin. Meyrink. München, 1983.

⁴ Цит. по: *Мухайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 135.

⁵ *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09) // *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns.* Tübingen, 2004. S. 190.

⁶ *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 30–31.

⁷ *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 1. S. 175.

⁸ *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 30–31.

⁹ *Kubin A.* Die andere Seite. München; Leipzig, 1990. S. 243.

¹⁰ *Kubin A.* Die andere Seite. München; Leipzig, 1990. S. 142–143.

¹¹ *Ницше Ф.* Рождение трагедии // *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. Ч. 1. М., 2012. С. 35.

¹² *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А. Другая сторона.* М.; Екатеринбург, 2013. С. 288.

¹³ *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 22. Weimar, 2012. S. 2.

¹⁴ *Фрейд З.* Я и Оно // *Фрейд З.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М., 2006. С. 319–320.

¹⁵ *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 21. Weimar, 2012. S. 2.

¹⁶ *Андреев Л.* Импрессионизм. М., 2005; *Васильев Г.* «Смерть Георга» Рихарда Бер-Гофмана // *Бер-Гофман Р.* Смерть Георга. Нижний Новгород, 2002; *Жеребин А.И.* Абсолютная реальность. Молодая Вена и русская литература. М., 2009; *Лукач Д.* Мгновение и формы: Рихард Беер-Гофман // *Лукач Д.* Душа и формы. М., 2006. С. 165–182.

¹⁷ *Scheerbarth P.* Münchenhausen und Klarissa. Berlin, 1906. S. 22–23.

¹⁸ *Sprengel P.* Geschichte der deutschen Literatur Bd. 9/1: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. München, 1998. S. 117–118.

¹⁹ *Жеребин А.И.* Утопия австрийского модерна // *Вестник Европы.* 2014. № 38–39. С. 303.

²⁰ *Bahr H.* Decadance // *Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.* Stuttgart, 1990. S. 234.

²¹ *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938. М., 2004. С. 275.

²² *Kubin A.* Über mein Traumerleben // *Kubin A.* Aus Meiner Werkstatt. München, 1973. S. 7.

²³ *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 1. Gedichte, Dramen, Frankfurt a.M., 1979. S. 90–91.

²⁴ *Беларев А.Н.* Чернильница вместо плана. Город и память в романе Кубина

«Другая сторона» // Анциферовский сборник – 2016. М., 2016. С. 40.

²⁵ Гофмансталь Г. Избранное. М., 1995. С. 522.

²⁶ Цит. по: Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 70.

²⁷ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М., 1996. С. 275.

²⁸ Scheibe H. Nachwort Beer-Hofmann R. Der Tod Georgs. Stuttgart, 2009. S. 122.

²⁹ Фрейд З. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М., 2006. С. 314.

³⁰ Kubin A. Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 176–177.

³¹ Ле Рудер Ж. Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004; Treut M. Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. Basel, 1990; Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995.

³² Kubin A. Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 254.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Zherebin A.I. Utopiya avstriyskogo moderna [Utopia of the Austrian Jugendstil]. *Vestnik Evropy*, 2014, no. 38–39, p. 303. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman “Die andere Seite” (1908/09). *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*. Tübingen, 2004, pp. 179–180. (In German).

3. Zhukova M.B. Tsarstvo grez rozhdaet chudovishch. Eskhatologiya utopii v romane A. Kubina “Drugaya storona” [A Kingdom of Dreams Produces Monsters. An Eschatology of the Utopia in Kubin’s Novel *Another Side*]. *Voprosy filologii* [Questions of Philology]. Vol. 11. Saint-Petersburg, 2005, pp. 77–84. (In Russian).

4. Zhukova M.B. “Uskol’zayushchie dvoyniki”: o “modernizatsii” romanticheskogo motiva v romane A. Kubina “Drugaya storona” [Slipping Doppelgangers, on Modernization of Romantic Motive in Kubin’s Novel *Another Side*]. *Dialektika modernizma* [Dialectics of Modernism]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 112–122. (In Russian).

5. Chekhlova L.A. Strana grez kak karikatura deistvitel’nosti v romane Al’freda Kubina “Drugaya storona” [A Land of Dreams as Cartoon of Reality in Kubin’s Novel *Another Side*]. *Dialog kul’tur – kul’tura dialoga* [Dialogue of Culture and Culture of Dialogue]. Kostroma; Darmstadt; Minsk; Mogilev; Poznan; Vanadzor, 2011, pp. 399–404. (In Russian).

6. Chekhlova L.A. A. Kubin: vzaimodeistvie literatury i zhivopisi [A. Kubin: An Interaction of Literature and Painting]. *Yazyk i literatura v sotsiokul’turnom kontekste* [Language and Literature in Sociocultural Context]. Cheboksary, 2012, pp. 165–168. (In Russian).

7. Belarev A.N. Chernil’nitsa vmesto plana. Gorod i pamyat’ v romane Kubina “Drugaya storona” [An Inkpot, not a Plan. A city and Its’ Memory in Kubin’s Novel *Another Side*]. *Antsiferovskiy sbornik – 2016* [An Antsiferov Collection]. Moscow, 2016, pp. 29–60. (In Russian).

8. Michkovskiy O. Iz zhizni Kubina, risoval’shchika i literatora [Out of the Life of Kubin, Painter and Writer]. *Kubin A. Drugaya storona [Another Side]*. Moscow; Yekaterinburg, 2013, pp. 282–295. (In Russian).

9. Freud S. Ya i Ono [The Ego and the Id]. *Freud S. Sobranie sochineniy* [Works]: in 10 vols. Vol. 3. Moscow, 2006, pp. 319–320. (Translated from German to Russian).

10. Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman “Die andere Seite” (1908/09). *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*. Tübingen, 2004, p. 190. (In German).

11. Nietzsche F. Rozhdenie tragedii [The Birth of Tragedy]. *Nietzsche F. Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]: in 13 vols. Vol. 1. Part 1. Moscow, 2012, p. 35. (In Russian).

12. Michkovskiy O. Iz zhizni Kubina, risoval’shchika i literatora [Out of the Life of Kubin, Painter and Writer]. *Kubin A. Drugaya storona [Another Side]*. Moscow; Yekaterinburg, 2013, pp. 288. (In Russian).

13. Vasil’ev G. “Smert’ Georga” Rikharda Ber-Gofmana [A Death of George by Richard Beer-Hofmann]. *Beer-Hofmann R. Smert’ Georga [A Death of George]*. Nizhny Novgorod, 2002. (In Russian).

14. Lukacs G. Mgnovenie i formy: Rikhard Beer-Gofman [Moment and Forms: Richard Beer-Hofmann]. *Lukacs G. Dusha i formy [Soul and Forms]*. Moscow, 2006, pp. 165–182. (In Russian).

15. Bahr H. Decadance. *Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1990, p. 234. (In German).

16. Belarev A.N. [An Inkpot, not a Plan. A City and Its’ Memory in Kubin’s Novel *Another Side*]. *Antsiferovskiy sbornik – 2016* [An Antsiferov Collection]. Moscow, 2016, p. 40. (In Russian).

17. Freud S. Ya i Ono [The Ego and the Id]. *Freud S. Sobranie sochineniy* [Works]: in 10 vols. Vol. 3. Moscow, 2006, p. 314. (Translated from German to Russian).

(Monographs)

18. Geyer A. *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Wien, 1995. (In German).

19. Hewig A. *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman “Die andere Seite”*. München, 1967. (In German).

20. Cersowsky P. *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhundert. Kafka. Kubin. Meyrink*. München, 1983. (In German).

21. Mikhailov A.V. *Yazyki kul’tury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997, p. 135. (In Russian).

22. Yampol’skiy M. *Nablyudatel’. Ocherki istorii videniya* [The Observer. Essays on the History of Vision.] Moscow, 2000, pp. 30–31. (In Russian).

23. Yampol’skiy M. *Nablyudatel’. Ocherki istorii videniya* [The Observer. Essays on the History of Vision.] Moscow, 2000, pp. 30–31. (In Russian).

24. Bahr H. *Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 22*. Weimar, 2012, p. 2. (In German).

25. Bahr H. *Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 21*. Weimar, 2012, p. 2. (In German).

26. Andreev L. *Impressionizm* [The Impressionism]. Moscow, 2005. (In Russian).

27. Zherebin A.I. *Absolyutnaya real’nost’. Molodaya Vena i russkaya literatura* [The Absolute Reality. Young Vienna and Russian Literature]. Moscow, 2009. (In Russian).

28. Sprengel P. *Geschichte der deutschen Literatur Bd. 9/1: Geschichte der deutsch-*

sprachigen Literatur 1870–1900. München, 1998, pp. 117–118. (In German).

29. Johnston W.M. *Avstriyskiy Rennans: intellektual'naya i sotsial'naya istoriya Avstro-Vengrii 1848–1938* [Austrian Renaissance: Intellectual and Social History of Austria-Hungary, 1848–1938]. Moscow, 2004, p. 275. (Translated from English to Russian).

30. Yampol'skiy M. *Demon i Labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [Daemon and Labyrinth (Charts, Deformation, Mimesis)]. Moscow, 1996, p. 70. (In Russian).

31. Eliade M. *Mify. Snovideniya. Misterii* [Myths. Dreaming. Mystery]. Moscow, 1996. p. 275. (Translated from English to Russian).

32. Scheibe H. *Nachwort Beer-Hofmann R. Der Tod Georgs*. Stuttgart, 2009, p. 122. (In German).

33. Le Rider J. *Venskiy modern i krizis identichnosti* [Vienna Jugendstil and Identity Crisis]. Saint-Petersburg, 2004. (In Russian)

34. Treut M. *Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch*. Basel, 1990. (In German).

35. Geyer A. *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Wien, 1995. (In German).

Екатерина Владимировна Москвина – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Сфера научных интересов: история немецкой и австрийской литературы; аспект единого языкового пространства немецкоязычных литератур и их национальная специфика; историческая поэтика новеллы и драмы; история немецкой драмы и театра; проблемы перевода.

E-mail: moskvina_ev@mail.ru

Ekaterina Moskvinina – Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of aesthetics, history and theory of culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIC).

Research interests: history of German and Austrian literature; national specifics of German-speaking literatures; historical poetics of the short story and drama; history of the German drama and theater; translation problems.

E-mail: moskvina_ev@mail.ru

В.В. Шервашидзе (Москва)

ЛУИ-ФЕРДИНАНД СЕЛИН И «МАГИЯ» СЛОВА

Аннотация. В статье выдвигается идея эстетической революции, совершенной Л.-Ф. Селином в области языка. Автор выделяет особенности нового языка Селина – смешение разговорного и литературного, введение арго, неологизмов, особое значение ритма, интонации, «мелодии» фразы, создающих мощное эмоциональное воздействие. Писатель моделирует фразу по образу враждебного, агрессивного мира. Используя метод комплексного исследования – сравнительно-исторический, биографический, герменевтический, интертекстуальный, автор раскрывает уникальность созданного Селином языка. Селин навсегда уничтожил монополию академического литературного языка, а также создал новый синтаксис – «язык в языке», который помогает читателю услышать и увидеть мир, ничего не объясняя, не навязывая никакой интерпретации.

Ключевые слова: новый язык; фрагментарность; абсурд; вечное; преходящее; телесность; пародия; ирония.

V. Shervashidze (Moscow)

Louis-Ferdinand Celine and the Magic of Words

Abstract. The article is related the idea of the so-called “aesthetic revolution in language” by Celine. The author focuses on the peculiarities Celine’s new language, namely the fusion of conversational and literary elements, the introduction of argot and neologisms, the special meaning of rhythm, intonation and speech melody which have an important impact. The writer constructs his phrases in accordance with the image of the hostile and aggressive world. Applying the complex method of research (comparative-historical, biographical, hermeneutic and intertextual), the author discloses the uniqueness of Celine’s language. Celine destroyed the monopoly of the standard literary language conclusively. Moreover, Celine created a “new syntax” – “a language within language” – that helps the reader hear and see the world without either explaining anything or imposing any interpretation.

Key words: new language; fragmentariness; absurd; the eternal; the transient; the corporal; parody; irony.

Фигура Луи-Фердинанда Селина окружена легендами и мифами. Это один из самых противоречивых и загадочных писателей, совершивший в 1932 г. переворот во французской словесности после публикации своего романа «Путешествие на край ночи». Его считают одним из «лучших писателей своего времени»¹.

Попытки разобраться в истинных причинах антисемитизма и «коллорационизма» Селина происходят в наши дни, а послевоенная Франция видела в нем предателя и агента нацистского влияния. Обвиненный в сотрудничестве с оккупационными войсками в конце Второй мировой во-

йны и приговоренный к расстрелу, Селин бежал вместе с вишистами на юг Германии, в Зигмаринген, а затем в Данию. В Дании его арестовали; в тюрьме он просидел больше года, но это его спасло от расстрела.

Амнистию в 1951 г. и возвращение на родину Селин воспринял с огромной радостью. «Он испытал счастье вновь увидеть Париж и друзей. Но друзья его избегали. Он был для них военным преступником. Селин замкнулся и стал играть роль “проклятого поэта”, навязанную ему обществом»².

Последние десять лет он прожил в Медоне, небольшом пригороде Парижа. От блестящего, элегантного писателя 30-х не осталось ничего. Селин выглядел неопрятным стариком, окруженным своими любимыми собаками. В Медоне он работал над своей последней «немецкой» трилогией – «Из замка в замок», «Север», «Ригодон», – в которой описал агонию нацистской Германии 1944–1945 гг., падение правительства Виши, годы лишений и ссылки. 30 июня 1961 г. он закончил свою трилогию, сообщив об этом своему издателю, Галлимару. На следующий день Селин слег, отказавшись от врачей, больницы, лечения. Умер он от инсульта в один год с Хемингуэем.

Второе рождение Селин получил во время студенческих бунтов 1968 г. Имя его снова было поднято на щит. Для битников он стал культовой фигурой наряду с Ж. Жене и А. Арто, которым, по мнению Д. Керуака, удалось «преодолеть литературу»³. Селин оказал влияние на целое поколение американских писателей: Г. Миллера, У. Берроуза, Ч. Буковски, А. Гинзберга. Он стал для них кумиром и наставником.

Возрождение Селина во Франции и в европейских странах началось в 80-е гг. Непросто складывалась судьба Селина в России. После его посещения Ленинграда в 1936 г. и появившейся книги «Mea culpa», разоблачающей сталинский режим, его роман «Путешествие на край ночи» был изъят из всех библиотек, а на его публикации был наложен запрет. Только в 80-е гг., в период перестройки, Селин «вернулся» в Россию. Все его произведения переведены на русский язык; у него огромное количество поклонников. В 1994 г. в Санкт-Петербурге возникло «Российское общество друзей Селина».

Во французской критике появилось целое направление по изучению творчества Селина – селиноведение; проводятся конференции, круглые столы. Селин побеждает «силой своего слова». Его называют «золотым пером» Франции. «Со времен Рабле не было такого разгула слова»⁴.

Биография Селина, его «внутренний опыт» (vécu) – явились неиссякаемым источником творчества. Селин – псевдоним, настоящая фамилия

Луи-Фердинанд Детуш, родился в пригороде Парижа в 1894 г. Участник Первой мировой войны, был удостоен наград за боевые заслуги.

После демобилизации по инвалидности Селин много путешествовал – Африка, США, – менял профессии. В 1919 г. он поступил в Реннскую медицинскую школу, после окончания которой переехал с семьей в Париж, в пригород Клиши, где работал врачом до начала Второй мировой войны.

Роман «Путешествие на край ночи», рожденный опытом войны, отличается от произведений современников Селина. Он отбрасывает этику, отсылая к «телесному» человеку. Ему созвучна идея Шопенгауэра, что «человек – лишь марионетка, управляемая слепой иррациональной волей, влекущей его к смерти»⁵. Жизнь в рамках концепции Селина – «дорога гниения», а человек уподобляется «большой жадной личинке мясной мухи»⁶ (далее роман цитируется по указанному изданию).

«Путешествие на край ночи» начинается военной темой, целиком выстроенной на физиологическом ужасе войны. Селин и в дневниках, и в интервью отмечал влияние романа А. Барбюса «Огонь», достоверно передавшего весь ужас войны и всю правду о простом солдате («roi lu»).

«Это был первый роман о войне, в котором зазвучала разговорная речь солдат. Именно язык романа оказал огромное влияние на Селина»⁷. Проникновение в литературу разговорного языка простонародья было одним из последствий войны 1914 г. Табу на простонародный язык, тяготевшее во Франции в течение трех веков, было снято Селином. До Селина писатели дистанцировались от своих персонажей, говорящих на языке простонародья. Они противопоставляли свой литературный язык диалогам, построенным на уличной лексике (В. Гюго, О. де Бальзак, Э. Сю, А. Барбюс). Со стороны Селина было большой смелостью написать роман с начала до конца, используя разговорную лексику. Новый язык Селина – его ответ, разделяемый всеми фронтовиками: официальный язык был оболган, а язык улицы развивался свободно, без всяких ограничений, и не имел ничего общего с официальной идеологией. Селин совершил «эстетическую» революцию, доказав, что «разговорный французский язык вполне пригоден для выражения мыслей и чувств, связанных с проблемами человеческого существования. Он возвысил разговорный язык до стиля»⁸.

Писатель придавал огромное значение интонации, ритму, музыке («маленькой музычке»). У Селина разговорный язык проникает во все регистры речи, создавая возвышенный стиль, сочетающийся с языком улицы. Смешение разговорного и литературного языка, введение арго, неологизмов, архаизмов, создают языковую полифонию – способ мощного эмоционального воздействия. Селин моделирует фразу по образу враждебного агрессивного мира.

Используя гиперболизм, гротескность, прием сгущения детали, Селин создает «густоту знаков и ощущений», воспроизводящих эмоциональную атмосферу ужаса войны, в которой насилие и убийство становятся обыденностью кошмара: «...у всадника больше не было головы, только пустота поверх шеи, налитой кровью, которая булькала, как варенье в чугунке.

Вся эта груды истекала кровью» (38).

Селин пародирует форму романа «путешествия», разрушает все жанровые коды: здесь нет экзотики, описания новых неизвестных территорий, необычных приключений. Писатель художественно трансформирует свой личный опыт – война, путешествие в Африку, путешествие в США, врачебная практика в Клиши. Новая смысловая модель романа – это история «путешествия» по лабиринтам сознания, о чем демонстративно подчеркивается в эпиграфе: «...Наше путешествие целиком выдуманное... Оно ведет от жизни к смерти... Роман – это всего лишь вымышленная история» (6).

Повествование ведется от первого лица главного героя Бардаму – «молодого человека без коллективной значимости, просто индивида» (130). «Путешествие» Бардаму по дорогам войны и мира вызывает аллюзии с дантовскими кругами ада. Но у Данте движение осуществлялось «по восходящей», от «бездны к свету», а в романе Селина герой путешествует «из бездны в бездну», влекущую его к смерти. Единственная реальность, по мнению Селина, это смерть. Композиция романа, в соответствии с замыслом, условно разделена на четыре части, объединенные мотивом «путешествия». Первая часть – война, представленная как воплощение безумия, чудовищная бойня, где каждый может безнаказанно реализовать свое тайное желание убивать. Вторая – африканская часть – полна скатологических описаний, эмблематически воплощая жизнь как «дорогу гниения». В каждой части моделируется картина агрессивного, враждебного мира, из которого вытеснены человек и человечность: «Видано ли это, чтоб кто-нибудь спустился в ад, чтоб заменить собой другого?» (92).

Первый круг ада – это путь Бардаму на войне от простодушных наивных представлений к экзистенциальному прозрению. Селин, на собственном личном опыте, убедился, что идеей войны можно увлечь каждого – достаточно военного марша и патриотической риторики.

Писатель художественно перерабатывает личный опыт. Его Бардаму, попав на фронт, также поначалу поражает своей наивностью и простодушием, напоминая вольтеровского Кандида. Но «современный» Кандид, в отличие от своего предшественника из XVIII в., – воспринимает войну как «коллективное убийство».

Бардаму признается в своем страхе смерти: «“Неужели я единственный трус на земле?”, – подумал я. Трус, затерявшийся среди двух миллионов героических психов, сорвавшихся с цепи, вооруженных до зубов» (14). Все военные события Бардаму воспринимает с позиции тела, которое вопит от страха, «просит» сохранить его. Из «телесной мудрости» Бардаму вытеснены понятия этики, человечности, гуманизма. «Человек так же умеет быть гуманистом, как курица летать» (127).

Второй круг ада – колониальная Африка, воплощающая «враждебность» мира на эмблематическом уровне. От резкого света болят глаза; от грязи и непривычной еды – дизентерия, ночью – от звуков там-тама и рева диких животных – страдает слух. Символическим воплощением

законов бесчеловечности и жестокости, царящих в колониальной Африке, является священник, «продавший» Бардаму на галеры. Этот эпизод представляет особый оксюморон, раскрывающий «сочетание несочетаемого» – проповеди «христианского милосердия» и работорговли. Опасность и «насилие» подстерегают Бардаму на каждом шагу: в Детройте, в США, звуковая агрессия на заводе Форда сопровождается полным уничтожением индивидуальности – человек превращается в придаток конвейера. «Нам не нужны на заводе люди с воображением. Нам нужны шимпанзе... Думать на заводе за вас будут другие» (157).

Заключительный этап «путешествия» Бардаму – парижский пригород, в котором он работает «доктором для бедняков». Убожество существования сочетается с жестокостью, мелочностью и агрессивностью обитателей бедных кварталов. Бардаму не берет с них денег, но вместо благодарности они платят презрением и злобой. В их повседневной жизни Бардаму раскрывает страшный, жестокий мир, из которого вытеснены любовь, привязанность, сочувствие. Сам Бардаму также лишен «человечности». Вызванный к пациентке, истекающей кровью после неудачного аборта, он спасается бегством, не оказав профессиональной помощи. Он сам осознает, что ему всегда недоставало того, что человека делает больше его собственной жизни: любви к чужой жизни... «Не было во мне человечности» (329).

Жизненный опыт Бардаму все ближе подводит его к мысли, что не только война обнажает скрытое в человеке желание убивать, но и в мирной жизни влечение к разрушению и саморазрушению является неизменным свойством человеческой природы, а смерть – единственной правдой этого мира. Селину были созвучны идеи Фрейда о влечении к смерти как основному регулятору поведения человека.

На протяжении всего романа Бардаму сопровождает Робинзон. Его внезапные появления – на войне, в африканских джунглях, в США, в пригороде Парижа, – лишены всякой мотивации, окружают эту фигуру некой загадочностью. Каждый раз Робинзон пытается осуществить намерения Бардаму. Робинзон – условная риторическая фигура, двойник Бардаму, который как тень будет всюду за ним следовать. Имя Робинзон является ироническим снижением культа Разума, проекта Просвещения, и олицетворяет темную сторону «влечений» Бардаму, его бессознательного. Недаром появления Робинзона всегда связаны с прилагательными «темный, мрачный». Первый раз Робинзон появляется ночью, в темном лесу, как раз тогда, когда у Бардаму созрело решение бежать из ада войны, дезертировать. Второй раз – в африканских джунглях. В перевернутом доме Робинзона Бардаму находит цветную открытку – площадь Клиши, которая отсылает его к воспоминаниям. Путешествие Бардаму превращается в путешествие по «лабиринтам памяти». «Имя Робинзон заставило меня обратить внимание на мое тело, походку, голос. Все вернулось. Годы пробежали моментально» (102). Встреча с «другим» обретает парадоксальный поворот в столкновении с самим собой в форме воспоминаний,

возвращающих к прошлому. Робинзон – зеркальное отражение самого Бардаму. Приключения обоих персонажей перекликаются и дублируются, суггестивно воплощая взаимозаменяемость сознаний. Робинзон каждый раз совершает то, о чем думает Бардаму, но не решается на поступок. На войне Робинзон дезертирует, а Бардаму только строит планы бегства; в Африке он совершает махинации и аферы, опережая «замыслы» Бардаму. Во второй части романа Робинзон и Бардаму меняются местами: Робинзон из ведущего превратился в ведомого. Единственный поступок, который совершает Робинзон – неудавшееся убийство старухи Анруй, отсылающее к роману Достоевского «Преступление и наказание». Но, в отличие от Раскольникова, Робинзон далек как от «наполеоновских» проектов, так и от раскаяния и «покаяния». Им руководит лишь голый прагматизм. Пародируя высокие мотивы классического русского романа, Селин придает поступку Робинзона черты фарса, бурлеска, буффонады: дробь из ружья попадает не в старушку, а в лицо «злодея», делая его слепым на несколько месяцев. Потеря зрения – метафора, олицетворяющая «темную» сторону человеческой природы, в которой заложена жажда убийства.

Мотив смерти неразрывно связан с мотивом «путешествия». Селин долго не мог находиться в одном и том же месте, испытывая «угрозу» пространства, которое его подавляло⁹. Писатель наделил персонажей романа этой неспособностью к стабильной благополучной жизни. Все они, как и сам писатель, – «путешественники» – вечно преследуемые смутной тревогой и беспокойством, от которых они бегут в «приключения», в «никуда». Бежит из Детройта Бардаму, выбирая жизнь в парижском пригороде; бежит директор психиатрической клиники, бросая свою обеспеченную жизнь ради новых «ощущений». Робинзон бежит из Тулузы, отказываясь от брака с Мадлон, от небольшого состояния, ради которого он все-таки, со второй попытки, убил старуху Анруй. Робинзон «бежит в смерть», – он провоцирует собственную гибель. Мадлон лишь нажимает на курок. Его путешествие завершается на «краю ночи».

Экзистенциальное прозрение «смыслоутраты» наступает на пороге смерти: «Так вот, все мне надоело и все вызывает у меня отвращение!» (437). Всесилие смерти, уничтожающее все на своем пути, вводится в роман фантастическим гротеском, создающим фантазмагорию хоровода призраков. «Они собрались в круг, пестро раскрасили ночь своими вихревыми потоками... Чудовищный поток, вращаясь, прибывают все новые и новые призраки, со всех четырех сторон, все привидения всех эпох» (334).

Язык Селина приобретает мелодию и звучание, соответствующие содержанию романа. «Его манера формировать слова, разбивать фразы исходила из ритма и музыки. Он тщательно работал над каждым словом, меняя его местами, изменяя по несколько раз фразы, как музыкант в поисках нот»¹⁰. Первичной структурой текста Селина становится ритм, определяющий время. Это определение имеет широкий интертекстуальный контекст – от святого Августина до современного лингвиста Э. Бенвениста. Св. Августин определял время как действие «звуковой формы слова»¹¹, у

Платона – это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая форма настоящего. В определении Бенвениста «события и вещи наделяются ритмом».

В результате интертекстуальной переклички уточняются границы времени и пространства в романе Селина: это «длющиеся мгновения настоящего». Селин пытается перенести в текст время присутствия или время, в которое говоришь. Это и есть момент настоящего. Этот прием Селин называет «плутовством со временем»¹². В результате текст производит впечатление действия, происходящего здесь и сейчас, в настоящем. Колдовская магия слов в текстах Селина создает трагические картины человеческого существования, напоминая картины Брейгеля, Босха, Гойи. Селин навсегда уничтожил монополию академического литературного языка, создав новый синтаксис – «язык в языке», который помогает читателю услышать и увидеть мир, ничего не объясняя, не навязывая ни малейшей интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Gibault Fr. Cavalier de l'Apocalypse: 1944–1961. Paris, 1981. P. 412.*

² *Alliot D. Céline à Meudon: images intimes, 1951–1961. Paris, 2006. P. 58.*

³ *Kerouac J. Sur Celine // Cahier de l'Herne. 1963. № 3: Louis-Ferdinand Celine&Collectif. P. 205.*

⁴ *Ruffié J. De la biologie à la culture. Paris, 1976. P. 293.*

⁵ *Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. СПб., 2007. С. 184.*

⁶ *Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи. Кишинев, 1995. С. 307.*

⁷ *Bellacosta M.-Ch. Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit. Paris, 1995. P. 75.*

⁸ *Godard H. Poétique de Céline. Paris, 1985. P. 294.*

⁹ *Godard H. Poétique de Céline. Paris, 1985. P. 357.*

¹⁰ *Alliot D. Céline à Meudon: images intimes, 1951–1961. Paris, 2006. P. 58.*

¹¹ *Godard H. Poétique de Céline. Paris, 1985. P. 236.*

¹² *Benveniste É. De la subjectivité dans le langage. Problèmes de linguistique générale. Paris, 1974. P. 262–263.*

References (Articles from Scientific Journals)

1. Kerouac J. Sur Celine. *Cahier de l'Herne*, 1963, no. 3: Louis-Ferdinand Celine&Collectif, p. 205. (In French)

(Monographs)

2. Gibault Fr. *Cavalier de l'Apocalypse: 1944–1961. Paris, 1981, p. 412. (In French)*

3. Alliot D. *Céline à Meudon: images intimes, 1951–1961. Paris, 2006, p. 58. (In French).*

4. Ruffié J. *De la biologie à la culture*. Paris, 1976, p. 293. (In French).
5. Schopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. Saint-Petersburg, 2007, p. 184. (Translated from German to Russian).
6. Bellacosta M.-Ch. *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris, 1995, p. 75. (In French).
7. Godard H. *Poétique de Céline*. Paris, 1985, p. 294. (In French).
8. Godard H. *Poétique de Céline*. Paris, 1985, p. 357. (In French).
9. Alliot D. *Céline à Meudon: images intimes, 1951 – 1961*. Paris, 2006, p. 58. (In French).
10. Godard H. *Poétique de Céline*. Paris, 1985, p. 236. (In French).
11. Benveniste É. *De la subjectivité dans le langage. Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1974, pp. 262–263. (In French).

Вера Вахтанговна Шервашидзе – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов

Научные интересы: французская и западноевропейская литература XX в.
E-mail: shervash@yandex.ru

Vera Shervashidze – Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Peoples' Friendship University of Russia.

Research interests: French and Western literature of the 20th century.
E-mail: shervash@yandex.ru

М.В. Черкашина (Москва)

РЕФЛЕКСИЯ О ПРИРОДЕ ЭКФРАСИСА: стихотворение Ива Бонфуа «Психея перед замком Амура»

Аннотация. В статье анализируется стихотворение Ива Бонфуа (1923–2016) «Психея перед замком Амура», экфрасис, объект которого одноименная картина Клода Лоррена (1600–1682). Автор показывает, что рефлексия о взаимодействии слова и изображения у Бонфуа неизменно коррелирует с его концепцией «войны против образа». Потому описательность в его экфрасисе обычно ограничена. В то же время обнаруживается, что произведение искусства помещено в широкий культурный контекст: не только изобразительный (других полотен Лоррена), но и словесного (аллюзии на произведения Бодлера и Рембо). Автор делает предположение, что достигаемая тем самым множественность образов в экфрасисе Бонфуа имитирует нарратив, полемизируя с принятым в теории экфрасиса жестким разграничением природы вербального и изобразительного.

Ключевые слова: экфрасис; Ив Бонфуа; Клод Лоррен; «истинное место»; образ.

M. Cherkashina (Moscow)

Reflection Concerning Ekphrasis Nature: Yves Bonnefoy's Poem "Psyche in Front of Cupid's Castle"

Abstract. The primary concern of the article is analysis of Yves Bonnefoy's poem "Psyche in front of Cupid's castle" (ekphrasis of Claude Lorrain's painting). The author demonstrates that Bonnefoy's reflection upon word and image interaction is always supported with his idea of "war against the image". It distinctly illustrates the fact that his ekphrasis could hardly be regarded as portraying. The image is discovered as surrounded with wide cultural context: of pictures (other Lorrain's paintings) and of texts as well (Baudelaire's and Rimbaud's works). The author supposes that plurality of images in Bonnefoy's ekphrasis imitates narrative and at the same time poses the question of ekphrasis itself by showing how word transgresses against image "territory".

Key words: ekphrasis; Yves Bonnefoy; Claude Lorrain; "genuine place"; image.

Для всего, что написано Ивом Бонфуа (1923–2016), характерно настойчивое размышление о «культе изображений» (Бонфуа любит эту формулу Бодлера, поскольку осознает себя наследником его поэзии «раненого тела и бессмертного слова»¹). Именно поэтому творчество Бонфуа логично изучать под углом зрения взаимодействия слова (логоса) и изображения (образа, image), одним из самых актуальных в современном литературоведении, в частности – через проблему экфрасиса.

Для экфрасиса раннего периода творчества (1949–1972) Бонфуа характерна практически нулевая описательность, сама экфрасичность в нем задана лишь «Именем» архитектурного сооружения (локуса) в заглавии:

таковы стихотворения «Капелла Бранкаччи» из поэмы «О движении и неподвижности Дувы» (1953), «В Сан-Франческо. Вечер» и «Дельфы второго дня» – из поэмы «Вчерашнее царство пустыни» (1958). Это связано с его концепцией «войны против образа», который он считает «обманом»: «Я называю образом связное и самодовлеющее представление (vision), которое организуется соответственно с вселенной и подменяет собою конечный мир, причем завораживающая сила образа состоит как раз в отрицании этой конечности... Такой образ, однако, не есть троп (figure), например, метафора, которая связывает два реальных объекта, принадлежащих к области нашего опыта, и не предполагает этого всеобъемлющего структурирования...»³ (перевод М. Гринберга).

Бонфуа также утверждал, что люди – «заключенные образности»⁴, которая порождает «идеализированный, развоплощенный... эстетизированный мир»⁵ со своей внутренней реальностью, где собраны элементы, ничего для нас не обозначающие, но укорененные в некоем Абсолюте.

Однако Бонфуа обращает внимание на ту позитивную роль, которую способны сыграть образы в поэзии:

«Признавая относительность любого Образа, любого мира-образа (отказываясь его абсолютизировать, как это делает эстетическое я), возвращая ему тем самым присущей ему «конечности», смиренню, свойственному ему как человеческому предприятию, одному из ряда прочих, мы возвращаем Образу самый смысл всего, что есть жизнь, восстанавливаем в нем качество надежды... Впрочем, не впадая в идолослужение, мы в равной мере должны избегать и иконоборства, к которому нас тоже влечет: в противном случае мы лишили бы образ его плоти и крови. В этом цель. Иначе говоря, если Образ, предлагающий себя в качестве порога, есть обольщение, то пусть он и будет осознан как обольщение и благодаря этому станет новым порогом; будем помнить, что он “мгновенен” (не абсолютен), и тогда небо вместится в него “целиком”, без остатка»⁶ (перевод М. Гринберга).

Из экфрасиса зрелого периода творчества (1987–2014) Бонфуа уходит настойчивое стремление избегать образов, в нем определенно звучит размышление об особенностях конкретных произведений искусства, эстетическом и метафизическом поиске их авторов, месте авторов и их произведений в истории искусства и, наконец, рефлексия о взаимодействии слова и образа. Один из примеров такого экфрасиса – стихотворение «Психея перед замком Амура» из сборника «Вглядываясь в темноту» (1987).

В целях дальнейшего анализа необходимо привести здесь стихотворение в оригинале и переводе:

PSYCHE DEVANT LE CHATEAU D'AMOUR

Il rêva qu'il ouvrait les yeux, sur les soleils
Qui approchaient du port, silencieux
Encore, feux éteints ; mais doublés dans l'eau grise

D'une ombre où foisonnait la future couleur.

Puis il se réveilla. Qu'est-ce que la lumière?
Qu'est-ce que peindre ici, de nuit ? Intensifier
Le bleu d'ici, les ocres, tous les rouges,
N'est-ce pas de la mort plus encore qu'avant ?

Il peignit donc le port mais le fit en ruine,
On entendait l'eau battre au flanc de la beauté
Et crier des enfants dans des chambres closes,
Les étoiles étincelaient parmi les pierres.

Mais son dernier tableau, rien qu'une ébauche,
Il semble que ce soit Psyché qui, revenue,
S'est écroulée en pleurs ou chantonne, dans l'herbe
Qui s'enchevêtre au seuil du château d'Amour.

ПСИХЕЯ ПЕРЕД ЗАМКОМ АМУРА (перевод М. Гринберга)

Ему снилось, он открыл глаза: несколько солнц
Плыли к гавани, беззвучно, не зажигая
Огней, но отражаясь в серой воде
Полосой, вскипавшей будущими красками.

Потом он проснулся. Что такое свет?
Что значит быть художником – здесь, во тьме? Напрягать
Земную синь, охру, все оттенки красного?
Разве этим ослабишь смерть? Только усилишь.

И он изобразил гавань, но в руинах.
Был слышен плеск воды у берегов красоты
И крики детей в запертых комнатах,
Звезды теплились в проветах между камней.

Все же на последней его картине, едва начатой,
Мы видим Психею, пришедшую обратно, -
То ли плача, то ли напевая, она лежит в траве,
Вставшей перед входом в замок Амура⁷.

Объект экфрасиса здесь – картина Клода Лоррена «Психея перед замком Амура» (1664), второе ее название «Очарованный замок». Сюжет подсказан французскому художнику, прожившему почти всю жизнь в Риме, сюжетом о Психее, изложенным в «Метаморфозах» Апулея. В этом произведении Психея предстает как олицетворение души (Ψυχή – «душа», «дуновение», «дыхание»), она часто изображалась крылатой. В то же время

душа считалась содержащейся в теле человека, а именно в его крови. Это соединение материального с нематериальным, возможно, стало причиной того, что после утверждения христианства Психея оставалась популярным символом земной природы, связанной с трансцендентным. Центральный эпизод истории Психеи – история ее любви к сыну Афродиты, Эроту (в латинском варианте – Амур, это наименование унаследовано из латыни французской литературой и стало обозначать также и саму любовь, во французском – слово мужского рода). Влюбившись в царскую дочь Психею, Эрот перенес ее в свой дворец и сделал своей возлюбленной, посещая лишь в ночной темноте и поставив условие не пытаться увидеть его. Но любопытство, разжигаемое завистливыми сестрами Психеи, было столь сильно, что однажды ночью Психея поднесла масляную лампу к кровати и увидела своего прекрасного спящего возлюбленного. Капля масла из лампы попала на кожу юного бога и, обжигая, разбудила его, в гневе он покинул Психею, не выдержавшую испытание наложенным на нее запретом, и та была вынуждена искать его, скитаться по миру и проходить новые испытания, на которые ее обрекла Афродита (разобрать по зернам огромную гору перемешанных между собой различных зерен, достать золотое руно с бешеных овец, добыть воды из Стикса, доставить богине любви из Аида шкатулку от Персефоны и т.п.). Таким образом, символически история Психеи означает чудесное обретение земной душой любви, ее трагическую утрату и счастливое возвращение после цикла испытаний ради конечного воссоединения с божественным. Но одновременно – милость богов к смертным: Психея была прощена после того, как второй раз нарушила сакральный запрет. Из любопытства, уже сыгравшего роковую роль в ее расставании с Эротом, она открыла ту самую шкатулку Персефоны, которую доставляла Афродите и которую ей открывать строго запретили. Т.е. Психея была прощена именно по причине признания богами человеческой слабости (она же послужила причиной и изгнания Адама и Евы из рая в другом мифе). Эта счастливая судьба (несмотря на изначальное несовершенство, свойственное человеческой природе, и выпавшие из-за этого врожденного несовершенства тяжкие испытания, не исправившие его) и привлекала к истории Психеи многочисленных художников на протяжении веков.

На картине Лоррена изображен, очевидно, финальный эпизод истории Психеи, когда она, пройдя эти испытания, вновь оказывается у жилища Эрота, чтобы с ним воссоединиться (за время ее отсутствия Эрот получил разрешение от Зевса ввести возлюбленную в сонм бессмертных и жениться на ней).

Что касается стихотворения Бонфуа, то Психея появляется в нем лишь в последней, четвертой, строфе. Первые три посвящены художнику: его пробуждению, оказавшемуся новой грезой, его размышлениям о живописи и некой картине с руинами в гавани.

Бонфуа говорит о Лоррене в послесловии к переводу своего сборника «Вглядываясь в темноту» на английский язык, что он живописец «далеких

морских гаваней, где высятся «широкие портики» (*vastes portiques* – цитата из стихотворения Бодлера *La vie antérieure*, или «Прежняя жизнь» в переводе Эллиса, в переводе Вяч. Иванова – «Предсуществование»): «...они выглядят у него безмятежным царством Абсолюта, утвердившимся в нашем мире. Но Клод написал также “Психею перед замком Амура” – глубокую картину, говорящую о миражах, которые рождает отдаленность, о тоске, которую оставляют в нас пустые грезы, о том, как душа любящего, предаваясь мечтаньям, может утратить саму любовь»⁸.

За описаниями грезы художника в первой строфе стихотворения «Психея перед замком Амура» стоят другие полотна Лоррена: его многочисленные пейзажи, вдохновленные Римом и изображающие порты с руинами или античными строениями, заходящим солнцем, отражающимся в воде, и входящими в порт против света заходящего солнца кораблями (в древней Остии, ближайшем к Риму морскому порту, сохранились остатки храма Амура и Психеи). Именно от этих пейзажей Лоррена происходят те самые «плывущие к порту» солнца, удвоенные «в серой воде» из сна художника в первой строфе стихотворения. Кроме того, метафора огня, отраженных в воде, столь частая в поэзии Бонфуа, обозначает слово, отражающееся в образах. В эссе «Семь огней»⁹ это смешение огня проходящего по морю судна с водой, где вода – «образы незримости», а свет – слово, пытающееся пролить финальную ясность на объект видения (весь чувственный мир). Но этот свет слова высвечивает лишь новые, случайные смыслы, парад которых может быть нескончаем. Тем не менее «соседство» образов и слова, ими «увлекшегося», и есть реализация «проекта» Бонфуа по «соложению» образа и слова ради их «единого акта»¹⁰.

В то же время в стихотворении «Психея перед замком Амура» отражения, дублирующие (*doublés*) оригинал, это еще и полемика с теорией мимесиса и с традиционным пониманием экфрасиса как «описания описания»¹¹, или «репрезентации репрезентации»¹². Во второй строфе, когда происходит настоящее пробуждение художника, эта полемика выражена в его сомнениях относительно того, что значит быть художником.

Таким образом, стихотворение-экфрасис, названное именем одной картины художника, с самого начала говорит сразу о нескольких его полотнах и через эту множественность изображений – об истории живописи и проблеме ее взаимоотношения со словом.

Проблема миметического удвоения, или копирования, оказывается связанной с темой смерти: обозначение места пробуждения художника во второй строфе, «здесь, в темноте» (*ici, de nuit*), это обозначение земного пространства, темноты бытия, на фоне Абсолюта с его абсолютным светом, как в мифе Платона о пещере, а копирование конечной природы и есть то «усиление» смерти (*N'est-ce pas de la mort plus encore qu'avant ?*), о котором размышляет художник во второй строфе. Во тьме ночи Психея любит Амура, не видя его, не зная, кто он. Ее жажда увидеть, «пролить свет», ставит любовь под удар. Но эта же жажда (фактически это желание заместить рискованной реальностью иллюзию, свое идеальное пред-

ставление о предмете любви, так сказать, заместить оригиналом неверную «копию», созданную воображением) затем возвращает все на свои места.

Объект живописца, персонажа этого стихотворения, – сама жизнь, а не ее «копия», он берет уже существующий мир в качестве краски: «земную синь, охру и все оттенки красного» (*le bleu d'ici, les ocres, tous les rouges*) – базовые цвета палитры, чтобы показать своим искусством то самое пугающее линейное время конечного существа, в которое мы помещены.

Знаки этого времени – руины в первой строке третьей строфы. Ассоциация с руинами – не только всеразрушающее время, но и история, архитектура, ностальгия по прекрасному. Именно поэтому, в то время как события в первых двух строфах «беззвучны», *silencieux*, время «озвучено» «плеском воды у берегов красоты» (*l'eau battre au flanc de la beauté*) и криками детей (*et crier des enfants*). Но также и освещено проливаемым на эту «звучащую картину» светом, которого не было в первых двух строфах: сверкающие далекие звезды как символ Абсолюта примирены здесь с «профанной реальностью», которую олицетворяет камень, природный материал и «строитель» цивилизации (*les étoiles étincelaient parmi les pierres*).

Камень предстает символом «профанного» бытия. Он строит наш мир, создает пространство жизни, очерчивает его «твердь». Бонфуа уподобляет поэзию такому строительству: «... подобно строителю, который насыщает местность, поначалу абстрактную, приметами нашей жизни, – поэт, возвращаясь к древним началам слова, основополагающему акту речи, и возводя строку за строкой, обогащает Явь, чтобы вернуть самым скромным реалиям смысл и место в Мироздании»¹³ (перевод М. Гринберга).

«Дети, запертые в комнатах» (*des enfants dans des chambres closes*) в стихотворении «Психея перед замком Амура» – аллюзия на «Озарения» Артюра Рембо. В этом сборнике из пятидесяти четырех стихотворений в прозе, написанных в 1873–76 гг. в форме поэтического ясновидения, в самой первой части с названием «После потопа» есть эпизод с детьми в доме, которые сначала разглядывают некие прекрасные изображения, а затем открывают двери и выходят из дома, чтобы чудесным образом познать весь мир, все, что в нем происходит:

В большом, еще струящемся доме дети, одетые в траур, рассматривали восхитительные картинки.

Хлопнула дверь – и на площади деревушки ребенок взмахнул руками, ребенок стал понимать флюгера и петухов колоколен под сверкающим ливнем.

(перевод М.П. Кудинова).

В концепции Бонфуа ребенок видит мир поверх и до осознания знаковых систем и структур мышления, что и позволяет ему воспринимать мир в его единстве, в отличие от взрослого, опирающегося на рассудок, склонный расчленять это единство и анализировать составляющие, чему служит язык как структура, знаки которой отсылают лишь друг к другу,

заслоняя от нас реальный мир. Потому ребенок приравнен к «божественному» существу.

Трагическое ощущение времени, потерь, связанных с ним, и несовершенства человеческой природы не отменяет радости (поэтической, подобной детской) от ощущения «связи с землей»¹⁴ в ее «истинном месте» (термин *vrai lieu* заимствован Бонфуа из философии Платона, в частности, из диалога «Федр», где он использовался для обозначения своего рода «родины души», или области подлинного бытия). Эта полнота жизни и отражена в образе Психеи в последней строфе стихотворения: она и плачет, и напевает одновременно, достигнув желанного места (замок Амура, или самой любви, здесь может ассоциироваться с утраченным раем), но не входит в него, а ожидает чего-то, лежа (*écroulée* – буквально обозначает «обрушившись», или рухнув) в траве у его стен. «Очарованный замок» – вовсе не последняя картина Лоррена, как говорится в последней строфе стихотворения. И она не является незаконченной его работой. Речь идет скорее о принципиальной незаконченности повествования о Психее (поэт и в самом деле обращался к этой теме один раз: в цикле «Быть Амуром и Психеей» в сборнике «Нынешний час», 2011¹⁵), выраженной художником в том, что он изображает не счастливый конец истории, не воссоединение Психеи с Эротом, не ее вознесение на Олимп, но длящееся ожидание у стен замка. И в то же время речь идет о принципиальной незавершенности изображения, живописи как процесса, невозможности остановиться на одном изображении, на «мире-образе», который заместил бы человеку реальное бытие. Психея в траве у замка Амура – это сама душа художника, ищущего любви для того, чтобы писать картины. Пройдя странствия и испытания, она обретает эту любовь на пороге (*au seuil*) «абсолютного» образа, благодаря осознанию ценности всего земного и любви к земле.

Вместе с тем возможна и дополнительная трактовка стихотворения через категорию времени и истории (нарратива).

Первая строфа, где подчеркивается отсутствие звучания, цвета и даже света, ассоциируется с началом времен, до божественного Творения, до времени как такового, когда земная твердь не отделена от вод (вот почему возможны и несколько солнц, лишенных света, и «серая» вода).

Во второй «пробуждение» есть сотворение мира (потому и упоминаются три базовых цвета палитры, из смешения которых происходят все остальные цвета в живописи) и линейного времени. Возникновение же темы смерти (и руин в начале третьей строфы) неотделимо от темы жизни постольку, поскольку сотворенный мир конечен. Не случайно свой первый большой стихотворный сборник Бонфуа предваряет эпиграфом из Гегеля о том, что жизнь человеческого духа и сама история определяется осознанием конечности, причем обычную прозаическую строку текста Гегеля он визуальным образом преобразует в стихотворную строфу:

Mais la vie de l'esprit ne s'effraie

point devant la mort et n'est pas celle
qui s'en garde pure. Elle est la vie qui
la supporte et se maintient en elle.

Но не та жизнь, что страшится смерти и лишь бережет себя от разрушения, а та, что претерпевает ее (смерть) и в ней сохраняется, есть жизнь духа (перевод Г. Шнета).

Именно поэтому творение художника, о котором повествует третья строфа стихотворения «Психея перед замком Амура», есть «озвучивание» мира, истинное «оживление» его. Это ход его личного времени, потому свет становится земным (звезды между камней), «контражуром», источаемым земными предметами вопреки их конечной природе. Благодаря этой способности художника оживать чувственный мир на его полотне, поэзия, повествующая о таких образах, способна преодолеть «тщету слов»¹⁶.

Живописный термин «контражур», или «контровый свет», обозначающий положение объекта изображения между художником или фотографом и светом, освещающим объект сзади и дающим четкий контур объекта, но не детали его внешнего облика, используется у Бонфуа по-своему. Он заявляет, что вслед за Бодлером готов рассматривать смертное как «новое солнце», т.е. видеть в конечной природе не отраженный свет Абсолюта, но некий собственный «свет», который и называет *contrejour*¹⁷.

Циклическое время «вечного возвращения» и природных циклов явление в четвертой строфе, когда Психея возвращается (*revenue*) туда, откуда начиналась ее «история» и где теперь выросла трава: одновременно свидетельством неумолимого течения линейного времени и природных циклов, символизированных возрождение. Поэзия, питающаяся «жаждой образов», нашла любовь к земле вместо любви к Абсолюту.

Сходный образ травы есть и в повести «Внутренняя область» (1972). Она появляется в сознании персонажа-путешественника сначала как чей-то шепот «Трава всегда одна и та же» (*Ma l'erba u sempre la stessa*), затем автор упоминает о траве на полотнах современника Лоррена Николя Пуссена, посвященных спасению Моисея дочерью фараона, траве, которая «изничтожает... раздавленный уголь»¹⁸ (перевод М. Гринберга).

При этом «проигранные» словно на мысленной сцене письма типы времени (различные в каждой последующей строфе) создают разные изображения в воображении читателя: сначала это неосознанная беззвучная тьма с погашенными солнцами, ее сменяет ярко освещенный трехцветный новый мир, играющий красками, но очень хрупкий, затем рукотворный пейзаж, полный движения и звуков, оживающая картина, и, наконец, мы видим реальную картину Лоррена, но будто бы не в фокусе, потому что ее словесное описание расходится с реальностью. Все это создает множественность изображений, о которой говорит Бонфуа как о способе преодоления «мира-образа», виртуальной подмены реальности в нашем воображении: поэзия должна «разоблачать Образ ради любви всем сердцем к образам»¹⁹. Такие образы, сменяющие друг друга и рождающие новые

образы, Бонфуа называет «мгновенными» и незавершенными. Чередуемые образы, имитирующие нарратив, создают личное переживание и личное присутствие в Истории.

Как видим, в экфрасисе Бонфуа изображение, ставшее объектом, оказывается помещенным в некий культурный «контекст»: как живописный (картина художника сопоставляется в тексте с другими не названными картинами того же художника), так и контекст словесного (произведений Бодлера и Рембо). Именно это соположение создает рефлексию о природе самого экфрасиса: идея множественности образов воплощена в демонстрации связи конкретного изображения с другими, с вербальным, с миром культуры в целом. Контекст осознается как «прошлое», внося существенную для такого экфрасиса категорию времени в любую рефлексию вокруг взаимодействия слова и образа. Слово проявляет себя как временная категория: нарратив, История (где время есть синоним конечности, т.е. «несовершенства» человеческой природы на фоне Абсолюта). Благодаря образам словесное достигает сопряжения «пространств»: различных живописных произведений, изображений и текстов. Это и отсылка к Лессингу с его теорией коренного несходства «живописи» (искусства пространственного) и «поэзии» (временного искусства, способного говорить о невидимом и этим превосходящим «живопись»)²⁰. И одновременно опровержение этого ригористического разделения словесного и визуального. Ведь, сопрягая слово с образом, Бонфуа добивается того эффекта, о котором он говорит в своих программных эссе: приближения поэзии к чувственному миру, чтобы дать ему голос.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бонфуа И. Цветы зла // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 37.

² Bonnefoy Y. La présence et l'image // Bonnefoy Y. Entretiens sur la poésie (1972–1990). Paris, 1992. P. 199.

³ Thèlot J. Poétique d'Yves Bonnefoy. Genève, 1983. P. 264.

⁴ Bonnefoy Y. Lettre à John E. Jackson // Bonnefoy Y. Entretiens sur la poésie. Neuchâtel, 1981. P. 143.

⁵ Thèlot J. Poétique d'Yves Bonnefoy. Genève, 1983. P. 265.

⁶ Thèlot J. Poétique d'Yves Bonnefoy. Genève, 1983. P. 265.

⁷ Бонфуа И. Избранное, 1975–1998. М., 2000. С. 146.

⁸ Гринберг М.С. Как сделать так, чтобы ты действительно был // Бонфуа И. Избранное, 1975–1998. М., 2000. С. 285.

⁹ Бонфуа И. Семь огней // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 215–228.

¹⁰ Bonnefoy Y. La parole et le regard // Bombarde Odile. Yves Bonnefoy. Paris, 2010. P. 159–160.

¹¹ Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920–1930 годы. М., 2004. С. 124–146.

¹² Mitchell W.J.T. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago, 1986; Heffernan

James A.W. *Cultivating Picturacy: Visual art and verbal interventions*. Waco, Texas, 2006.

¹³ *Бонфуа И.* Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 194.

¹⁴ *Бонфуа И.* Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 192.

¹⁵ *Bonnefoy Y.* L'Heure présente et autres textes. Paris, 2014. P. 181–186.

¹⁶ *Бонфуа И.* Цветы зла // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 39.

¹⁷ *Бонфуа И.* Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М., 1998. С. 197.

¹⁸ *Бонфуа И.* Внутренняя область. М., 2002. С. 65.

¹⁹ *Bonnefoy Y.* La présence et l'image // Bonnefoy Y. Entretiens sur la poésie (1972–1990). Paris, 1992. P. 201.

²⁰ *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.-Э. Избранное. М., 1980. С. 379–498.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Oleynikov A. Teoriya narratsii O.M. Freydenberg i sovremennaya narratologiya: popytka sravnitel'nogo analiza [O.M. Freidenberg's Theory of Narration and the Modern Narratology: An Attempt of a Comparison Study]. *Russkaya teoriya: 1920–1930 gody* [Russian Theory: 1920–1930s]. Moscow, 2004, pp. 124–146. (In Russian).

2. Lessing G.-E. Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii [Laocoon: Or, The Limits of Poetry and Painting]. *Lessing G.-E. Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, 1980, pp. 379–498. (Translated from German to Russian).

(Monographs)

3. Thèlot J. *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève, 1983, p. 264. (In French).

4. Thèlot J. *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève, 1983, p. 265. (In French).

5. Thèlot J. *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève, 1983, p. 265. (In French).

6. Mitchell W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, 1986. (In English).

7. Heffernan James A.W. *Cultivating Picturacy: Visual art and verbal interventions*. Waco, Texas, 2006. (In English).

Маргарита Вадимовна Черкашина – аспирант Российского государственного гуманитарного университета.

Научные интересы: литература, искусство и философия XX в.

E-mail: ma4cher@gmail.com

Margarita Cherkashina – postgraduate student at the Russian State University for the Humanities.

Research interests: literature, art and philosophy of the 20th century.

E-mail: ma4cher@gmail.com

Е.М. Фомина (Нижний Новгород)

«ЩЕГОЛ» Д. ТАРТТ КАК РОМАН ВОСПИТАНИЯ

Аннотация. Роман американской писательницы Донны Тартт «Щегол» («The Goldfinch»), изданный в 2013 г., вобрал в себя характеристики жанра «романа воспитания». В данном исследовании выделяются основные признаки названного жанра и рассматривается их воплощение и трансформация в романе «Щегол» на примере особенностей сюжетного развития и раскрытия образа главного героя Теодора Декера. Особое внимание в исследовании уделяется тщательному анализу текста романа, обнаружению достаточного количества примеров описания трудностей, которые претерпевает герой; изображения автором сложного внутреннего мира героя, его богатой фантазии и его взаимоотношений с другими персонажами; а также применения метода ретроспекции в рассуждениях главного героя. Поскольку на сегодняшний момент научных работ по творчеству Донны Тартт еще нет, данная статья обладает несомненной новизной и актуальностью.

Ключевые слова: «Щегол»; Тартт; роман воспитания; Декер.

E. Fomina (Nizhny Novgorod)

“The Goldfinch” by Donna Tartt as a Bildungsroman

Abstract. Donna Tartt's novel “The Goldfinch” was published in 2013 and it comprises the key characteristics of the genre of Bildungsroman. The article attempts to point out the main features of this particular genre as well as their realization and transformation in the novel “The Goldfinch” via the description of the life path of the protagonist Theodore Decker. A deeper attention is paid to a thorough analysis of the text, finding sufficient examples describing the troubles of the main character, his complicated inner world, his rich imagination and the relations with other characters, as well as the retrospection method used to represent his thoughts. As there have been no scholarly papers dedicated to Donna Tartt's works so far, this article possesses true novelty and relevance.

Key words: “The Goldfinch”; Tartt; Bildungsroman; Decker.

Роман американской писательницы Донны Тартт «Щегол» («The Goldfinch») в 2013 г. произвел настоящий фурор в литературном мире, завоевав любовь читателей и признание критиков (автор получил Пулитцеровскую премию за художественную книгу в 2014 г.).

Одной из главных особенностей «Щегла» является обращение современного автора к жанру романа воспитания (Bildungsroman). Целью данной работы видится анализ воплощения в романе признаков классического жанра (в частности, определенной формы романа воспитания – *романа испытания* – в соответствии с классификацией М.М. Бахтина) и их трансформации в сознании современного автора.

Несмотря на то, что, согласно мнению одного из крупнейших теорети-

ков романа М.М. Бахтина, «роман – становящийся жанр»¹, и что все его разновидности находятся в состоянии постоянного становления², роман воспитания обладает определенной спецификой. Это романное повествование, в основе которого лежит история стадийного развития личности, чье становление, как правило, прослеживается с детских (юношеских) лет и связывается с опытом познания окружающей действительности³. А.В. Диалектова, в свою очередь, определяет роман воспитания как произведение, в центре сюжета которого стоит процесс воспитания главного героя, при этом сам жизненный путь напоминает школу⁴. Кроме того, согласно О.А. Наумовой, в романе воспитания личность формируется в единстве физических, интеллектуальных, нравственных, эмоциональных факторов⁵.

Существует ряд признаков, сочетание которых позволяет отнести то или иное произведение к жанру романа воспитания. Беря начало от произведений Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», Виланда «История Агатона» и Келлера «Зеленый Генрих» и активно эволюционируя с течением времени, Bildungsroman сохранил классические черты, приобретая современные оттенки.

Его структура определяется процессом воспитания главного героя, который проходит суровую школу жизни, чтобы, в конце концов, ответить на важные вопросы и обрести себя. Согласно классификации разновидностей романа воспитания, предложенной М.М. Бахтиным в «Романе воспитания и его значении в истории реализма», наибольшие жизненные трудности претерпевает герой романа испытания, для которого каждое событие и приключение становится очередным «пробным камнем», проверкой его «верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т.п.»⁶.

В романе «Щегол» главный герой Теодор Декер сталкивается с многочисленными жизненными трудностями, которые закаляют его характер и формируют личность. Потеряв при взрыве в музее свою мать и украв с выставки по просьбе умирающего старика знаменитую картину Карела Фабрициуса «Щегол», 13-летний Теодор начинает свой путь во взрослый мир, полный подозрений, сомнений, предательств и преступлений. Меняя дома (семьи Барбуров, отца, краснодеревщика Хоби), обретая и теряя друзей (Энди, Пиппа, Борис, Китси), герой под воздействием обстоятельств становится то примерным сыном, то отпетым мошенником, то безнадежным наркоманом, то влюбленным романтиком, то честным и трудолюбивым помощником, то загнанным преступником. И в этой череде событий существует вещь, ставшая «гвоздиком», за который зацепилась его судьба⁷ (далее русский перевод романа цитируется по тому же изданию с указанием страниц в круглых скобках): «The nail where your fate is liable to catch and snag»⁸ [далее оригинальный текст романа цитируется по тому же изданию с указанием страниц в квадратных скобках], которая приподняла его «над самой поверхностью жизни и позволила понять», кто он такой (820): «the painting was the secret that raised me above the surface of life and enabled

me to know who I am» [484] – картина «Щегол».

По Бахтину, временные категории в романе испытания «разработаны крайне слабо», время «лишено существенного смысла и исторической окраски»⁹. Так, в «Щегле» схема жизнеописания не охватывает значительный период времени (точный возраст героя в разные моменты не назван, известно лишь, что после первых событий книги, где Теодору Декеру было 13 лет, проходит 8 лет, далее следует развязка сюжетной линии). Кроме того, временные характеристики, данные Тартт в тексте романа, лишь формально обозначают основные моменты повествования и используются для «обстановки авантюрного действия», что соответствует характеристике Бахтина¹⁰: «на следующее утро» (96) («the next day» [60]); «как-то воскресным утром» (121) («one Sunday morning» [75]); «на следующей неделе» (155) («during the next week» [96]); «еще пару дней» (408) («that day, and the next day or two» [246]); «в тот вечер, когда я шел на ужин...» (497) («the night of my dinner» [298]); «часа два спустя» (600) («about two hours later» [357]).

Уникальным аспектом времени в романе испытания Бахтин называл «психологическое время», которое обладало «субъективной ощутимостью и длительностью» в переломные моменты («при изображении опасности, томительных ожиданий...»¹¹. Такими переломными ситуациями для Теодора становятся роковой взрыв в музее и мучительное время, проведенное в отеле в Амстердаме после убийства Мартина. Для создания особой атмосферы первого момента Тартт фрагментарно описывает многочисленные беспорядочные действия мальчика во время его ожидания вестей о маме, которыми он тщетно пытается занять психологически напряженные мгновения, либо которые он совершает в беспомыслии: «я добирался домой, казалось, целую вечность, но не запомнил почти ничего...» (65), «though the walk home took forever I don't remember much about it» [45]; «наверное, я заходил в маленькую ванную в ее спальне, рылся в аптечке..., не знаю даже. Точно помню, что в какой-то момент, не знаю как, я очутился у себя в комнате... А потом все так смешалось, что толком и не могу ничего рассказать» (68), «I might have gone to the little bathroom off her bedroom and looked into the medicine cabinet... I don't know. All I know for sure is that at some point I was in my room, not knowing how I got there... An then everything was so confused I can't give a clear account of it at all...» [42]; «я разгадал все кроссворды, ответил на дурацкие вопросы тестов...» (72), «I'd completed the crosswords and dim questionnaires...» [44].

Таким же эмоционально напряженным и переломным становится для Теодора момент в отеле Амстердама, в котором он был вынужден скрываться после трагического убийства одного преступника из группировки Хорста. Время описывается здесь Тартт бесконечным, обрекающим героя на невыносимые внутренние страдания («я проснулся в какой-то неясный час» (740), «I was awakened at some indeterminate hour» [438]; «перед Рождеством все дни слились в один – из-за болезни и того, что фактически превратилось в одиночное заключение, я потерял счет времени» (747),

«The days leading to Christmas were a blur, since thanks to illness and what amounted to solitary confinement I soon lost track of time» [444]; «Где же Борис? Лежа в лихорадочном дурмане, я все безуспешно пытался развлечь или хотя бы отвлечь себя воспоминаниями...» (753), «Where was Boris? In my fever haze I tried, unsuccessfully, to amuse or at least divert myself with thoughts...» [447]). Особая значимость названных моментов жизни Теодора подчеркивается автором посредством помещения их в самое начало романа, в котором происходит завязка сюжетной линии. Здесь Тартт отходит от классической последовательности событий, обозначенной Бахтиным для романа испытания («роман испытания всегда начинается там, где начинается отступление от нормального, социального и биографического хода жизни...»¹²), и предлагает совместить два судьбоносных момента жизни героя в одном, применив прием ретроспекции.

Посредством данного приема писательница в ходе повествования не раз обращается к определенным моментам прошлого главного героя, в основном связанным с его матерью, придавая им особый психологизм. Согласно И.Р. Гальперину, существуют три прагматические установки, которые могут быть положены в основу ретроспекции: желание восстановить в памяти читателя сведения, ранее данные, или сообщить ему новые; желание дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях; желание актуализировать те части текста, которые опосредованно относятся к содержательно-концептуальной информации¹³.

Донна Тартт следует всем трем установкам, описанным Гальпериним. Во-первых, по ходу развития сюжета она дает в форме воспоминаний детали отношений Теодора с его матерью, таким образом акцентируя значимость этого человека в судьбе мальчика: «в ее обществе все оживало, она излучала колдовской театральный свет, так что смотреть на мир ее глазами означало видеть его куда ярче обычного... живая картинка повседневного обычного счастья, которое я потерял вместе с ней» (14), «everything came alive in her company she cast a charmed theatrical light about her so that to see anything through her eyes was to see it in brighter colors than ordinary... a tableau vivant of the daily, commonplace happiness that was lost when I lost her» [10]; «молодая, озорная, неугомонная, ласковая... вместе с нами швыряла фрисби в парке и обсуждала фильмы про зомби, разрешала нам субботним вечером валяться с ней в кровати, есть разноцветны сахарные хлопья и смотреть мультики» (154), «young, playful, fun-loving, affectionate... threw Frisbees with us in the park and discussed zombie movies with us and let us lie around in her bed on Sunday mornings to eat Lucky Charms and watch cartoons» [45].

Во-вторых, автор нередко заставляет героя вновь и вновь мучительно переживать обрывки воспоминаний и переосмысливать их («я увидел во сне маму: быстрое, загадочное видение, будто визит с того света» (13), «I dreamed about my mother: a quick, mysterious dream that felt more like a visitation» [10]; «я натолкнулся на мамин свитер, который она бросила на стул, – на ее небесно-голубой призрак. На ракушки, которые мы с ней

собирали на пляже в Веллфлите. На гиацинты, которые она за несколько дней до смерти купила на корейском рынке – стебли опали черной мертвой гнилью на стенке горшка» (206), «I was confronted by a sweater of my mother's lying across the chair where she'd left it, a sky-blue ghost of her. Shells we'd picked up on the beach at Wellfleet. Hyacinths, which she'd bought at the Korean market a few days before she died, with the stems draped dead-black and rotten over the side of the pot» [125]; «Это была Ее скамейка еще до того, как я родился: когда она только-только сюда переехала, то в свободное время сидела тут с библиотечной книжкой, экономя на обеде... Там чуть дальше, за прудом, где тропинка пустела, темнела, был неухоженный, заросший уголок, где мы с Энди и развеяли ее прах» (490), «It had been Her Bench since before I was born; in her early days in the city, she had sat there with her library book on her afternoons off, going without lunch... Further along, past the Pond, where the path turned empty and dark, was the unkempt and desolate patch of ground where Andy and I had scattered her ashes» [294]). Эти воспоминания одновременно угнетают героя и делают его сильнее перед лицом проблем, а также меняют его отношение к действительности и окружающим людям.

В-третьих, вниманию читателя представляются факты из прошлого героя, которые актуализируются только в определенные моменты его жизни. Например, когда отец Теодора приезжает в семью Барбуров, чтобы забрать сына с собой, несмотря на его благочестивый вид, в памяти мальчика тотчас возникает бурный конфликт отца и матери из-за воровства денег и драгоценностей, который стал решающей причиной ухода отца из семьи (198), [121]. Воспоминания Тео о скромном, но душевном Дне Благодарения, проведенном с мамой, актуализируются в сознании героя в этот же день год спустя в компании с Борисом. «Алкогольно-чипсовый День Благодарения перед телевизором» (285) оказался его неожиданным и вынужденным будущим, поскольку тому, что было обещано мамой, уже не суждено было сбыться. Также воспоминания о Пиппе возникали в памяти Тео в те мгновения, когда он оценивал других женщин (и никакая не шла в сравнение с Пиппой), когда ее образ являл собой счастье и умиротворение и поддерживал героя в переломные моменты, например, когда он покинул дом Хоби, отправившись на поиски утраченной картины («увидев резиновые сапоги Пиппы... их яркая зелень в голове у меня неотрывно сплеталась с ее образом, с самим счастьем» (693), «Pippa's Hunter boots standing outside her bedroom door brought me up sharply: their bright summer green fused in my mind with her and with happiness» [410].

Американский профессор Университета Темпл Ричард Д. Беардс отмечал, что протагонист романа воспитания не может завершить свой путь, пока не обнаружит свое призвание, пока не определится в отношениях с Богом, пока психологически не повзрослеет, пока не обретет свою индивидуальность [перевод мой. – Е.Ф. «The protagonists in these books cannot fulfill their "personal journey" unless they come across certain crucial concerns such as vocation, religion, mating, and identity»¹⁴]. Особое внимание автора,

пишущего в жанре «романа воспитания», приковано к внутреннему развитию героя, его взаимоотношениям с другими персонажами и столкновению с реалиями окружающего мира. Донна Тартт реализует этот жанровый признак в образе Теодора, каждая новая встреча которого становится судьбоносной.

Так, результатом его случайного и одновременно трагического разговора с умирающим стариком в музее становится, с одной стороны, кража картины, а, с другой стороны, обретение новых друзей и истинного призвания – работы в антикварном магазине «Хобарт и Блэквелл» (Хоби, который предоставляет Тео работу, кров и поддержку в час нужды – «это хорошее место, это хороший человек, я могу ему довериться, тут меня никто не тронет» (169), «this place is good, this person is safe, I can trust him, nobody will hurt me here» [104]; «Можешь здесь оставаться. Столько, сколько захочешь» (406), «You can stay. As long as however you like» [244]; Пиппа, которая открывает романтическую, мечтательную сторону натуры героя – «из того, что меня так волновала, так преследовала ее некрасивость, неумолимо выходило, что это любовь, которая привязывала посильнее физического влечения, смоляная топь души, где я могу трепыхаться и чахнуть годами» (494), «I was so haunted and stirred even by her plainness suggested –ominously – a love more binding than physical affection, some tar-pit of the soul where I might flop around and malingering for years» [297]; «я любил ее каждый божий день, каждую минутку любил ее и сердцем, и душой, и разумом – да каждой клеточкой» (655), «I loved her every minute of every day, heart and mind and soul and all of it» [389]).

Неожиданный переезд Теодора в Вегас к отцу и знакомство с Борисом Павликовским имели как негативные последствия (первые шаги к алкоголизму и наркозависимости, а впоследствии контакты с преступным миром и убийство Мартина), так и положительные (обретение лучшего друга на всю жизнь, который благополучно разрешает судьбу картины и спасает жизнь и честное имя главного героя – «несмотря на все его бесчисленные и серьезные недостатки я полонил Бориса и практически с первой минуты нашего знакомства почувствовал себя с ним так легко как раз потому, что он никогда ничего не боялся» (800), «it occurred to me that despite his faults, which were numerous and spectacular, the reason I'd liked Boris and felt happy around him from almost the moment I'd met him was that he was never afraid» [472]). Жизнь в Вегасе поспособствовала стремительному взрослению Тео, который научился принимать важные решения, а также нести ответственность за свои поступки.

Главный герой «Щегла» в любых условиях, которые ему предлагала жизнь, изображен автором человеком эмоциональным, обладающим богатой фантазией и склонностью к метафоричным размышлениям. Причиной тому в подавляющем большинстве случаев послужили трагические события :

– гибель мамы («Ее смерть стала разделительной чертой: До и После» (13), «Her death the dividing mark: Before and After» [10]; «сквозняк бродил

по дому, откуда она только что ушла, на листке из блокнота – несколько строк ее почерком, запах ее духов, улицы в странных затерянных городах, по которым она... только что ходила» (773), «a breeze blowing through a just-vacated house, her handwriting on a notepad, the smell of her perfume, streets in strange lost towns where I knew she'd been walking» [458]; «она всегда от меня ускользала: я всегда пропускал ее звонок, или терял ее номер, или прибежал, пыхтя и задыхаясь, к тому месту, где мы должны были встретиться, и обнаруживал, что она уже ушла» (774), «she eluded me: I'd always just missed her call, or misplaced her phone number; or run up breathless and gasping to the place where she was supposed to be, only to find her gone» [458]);

– разрушение родного дома Тео («потерял еще одну надежную и неизменную жизненную пристань...казалось, сам тротуар сейчас разломится у меня под ногами, и я пролечу Пятьдесят седьмую насквозь, и рухну в пропасть, где буду падать и падать» (458), «at the loss of one of the few stable and unchanging docking-points in the world... Even the sidewalk felt like it might break under my feet and I might drop through Fifty-Seventh Street into some pit where I never stopped falling» [275]);

– смерть друга детства Энди Барбура («после новостей про Энди, как будто кто-то перещелкнул рентген, и все обернулось в фото-негатив, так что смотрел я на нарциссы, на людей, выгуливающих собак, и свистящих на улицах регулировщиков, а видел только смерть: запружены мертвецами тротуары, трупы вываливаются из автобусов и спешат с работы домой» (479), «With the news about Andy, it was like someone had thrown an x-ray switch and reversed everything into photographic negative, so that even with the daffodils and the dogwalkers and the traffic cops whistling on the corners, death was all I saw: sidewalks teeming with dead, cadavers pouring off the buses and hurrying home from work» [289]);

– пропажа картины («с картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью» (598), «The painting had made me feel less mortal, less ordinary. It was support and vindication; it was sustenance and sum» [357]; «я чувствовал, что захлебываюсь и пропадаю в безграничности... утраченный, безграничный, непознанный мир, неопрятный лабиринт городов и закоулков, летящий по ветру пепел и беспредельную враждебность» (646), «I'd felt drowned and extinguished by vastness... a world lost and vast and unknowable, dingy maze of cities and alleyways, far-drifting ash and hostile immensities» [384]);

– убийство преступника, укравшего картину («Тело своим я больше не считал. Оно перестало быть моим. Мои руки двигались отдельно от меня, взлетали сами по себе, я был весь как марионетка, развертывался, подымался дергано на веревочках» (771), «I no longer considered my body my own. It had ceased to belong to me. My hands, moving, felt separate, floating of their own accord, and when I stood it was like operating a marionette, unfolding myself, rising jerkily on strings» [457]).

Бурное воображение Теодора является важнейшим элементом

развития повествования в романе. Герой эмоционально реагировал и на позитивные моменты своей жизни, находя в них неприятные, угнетающие черты – свадьба с Китси Барбур («прилив энергии, на котором я бодро пробулькала все лето, ... вдруг резко сплюнул меня в тоскливую изморось... любая человеческая деятельность казалась мне бессмысленной, невразумительной, кишашим чернотой лесным муравейником» (546), «the gust of energy that had swept me up and fizzed me around all summer had dropped me hard... into a drizzle of sadness... all human activity seemed pointless, incomprehensible, some blackly swarming ant hill in the wilderness» [327]); любовь к Пиппе («сама Пиппа, она и любовь, и не-любовь, она здесь и не здесь. Фотография на стене, скомканный носок под диваном» (827), «Pippa herself is the play between those things, both love and not-love, there and not-there. Photographs on the wall, a balled-up sock under the sofa» [487]).

К концу романа читатель может наблюдать взросление Теодора благодаря творению Фабрициуса, которое привело его к осознанию истинной ценности искусства («и я прибавляю свою любовь к истории людей, которые тоже любили красивые вещи, выглядывали их везде, вытаскивали из огня, искали их, когда они пропадали, пытались сохранить их и спасти, передавая буквально из рук в руки, звучно выкликая промеж осколков времени следующее поколение тех, кто будет любить их, и тех, кто придет за ними» (828), «I add my own love to the history of people who have loved beautiful things, and looked out for them, and pulled them from the fire, and sought them when they were lost, and tried to preserve them and save them while passing them along literally from hand to hand, singing out brilliantly from the wreck of time to the next generation of lovers, and the next» [488]); иллюзорности любви («между «реальностью» с одной стороны и точкой, в которой реальность и разум сходятся, существует некая промежуточная зона, переливчатый край, где оживает красота, ... в этом самом пространстве и существует все искусство, все волшебство. И... вся любовь» (827), «between 'reality' on the one hand, and the point where the mind strikes reality, there's a middle zone, a rainbow edge where beauty comes into being... this is the space where all art exists, and all magic. And... all love» [487]); несправедливости и жестокости жизни («жизнь – это катастрофа... путь только один – к старости и утратам, и только один выход – смерть» (823), «life is catastrophe... no way forward but age and loss, and no way out but death» [485]; «жизнь – какой бы она ни была – коротка» (827), «life – whatever else it is – is short» [487]), а также необходимости человека преодолевать эту несправедливость жизни («Природа всегда побеждает, но это не значит, что нам следует склоняться и пресмыкаться перед ней... все равно стоит окунуться поглубже, отыскать брод, переплыть эту сточную канаву, с открытыми глазами, с открытым сердцем... какой же это почет, какой триумф – любить то, над чем Смерть не властна» (827), «That Nature (meaning Death) always wins but that doesn't mean we have to bow and grovel to it... it's our task to immerse ourselves anyway: wade straight

through it, right through the cesspool, while keeping eyes and hearts open... it is a glory and a privilege to love what Death doesn't touch» [488]). Кроме того, в критический момент своей жизни, прячась в отеле Амстердама от полиции, Теодор мысленно приходит к осознанию текстов «священных книг» (743), которые говорили о том, что «тревожность – признак примитивной, духовно неразвитой личности... Зачем вся эта бесполезная тоска? Посмотрите на полевые лилии. Зачем вообще тревожиться – да хоть из-за чего?» (743), «worry – was a mark of a primitive and spiritually un-evolved person... All this useless sorrow? Consider the lilies of the field. Why did anyone ever worry about anything?» [440].

Таким образом, автор проводит полный обряд инициации Теодора Декера как протагониста романа воспитания, поскольку он не только мужественно преодолевает многочисленные трудности, но и выносит из каждого эпизода важный жизненный урок.

В результате проведенного исследования нами было выявлено, что в романе Донны Тартт «Щегол» воплотились следующие черты романа воспитания (в том числе, его разновидности – романа испытания): в центре повествования находится трагическая история взросления Теодора Декера, полная тяжелых испытаний, которые кардинально меняют его судьбу; временные характеристики романа схематичны и не несут смысловой нагрузки; исключительной является категория «психологического времени», отображающая моменты наибольшего эмоционального напряжения главного героя; применение метода ретроспекции, способствующего глубокому проникновению в сознание протагониста; наличие обязательных элементов развития главного героя – обретение призвания, моральное и духовное взросление, а также осознание собственной индивидуальности. Это позволяет говорить как о преемственности современной писательницы в классическом жанре романа воспитания, так и о новой ступени его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 392.

² Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 395.

³ Якушева Г.В. Воспитания роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2003. Стлб. 148.

⁴ Диалектова А.В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. Саранск, 1972.

⁵ Наумова О.А. Роман воспитания «Жизнь Дэвида Копперфилда» Ч. Диккенса. Любимые герои «Великого Неподражаемого» и их литературные друзья. Генезис, поэтика, жанр, традиция. Саарбрюккен, 2015.

⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 102.

⁷ Тартт Д. Щегол. М., 2013. С. 813.

⁸ Tartt D. *The Goldfinch*. New York, 2013. P. 480.

⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 102.

¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 102.

¹¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 105.

¹² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 104.

¹³ Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. 1980. № 5. С. 45.

¹⁴ Beards R. Sons and Lovers as Bildungsroman // *College Literature*. 1974. Vol. 1. № 3. P. 205.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Gal'perin I.R. Retrospektsiya i prospektsiya v tekste [Retrospection and Prospection in the Text]. *Filologicheskie nauki*, 1980, no. 5, p. 45. (In Russian).

2. Beards R. Sons and Lovers as Bildungsroman. *College Literature*, 1974, vol. 1, no. 3, p. 205. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakhtin M.M. Epos i roman (O metodologii issledovaniya romana) [The Epic and the Novel (On the Methodology of the Study of the Novel)]. *Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary-critical Articles]. Moscow, 1986, p. 392. (In Russian).

4. Bakhtin M.M. Epos i roman (O metodologii issledovaniya romana) [The Epic and the Novel (On the Methodology of the Study of the Novel)]. *Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary-critical Articles]. Moscow, 1986, p. 395. (In Russian).

5. Yakusheva G.V. Vospitaniya roman [Bildungsroman]. *Nikolyukin A.N. (ed.). Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [The Encyclopedia of Literary Terms and Concepts]. Moscow, 2003, column 148. (In Russian).

(Monographs)

6. Dialektova A.V. *Vospitatel'nyy roman v nemetskoj literature epokhi Prosveshcheniya* [Bildungsroman in the German Literature of the Enlightenment]. Saransk, 1972. (In Russian).

7. Naumova O.A. *Roman vospitaniya "Zhizn' Davida Kopperfilda" Ch. Dikkensa. Lyubimye geroi "Velikogo Nepodrazhaemogo" i ikh literaturnye druz'ya. Genesis, poetika, zhanr; traditsiya* [The Bildungsroman "The Life of David Copperfield" by Charles Dickens. Favorite Heroes of the "Great Inimitable" and their Literary Friends. Genesis, Poetics, Genre, Tradition]. Saarbrücken, 2015. (In Russian).

8. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 102. (In Russian).

9. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 102. (In Russian).

10. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 102. (In Russian).

11. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 105. (In Russian).

12. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 104. (In Russian).

13. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, p. 104. (In Russian).

Екатерина Михайловна Фомина – кандидат филологических наук, преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород).

Научные интересы: зарубежная литература (американская, английская), межкультурная коммуникация.

E-mail: katya_f05@mail.ru

Ekaterina Fomina – Candidate of Philology, Teacher at the Department of Literature and Intercultural Communication, National Research University "Higher School of Economics" (Nizhny Novgorod).

Research interests: foreign literature (American and English), intercultural communication.

E-mail: katya_f05@mail.ru

Т.А. Быстрова (Москва)

СОВРЕМЕННАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРОЗА: от постмодернизма к «гипермодернизму»

Аннотация. В статье кратко рассматривается путь развития современной итальянской прозы последних десятилетий. Приводятся сведения о работах итальянских литературоведов, посвященных современной итальянской прозе, отмечаются ее основные черты и тенденции. Современная итальянская проза отказывается от завоеваний постмодернизма и возвращается к реализму, однако, не художественного, а документального типа. Наблюдается активное размытие границ романа, авторы тяготеют к «псевдоавтобиографии», создавая тем самым иллюзию правдивости и получая возможность говорить о повседневности с позиции непосредственного участника событий.

Ключевые слова: итальянская литература; современная проза; неомодернизм; документальная проза; реализм; проблема жанра.

T. Bystrova (Moscow)

Modern Italian Prose from Postmodernism to Hypermodernism

Abstract. The article gives a brief account of development of contemporary Italian prose of the latest decades. It cites major works of Italian philologists on contemporary Italian literature, and emphasises its' main features and trends. Contemporary Italian literature denies the post-modernism tradition and turns back to realism, however not the Italian neorealism of 1950s but more of a non-fictional, "documentary" type. We witness the phenomenon of merging the boundaries of a classical novel genre as contemporary Italian authors prefer to write the so-called "pseudoautobiographies", thus creating an illusion of veraciousness, which, in its turn, provides them with an opportunity to describe everyday life from the viewpoint of its active participant.

Key words: Italian literature; contemporary fiction; hypermodernism; non-fiction; realism; genre identification.

Об итальянской литературе двух последних десятилетий в России известно немного. Она мало переводится, недостаточно активно исследуется и потому остается *tabula rasa* для российского читателя. Лишь крайне узкий круг переводчиков и специалистов знает имена тех, кто представляет сегодня «сливки» итальянского романа.

В рамках настоящей статьи мы предполагаем познакомить читателя с основными достижениями итальянского литературоведения в области исследования итальянской прозы 1995–2010-х гг. и обозначить основные тенденции развития современного итальянского романа.

Обращение к итальянскому литературоведению объясняется тем, что исследования российских ученых сосредоточены преимущественно на авторах XIX–XX вв., и потому о ныне здравствующих и творящих итальян-

ских писателях можно узнать лишь из предисловий к их произведениям или немногим журнальным и интернет-публикациям. Работы русскоязычных исследователей, как правило, не простираются далее 1980-х, ограничиваясь творчеством И. Кальвино (1923–1985), однако наши интересы, как уже было отмечено, сосредоточены на последних двух десятилетиях итальянской литературы. В библиотеке диссертаций поиск по персоналиям не дал результата, в то время как среди публикаций, занесенных в базу РИНЦ, можно отметить работы Е.Е. Свиридовой, посвященные творчеству Стефано Бенни¹. При выборе книг для перевода издательства ориентируются на коммерческий успех книги, на продажи, на требования рынка, вот почему даже лауреаты такой престижной литературной премии, как «Стрега», зачастую остаются за бортом российского книжного рынка. Так, например, до сих пор не переведены романы уже признанного «живого классика» – Вальтера Сити, равно как и лауреата 2015 г. Николы Ладжойя (кроме одного проходного издания), и многих других. Это не означает, что переводов нет – они есть, и перечислить их в рамках настоящей статьи, в силу ограниченности объема, не представляется возможным, однако проблема перевода и исследования современной итальянской литературы в России сегодня, несомненно, очень актуальна.

Передовым изданием по знакомству читателей с итальянской литературой можно назвать журнал «Иностранная литература», но и в нем, с нашей точки зрения, авторам интересующего нас периода уделяется недостаточно внимания (так, с 1995–2016 гг. были опубликованы: Клаудио Магрис – «ИЛ», 2004, № 3 и 2008, № 10; Алессандро Барикко – «ИЛ», 1998, № 1; Антонио Табуки – «ИЛ», 1997, № 9 и 2003, № 12; Никколо Амманити – «ИЛ», 1997, № 12; Умберто Эко – «ИЛ», 1995, № 7–9, 1997, № 5, 1999, № 2–4 и 2005, № 10). Также в течение нескольких лет вышло три специальных номера, посвященных Италии (2008, № 10; 2011, № 8; 2016, № 3, где были опубликованы отрывки из романов и рассказы таких авторов, как Роберто Савиано, Альдо Нове, Тонино Гуэрра, Стефано Бенни, Тициано Скарпа, Джанрико Карофильо, Паоло Коньетти, Валерия Парелла, и др.).

К сожалению, ограниченность распространения специализированных литературных журналов («Иностранная литература», «Дружба народов», и т.п.) и непопулярность периодических изданий среди сегодняшнего массового читателя приводят к тому, что такие публикации по-прежнему остаются достоянием узких специалистов.

Несомненно, журналы все же способны стимулировать интерес издательств к тому или иному автору. Так, в 1990–2000-е гг. благодаря «Иностранной литературе» российский читатель открыл для себя Итало Кальвино, Роберто Савиано и многих других. Однако что касается последнего десятилетия, то публикация полной версии романа Тициано Скарпы «Фундаментальные вещи» (2012) скорее счастливое исключение, нежели правило.

Известный переводчик, имеющий многочисленные контакты с издательствами, имеет возможность «протолкнуть» в печать некоторых авто-

ров. Говоря об интересующем нас периоде, можно привести такие примеры, как публикации романов Тициано Скарпы и Эмануэле Треви в переводах Геннадия Киселева (2010, 2012, 2016), Франческо Пикколо в переводе Евгения Солоновича (2012), Джузеппе Куликкья в переводе Михаила Визеля (2003).

Еще одним критерием отбора книг для перевода является наличие успешной экранизации. Так, небольшая повесть «Тысяча девятисотый» Алессандро Барикко была экранизирована известным режиссером Джузеппе Торнаторе («Легенда о пианисте») еще в 1998 г., а в 2007 Франсуа Жерар выпустил фильм по роману «Шелк», роман «Я не боюсь» Никколо Амманити экранизирован Габриеле Сальваторесом (2003); поэтому не удивительно, что имена Барикко и Амманити лидируют по количеству переведенных на русский язык произведений (привести все названия в рамках статьи не представляется возможным). «Гоморра» же Роберто Савиано прошла в России почти незамеченной, и это несмотря на бурные обсуждения и фантастические продажи на родине. Что же говорить о таких авторах, как Антонио Паскале, Кристиан Раймо, Валерия Парелла, Хелена Янычек, Мауро Ковачич, которые, за редчайшим исключением, остаются за бортом литературной действительности как для российских читателей, так и для издателей?

Между тем в Италии новая современная проза вызывает живейший интерес литературоведов. Среди наиболее значимых назовем Альберто Казарди, Раффаэле Доннарумма, Романо Луперини, Джанлуиджи Симонетти². Эти исследователи концентрируют свое внимание на таких проблемах, как основные течения современной итальянской литературы, границы эпохи постмодернизма, проблемы жанра, национальная идентичность в современной итальянской литературе и многих других, а также разбирают творчество современных итальянских писателей – представителей как так называемой интеллектуальной («высокой»), так и массовой литературы.

Одной из ключевых проблем сегодняшней итальянской прозы является определение хронологических и жанровых границ. В частности, Раффаэле Доннарумма отмечает, что романы П. Пазолини и роман Р. Савиано «Гоморра» настолько существенно отличаются друг от друга, что никак не могут принадлежать к одной литературной эпохе³. Так, первые автор относит к постмодернизму, хронологические рамки которого, по мнению исследователя, можно обозначить тридцатилетием с 1965 по 1995 г., после чего следует некий переходный период, вслед за которым наступает эпоха так называемого *гипермодернизма* (в России для обозначения литературы, созданной после 1990-х гг., был предложен термин «неомодернизм». См., напр., работы А.А. Житенева)⁴. В переходный период (1990–2000 гг.) еще творят постмодернисты, но в то же время появляется и новая литература, представленная так называемыми «молодыми каннибалами». Уже ушел из жизни Пьер Витторио Тонделли, «писатель-безотцовщина», чьи тексты словно предвещают появление «каннибалов» и литературы неомодернизма.

В конце девяностых – начале двухтысячных многие итальянские авторы, критики и литературоведы провозглашают конец литературе постмодернизма. В частности, А. Бернардинелли выпускает монографию «Конец постмодерна» (1997), одноименное название носит книга Р. Луперини (2005), а вплоть до недавнего времени дискуссии продолжают в рамках научных конференций и круглых столов⁵.

Термин «гипермодернизм», используемый итальянскими литературоведами, зарождается во Франции. Первыми его предлагают социологи Жюль Липовецки и Поль Вирилио, а вслед за ними Жан Серуа, Николь Обер и Себастьян Шарль⁶. Из социологии (в России термин пока закрепился лишь в рамках этой науки) он постепенно приходит и в итальянское литературоведение для обозначения литературы 2000–2010 гг. Обсуждение термина такими исследователями, как Р. Чезерани, Д. Бенвенути и Р. Доннарумма приходится на 2000–2014 гг.⁷

Следует отметить, что термин «гипермодернизм» употребляется не только для определения итальянской литературы 2000-х, но также и литератур других стран, однако в рамках данной статьи мы ограничились обзором исключительно современной итальянской прозы и итальянского литературоведения.

С появлением нового термина у литературоведов возникает ряд новых вопросов. Является ли гипермодернизм опровержителем и конкурентом канувшего в лету постмодернизма, или же его продолжателем и последователем? Ведь, так или иначе, разговор о новом направлении подразумевает, что постмодернистская доктрина отошла в прошлое, сменилась чем-то другим, что у литературы появились новые ценности и задачи, и обязанность исследователей – их обозначить.

Гипермодернизм – своего рода ответ на уход постмодернизма от действительности. Приставка гипер- указывает на превышение нормы, обозначает усиление основного понятия, что придает термину оттенок проработанности и заставляет связать его с модернизмом. Вполне возможно, что с модернизмом у современной литературы действительно гораздо более общего, нежели с постмодернизмом. Так, некоторые исследователи отмечают, что гипермодернизм – это своего рода «модернизм с оттенком глобализации, который изменяется, эволюционирует, но не перестает быть самим собой»⁸. (Здесь и далее перевод цитат на русский язык мой – Т.Б.).

Прежде чем выделить основные признаки литературы гипермодернизма и ее особенности в Италии, следует обратиться к еще одному интересному аспекту и рассмотреть проблему границ литературы как таковой. Так, Джанлуиджи Симонетти⁹ выделяет три вида современной итальянской литературы: массовая литература или паралитература (*letteratura di massa, paraletteratura, letteratura triviale*) – литературные тексты низкого качества, использующие готовые модели и ориентированные исключительно на коммерческий спрос; развлекательная литература «среднего качества» (*nobile letteratura di intrattenimento*) – тексты, также ориентированные на коммерческий успех и зачастую его обретшие, но отличающиеся несколь-

ко более высоким качеством, нежели первые, и претендующие на это качество; и, наконец, «высокая литература» (*letteratura in senso forte*) – тексты хорошего качества с точки зрения и структурной, и стилистической, как правило, не имеющие коммерческого успеха (автор к нему не стремится, он заинтересован в тексте как таковом) и не знакомые широкой публике не только за рубежом, но и на родине. Очевидно, что рассматривать эти три типа текстов в одном ключе невозможно, пусть даже все они созданы в эпоху гипермодернизма. Основная часть книжного рынка Италии (как, впрочем, и других стран) состоит именно из текстов первого и второго типа, поэтому нам представляется важным обозначить хотя бы некоторых из авторов, которые ее представляют.

Жанры массовой литературы – это, как правило, сентиментальный любовный роман (то, что в Италии именуют *romanzo rosa*), вслед за которым следуют различные виды детективов и криминальных романов (*giallo, poliziesco, noir*) и так называемая фантастика. Подчас сентиментальная линия такого текста массового потребления смешивается с детективной, что добавляет автору популярности, а исследователю вопросов. Наибольшую проблему представляет собой жанр романа, поскольку и паралитература, и среднекачественная, и высокая литература активно эксплуатируют этот жанр, подразумевая под «романом» совершенно разные тексты. Итальянские исследователи-литературоведы концентрируются, в основном, на высокой литературе и, говоря об особенностях итальянской составляющей современной литературы, обосновывают свои доводы, анализируя примеры из «качественных» текстов. Однако нельзя сбрасывать со счетов широко известных и активно переводимых авторов, представляющих массовый рынок.

Так, сентиментальный итальянский роман в России представлен, в частности, такими персоналиями, как Фабио Воло (на русском языке с 2009 по 2014 гг. вышли его романы «Импровизация на тему любви», «Еще один день», «Всю жизнь я жду тебя», «Скажи любви нет»), а также Федерико Моччиа («Три метра над небом. Я хочу тебя», 2012, «Человек, который не хотел любить», 2014, «Счастливейший миг», 2016). В Италии, разумеется, количество сентиментальных романов огромно, среди наиболее известных авторов можно назвать Мелиссу П., Кьяру Гамберале, Массимо Граммеллини и т.д.

Роман «среднего качества», с определенной претензией на литературность, представлен российскому читателю такими фигурами, как, например, Маргарет Мадзантини (на русский язык переведены почти все ее основные романы – «Не уходи», «Утреннее море», «Рожденный дважды», «Никто не выживет в одиночку», «Сияние») и Паоло Джорджано («Одиночество простых чисел»), в то время как в Италии к этой же группе относят Марио Дезиатти, Фаусто Брицци, Валерию Пареллу и многих других.

Писатели Алессандро Пиперно и Франческо Пачифико умело заигрывают с массовой литературой сентиментального направления, пародируя ее приемы в романах «Ошибка Лео Понтекорво» и «История моей невин-

ности», и делают это вполне сознательно. Они балансируют на грани, что не мешает литературоведам относить их к состоявшимся серьезным авторам.

Что касается «серьезного романа», то именно в этом поле концентрируются основные работы современных итальянских исследователей. Эпоху гипермодернизма они рассматривают на примере творчества Вальтера Сити (в последние годы он подается как «классик» современной интеллектуальной литературы Италии), Джулио Моцци, Мауро Ковачич, Эмануэле Треви, Джузеппе Дженна и других, практически неизвестных в России писателей.

Литературоведы сходятся на том, что у итальянского постмодернизма есть свои особенности, обусловившие то, что происходит в современной итальянской литературе, и потому прежде чем обозначить характеристики литературы итальянского гипермодернизма, обратимся к истории.

Авторы первой постмодернистской волны, такие как Манганелли, Арбазино, Кальвино, стремились к деконструктивизации романа как такового. Они отказались от реалистической традиции романа, отдавая предпочтение фантастической фабуле, сказочности. Даже с точки зрения грамматики, традиционное повествование в законченном прошедшем времени (*passato remoto*) было изменено на простое настоящее время. Авторы постмодернистских романов балансировали на грани пародии и пастиша, вследствие чего довольно скоро интеллектуальная литература замкнулась в самой себе и стала не повествованием о настоящем, окружающем читателя, но рефлексией литературы о литературе, игрой стиля и слога. В попытке преодолеть неореализм 1950-х, Кальвино пишет рассказы и романы для высокообразованного читателя, с которым ведет своеобразную литературную игру. Реалистичность подобных попыток сводится к фикции, стилизации, литература 1960-х выступает как игрушечный мир, который существует только в самом себе, и именно это становится главной особенностью итальянского постмодернизма. Писатель-интеллектуал ищет себе читателя-интеллектуала, который сможет оценить его манеру письма, высокая литература становится литературой для избранных. Если американская интеллектуальная литература не боится настоящего, итальянская стремится уйти от него, сосредоточившись на мифе и не выглядывая за пределы текста. Помимо этого, итальянская литература 1960-х отказывается от присутствия политики в сфере высокой культуры, равно так же она игнорирует и социальную составляющую. Даже роман такого политизированного писателя, как Пьерпаоло Пазолини, «Нефть», пишется намеренно «неудобоваримо», постоянно сбивая читателя и не давая ему возможности уловить логику развития событий. Однако, как ни парадоксально, тот же Кальвино готовит почву для появления на литературном небосклоне П.В. Тонделли, творчество которого знаменует собой вторую фазу итальянского постмодернизма (1980-е).

Начиная с 1980-х, взаимоотношения высокой литературы и массовой культуры существенно видоизменяются, о чем свидетельствует творче-

ство У. Эко. Стилизация, интеллект автора и литературная пародия служат теперь популяризации произведения среди массового читателя («Имя розы»). Для нового поколения писателей границы литературного и нелитературного оказываются размытыми: творчество бардов воспринимается как поэзия, пишутся рецензии на философские произведения, серьезные авторы появляются на телевидении и дают интервью, интеллектуальная литература, как и паралитература, стремится стать частью книжного рынка, а популярность в широких кругах уже не воспринимается как нечто недостойное большого писателя. Набирает популярность жанр исторического или псевдоисторического романа (Эко, Малерба), в то время как Кальвино создает мега-роман «Если однажды зимней ночью путник», умело обыгрывая классическую композицию сборника рассказов, объединенных общей рамкой. Пока он продолжает постмодернистские эксперименты, более молодые авторы возвращаются к классическим жанрам, воспринимая их как набор определенных правил и ярлыков, с помощью которых можно «соорудить» коммерчески успешный проект (тенденция, превалирующая в современной массовой литературе). Если проза постмодернизма тяготеет к вымыслу, к фикшн, и активно его пропагандирует, то постепенно в итальянской литературе наблюдается некоторый возврат к реализму, хотя это уже, конечно, не реализм 1950-х.

Восьмидесятые служат своего рода рубежом между эрой постмодернизма и современностью, литература, уже освободившись от пут традиции, обращается лицом к требованиям рынка и балансирует между сентиментальным романом и псевдоэкспериментальностью. Представителями интеллектуальной волны поколения 1980-х становятся такие авторы, как Табуки, Дель Джудиче, Де Карло, а между массовой и интеллектуальной литературой возникает тонкая прослойка, состоящая из текстов А. Барикко, С. Тамаро и т.п. (популярные произведения, претендующие на качество и литературность). На литературном горизонте появляются так называемые «молодые каннибалы», создающие вызывающую литературу, отражающую, по их мнению, сознание современной молодежи и засилье «попсовой» псевдокультуры. Родоначальником этого направления можно считать П.В. Тонделли, чей непростой опыт заложил многие характеристики литературы последних лет: так, в его творчестве отчетливо прослеживается автобиографическая линия, служащая осью повествования, писатель одержимо работает над стилем и языком, а также нередко прибегает к дневниковому повествованию, создавая ощущение камерности и интимности текста. Однако стремление главного героя идентифицировать себя с некой группой или сообществом прочно остается в 80-х. Тонделли бесконечно далек от опыта Кальвино или Эко, отчего дистанция «молодых каннибалов» с этими писателями кажется еще более впечатляющей.

С появлением «каннибалов» в итальянскую литературу входит то, что до сих пор было из нее исключено. Антология 1996 г. «Молодые каннибалы» («Gioventù cannibale») ¹⁰ становится сенсацией, давшей повод говорить о новой манере письма, едва ли не о новой эре в литературе. В сборнике

представлены такие авторы, как Альдо Нове, Никколо Амманити, Тициано Скарпа, Луиза Бранкаччо, Энрико Брицци и др. (наиболее характерный пример творчества «каннибалов» – сборник рассказов Альдо Нове «Супервубинда», вышедший в России в 2001 г. в переводе Г. Киселева). Каннибалы демонстрируют совершенно новое отношение к жизни и проблемам современного общества, обнажая его примитивную суть. Их тексты нарочито провокационны, они выражают протест против литературного канона, ставят его с ног на голову, полностью отказываясь от опыта своих предшественников. Прежде всего, они отказываются от усложненной стилистики в пользу простого и зачастую даже (намеренно) плоского языка, что же касается содержания – говоря от лица юноши, вскрывшего череп родителям или девушки, мастурбирующей при помощи сотового телефона, авторы бросают вызов общественной морали и традиционным темам постмодернизма, предвещая тем самым смену международной литературной панорамы.

После «каннибалов» на литературную арену Италии выходят совершенно новые герои и новые тексты. В центре повествования оказываются живые, современные, узнаваемые люди, обладающие знакомыми психологическими проблемами, изображенные в повседневной жизни, известной каждому итальянцу. Литература вновь поворачивается к настоящему, а к писателям возвращается вера в то, что рассказ, роман, литература вообще могут стать инструментом для анализа общества, настоящего, и внутренней жизни современного человека. И здесь мы снова возвращаемся к гипермодернизму и его основным характеристикам.

Символической датой, ставшей для многих исследователей концом литературного постмодернизма, явилось событие, оказавшееся для современного общества своеобразной травмой, не пережитой до сих пор – это трагедия 11 сентября 2001 г. Окружающая реальность резко изменилась, а история четко разделилась на «до» и «после» теракта, как, впрочем, и литература. Из мира выдумки, легкой иронии и стилизации литература шагнула в мир реальности, почувствовала свою моральную ответственность перед настоящим. Однако реализм 2000-х, очевидно, должен был стать иным, нежели до-постмодернистский. Новое литературное поколение пошло двумя путями – обратилось к архивам и к собственному «я».

Многие итальянские писатели сегодня стремятся осознать процессы, происходящие в литературе, анализируя их на примере творчества коллег и своем собственном. Одним из ярких примеров можно считать многочисленные публикации литературной группы Ву Минг, собранные в издании 2009 г. ¹¹ В группу входят писатели Роберто Буи (Ву Минг 1), Джованни Каттабрига (Ву Минг 2), Лео Ди Мео (Ву Минг 3), Федерико Гульельми (Ву Минг 4), Риккардо Педрини (Ву Минг 5, заявил о своем выходе из проекта в 2016 г.). Прежде всего, интересно желание авторов выступать не от собственного, но от коллективного имени («Ву Минг» в переводе с китайского означает «безымянный»), создавая совместные тексты или же тексты под одним из вышеупомянутых псевдонимов. Во-вторых, в большин-

стве романов упомянутой группы наблюдается тенденция к историчности, авторами ведется активная работа с архивными материалами. Их произведения, как правило, построены на документах и реальных судьбах (дебютный роман «Кью», опубликованный под псевдонимом Луи Блиссет (1999), посвящен крестьянским восстаниям времен становления протестантизма, в то время как один из недавних романов «Невидимо и повсеместно» (*Invisibile ovunque*, 2015) основан на документах психиатрических клиник, где наблюдались участники Первой мировой войны).

Теоретические наблюдения членов группы над современным литературным процессом во многом совпадают с утверждениями литературоведов¹². Так, например, еще одним из признаков итальянской литературы гипермодернизма авторы считают исчезновение жанра романа в чистом виде. Для современной литературы Италии больше не актуально такое определение, как «romanzo», на смену ему приходит «narrazione», «finzione» (проза, повествование), которое, в свою очередь, может быть представлено разными видами. Одной из главных причин этого оказалось то, что в литературу проникло множество явлений, прежде несовместимых с понятием романа в его классическом смысле – границы жанров настолько размылись, что разница между литературой и журналистикой почти сгладилась, а современный итальянский роман стал строиться по новым законам, совмещая в себе и элементы хроники, и черты дневника, и многое другое. Популярность документальной литературы, так называемой нон-фикшн, еще больше способствовала движению в этом направлении. Роман для современных итальянских авторов перестал быть определением жанра, став своеобразной этикеткой для продвижения книги и ее успешной продажи. Под этим «ярлыком» могут появляться совершенно разные тексты, как по структуре и содержанию, так и по качеству. Интересен и тот факт, что зачастую авторы романов привлекают внимание к тексту, задействуя другие, внелитературные элементы – например, делают так называемые букинг-релизы в виде клипов на канале YouTube, обыгрывают в текстах речь и манеру известных персонажей СМИ, приводят отсылки к популярным песням, рекламе, вкрапляют в текст рецензии на фильмы, идущие в настоящий момент в кинотеатрах, и т.д. В поисках сюжета авторы «высокой литературы», как правило, обращаются к историческому прошлому (подобно Ву Мингам), либо же к так называемой «псевдоавтобиографии» (autofiction).

Это явление возникает в современной итальянской литературе на рубеже 2000–2010 гг. Одним из центральных сюжетов современного романа становится реальная или надуманная травма, некогда пережитая главным героем повествования. Повествование ведется от первого лица, имя которого, как правило, совпадает с именем самого автора (так, например, построены «Италия De Profundis» Джузеппе Дженны, 2008 или «Слишком много рая» Вальтера Сити, 2006). В повествовании наблюдается тенденция к «документальному реализму», дневниковой интимности, герой выступает свидетелем и транслятором изображаемых

событий, однако различить авторский вымысел и правду читателю не представляется возможным. «Правдивость» достигается путем изображения ряда фактов, подаваемых, как правило, с нарушением хронологии событий, а наличие автора-свидетеля погружает читателя в текст и ловит его на крючок, однако зачастую повествование оказывается вымыслом, а показная правдивость – стилистическим приемом. Подобный прием в интерпретации исследователей получает характеристику как «реализм свидетельствования» (realism testimoniale) – реализм, сводящийся к реальным или вымышленным фактам, поданным от лица автора, являющегося одновременно главным действующим лицом произведения.

Таким образом, итальянская проза возвращается к тому, от чего пытались уйти писатели-постмодернисты: к настоящему. Эпоха глобализации и господства интернета способствует тому, что современный роман перестает быть романом в классическом понимании данного жанра и вбирает в себя черты других литературных и внелитературных видов интеллектуальной деятельности, а современные авторы либо прибегают к готовым схемам, создавая массовую литературу «одного дня», либо ищут новые способы для отображения действительности, пропуская ее через себя и тем самым способствуя возникновению новых жанров литературы эпохи гипермодернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свиридова Е.Е. Комическое и фантастическое в романе Стефано Бенни «Страналандия» // Романские языки и культуры: от античности до современности. М., 2016. С. 87–91; Свиридова Е.Е. Постмодернистская неорелатинизация на примере романа Стефано Белли «Страналандия» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2016. № 1. С. 205–211.

² Casadei A. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo. Bologna, 2007; Donnarumma R. Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Bologna, 2014; Luperini R. La fine del postmoderno. Napoli, 2005; Simonetti G. Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurati // Contemporanea. 2006. № 4. P. 55–81.

³ Donnarumma R. Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Bologna, 2014. P. 13–18.

⁴ Жуменев А.А. Поэзия неомодернизма. СПб., 2012.

⁵ Bernardinelli A. La fine del postmoderno // Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione. Macerata, 2007. P. 15–33; Luperini R. La fine del postmoderno. Napoli, 2005; Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione, a cura di M. De Caro e M. Ferraris. Torino, 2012.

⁶ Virilio P. From Modernism to Hypermodernism and Beyond. London, 2000; Lipovetsky G., Charles S. Les temps hypermoderns. Paris, 2004; La société hypermoderne / sous la direction de N. Aubert. Toulouse, 2004.

⁷ Ceserani R. La maledizione degli “ismi” // Allegoria. 2012. № 65–66. P. 191–213; Ceserani R., Benedetti G. La letteratura nell’età globale. Bologna, 2012. P. 61–64; Donnarumma R. Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Bologna, 2014.

P. 101–106.

⁸ Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014. P. 105.

⁹ Simonetti G. Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero // *Between*, 2013. Vol. III. № 5. URL: <http://www.Between-journal.it/> (accessed 22.11.17).

¹⁰ Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo. Torino, 1996.

¹¹ Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino, 2009.

¹² Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Sviridova E.E. Postmodernistkaya neorelatinizatsiya na primere romana Stefano Belli "Stranalandiya" [The Post-Modern Neorelatinisation in the Novel "Stranalandia" by Stefano Benni]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2016, no. 1, pp. 205–211. (In Russian).

2. Simonetti G. Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali. *Contemporanea*, 2006, no. 4, pp. 55–81. (In Italian).

3. Ceserani R. La maledizione degli "ismi". *Allegoria*, 2012, no. 65–66, pp. 191–213. (In Italian).

4. Simonetti G. Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero. *Between*, 2013, vol. 3, no. 5. Available at: <http://www.Between-journal.it/> (accessed 22.11.17)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Sviridova E.E. Komicheskoe i fantasticheskoe v romane Stefano Benni "Stranalandia" [The Comic and Fantastic in Stefano Benni's "Stranalandia"]. *Romanskie yazyki i kultury: ot antichnosti do sovremennosti* [Romance Languages and Cultures from Ancient to Modern], 2016, pp. 87–91. (In Russian).

6. Bernardinelli A. La fine del postmoderno. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, 2007, pp. 15–33. (In Italian).

(Monographs)

7. Casadei A. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna, 2007. (In Italian).

8. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014. (In Italian).

9. Luperini R. *La fine del postmoderno*. Napoli, 2005. (In Italian).

10. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014, pp. 13–18. (In Italian).

11. Zhitenev A.A. *Poeziya neomodernizma* [The Poetry of Neomodernism]. Saint-

Petersburg, 2012. (In Russian).

12. Luperini R. *La fine del postmoderno*. Napoli, 2005. (In Italian).

13. De Caro M., Ferraris M. (eds.) *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Torino, 2012. (In Italian).

14. Virilio P. *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. London, 2000. (In English).

15. Lipovetsky G., Charles S. *Les temps hypermoderns*. Paris, 2004. (In French).

16. Aubert N. (ed.) *La société hypermoderne*. Toulouse, 2004. (In French).

17. Ceserani R., Benedetti G. *La letteratura nell'età globale*. Bologna, 2012, pp. 61–64. (In Italian).

18. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014, pp. 101–106. (In Italian).

19. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014, p. 105. (In Italian).

20. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014. (In Italian).

Татьяна Александровна Быстрова – кандидат филологических наук, доцент Московского городского педагогического университета.

Научные интересы: современная итальянская литература, русская литература, проблемы художественного перевода.

E-mail: tassina@yandex.ru

Tatiana Bystrova – Candidate of Philology, Associate Professor at the Moscow City Pedagogical University.

Research interests: Italian modern literature, Russian literature, issues of literary translation.

E-mail: tassina@yandex.ru

Проблемы переводоведения Issues of Translation Studies

И.Г. Матюшина (Москва)

О ПЕРЕВОДЕ ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ НА СОВРЕМЕННЫЙ ЯЗЫК

Аннотация. Материалом для статьи послужили русские и английские переводы поэмы «Скиталец», сохранившейся в рукописи Эксетерской книги (X в.). Исследование стихотворных средств, использованных переводчиками древней поэзии (балладного, рифмованного, белого стиха, ритмизованной прозы, четырехстопного тонического стиха с цезурой и аллитерацией), дает возможность показать, что формальное следование канонам аллитерационного стиха не только не приближает, но напротив, отдаляет от него звуковой строй перевода. В статье высказывается предположение, что задача переводчиков древней поэзии на современный язык состоит не в воспроизведении внешнего подобия формы оригинала и перевода (лексики или звукописи аллитерационного стиха как таковых), но в сохранении функциональной связи между звуковым строением текста и его значением. Задачу переводчика на русский язык облегчает близость морфологической и синтаксической организации древнеанглийского и современного русского языка. Особенно удачными можно назвать переводы древнеанглийской поэзии В.Г. Тихомирова, которому удалось воспроизвести и звуковую организацию аллитерационного стиха, и его лексическое богатство. Русский язык в его переводах оказывается превосходным средством для воссоздания поэтического стиля и аллитерационного стиха древнеанглийской поэзии.

Ключевые слова: перевод; древнеанглийская поэзия; этимология; аллитерация; ритм; рифма; поэтическая лексика; синонимы; сложные слова; архаизмы; диалектизмы; окказионализмы.

I. Matyushina (Moscow)

Translating Anglo-Saxon Poetry into Modern Languages

Abstract. The article is based on the material of Russian and English translations of “The Wanderer”, a poem from the manuscript in the Exeter Book of the 10th century. The exploration of versification means employed by the translators of ancient poetry (namely such kinds of verse as ballad, rhyme, blank verse, rhythmical prose, four-metre tonic verse with caesura and alliteration) allows to show that formally following the canons of alliterative verse cannot draw us closer to the original alliterative verse, but places a barrier between it and the sound system of the target language. The article suggests that translators of ancient poetry into modern languages should not aim to reproduce the external similarity between the original and translation (the vocabulary

or transcription, in particular), but they should retain the functional relation between the sound structure of the text and its meaning. The translator’s work is facilitated by the proximity of the morphological and syntactical organization of Old English and Modern Russian. The author considers V.G. Tikhomirov’s translations of Old English poetry as especially successful, because he managed to reproduce the sound structure of alliterative verse, as well as its lexical richness. In V.G. Tikhomirov’s translations the Russian language becomes an excellent means for re-creating the poetic style and alliterative verse of Old English poetry.

Key words: translation; Old English poetry; etymology; alliteration; rhythm; rhyme; poetic vocabulary; synonyms; compound words; archaic words; dialectal words; occasional words.

Перевод, как известно, может осуществляться или в синхронии – с одного языка на другой, или в диахронии – внутри одного языка. Внимание исследователей обычно привлекают межъязыковые переводы, в то время как сложности диахронического перевода до сих пор изучены недостаточно. Диахронический перевод предполагает перевод на тот же язык, но относящийся к более позднему периоду, т.е. перевод, осуществляемый в условиях языкового тождества.

Кажется самоочевидным, что современные английские переводы англосаксонской поэзии относятся именно к сфере диахронического перевода, особенно если исходить из его традиционного определения, предполагающего историческое тождество языка перевода и оригинала. В течение пятнадцати веков традиция английского языка как системы, равно как и ее отдельных компонентов, ни разу не была прервана¹; различия в древнеанглийском и современном языках обусловлены лишь временным отстоянием этих двух синхронных срезов.

Однако языковое тождество – не единственное условие, необходимое для диахронического перевода поэтического текста. Диахронический перевод предполагает также тождество поэтических систем оригинала и перевода с их фонетическими, лексическими, синтактико-грамматическими особенностями. Если обратиться к раннесредневековой и современной английской поэтической системе, то приходится признать, что между древнеанглийским аллитерационным и современным силлабо-тоническим стихом не существует исторического тождества. Древнеанглийская и современная система стиха представляют собой изолированные поэтические системы, не связанные отношениями преемственности. Аллитерационный стих в Англии просуществовал лишь до начала XI в., когда лингвистические и экстралингвистические причины, и в частности, нормандское завоевание, положили конец старой поэтической традиции². Если в XIII–XIV вв. английские поэты еще пытались оживить старое поэтическое мастерство³, то к концу XIV в. древнеанглийский аллитерационный стих уже окончательно сходит со сцены. На смену ему приходит новый силлабо-тонический стих, узаконенный существованием французских и итальянских поэтических систем. История английского стиха начинается заново,

причем именно среднеанглийская поэтика служит основой для развития современного английского стиха.

В отличие от современного стихосложения, в частности силлабо-тонического, для древнеанглийской аллитерационной поэзии характерно особенно тесное единство стиха и языка. Если в современных стихотворных текстах форма есть нечто внешнее по отношению к языку, то в аллитерационном стихе форма и язык нерасчленимы⁴. Аллитерационная техника не деформирует языковой материал, но лишь особым образом на него воздействует, причем не только язык «оформляется» аллитерационным стихом, но и стих требует определенных языковых условий. Ритмический строй аллитерационного стиха основан на свойствах ударения древнегерманских языков – система аллитерационного стиха появляется в древнегерманских языках вместе со сдвигом ударения и закреплением его за начальными корневыми слогами. Понятно поэтому, что система аллитерационного стиха может существовать лишь столько, сколько существуют сами древнегерманские языки. В отличие от современных мигрирующих из языка в язык систем стихосложения, аллитерационный стих глубоко космополитичен. Он предъявляет неизмеримо большие требования к языковому материалу, нежели силлаботоника.

Тем не менее, переводчики древней поэзии, очевидно, исходя из исторического тождества языка, стремятся воспроизвести в своих переводах отдельные компоненты англосаксонской поэтической системы – звуковой и лексический, не обращая внимания на то, что они существуют не как отдельные элементы и не простая их сумма, но в их взаимозависимости и взаимообусловленности. Желая дать читателю наиболее адекватное представление об англосаксонском аллитерационном стихе, но располагая лишь средствами современного языка, они сосредоточивают усилия на воспроизведении звуковой стороны оригинала. Отдав дань почти всем теоретически возможным стихотворным средствам: балладному⁵, рифмованному⁶, белому стиху⁷, ритмизованной прозе⁸, они останавливаются на стихе, «максимально похожем» на аллитерационный, – тоническом стихе с цезурой и аллитерацией. Одни переводчики предлагают шестиударный стих:

Morn by morn, I alone, / am fain to utter my woe
Now is there none of the living / to whom I dare to show (8–9)⁹.

Другие, протестуя против отступлений от канона аллитерационного стиха, требующего четырех ударений в строке, считают необходимым использовать четырехударный стих с тремя, минимум – двумя аллитерирующими слогами. (По этому пути идет большинство переводчиков древнеанглийской поэзии, например, Чарльз Кеннеди, Майкл Александер, Эдуард Фултон). Так, один из переводчиков древнеанглийской поэзии на современный язык употребляет четырехударный стих с цезурой и аллитерацией, выражая уверенность в том, что ему удалось сохранить форму

древнеанглийской поэзии (I have borrowed the form of the Old English verse in making these versions)¹⁰.

Формальное следование канонам аллитерационного стиха, однако, не только не приближает, но напротив, отдаляет от него звуковой строй перевода. Акцентный рисунок в переводах не самоочевиден, ибо в отличие от древнеанглийской системы стихосложения не задан стихом (можно предположить, что в четных полустишиях следующих строк число ударений варьируется от четырех до одного: When the dark earth / covered my dear lord's face, 22; So have I also, often, / in wretchedness, 19)¹¹. В разбухших, переполненных служебными словами строках, подобных приведенным, аллитерирующие слоги можно только угадать: вероятно, здесь должны были аллитерировать dark и dear, а также also и often. Включение в аллитерацию семантически наименее важных слов, таких как наречия (ср. also и often), нарушает важное для древнеанглийского стиха правило, согласно которому аллитерировали лишь ключевые в смысловом отношении слова, причем обычно не просто существительные, но поэтизмы или сложные слова. Аллитерация, падающая на служебные или семантически слабые слова, оказывается малозаметной в строках, наводненных безударными слогами.

В современных переводах (в отличие от древнеанглийских оригиналов) аллитерацией объединяются как ударные, так и безударные слоги: grievous *dis*asters / and *de*ath of kin (7)¹², следовательно, не соблюдается основной закон аллитерационного стиха, требующий теснейшей взаимосвязи метрических ударений и аллитерационных повторов. Сознывая, что изменения в акцентуации делают невозможным объединение аллитерацией исключительно начальных слогов, некоторые переводчики начинают отмечать аллитерацией не только начальные, но и любые несущие метрическое ударение слоги: to *ke*ep secure / the *ke*ys of his heart (13); oh *un*happy me, / from *h*ome exiled (20)¹³. Введение такого звукового повтора, пусть и отступающего от правил расстановки аллитерации, канонических для древнегерманского стиха, может помочь современному читателю составить представление о природе аллитерационного стиха.

Напротив, ограничение аллитерационной схемы пределами лишь одного из полустиший (ср. not earthly glory / but *co*ld heart's *ca*ve, 33; oft sorrow and sleep / banded together, 39)¹⁴ отдаляет перевод от оригинала, в котором в аллитерацию всегда вовлекаются ударные слоги обоих полустиший. Аллитерация в переводах сохраняет лишь самое общее внешнее сходство с древнеанглийской аллитерацией, основная функция которой в древнем стихе состояла в объединении полустиший в единицы высшего порядка – длинные строки¹⁵. В переводах, в отличие от подлинников, аллитерация не может играть организующей роли, т.к. она или ограничена пределами одного полустишия, или захватывает безударные слоги, или «гасится» служебными словами, переполняющими строки современных переводчиков. Попытки воссоздать в современных переводах звуковой строй древнего стиха обречены на неудачу – лишенный организующего начала стих перевода немногим отличается от прозы.

Если воссоздание ритма аллитерационного стиха традиционно считается сложным, то перевод лексики обычно не вызывает сомнений у переводчиков. По их мнению, задача заключается лишь в том, чтобы не злоупотреблять архаизмами (в качестве предостерегающих примеров обычно приводятся неудобочитаемые переводы Уильяма Морриса), не слишком увлекаясь стилизацией текста под старину, и избегать явных романских заимствований, составляющих высокую поэтическую лексику в современном языке (в отличие, например, от Джона Кларка Холла, вводящего в свои переводы такие слова, как *dominions*, *luminaries*, *effulgence*). Стремясь не подменять присущий древнеанглийским памятникам «германский» колорит колоритом елизаветинской или классицистической эпохи¹⁶, переводчики пытаются обойтись словами англосаксонского происхождения и ограничиваются преимущественно обиходной лексикой, бесконечно обедняя свои переводы по сравнению с оригиналом.

Чтобы понять всю сложность задачи, стоящей перед переводчиком древнего текста, нужно кратко суммировать основные особенности словарного состава англосаксонской поэзии. Для поэтического языка древнеанглийских памятников характерна особая системная организация лексики. Архаизмы, слова, использованные в специфическом для поэзии переносном значении, сложные слова (кеннинги и «потенциальные» слова, образованные по продуктивным в древнеанглийском языке моделям словосложения) функционируют как поэтизмы, поскольку принадлежат сложившимся внутри поэтического языка синонимическим системам. Желая дать современному читателю представление о неисчерпаемом богатстве древнеанглийской синонимии, переводчики стремятся любой ценой сохранить в своих текстах англосаксонские слова. Особенно примечательны переводы Майкла Александера, который вводит в современный текст древнеанглийские слова, даже не изменяя их орфографии (ср. *ædeling* – «вождь», *weard* – «хозяин, хранитель», *weird* – «судьба», *byrne* – «кольчуга»)¹⁷.

Другие переводчики (например, Чарльз Кеннеди, Эмили Хикки), в надежде максимально приблизить лексику своего перевода к древнеанглийской, склонны не обращать внимания на то, что современные английские слова, этимологически тождественные древнеанглийским, могут иметь иное значение или вызывать у читателей ложные ассоциации. Например, англосаксонское слово *wann*, обычно переводимое как *wan* (ср. *When the shadow of night falls wan*¹⁸), значит «темный, мрачный», а не «бледный, изнуренный», как в современном языке. Использованное в оригинале для описания цвета морских волн слово *fealu* – «темный, черный» передается в переводе современным словом *fallow* – «желтый, красный» (*When the friendless man awakens again, / he sees before him fallow waves*¹⁹). Древнеанглийское слово *fægen* – «радостный, прекрасный» остается для современных переводчиков этимологически тождественной лексемой *fain*, имеющей в современном языке значение «вынужденный, принужденный» (*Not faint of soul, nor secure, nor fain for the fight, nor afraid*²⁰). Ключевое для

древнеанглийской поэзии понятие *dugud* – «дружина, воинство» переводится при помощи слова *the doughty* – «смелые, отважные» (ср. *The flower of the doughty fallen, the proud ones fair to the eye*²¹), употребляющегося в современном языке исключительно в иронических контекстах.

«Этимологический» подход к переводу особенно наглядно проявляется в том, как переводчики передают древнеанглийские сложные слова. Обычно они попросту подставляют на место соответствующих древнеанглийских компонентов генетически тождественные современные слова. Так, древнеанглийский композит *wintercearig* – «измученный годами, угнетенный старостью» (как известно, годы считались древними германцами по зимам) превращается в современном переводе в *wintersaddened* – «опечаленный наступлением зимы» (*And I, sore stricken and humbled / and wintersaddened, went*²²), *a hrimcealde sæ* – «ледяное, холодное, как лед, море» переводится как *timecold sea*, несмотря на то, что в современном языке *time* значит отнюдь не «лед», но «иней» или «изморозь».

В тех случаях, когда составные части древнеанглийских сложных слов не имеют генетически тождественных соответствий в современном языке, переводчики почти никогда не используют разъясняющие парафразы, но строят собственные композиты по продуктивным в древнем, но не в современном языке, словообразовательным моделям. При этом они обычно довольствуются нехитрым орфографическим приемом написания через дефис таких словосочетаний, как *sorrowful-face*, *gold-giver*, *warrior-comrades*, *glory-grasper*, *glee-songs*, *firm-minds*, *hail-storms*, *hot-hearts*, очевидно полагая, что дефис обладает особой цементирующей силой, способной превратить их образования в сложные слова и приблизить их к соответствующим композитам оригинала. Наиболее последователен в этом отношении Майкл Александер, поставивший целью сохранить не только модели сложных слов, но их значение и образность. Он вводит в свой перевод такие слова, как *grasshopper* – «кузнечик» (вместо древнеанглийского сложного слова *eardstapa* – «ступающий по земле, попирающий землю»), *winehall*, неизбежно вызывающий ассоциации с *winehouse* – «питьевой дом» (вместо древнеанглийского композита *winsalo* – «пиршественные палаты»), *drearcheeked* – «мрачнощекий» (вместо древнеанглийского *dreorighleor* – «грустноликий»).

Стремление к этимологизации парадоксальным образом сочетается в современных переводах с необычайной лексической бедностью. Известно, что древняя торжественно-поэтическая лексика обнаруживает крайнюю неустойчивость в ходе истории языка. Большая часть поэтизмов рано выходит из употребления, не оставляя следа в современном английском языке. Нейтральные слова, в отличие от поэтизмов, и по сей день принадлежат к основному словарному фонду английского языка. В соответствии с принципами диахронического перевода авторы отождествляют лексический состав древнего и современного языков, заменяя древнеанглийские поэтические синонимы одной лексемой. Так, вместо шести синонимов со значением «родич, соратник» (*winemæg*, *geselda*, *maga*, *freomæg*, *gefera*,

gehola), употребляемых в элегии «Скиталец», в большинстве современных переводов используется одно слово *kinsman*. Центральное для этой поэмы понятие «господин, повелитель», передаваемое в подлиннике десятью необыкновенными по яркости и выразительности синонимами *goldwine* – «золотой друг», *winedryhten* – «друг и господин», *manndryhten* – «повелитель мужей», *swæsa* – «любимый», *waldend* – «властитель», *ƿeoden* – «вождь», отражается в современных переводах (например, Бенджамена Торпа или Эмили Хикки) при помощи стилистически нейтральных слов *lord*, *friend* или *patron*.

Немногие переводчики, отказывающиеся примириться с невозможностью передать средствами современного языка богатство древнеанглийской синонимии, подставляют вместо англосаксонских синонимов различные современные слова (например, Чарльз Кеннеди передает синонимы со значением «родич, соратник» словами *companion* – древнеанглийское *gefera*, *friend* – древнеанглийское *gehola*, *maga* – древнеанглийское *kinsman*, *comrade* – древнеанглийское *geselda*, *kin* – древнеанглийские *winemæg* и *freomæg*). Однако древнеанглийские синонимы, входя в организованные аллитерационным стихом синонимические системы, имели одно предметно-логическое значение и различались лишь тончайшими оттенками эстетической информации, выражаемыми посредством метрики и аллитерации²³. В отличие от древнеанглийских системных соответствий синонимы современного языка суть набор не связанных между собою лексем, различающихся денотативной отнесенностью и имеющих немного общего с синонимикой древнего аллитерационного стиха.

Попытки продолжить линию развития лексического строя древнеанглийского аллитерационного стиха в современной поэзии обречены на неудачу: ни использование англосаксонских лексем, ни следование древним словообразовательным моделям, ни стремление сохранить синонимичку не приближают словарный состав перевода к подлиннику. Сближение лексики древней и современной поэтической системы ведет к тому, что в переводе не только не передаются стилистические оттенки, но и появляются отступления от смысла или ложные коннотации.

Задача переводчиков древней поэзии на современный язык, вероятно, состоит не в воспроизведении лексики или звукописи аллитерационного стиха как таковых, но в сохранении связи между звуковым строением текста и его значением. При этом важным оказывается не столько внешнее подобие формы оригинала и перевода, сколько подобие функциональное. Не надеясь перенести древнеанглийский аллитерационный стих на современную почву, можно пытаться пересоздать древний поэтический текст, сохраняя те его черты, которые могут найти опору в современном языке. Возможно, что отдельные формальные приемы, использованные в переводе, функционально эквивалентном древнеанглийскому оригиналу, будут подчас отличаться от тех, которые канонизированы в аллитерационном стихе. Удачные переводы древнеанглийской поэзии, скорее всего, будут основаны не на сохранении канонизированной аллитерации подлинника, но

на применении более глубоких звуковых повторов, например, внутренней корневой рифмы. Использование корневых созвучий, дополнительных по отношению к аллитерации, не отвергается и древнеанглийским стихом. В элегии «Скиталец», например, они встречаются и в пределах одного полустишия (*goldwine mine* – «друг мой золотой», *clyppe ond cysse* – «обнимает и целует»), и в пределах долгих строк (*forðon domgeorne / dreorigne oft* – «потому жадные до славы грустные мысли часто», 17; *hwær ic feor odðe neah / findan meahhte* – «далеко ли, близко не найду ли я», 26; *ond þis deorce lif / deope geond þenceð* – «и об этой мрачной жизни глубоко задумывался», 89). Вероятно, только внутрстиховая корневая рифма способна придать переводу повышенную фонетическую упорядоченность, характерную для звуковой организации аллитерационного стиха.

Передавая лексические особенности подлинника, очевидно, трудно следовать принципам этимологического перевода, однако можно, используя средства современного языка, попытаться раскрыть различия в стилистических оттенках используемых слов. Уместными при этом окажутся и забытые переводчиками архаизмы, и диалектизмы, и «потенциальные» слова, созданные по продуктивным в современном английском языке моделям словообразования, сходным со способами образования композитов в древнеанглийской поэтической лексике.

Новые возможности открываются перед переводчиками древнеанглийской поэзии на другие языки, и в частности, русский, прежде всего, потому что языковое нетождество оберегает их от соблазна буквального воспроизведения элементов звуковой или лексической организации подлинника. Если говорить о переводах на русский язык, то задачу переводчика облегчает близость морфологической и синтаксической организации древнеанглийского и современного русского языка, в частности, использование в обоих флективных и суффиксальных маркеров для выражения грамматических значений. Как и в древнеанглийском, в русском языке встречаются аналитические формы (формы будущего времени несовершенного вида, сослагательного наклонения и пр.), однако значительно реже, чем синтетические формы, что потенциально ограничивает число безударных слогов в строке и делает любые звуковые повторы более заметными. И в древнеанглийском, и в русском используются глагольные и именные категории, которые не сохранились в современном английском языке, например, грамматическая категория рода прилагательных и лексико-грамматическая категория рода существительных, которые дают возможность переводчику точнее передать образную систему оригинала. Категориальные формы, составляющие грамматические категории в русском, и в древнеанглийском, более многочисленны (если в современном английском притяжательный падеж противопоставляется нерасчлененному общему падежу, то в древнеанглийском именная категория падежа образуется противопоставлением четырех форм и шести форм в русском), что позволяет переводчику передать тончайшие оттенки грамматических значений, не перегружая строку вспомогательными словами. Порядок слов

и в древнеанглийском, и в русском значительно свободнее, чем в современном английском, что избавляет переводчика от скованности, налагаемой непреложностью синтаксической структуры предложения. Способы словообразования в русском сходны с древнеанглийским, в обоих языках значительна роль приставок, облегчающая использование звуковых приемов, подобных аллитерации.

Особенно удачными можно назвать переводы древнеанглийской поэзии Владимира Георгиевича Тихомирова²⁴, которому удалось воспроизвести и звуковую организацию аллитерационного стиха, и его лексическое богатство. В своих переводах Тихомиров с самого начала отказался от любых попыток имитации звуковой организации подлинника, прежде всего потому что особенности ударения в русском языке делают невозможным сохранить организующую функцию аллитерации в строке. Если в древнеанглийском аллитерационном стихе сильное экспираторное ударение закреплялось на начальном слоге слова, который обычно совпадал с корневой морфемой, в русском языке место ударения не фиксировано и не обязательно совпадает с корневой морфемой. Следовательно, в русском переводе невозможно сохранить изначальную связь звучания и значения, характерную для аллитерационного стиха, в котором ударение отмечало наиболее значимые в смысловом отношении корневые морфемы. Нельзя также передать в переводе семантическую функцию противопоставления ударных и безударных слогов, существовавшего в аллитерационном стихе. Древнеанглийский стих требовал особой манеры произнесения и предназначался для устного исполнения, возможно сопровождаемого аккомпанементом на музыкальном инструменте, ритмичные звуки которого подчеркивали ударные слоги, в то время как перевод на современный язык, естественно, ориентирован на чтение, и любые звуковые приемы, в нем примененные, предназначены для зрительного, а отнюдь не слухового восприятия.

Различие в звуковых приемах, использованных в древнеанглийских оригиналах и в русских переводах, отчасти компенсируется их функциональной близостью. Аллитерация, несомненно, составляющая неотъемлемую часть перевода, редко используется сама по себе. Обычно она обогащается дополнительными звуковыми приемами, такими как ассонанс (или в пределах краткой строки (звуковые приемы в кратких строках используются в дополнение к аллитерации, организующей структуру долгих строк): «он, добрый, в доме» 27а; «память о павшем» 50а, или внутри долгой строки: «душу свою удерживает, / если думы одолевают» 14, «отлежавшие тени тешат его недолго» 54) или консонанс («он **меряет** взмахами / **море** ледяное» 4, «**родные** перед глазами / **рад** он встрече» 51b-52а), или и консонанс, и ассонанс вместе («но **мужу** мудрость / **может** достаться» 64), а также внутренняя рифма в корневых морфемах слов («вождя-сорог / надолго **утратив**» 37, «ветрам **открытые** / **покрытые** инеем» 76)²⁵. (Здесь и далее перевод В.Г. Тихомирова цитируется по указанному изданию. Следует заметить, что использованную в переводе рифму составляет повтор

звуков корневых морфем, связывающих слова внутри долгих строк, что делает ее отличной от конечной рифмы, употребляемой на конце поэтических сегментов в современной поэзии).

Внутренняя рифма на стыке слов, например «сирота, **о старом** / не **осталось** ныне» 9, особенно часто используется в русских переводах, помогая переводчику объединить лексические единицы звуковым подобием. Обогащая аллитерацию подлинника ассонансами, консонансами и внутренними рифмами (ср. «**щиты** блестили, костей **защита**», «герой **бесстрашный**, кто там стоит на **страже**», «и тотчас воскричал **ратеначальник**: как же **ратники ратуют**, **раны** терпят»), он создает функциональную замену аллитерации и наделяет свои переводы повышенной звуковой организованностью.

Используя наряду с аллитерацией внутренние рифмы корневых морфем, Владимир Тихомиров отнюдь не нарушает каноны древнеанглийского аллитерационного стиха. Как и в переводах Тихомирова, в поэме «Скиталец» внутренние рифмы, дополнительные по отношению к аллитерации, встречаются и в кратких строках (cf. ‘goldwine minne’ – ‘мой золотой друг’ 22b, ‘clyppe ond cysse’ – «обнимает и целует» 42а), и в долгих строках (‘forðon domgeorne / dreorigne oft’ – «вот почему часто грустные мысли тем, кто алчет славы» 17; ‘hwær ic feor oððe **neah** / findan **meahte**’ – «смогу ли я найти далеко или близко» 26; ‘ond þis **deorce** lif / **deope** geond þenceð’ – «и глубоко задумывается об этой темной жизни» 89). Почти в трети строк древнеанглийской поэзии аллитерация обогащается дополнительными звуковыми приемами, функция и структура которых имеет значение для эволюции аллитерационного стиха.

В кратких строках древнеанглийского стиха распределение полных внутрискорых рифм и консонансов, использующихся только в дополнение к аллитерации, которой принадлежит организующая роль в долгих строках, сходно с употреблением внутренних рифм, канонизованных в другой германской поэтической традиции, в поэзии скальдов, где консонансы (*skothendingar*) применялись только в нечетных строках, в то время как полные рифмы (*adalthendingar*) ограничивались четными строками. Эта особенность распределения консонансов и внутренних рифм сохраняется и в русских переводах: полные рифмы тяготеют к четным кратким строкам, образующим заключительную часть долгой строки (cf. ‘vmeste splætayuas’ 39b; ‘gosudarya kak **budto**’ 41b), в то время как консонансы чаще встречаются в нечетных кратких строках, начинающим долгую строку (cf. «**одинокий** изгнанник» 5а; «**сирота, о старом**» 9а, «**взыскал, тоскую** по крову» 25а; «**одарил бы радостью**» 29а, «**оставив свои застолья**» 62а). Однако в отдельных случаях полные внутренние рифмы используются в русских переводах не только в нечетных, но и в четных строках (cf. «в **земную** лег **темницу**» 23а, «**захотел бы осиротевшего**» 28а, «**мужи дружинные**» 61а, «**гордая** возле **города**» 80а). Можно предположить, что эта особенность звуковой организации кратких строк в русских переводах наделяет эти стиховые единицы большей изолированностью и автономностью, что

подтверждается и их графическим оформлением (в отличие от древнеанглийской поэзии, которая неизменно делится издателями на длинные строки, в русских переводах краткие строки располагаются непосредственно друг под другом, причем четные строки незначительно смещаются вправо).

В русских переводах, как явствует из приведенных примеров, организующая роль в стихе принадлежит аллитерации, обогащенной внутренними корневыми созвучиями ударных слогов в строке. Как и в древнеанглийской поэзии, эти звуковые приемы исполняют двойную функцию: они соединяют краткие слоги в долгую и отмечают семантически наиболее важные слова в строке. Любое созвучие безударных слогов, сколь угодно точное, неспособно исполнить в древнеанглийском стихе ни одну из этих функций, однако в переводах безударные созвучия, несомненно, принимают участие в звуковой инструментровке строки («**соратников** он приветствует, / **смотрит** на **сородичей**» 53).

Ритм русских переводов не менее вариативен, чем ритмическая организация древнеанглийских оригиналов. Если число безударных слогов обычно варьируется от двух до четырех, то ударных аллитерирующих и рифмующихся слогов в строке, как правило, используется не более трех, что соответствует распределению аллитераций в древнеанглийском стихе: «Как **часто** я **печалился**, / **встречая** рассветы» 8; «**мужи** **дружинные** / **жизнь** земную» 61, «со **слугой** **негодным** – с **горем** в чужбине» 30). В приведенных примерах аллитерация, обогащенная ассонансом или консонансом, падает на ударные корневые морфемы.

В отдельных случаях число слогов, включенных в аллитерацию, редуцируется в русских переводах до двух («кому бы **смог** я / **смело** поверить» 10), однако глубина звукового повтора делает их заметными в строке, особенно когда к основным созвучиям добавляются дополнительные. Например, в строке «и **молчат**, **запечатав** **печали** в сердце» 17, используются два вида звуковых повторов: рифма на слоге -печ- («**запечатав** **печали**») и рифма на слоге -чат- («**молчат**, **запечатав**). Сходный прием удвоения созвучий употребляется в начальных строках поэмы «Скиталец»: «Кто **одинок** в **печали** / то **чаще** **мечтает**» 1, в которой корневая рифма на ударных слогах **ча-** («**печали** : **чаще**») дополняется звуковым повтором безударного слога -еч- («**печали** : **мечтает**»).

В тех редких случаях, когда аллитерация встречается сама по себе, не обогащенная дополнительными ассонансами или консонансами, число аллитерирующих слогов увеличивается до пяти («Блажен, кто стережет свою веру, / ибо жалобам муж не должен» 112–113), и впечатление регулярности звуковой организации строки создается за счет количества аллитерирующих слогов. Таким образом, или качество, или количество звуковых повторов, использованных в русских переводах, позволяет создать функциональную замену аллитерации и сохранить ее роль в объединении кратких строк в долгие.

В переводах Тихомирова, так же как и в англосаксонских оригиналах, синтаксическая структура не совпадает со стиховой организацией: конец

предложений не совпадает с концом строки, но обычно приходится на ее середину: «Кто **одинок** в **печали**, / тот **чаще** **мечтает** / о **помочи** **господней**, / когда на **тропе** **далекой**, / на **морской**, **незнакомой** / с **тоскою** в **сердце** / он **меряет** **взмахами** / **море** **ледяное**, / **одинокий** **изгнанник**, / и **знает**: **судьба** **всесильна**» (1–5). Строка подхватывает аллитерацию предшествующей, устанавливая связи между мыслями и развивая повествование или описание.

Аллитерация не во всех случаях падает в русских переводах на начальные слоги слов, но всегда отмечает корневые морфемы семантически важных слов в строке (ср. перевод строки поэмы «Скиталец»: ‘*dreame bidrorene, / duguþ eal gecrong*’ 79, – «**утрачена** **радость**, **рать** **побита**»), напоминая о кульминативной функции аллитерации в древнеанглийских оригиналах²⁶. В переводах Тихомирова, как и в древнеанглийских оригиналах, главные в смысловом отношении корневые морфемы, маркированные ударением и аллитерацией, противопоставляются семантически менее важным служебным словам и флективным морфемам, занимающим безударные позиции в строке (ср. перевод строки из поэмы «Скиталец» ‘*Forðon domgeorne / dreorigne oft*’ 17, – «**скорби** **своей** не **скажут** / **взыскующие** **славы**»). Полисиллабические группы безударных служебных слов (таких как притяжательные местоимения «своей» или отрицания «не»), или флективные и суффиксальные морфемы (например, заключительные слоги слов, начальные слоги которых включаются в аллитерацию «**скорби**», «**ска-жут**», «**взыск-ующие**», «**сла-вы**») при чтении вслух произносятся быстрее, чем ударные слоги корневых морфем (такие как начальные аллитерирующие слоги: «**скор-би**», «**ска-жут**», «**сла-вы**»), что делает краткие строки почти изохронными.

Аллитерация используется в переводах не только для организации долгих строк, но и для выделения семантически отмеченных слов, поэтизм, обычно существительных или прилагательных. В отличие от древнеанглийских оригиналов в аллитерацию включаются и глаголы, особенно употребленные в метафорическом значении и позволяющие создать антропоморфные образы (например, «**змеятся** **трещины**» 98; «о **клыкастые** **скалы** / **спотыкается** **буря**» 101; «**зимний** **ветер** / **землю** **морозит**» 102, «и **гремит** **зима**, / и **тьма** **наступает**» 103; «**сокрушила** **дружину** / **жадная** **сеча**» 99). Тем не менее, в переводах, как и в англосаксонском стихе, в котором единственным возможным местом для аллитерации были ударные корневые морфемы, фонетическое тождество слов неизменно затрагивает корневые морфемы (например: «**стены** **опустели**, **попустил** **Господь**» 85).

В переводах Тихомирова относительно редко встречаются конечные рифмы на флективных слогах, легко возникающие в русском стихе вследствие тождества окончаний идентичных грамматических форм. Создается впечатление, что невольные рифмы намеренно избегаются переводчиком, за исключением примеров синтаксического параллелизма, когда ритмические группы составляют изосиллабические единицы (ср. рифму ударных и безударных слогов в строках: «я, **разлученный** с **отчизной**, / **удрученный**,

сирый» 20; «когда на тропе далекой, / на морской, незнакомой» 2b-3a). Звуковые повторы (как ударных, так и безударных слогов), возникающие как следствие синтаксического параллелизма, нередко встречаются в англосаксонской поэзии в дополнение к канонической аллитерации (например, 'wordgyd *wrecan*, / ond ymb wer *sprecan*', Беовульф 3172; 'cwædon þæt he wære / wyruldcyninga // manna mildest / ond monðswærust, // leodum liðost / ond lofgeornost', Беовульф 3180-3182; 'wynna *gewitap* / were *geswicap*', Руническая поэма 94; 'hwælmere *hlimmed* / hlude *grimmed* // streamas staþu beatað, / stundum weorpað', Загадка 2, 5-6; 'mid þy heardestan / ond mid scearpestan', Загадка 28, 2-3). Следовательно, употребляя флективные рифмы, появляющиеся в результате ритмико-синтаксических параллелизмов, Тихомиров воссоздает прием, характерный для англосаксонского стиха, в котором он наделялся функцией близкой к функции рифмоидов корневых морфем.

Подобно англосаксонскому певцу, который использует аллитерацию для выделения слов, соотнесенных этимологическим родством, Тихомиров объединяет слова не по собственному выбору, но проникает в глубинные этимологические связи между ними²⁷ (ср. перевод строк из поэмы «Скиталец»: Hwæg swom nearg? Hwæg swom mago? 92a – «Где же тот **конь** и где же **конник**?»). Объединяя этимологически родственные лексемы, он устанавливает звуковое соответствие этимологически не связанных, но фонетически подобных слов (ср. продолжение звукового «эхо», откликающегося на рифму «**конь**»: «**конник**» в строке 'Hwæg swom maþfumgyfa?' 92b – «Где **исконный** золотодаритель?»). Консонансы и полные рифмы встречаются и в метрических единицах стиха и в единицах поэтической речи, таких как повторы генетически родственных слов («**конь**», «**конник**» 92), лексемные повторы («и с неба **снег** / и со **снегом** дождь» 48), сложные слова («**добродоблестная** дружина», «**Битва в Финнсбурге**» 13). Как и в англосаксонской поэзии, в которой фонетическое сходство нередко возникало благодаря повтору слов в пределах одной строки, в переводах Тихомирова лексемные повторы (например, в строке 'hreoan hrim ond snaw, / haggel gemenged' 48 – «и с неба **снег** / и со **снегом** дождь») создают впечатление повышенной звуковой организации и поэтической экспрессивности.

Богатство поэтической лексики аллитерационной поэзии передается в русских переводах не только при помощи функциональных замен англосаксонским синонимическим системам. В.Г. Тихомиров не стремится состязаться с англосаксонским поэтом в употреблении разнообразных синонимов, которые последний черпал из поэтической традиции. Ресурсы, имеющиеся в распоряжении создателей оригиналов и переводов, несопоставимы, прежде всего, потому что синонимика никогда не была органичной чертой русской поэзии. Многочисленные синонимы, обозначающие ключевые понятия, такие как «битва» или «море», отсутствуют в современных языках, т.к. их значимость для языка оригинала, отражающая ключевые понятия того времени, утрачена в эпоху переводов. К числу при-

емов, используемых Тихомировым, следует отнести употребление поэтизмов (таких как «взыскать», «познать», «приветить», «тешить», «хоромы»), архаизмов («помочь», «под спудом», «сирый», «вспомянет», «слагать»), редких или устаревших лексем («родовичи», «подмога», «воспарять»), потенциальных слов («мой не мрачится разум», «не слишком спорчивый», «здания упадают», «о темноте бытеевской», «кольчужный ратник», «путь поземный»). Поэт наделяет эти слова равными правами в надежде, что читатель, привыкнув к ним, будет воспринимать их как часть поэтического словаря русского языка.

Синонимические системы отчасти воссоздаются в переводах, в которых поэтические слова сосуществуют рядом со сложными словами, обозначающими ключевые для древнеанглийской поэзии понятия, такие как «битва» («рать», «брань», «сеча», «битва») или «король, вождь» («государь», «златоподатель», «кольцедробитель», «заступник», «войсвода», «государь-златоподатель», «вождь-соратник»). Как и в аллитерационном стихе, синонимичные словосочетания могут превращаться в переводах в сложные слова («государь-златоподатель»).

Сложные слова, иногда с плеонастическим повтором (например, «муж-воеводитель»), встречаются в переводах В.Г. Тихомирова значительно чаще, чем в древнеанглийском оригинале (ср., например, Ða aras... mænig / goldhladen ðegn, / gyrde hine his swurde «Битва при Финнсбурге» 13 – «Пробудилась тогда / добродоблестная дружина, / златосбруйные встали / знатные мечебойцы»), производя впечатление органичности словотворчества в русском языке. Более того, ему удается передать впечатление открытости синонимических систем аллитерационной поэзии, благодаря введению в переводы потенциальных архаизмов, таких как «мечебойцы», «смертодеи», «ратначальник», «злосчастье», «грустноликий», «войсвода», «кольцедробитель», «златоподатель», которые, вероятно, не существовали в древности, но созданы по продуктивным моделям русского языка и отчасти вошли в его словарный состав²⁸.

Особенности русского языка лучше всего проявляются в передаче синтаксической структуры древнеанглийского оригинала. В отличие от переводчиков на современный английский язык, скованных строгостью английского порядка слов, переводчик на русский так же свободен в своих синтаксических экспериментах, как и древнеанглийский певец. Сравнение строк оригинала ('secga geseldan. / Swimmað eft on weg! // Fleotendra ferð / no þær fela bringeð // cuðra cwidegiedda' 53-55a) с английским ('but his old friends swim frequently away; The floating spirits bring him all too few of the old well-known songs'²⁹) и русским переводом («прочь уплывают / отлетевшие тени / тешить его недолго / песнями памятными») может показать, как свободный порядок слов помогает переводчику расставить слова в соответствии с нуждами аллитерации и ритма. Аналитическая структура английского языка неотвратимо ведет к наводнению строки служебными словами, уничтожающими фонетический эффект аллитерации (например, в строке 'The floating spirits bring him all too few of the old well-known

songs', две аллитерации на «с» и на «ф» неспособны поддержать организацию шестнадцатисложной строки); напротив, синтетическая структура древнеанглийского и русского языков помогает сохранить равное число слогов в строках оригинала и перевода.

В переводах В.Г. Тихомирова русский язык оказывается превосходным средством для воссоздания поэтического стиля и аллитерационного стиха древнеанглийской поэзии, прежде всего потому что, не пытаясь имитировать звуковые, лексические или синтаксические особенности оригинала, он создает функциональную замену его звуковой, лексической, синтаксической организации, используя средства современного языка.

Становится понятно, что следование принципам диахронического перевода неизбежно ведет к имитации отдельных черт лексической или фонетической организации оригинала. В случае переводов на современный английский язык необходимость отказаться от попыток диахронического перевода усиливается тем перерывом в поэтической традиции, который произошел в начале среднеанглийского периода. Возможно, более плодотворным было бы попытаться использовать в переводах формальные приемы, не идентичные, но функционально эквивалентные тем, которые были канонизованы в англосаксонских оригиналах, опираясь на те черты оригинала, которые могут найти опору в современном языке. Было бы уместным применять звуковые приемы, более глубокие по своей структуре, чем те, на которых строится канон аллитерационного стиха, такие как внутристриховые рифмы, консонансы, ассонансы и полные созвучия корневых морфем ударных слогов. Не исключено, что в дополнение к аллитерации эти звуковые приемы способны наделять переводы более высокой фонетической упорядоченностью, характерной для организации аллитерационного стиха.

Передавая лексику англосаксонских оригиналов, переводчик мог бы, отказавшись следовать принципам этимологического перевода, использовать все богатейшие ресурсы современного языка. Удачным было бы введение в переводы не только архаизмов, диалектизмов и окказионализмов, но и «потенциальных» слов, созданных по моделям продуктивным в современном языке и сходными с теми, которые применялись в аллитерационном стихе. Целью, вероятно, мог бы стать перевод, создающий впечатление, близкое к тому, которое оригинальный текст производит на ученых, достаточно хорошо владеющих языком, чтобы воспринимать его как произведение искусства³⁰. Для того, чтобы это стало возможным, переводчику необходимо попытаться воссоздать взаимосвязь между звучанием и значением, столь важную для древнеанглийского оригинала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Смирницкий А.И. Сравнительно-исторический метод и определение языкового родства. М., 1955. С. 19–21.

² Смирницкая О.А. Лингвистические факторы развития и гибели аллитераци-

онного стиха в Англии // Вопросы английской филологии. Тула, 1970. С. 71–89.

³ Матюшина И.Г. Возрождение аллитерационной поэзии в позднесредневековой Англии // Проблема жанра в литературе средневековья / отв. ред. А.Д. Михайлов. М., 1994. С. 175–228.

⁴ Смирницкая О.А. Древнегерманский аллитерационный стих как архаическая система стихосложения (к постановке проблемы) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1984. № 3. С. 14–22.

⁵ Brooke St. English Literature from the Beginning to the Norman Conquest. London, 1898.

⁶ Bone G. Anglo-Saxon Poetry. Oxford, 1944.

⁷ Frye Pr. H. The Translation of Beowulf // Modern Language Notes. 1897. Vol. 12. P. 79–82.

⁸ Lehnert M. Poetry and Prose of the Anglo-Saxons. Berlin, 1955.

⁹ The Wanderer Translated by Emily H. Hickey // Select Translations from Old English Poetry / ed. A.S. Cook, Ch.B. Tinker. Boston, 2005. P. 50.

¹⁰ The Earliest English Poems Translated and Introduced by Michael Alexander. London, 1977. P. 20.

¹¹ Old English Elegies Translated into Alliterative Verse by Ch.W. Kennedy. Princeton, 1936. P. 46.

¹² Old English Elegies Translated into Alliterative Verse by Ch.W. Kennedy. Princeton, 1936. P. 45.

¹³ Fulton E. On Translating Anglo-Saxon Poetry // Publications of Modern Language Association of America. 1898. Vol. 13, № 2. DOI: 10.2307/456355. P. 293.

¹⁴ The Earliest English Poems Translated and Introduced by Michael Alexander. London, 1977.

¹⁵ Смирницкая О.А. Метрические единицы аллитерационного стиха (к проблеме языка германской эпической поэзии) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 266–271.

¹⁶ Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. (Литературные памятники). С. 175.

¹⁷ The Earliest English Poems Translated and Introduced by Michael Alexander. London, 1977.

¹⁸ The Wanderer Translated by Emily H. Hickey // Select Translations from Old English Poetry / ed. A.S. Cook, Ch.B. Tinker. Boston, 2005. P. 55.

¹⁹ A Brief Anthology of English Literature from Beowulf to Pope / Ed. S.R. Brown. Vol. I. Boston, 2012. P. 103.

²⁰ The Wanderer Translated by Emily H. Hickey // Select Translations from Old English Poetry / ed. A.S. Cook, Ch.B. Tinker. Boston, 2005. P. 53.

²¹ The Wanderer Translated by Emily H. Hickey // Select Translations from Old English Poetry / ed. A.S. Cook, Ch.B. Tinker. Boston, 2005. P. 53.

²² The Wanderer Translated by Emily H. Hickey // Select Translations from Old English Poetry / ed. A.S. Cook, Ch.B. Tinker. Boston, 2005. P. 51.

²³ Смирницкая О.А. Синонимические системы в «Беовульфе» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1980. № 5. С. 44–57.

²⁴ Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. (Литературные памятники). С. 171–232.

²⁵ Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров.

М., 1982. (Литературные памятники).

²⁶ Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994. С. 66–78.

²⁷ Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. (Литературные памятники). С. 171–232.

²⁸ Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1982. (Литературные памятники). С. 193.

²⁹ Anglo-Saxon Verse, selected with an introduction and a parallel verse translation by Richard Hamer. London, 1970. P. 177.

³⁰ Грабарь-Пассек М.Е. Рецензия на издание Записок Юлия Цезаря в переводе М.М. Покровского // Вестник древней истории. 1949. № 2. С. 157.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Smirnitckaya O.A. Drevnegermanskij alliteratsionnyy stikh kak arkhaiskaya sistema stikhoslozheniya (k postanovke problemy) [The Old German Alliterative Verse as an Archaic System of Versification]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow University Bulletin], Series 9: Filologiya [Philology], 1984, no. 3, pp. 14–22. (In Russian).

2. Frye Pr.H. The Translation of Beowulf. *Modern Language Notes*, 1897, vol. 12, pp. 79–82. (In English).

3. Fulton E. On Translating Anglo-Saxon Poetry. *Publications of Modern Language Association of America*, 1898, vol. 13, no. 2, p. 293. DOI: 10.2307/456355. (In English).

4. Smirnitckaya O.A. Sinonimicheskie sistemy v “Beovulf” [The Systems of Synonyms in “Beowulf”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow University Bulletin], Series 9: Filologiya [Philology], 1980, no. 5, pp. 44–57. (In Russian).

5. Grabar’-Passek M.E. Retsenziya na izdanie Zapisok Yuliy Tsezarya v perevode M.M. Pokrovskogo [The Review of “Julius Ceasar Notes” Translated by M.M. Pokrovsky]. *Vestnik drevney istorii* [The Bulletin of Ancient History], 1949, no. 2, p. 157. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Smirnitckaya O.A. Lingvisticheskie faktory razvitiya i gibeli alliteratsionnogo stikha v Anglii [The Linguistic Factors of the Development and Decline of the Alliterative Verse in England]. *Voprosy angliyskoy filologii* [The Issues of English Philology]. Tula, 1970, pp. 71–89. (In Russian).

7. Matyushina I.G. Vozrozhdenie alliteratsionnoy poezii v pozdnesrednevekovoy Anglii [The Renaissance of Alliterative Verse in the Late Middle Ages England]. *Mikhaylov A.D. (ed.). Problema zhanra v literature srednevekov’ya* [The Issue of Genre in the Medieval Literature]. Moscow, 1994, pp. 175–228. (In Russian).

8. Smirnitckaya O.A. Metricheskie edinity alliteratsionnogo stikha (k probleme yazyka germanskoy epicheskoy poezii) [The Metric Units of Alliterative Verse: On the Issue of the Language of Germanic Epic Poetry]. *Khudozhestvennyy yazyk srednevekov’ya* [The Language of Medieval Literature]. Moscow, 1982, pp. 266–271. (In Russian).

9. Smirnitckaya O.A. Poeticheskoe iskusstvo anglosaksov [The Poetic Art of the

Anglo-Saxons]. *Smirnitckaya O.A., Tikhomirov V.G. (eds.) Drevneangliyskaya poeziya* [Old English Poetry], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, p. 175. (In Russian).

10. Smirnitckaya O.A. Poeticheskoe iskusstvo anglosaksov [The Poetic Art of the Anglo-Saxons]. *Smirnitckaya O.A., Tikhomirov V.G. (eds.) Drevneangliyskaya poeziya* [Old English Poetry], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, pp. 171–232. (In Russian).

11. Smirnitckaya O.A. Poeticheskoe iskusstvo anglosaksov [The Poetry of the Anglo-Saxons]. *Smirnitckaya O.A., Tikhomirov V.G. (eds.) Drevneangliyskaya poeziya* [Old English Poetry], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, pp. 171–232. (In Russian).

12. Smirnitckaya O.A. Poeticheskoe iskusstvo anglosaksov [The Poetic Art of the Anglo-Saxons]. *Smirnitckaya O.A., Tikhomirov V.G. (eds.) Drevneangliyskaya poeziya* [Old English Poetry], Series: Literaturnye pamyatniki [The Monuments of Literature]. Moscow, 1982, p. 193. (In Russian).

(Monographs)

13. Smirnitckiy A.I. *Sravnitel’no-istoricheskiy metod i opredelenie yazykovogo rodstva* [The Comparative-Contrastive Method and the Definition of “Relationship of Languages”]. Moscow, 1955, pp. 19–21. (In Russian).

14. Brooke St. *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*. London, 1898. (In English).

15. Lehnert M. *Poetry and Prose of the Anglo-Saxons*. Berlin, 1955. (In English).

16. Smirnitckaya O.A. *Stikh i yazyk drevnegermanskoy poezii* [The Verse and Language of Old German Poetry]. Moscow, 1994, pp. 66–78. (In Russian).

Инна Геральдовна Матюшина – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет; почетный профессор Эксетерского университета (Великобритания).

Специалист в области германской филологии, истории английского языка, средневековой английской и скандинавской литературы. Научные интересы: историческая поэтика; древнегерманский эпос; древнейшая лирика Европы; скальдическая поэзия, стих и язык англосаксонской и древнескандинавской поэзии; поэтика рыцарской саги, стили и жанры древнеанглийской и среднеанглийской поэзии.

E-mail: I.Matyushina@exeter.ac.uk

Inna Matyushina – Doctor of Philology, Leading Researcher of the Meletinsky Institute for Advanced Reserach in the Humanities, Russian State University for the Humanities; Honorary Professor of the University of Exeter (England).

Expert in Germanic Philology, Medieval English and Scandinavian Literature, the History of the English Language. Scholarly interests: Historical Poetics; Germanic Epic; Medieval European Lyric; Skaldic Poetry; Anglo-Saxon and Old Norse Language and Versification; the Poetics of Chivalric Sagas; Styles and Genres of Old and Middle English Poetry.

E-mail: I.Matyushina@exeter.ac.uk

М.К. Борисенко, М.А. Мясникова (Москва)

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА СЛОВ-РЕАЛИЙ (из книги А. Эрно «Дневник улицы»)

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема перевода слов-реалий. Такое явление, как «слово-реалия», остается до сих пор спорным моментом в теории и практике перевода, но тем самым оно привлекает к себе огромный интерес лингвистов и переводчиков. Возможное решение задач, относящихся к адекватной передаче слов-реалий, представлено на примере перевода из книги А. Эрно «Дневник улицы». Анни Эрно – известная современная французская писательница, являющаяся одной из самых заметных представителей литературного направления, которое чаще всего называют автороман (autofiction).

Ключевые слова: слово-реалия; перевод; современный; Анни Эрно; автороман.

M. Borisenko, M. Myasnikova (Moscow)

The Problem of Translation of Word-*realia* (A. Ernaux “*Journal du dehors*”)

Abstract. This article is devoted to the problem of translating word-*realia*. The phenomenon of the “word-*realia*” is still controversial point in the theory and practice of translation, but thereby it has attracted great interest of linguists and translators. A possible solution of the problem relating to the adequate translation of the words-*realia* is shown on the example of translation from the book by A. Ernaux “*Journal du dehors*”. Annie Ernaux is a well-known modern French writer, one of the most prominent representatives of the literary style, which is often called autofiction.

Key words: word-*realia*; translation; modern; Annie Ernaux; autofiction.

Принадлежность слов-реалий к классу «безэквивалентной» лексики определяет трудности работы над их переводом. В рамках теоретических построений продолжается разработка и уточнение содержания элементов, составляющих концепцию этого класса слов. Считать ли словом-реалией только слово / словосочетание или границы этого понятия шире и главным является вычленение смысловой единицы; по каким признакам устанавливается отличие слов-реалий от терминов, фразеологических единиц; каковы критерии включения в класс слов-реалий языковой единицы, и т.д. Эти положения до сих пор являются предметом исследования специалистов. Необходимо отметить, что сегодня тенденция подхода к определению границ слов-реалий заключается в их значительном расширении.

Толковый переводоведческий словарь дает следующее определение слов-реалий: «Это слова, обозначающие предметы, явления и понятия, существующие в практическом опыте носителей исходного языка, но отсутствующие в практическом опыте носителей переводящего языка и по-

этому не имеющие в нем эквивалентов»¹.

Таким образом, очевидно, что именно понятие национального колорита – та окрашенность слова, которую оно приобретает благодаря принадлежности его референта (обозначаемого им объекта) к данному национальному пространству – делает из нейтральной словесной единицы реалию. И это та сторона коннотативного значения реалии, которая, наравне с семантическим значением, подлежит передаче, в противном случае переводческий образ воспринимается неполно, порою искаженно.

Кроме того, необходимо упомянуть и о временном колорите: реалии быстро реагируют на изменения в развитии общества, что требует от переводчика постоянного внимания по отношению к временному контексту.

Естественным развитием дефиниции является вопрос о классификации слов-реалий. В настоящее время единой классификации реалий не существует, однако в основном выделяют несколько больших групп – географические, этнографические (в этой группе можно обозначить множество подгрупп – обычаи, праздники, танцы, орудия труда, меры и деньги, посуда, пища, фольклор, музыка, организованные мероприятия, транспорт, напитки и т.д.), общественно-политические². Основными критериями для классификации являются смысловое содержание, семантическое содержание единиц с учетом признаков их референтов, коннотативные значения в зависимости от местного и исторического колорита, степень освоенности и распространенности и т.д.

Проблема исследования приемов перевода слов-реалий до сих пор вызывает интерес специалистов – лингвистов и переводчиков. Это связано не только с различными взглядами профессионалов на данный вопрос, но и с обилием нюансов и факторов, которые влияют на его решение.

Основными моментами, определяющими выбор способа передачи реалий, являются характер текста, значимость реалии в контексте, характеристика самой реалии, ее место в лексической системе соответствующих языков, адекватное восприятие возможного читателя. Все это связано с необходимостью передачи колорита, ориентированностью на определенную аудиторию, сохранением стилистики автора, стремлением избежать анахронизмов и алоцизмов и т.д. При выборе наиболее подходящего приема перевода важное место принадлежит осмыслению реалии в оригинальном тексте: как она подана, какие средства использует автор, чтобы довести до сознания читателя ее семантическое и коннотативное содержание. Ведь конечной целью перевода является обеспечение максимальной возможности компенсации смысловой и формальной составляющей оригинального текста.

При всем разнообразии классификаций приемов перевода слов-реалий основными признаются: транскрипция, описательный перевод, уподобление, функциональный аналог, контекстуальная трансформация, сноски-комментарии³. Транслитерация и калькирование в настоящее время применяются достаточно редко. Явно прослеживается распространение такого приема как сохранение в тексте слова-реалии в его иноязычном на-

писании.

Возможное решение задач, относящихся к адекватной передаче слов-реалий, представлено на примере перевода слов-реалий из книги А. Эрно «Дневник улицы» / «Journal du dehors»⁴. На сегодняшний день Анни Эрно – одна из самых заметных представителей литературного направления конца предыдущего – начала XXI в., которое чаще всего называют автороман (autofiction). Оно сочетает в себе черты автобиографии и художественной литературы, но не является ни тем, ни другим. Для этого направления характерно определенное совмещение автора с главным действующим лицом, когда автор становится своим собственным персонажем, не сосредотачиваясь на собственном «я». Несомненно, что в поисках структуры, т.е. художественного оформления отобранного материала, писательница опирается на опыт «нового романа», без которого не обходится ни один автор XX–XXI в., в частности, применяя форму «моментального снимка» или кинозарисовки. «То, к чему я стремлюсь – не роман, тем более не автобиография, это то, что формируется в конце текста – что-то между социологией, романом и историей. Я бы не хотела заключать сказанное ни в какую-то форму, ни в определенный жанр»⁵, – поясняет писательница.

«Дневник улицы» – это моментальные зарисовки из жизни города, в котором писательница живет, с портретами случайных прохожих, обрывками случайно услышанных фраз, забавными деталями одежды, замеченных мимоходом, необычными вывесками. Понятно, что такая стилистика объясняет «переполненность» текста разнообразными словами-реалиями определенного времени, представляющими интерес для переводчика.

Особенности стиля писательницы также несомненно связаны с появлением и возможностями Живого Журнала и блогов. Многие критики склонны видеть в Анни Эрно первооткрывательницу художественных возможностей блогерской литературы. Сама писательница вела дневники с шестнадцати лет – отсюда большое внимание к подбору слов и понимание важности слова как такового. «Факт ведения дневника – знак того, что ты пропускаешь вещи через слова, это не письмо, тем более не литература, но знак того, что может стать таковым, через потребность в вербализации», – говорит Анни Эрно в одном из своих интервью⁶.

Становятся понятными такие особенности авторского письма как плоская манера, «документализация» стилистики, представление фактов без комментариев, стремление донести эмоцию без эмоций. Выбранный материал находится на пересечении истории и личного опыта, поэтому автор, по ее словам, и не нуждается в вымысле.

Повествователю необходимо быть узнаваемым современниками, что соответствует принципу блога – собрать подписчиков-единомышленников. Чтобы достичь причастности читателя и максимально точно отразить реальность, А. Эрно отказывается от присутствия себя в качестве героя-наблюдателя или участника, так и от конкретного героя вообще.

Как поясняет Анни Эрно в предисловии к книге, для нее это произведение – почва для эксперимента. Возможность измерения того, какие точ-

ки мира ее трогают, через повседневные рассказы, попытка искать свою историю в других, видеть, как они берут на себя ее историю. В течение двадцати лет Анни Эрно жила в новом городе-спутнике в сорока километрах от Парижа (Сержи-Понтуаэ). До этого она никогда не жила в новых городах, лишенных, в отличие от городов с историей, всякой памяти и прошлого. «Я хотела записать сценки, разговоры, жесты анонимов, которых я больше никогда не встречу, надписи на стенах, незаметные тотчас очертания. Все то, что в той или иной манере вызывает во мне эмоцию, беспокойство или протест», – пишет Анни Эрно в предисловии к книге. Наблюдая за другими людьми, мы больше узнаем о себе, чем когда анализируем свой собственный внутренний мир, считает писательница.

Главным способом передачи антропонимов и топонимов, которых множество в тексте, выбрана транскрипция. Транскрипционная передача требует корректного графического оформления иноязычной фонетической формы, знание традиционной, устоявшейся формы (если она есть), узнаваемой читателем. Восприятие транскрибированных в тексте реалий облегчается уточняющими словами: вокзал Сен-Лазар, магазин Самаритэн, станции метро Шарль-де-Голль и Люксембург, бульвар Осман, писательница Маргерит Дюрас, улица Лафайет, квартал Дефанс, бульвар Мажента и т.д.

Но если этимология названия прозрачна – торговый центр «Три фонтана», улица Святых отцов, коллекция детективных романов «Арлекин», название отеля «Сфинкс», – мы воспользовались переводом, который в значительно большей степени, чем транскрипция, передает семантику имени собственного.

Что касается названий СМИ, магазинов и марок, то мы чаще всего оставляли их на языке оригинала: сеть продовольственных супермаркетов «Franprix», кафе «Nouvelle France» (хотя возможен вариант и «Новая Франция»), журнал «Marie-Claire», дорогие продуктовые магазины «Hédiard», магазин вин «Nicolas», газета «Gazette-Télex», камамбер марки «Président» (тем более что эта марка сыров известна российскому читателю, а графика иноязычного слова легко считывается), хлеб от Poilane'a (знаменитый и дорогой хлеб, выпекаемый французской пекарней «Maison Poilane»). В последнем случае мы применили прием перевода, указывающий на эксклюзивность предмета (ср. «платье от Шанель»).

Конечно, в тексте А. Эрно встречаются те чисто французские понятия, которые давно известны тем, кто имеет отношение к переводам с французского языка (идет ли речь о классических текстах или о современных), но, по-прежнему, требуют при переводе выбора между транскрибированием или функциональной заменой. Например, «перно», или «анисовая настойка». Так ли уж важно, что это «анисовая настойка», если понятно, что это французский алкогольный продукт? Само звучание слова «требуется» сохранить его в переводном тексте. Но «réveillon» (праздничный рождественский ужин) звучит, если слово транскрибировать, гораздо менее «адекватно», поэтому мы бы предпочли сохранить «рождественский ужин» (он

по умолчанию праздничный). Возможен вариант «праздничный ужин», поскольку для французов это ужин и в Новый год. Выбор определяется контекстом – о каком празднике идет речь. И не обойтись без описания при переводе слова «shamprouineuse» (мойщица головы в парикмахерской), поскольку в русском языке названия для такой специализации нет (как и самой специализации). Но если из контекста ясно, что речь идет о парикмахерской, то логично сохранить «мойщица головы». Слово «chemisier» мы находим во всех глоссариях по теме «Одежда», в основном в переводе «женская блузка». При таком переводе, во-первых, непонятно как переводить слово, которое непосредственно обозначает блузку («blouse»), а во-вторых, предмет, который представляет себе русскоязычный читатель, не соответствует тому, что подразумевает франкоговорящий. Речь идет о «женской рубашке мужского покроя». И при таком значении это скорее рубашка (длинная, клетчатая, изящная), чем блузка.

Камнем преткновения для переводчиков являются понятия, относящиеся к образовательному сегменту, настолько системы образования в России и во Франции отличаются.

Например, словосочетание «l'année du bac». Здесь очевидно необходимо применить прием уподобления, для того чтобы раскрыть значение слова-реалии для читателя. Ближайшим по значению русским соответствием будет «выпускной класс». Или «соріе»: этим словом обозначается любая письменная учебная работа – от сочинения до конспекта. В случае с нашим текстом молодой человек, читающий в поезде, скорее соотносится с конспектами лекций.

Или слово «une surveillante». В русском языке для этой реалии, обозначающей название должности, подходящим соответствием будет «старший кассир». В данном случае уподобление является оптимальным способом донести значение данной реалии до широкого круга русских читателей, что и является одним из достоинств этого приема перевода.

Несколько в стороне от процитированных примеров стоит пример с «бубу», традиционным африканским платьем. Слово «бубу» является «внешней» реалией как для французского языка, так и для русского. Но для русского читателя экзотические наряды не-европейца традиционно обозначаются через слово «бурнус», вне более детального этнического различия. Русский язык воспринял этот термин именно как обозначение чего-то экзотического, яркого, длинного.

Но самое интересное – имплицитные, если их можно так назвать, слова-реалии. Они-то и вызывают наибольшие трудности при переводе. Слово «ravillon» не является экзотизмом для русскоязычного читателя. «Павильон» давно принят русским языковым пространством и при всем развитии значений (от садового павильона до выставочного или торгового) означает нежилое, отдельно стоящее сооружение. Во французском языке есть добавочное значение – индивидуальный жилой дом с участком. Поэтому «rue pavillonnaire» переводится как «улица, застроенная частными домами».

Невозможно представить Париж без «les grands magasins», как и без «les grands boulevards». В обоих случаях это исторические реалии, а не просто обозначение размера. Но если «Большие бульвары» (желательно с большой буквы) вызывают определенные ассоциации у подготовленного читателя, то «Большие магазины» чаще всего воспринимаются просто как крупные универсальные магазины. «Большими магазинами» (их всего четыре) называют первые универсальные магазины в Париже, появившиеся в конце XIX – начале XX вв., владельцы которых заложили основы современных торговых пространств. Под одной крышей были собраны все товары, без различия специализации и по фиксированным ценам. Отсюда – прописная «Б», как для названия.

Исторические реалии, да еще и «скрытые», всегда трудны для перевода, поскольку переводчик сталкивается с проблемой временного исторического знания, которое характерно для той или иной этнической группы в определенный промежуток времени. Например, во французском языке есть несколько сравнений для обозначения поведения, свойственного легкомысленной молодой девушке. А Эрнэ выбирает «comme une midinette», сравнение книжное, скорее из речи интеллигентного человека определенного возраста. Так называли парижских девушек-белошвеек конца XIX в., которые высказывали на короткий перекус («динет») в полдень («миди»). Слово можно перевести как «наивная девица», этот перевод в соответствующем отрывке будет контекстуально точен. Но главное в этих девчушках – легкость, которую французы обозначают через фривольность, для нас – это юные модисточки, тем более что модистка тоже историческое понятие. Соответственно такой перевод будет более подходящим.

Встретив в тексте определение «vaguement soixante-huitard», переводчик несомненно соотнесет его с бытующим в русском языке историческим определением «шестидесятники». И по способу образования, и по семантическому наполнению они однородны. К сожалению, от числительного 68 не столь удобно образовать производное, как это произошло в русском языке. Май 68-го года для франкоговорящего читателя обозначает конкретные исторические события, столь важные, что их стало возможно обозначать двумя последними цифрами от полной даты (1968). Волнения, начавшиеся в студенческой среде, захватили все отрасли, на улицах появились баррикады, а правительство было вынуждено уйти в отставку. «Революция» 68-го года породила целую культуру и философию, она отразилась в искусстве и моде. Мы предлагаем перевод «что-то от духа мая 68-го» (возможно, со сноской). Хотя, по-видимому, это заметно, авторы не являются сторонниками комментариев и сносок.

Интересен также пример с переводом названия ювелирного магазина «La Baguerie». Слово придумано, по-видимому, владельцем – оно образовано от «bague» (кольцо) и глагола «bague» (нанизывать, надевать кольцо, окольцевать) при помощи суффикса, обозначающего совокупность однородных предметов (например, «boulangerie» – булочная и т.д.). Таким образом, чтобы раскрыть значение названия русскому читателю, его можно

перевести, например, как «Мир колец».

Как человек, осознающий значение словесного выражения реально-сти, А. Эрно не могла оставить без внимания тот факт, что магазинные тележки стали называться не английским словом «caddie» (изначально слово обозначало и обозначает тележки для транспортировки принадлежностей для игры в гольф), а французским «chariot», которое применяется к садовой тележке, имеет прозрачную этимологию и свою группу родственных слов: «Le ramasseur de caddies des Linandes n'est plus là. Maintenant, il y a des chariots à pièces»⁷. В русском языке с тех пор как появились супер- и гипермаркеты, торговые центры другого термина, кроме тележки, не применялось. Отсылка к первоначальному значению английского слова потребовала бы сноски. Контекстуальная трансформация приводит к варианту: «Магазинные тележки поменяли название с английских на французские. Значит и сборщик тележек у Линанд поменялся».

Неблагодарная задача – комментировать выбранные для перевода текста приемы. Если они выбраны удачно, то иноязычный читатель ничего не потеряет от того впечатления, которое хотел создать автор оригинального текста. Он в полной мере ощутит себя в той атмосфере, в которой жил автор и которую стремился передать через слова. Именно переводчик создает эту атмосферу посредством своих знаний и в меру своего таланта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. Изд. 3-е, перераб. М., 2003. С. 199.

² Шабанова Ю.Ю., Привалова Ю.В. Проблема перевода слов-реалий // Успехи современного естествознания. 2012. № 5. С. 168–169.

³ Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М., 2001. С. 116–118.

⁴ Ernaux A. Journal du dehors, Gallimard, 1993.

⁵ Dit de femmes. Entretiens d'écrivaines françaises, entretiens avec Michele Magill et Katherine S. Stephenson. Paris, 2003. P. 84.

⁶ Dit de femmes. Entretiens d'écrivaines françaises, entretiens avec Michele Magill et Katherine S. Stephenson. Paris, 2003. P. 78.

⁷ Ernaux A. Journal du dehors. Paris, 1993. P. 39.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Shabanova Y.Y. Privalova Y.V. Problema perevoda slov-realiy [The Problem of Translating Words-realia]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya*, 2012, no. 5, pp. 168–169. (In Russian).

(Monographs)

2. Nelyubin L.L. *Tolkovyy perevodovedcheskiy slovar'* [Explanatory Translation

Dictionary]. Moscow, 2003, p. 199. (In Russian).

3. Vinogradov V.S. *Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy)*. [Introduction to Translation Studies (General and Lexical Questions)]. Moscow, 2001, pp. 116–118. (In Russian).

Мария Кирилловна Борисенко – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: французский язык и литература, социолингвистика, культурология, переводоведение.

E-mail: m-borissenko12@yandex.ru

Мария Александровна Мясникова – бакалавр, выпускница Российского государственного гуманитарного университета.

Область научных интересов: лингвистика, переводоведение.

E-mail: myasnikova_ma88@mail.ru

Maria Borisenko – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, Russian State University for the Humanities.

Research areas: French language and literature; sociolinguistics; cultural studies; science of translation.

E-mail: m-borissenko12@yandex.ru

Maria Myasnikova – bachelor degree in the Russian State University for the Humanities.

Research areas: study of language, science of translation.

E-mail: myasnikova_ma88@mail.ru

АНТРОПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ The Anthropology of Literature

Т.В. Ковалевская (Москва)

ОТ ЖИЗНИ К НЕЖИТИ – ПРЕОДОЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ В НЕДОЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается ключевой процесс современной культуры – слияние двух типов самосознания (героического и негероического) и трансформация традиционной телеологии. Если традиционным телосом европейской героической культуры было обретение божественной природы, то новая телеология, будучи принципиально аметафизической, вынуждена искать новые формы целеполагания. В духе мифологических исканий, ставших популярными в европейской культуре в XIX в., новый телос обретается в мифологических существах (вампирах и оборотнях). Пределом человеческого развития становится не божественность или сверхчеловечность, но фактическая анимальность или нежизнь.

Ключевые слова: страх; самообожение; бессмертие; смерть; сверхчеловек; анимальность; вампир; оборотень; зомби.

T. Kovalevskaya (Moscow)

From Life to Cadavres: Overcoming Humaneness in Underhumaneness

Abstract. The article deals with the key phenomenon of modern culture, namely the merging of the heroic and non-heroic self-consciousness and the transformation of the traditional teleology. If the traditional teleological approach to European heroic culture was the acquisition of the divine nature, then the new teleology, being non-metaphysical in essence, has to search for new forms of reasoning. This new teleological approach is acquired in the form of mythic creatures (vampires and werewolves) in the vein of mythological search which became so popular in the European culture of the 19th century. Neither divinity nor supermanhood is the summit of human development any longer, but actual animality or non-life.

Key words: fear; burning oneself; immortality; death; superman; animality; vampire; werewolf; zombie.

Системообразующим представлением традиционной европейской культуры было стремление человека выйти за пределы собственной природы. Эта цель могла быть достигнута двояким способом в зависимости от принадлежности человека к героическому или негероическому типу мирозерцания.

Негероический тип сознания характеризовался низкой степенью инди-

видуализации, зависимостью человека от большей общественной единицы (семьи, рода), представлением о том, что жизненный путь, т.е. судьба человека, определяется коллективным имуществом рода, к которому он принадлежит по рождению или по браку; обретаемое человеком бессмертие было коллективным родовым бессмертием за счет естественного процесса воспроизводства рода человеческого. Негероический тип сознания нетрансцендентен.

Героический тип мирозерцания подразумевает высокую степень индивидуализации и представление о том, что судьба героя есть добровольное принятие смерти, дарующее ему бессмертие и божественную природу; такой тип устремлений мы обозначаем термином «самообожение». Изначально самообожение представляло собой однократный акт свободной воли и выбора человека, выбирающего смерть как путь к преодолению человеческой природы. Наиболее наглядно такой тип самообожения воплотился у германцев с их культом смерти в бою, дающей герою право на приобщение к жизни богов, т.е. на то, что мы ранее назвали субстанциальным самообожением, и, парадоксальным образом, на вторую смерть вместе со смертными богами. В культуре Нового времени в силу различных причин, в частности, философской победы номинализма, отодвинувшего Божественное в непознаваемую даль, подобная готовность к смерти стала невозможной, и преодоление человеческой природы пошло по линии функционального самообожения, т.е. однократного акта человеческой воли, путем которого человек утверждал свое, по сути, божественное господство над другими людьми. Такое функциональное самообожение вело человека, по его мнению, и к самообожению субстанциальному. Так, шекспировский Макбет явно полагает себя больше чем человеком, и ведьмы ловко играют на его убеждении, предсказывая, что его не убьет тот, кто женщиной рожден, т.е., в понимании Макбета, его не убьет человек¹. В любом случае такая устремленность человека героического означает трансцендентную природу его сознания: для него, в противоположность негероическому мирозерцанию, земное есть путь к метафизическому.

Рубеж XIX–XX вв. стал моментом концептуализации слияния и трансформации обоих типов сознания. Происходит кризис героического сознания, которое оказывается на грани исчезновения. Для нового гибридного сознания характерно отрицание метафизического элемента как движущей силы культуры, т.е. на смену человеку героическому приходит человек негероический, испытавший, однако, сильное влияние героического сознания.

С исчезновением героического телоса начинается эпоха поиска новых путей прорыва уже не к божественности, но к сверхчеловечности. Философские пути этого поиска уже описывались², но есть и другие пути, причем поиском этим занимается не высокая, но массовая культура: научная фантастика, разрабатывающая проблемы сверхчеловечности (бр. Стругацкие, Филип К. Дик, С. Лем и др.), а также комиксовая культура «супергероев», по большей части строящаяся на том, что люди каким-то образом

обретают нечеловеческие, сверхчеловеческие возможности, любопытным образом часто связанные со звериными качествами. Все эти поиски приводят к распаду представлений о человеке.

Сферой поиска нового телеса человеческого существования становится мифология, которая в XIX–XX вв. снова превращается в культурный код, способ осмысления мира. Впервые на сцену массовой культуры в положительном облике выступают различные монстры: оборотни, т.е. полулюди-полузвери, а также вампиры и зомби, нежить, *the undead*.

Оборотничество сочетает в себе элементы как архаичного тотемизма, так и обряда инициации, и тогда сохранение возможности оборотничества оказывается принципиальным отказом от полного очеловечивания³, перевернутым обрядом инициации, посвящением не в полноценную человечность, но в звериную природу. Именно это последнее восприятие оборотничества видно в таких текстах, как «Компания волков» А. Картер, «Проблема верволка в Средней полосе» В. Пелевина, в романах А. Кертис Краузе.

С другой стороны, вампиризм оказывается неким абсурдистским вариантом самообожения в смерти – если классическое самообожение в смерти включало в себя обретение некой сверхчеловеческой формы жизни, то вампиризм предполагает неопределенное состояние – *the undead*, нежить⁴. Вампирский жанр переживает расцвет, и в этой литературе провозглашается принципиально противоположное ранее принятому движение – от жизни к не-жизни.

Здесь можно возразить, что мы сопоставляем несопоставимое – архетипы традиционной культуры, с одной стороны, и образы массовой посттрадиционной культуры, с другой. Но эти архетипы и образы, с нашей точки зрения, являются стадиями развития одной культуры, а самое главное, они исполняют в контексте своего времени одну и ту же функцию – и архетипы традиционной культуры, и массовая популярная культура конца XX – начала XXI вв. создают новые механизмы осмысления человеческого существования.

Интересный контекст для понимания значимости массовой культуры может предложить психология. Виктор Франкл пишет, по сути, об отказе от трансцендентного и о последствиях такого отказа: «Один широко известный психиатр как-то заметил, что западное общество повернулось от священника к доктору. Другой психиатр жалуется, что в наше время слишком много пациентов приходит к врачу с такими проблемами, с которыми нужно было бы обращаться к священнику. Пациенты постоянно приходят к нам с проблемами, связанными с поиском смысла жизни»⁵. «Экзистенциальный вакуум <...> может быть описан как частная и личная форма нигилизма, ибо нигилизм может быть определен как утверждение, что бытие не имеет смысла»⁶, – пишет В. Франкл.

Психотерапия принимает на себя обязанности философии и религии. Отметим, что Франкл размещает свою психотерапию между двумя ключевыми формантами культуры XX в., между Ницше и Фрейдом: «Психо-

анализ говорит о *принципе удовольствия*, индивидуальная психология – о *стремлении к статусу*. Принцип удовольствия может быть обозначен как *воля к удовольствию*; стремление к статусу эквивалентно *воле к власти*. Но где же то, что является наиболее глубоко духовным в человеке, где врожденное желание человека придать своей жизни так много смыслов, как только возможно, актуализировать так много ценностей, сколь это возможно, – где то, что я назвал бы *волей к смыслу*?»⁷. Воля к смыслу, стремление заполнить экзистенциальный вакуум, образовавшийся в психологии и философии и в бытии человека, принявшего игру по правилам воли к удовольствию и воли к власти, также неизбежно противопоставляет себя этим двум волям, поскольку настойчиво возвращает человека на метафизический уровень бытия. Цитируя своих пациентов, говоривших о необходимости Бога для нормальной осмысленной жизни, Франкл также отмечает, что некоторые могли говорить о самых интимных и даже извращенных подробностях своей сексуальной жизни, но им было трудно говорить о сокровенных религиозных переживаниях⁸. Сам Франкл видит в стыде веры нечто положительное, по его мнению, стыд защищает нечто дорогое человеку от превращения в объект обозрения⁹. Возможно, конечно, что стыд – это защита сокровенного от объективации и выставления на всеобщее обозрение, но в конце XX – начале XXI вв. стыд – это именно стыд веры как проявления дурной инфантильности, глупости, неспособности жить своим умом, отсталости и так далее. При все усиливающемся давлении социума, декларирующего свободу самоопределения, но на деле допускающего самоопределение только в узко заданных рамках, признание в сексуальном извращении – всего лишь признание в собственной раскованности и свободе, а признание в вере – наоборот, признание в не-свободе и ограниченности. Поэтому поиски иных способов справиться с проблемой смысла человеческого существования неизбежно выходят из сферы человеческого, но не в сферу метафизического, а в сферу недочеловеческого.

Франкл перечисляет следующие пути обретения смысла: «Человек не только (в силу воли к смыслу) смысл ищет, но и находит его тремя способами. Вначале он видит смысл в том, чтобы делать что-либо, что-то создавать. Затем он видит смысл в том, чтобы что-либо переживать или кого-нибудь любить. И наконец, при определенных обстоятельствах он видит некий смысл даже в той безнадежной ситуации, которой не в силах что-либо противопоставить. <...> Твердость и психологическая установка позволяют ему проявить нечто, на что способен только человек, – превратить страдания в победу»¹⁰. Радикальное превращение страдания в победу в едином акте самоутверждения – это рассмотренное нами представление о самообожении, в котором смысл жизни реализуется в добровольном отказе от нее и в переходе в более высокое состояние бытия. Конечно, самообожение – только один из способов обретения высшего метафизического смысла человеческого бытия. Но подобное обретение смысла, и вообще обретение смысла в высшем бытии за пределами человечности становится

для современного человека все более и более невозможным.

Итак, в отсутствие смысла появляется «экзистенциальный вакуум», и Франкл отмечает, что «экзистенциальный вакуум проявляется прежде всего в состоянии скуки»¹¹.

Скука как проявление экзистенциального вакуума имеет принципиально важное значение. Программное отождествление скуки с экзистенциальным вакуумом придает особое значение всему, что используется для борьбы со скукой, т.е. для заполнения этого вакуума. А поскольку одним из наиболее доступных и популярных средств борьбы со скукой являются общедоступные развлечения, то это означает, что популярная формула «это просто развлечение, не ищите там смысла» оказывается принципиально ложной – все, что заполняет экзистенциальный вакуум, уже в силу одного этого факта принимает на себя (пусть даже не ставя перед собой такой цели) экзистенциальную роль. Это значит, что, вытесняя собой скуку, развлечение неизбежно поставляет человеку смысловые структуры, влияющие на его отношение к жизни и понимание ее смысла. А также это значит, что, с другой стороны, массовые формы развлечения представляют собой отражение современных форм *массового* заполнения этого экзистенциального вакуума, потому что, в отличие от высокой культуры, культура массовая не должна быть убыточной, и *массовая* культура создается под предполагаемый заказ *массового* потребителя. Именно поэтому рассмотрение тенденций массовой культуры не менее, а может быть, и более показательно, чем рассмотрение произведений культуры высокой.

В последнее время потребность в обретении все новых форм выхода за пределы человечности становится особенно очевидной в эволюции еще одного заимствованного из мифологии образа – зомби, живых мертвецов. В верованиях народов банту нзамби – высший дух, определяющий, в числе прочего, срок жизни человека. На Гаити сложилась мифологема зомби – воскрешенного мертвеца или лишенного собственной воли человека, которого подчиняли себе колдуны и использовали как рабсилу. В популярной культуре второй половины XX в. зомби – оживший мертвец, пожирающий плоть и мозг живых, которые также превращаются в зомби¹².

Вначале современная культура увидела в зомби превосходную метафору лишения человека воли и подчинения его себе системой, армией, государством, злодеем и т.д.¹³ В соответствии с этим зомби понимался как другой, как метафора гибели человеческого в современном мире и т.д., т.е. во вполне традиционном гуманистическом ключе. Однако теперь этот весьма отталкивающий (в отличие от вампиров и оборотней) и неэстетический (с гниющей плотью, отваливающимися частями тела и т.д.) персонаж обретает новую жизнь как в научных исследованиях, так и в массовой культуре. Книга с говорящим названием «Мертвому лучше. Эволюция зомби как пост-человека» – весьма информативное введение в проблематику жанра.

Что же касается массовой культуры, то роман и недавно вышедший фильм «Тепло наших тел» (*Warm Bodies*, 2013) повествуют о любви девушки и зомби, после чего... после чего мнения аудитории начинают ра-

дикально расходиться. Зомби вроде как оживает, почти превращается в человека, и в этом отношении все вроде бы хорошо в традиционном понимании счастливых концов. При социально-метафорическом понимании зомби как другого историю из «Тепла наших тел» следует понимать как признание человечности и последующее ее обретение существом, которое ранее было *другим*. В современной культуре принятие Другого – распространенная и популярная тема, однако обычно это принятие просто меняет знаки с плюса на минус – человечность теперь помечается минусом, а монструозность – плюсом, и происходит не принятие другого, а принципиальный отказ от человечности и превращение в монстра. Подлинное принятие должно состоять не в том, чтобы изменяться и превращаться в кого-то иного самому, а том, чтобы принимать другого таким, какой он(а) есть, оставаясь при этом самим собой. Однако современная массовая культура идет в ином направлении и выбирает отказ от человечности как некую истинную терпимость к чужой инаковости.

О том, что социально-метафорическое прочтение фильма «Тепло наших тел» не является всеобщим, свидетельствуют отзывы пользователей на самом крупном, известном и влиятельном сайте, посвященном кинематографу: Internet Movie Database (IMDb.com). [В России сопоставимого по посещаемости и наполняемости сайта практически нет. Кинопоиск (Kinopoisk.ru) уступает IMDb как по размерам своей базы, так и по наполняемости для каждого фильма. Кроме того, те парадигмы, по которым фильмы создаются и анализируются зарубежными зрителями (толерантность, политкорректность) в большой мере являются столь же заимствованными для наших зрителей, как и сами, например, зомби]. Реакции пользователей – первые попытки своеобразной рефлексии, спонтанные реакции, которые выставлены на всеобщее обозрение для всеобщей рефлексии. Если реакция профессионалов в большой степени предсказуема и обусловлена их профессиональным образованием, то здесь можно встретить анализ, выполненный как профессионалами в области гуманитарных наук, так и «людьми с улицы», реакция которых, может быть, более важна и интересна, потому что она спонтанна и непосредственна. И вот пример такой спонтанной реакции. С нее пользователь под именем jbarrington начинает новую ветку обсуждения: «Учитывая явную параллель с Ромео и Джульеттой, мне хотелось, чтобы конец был трагический (и все же смешной и/или умильный). Я надеялся, что Джули превратится в зомби, чтобы быть с Р, как Джульетта покончила с собой, потому что не могла жить без Ромео. Они могли бы вместе укувылять в сторону заката со смешным монологом о том, как для них все “устроилось”. В целом мне понравился фильм, но разочаровал клишированный счастливый конец»¹⁴.

Оксюморонный концепт смешного и/или умильного трагического конца показывает, что для пользователя катастрофически смешиваются эстетические и биологические категории: трагедия может быть смешной или, что еще хуже, «мимимишной», а заполняя скуку, чтобы ее заполнить, он вполне готов обрести смысл своей жизни (помним, что развлечение за-

полняет франкловский экзистенциальный вакуум) нежизнью нежити и побороть страх смерти, став смертью – в конце концов, зомби – практически людоеды.

Размышления пользователя jbarington не остались без ответа. Пользователь sibroman сообщает: «В книге Р и Джули трансцендируют в новый вид <...>; они оба заражают друг друга, но не жестоким, а любящим образом. Это раскрывается, когда их глаза становятся золотистыми»¹⁵.

Обращает на себя внимание выбор слов – герои не превращаются, а именно *трансцендируют* (transcend) в новый вид, который то ли жив, то ли мертв. Возникает некая принципиально новая форма жизни/нежизни.

На этом довольно странном примере хорошо видна гибридизация культур: то, что принципиально нетрансцендентно (нежить), пытается остаться собой, максимально – вернуться к потенциально трансцендентному, но это объявляется новой трансценденцией.

В то время как высокая культура пытается найти некие новые формы целеполагания для развития человечества, массовая культура пока что по большей части находится на пути к тому, чтобы объявить новой целью бытия человека ранее отрицавшийся путь буквальной анимальности, с одной стороны и, с другой стороны, смерти уже не как способа перехода к новой форме высшего существования, но как собственно новой формы бесконечного существования, покоящейся не на добровольно принятой смерти, но на бесконечных убийствах и воспроизводстве себе подобных. Или же она ошупью пытается создать новую трансценденцию из не- или лишь потенциально трансцендентной материи. Остается только следить за тем, что будет дальше.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бузина Т.В. Самообразование в европейской культуре. СПб., 2011.

² Хоружий С.С. Ницше и Соловьев в кризисе европейского человека // Вопросы философии. 2002. № 2. С. 54.

³ Неклюдов С.Ю. Оборотничество // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 234–235.

⁴ Михайлова Т.А., Одесский М.П. Граф Дракула. Опыт описания. М., 2009.

⁵ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 11.

⁶ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 211–212.

⁷ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 11–12.

⁸ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 248.

⁹ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 246.

¹⁰ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000.

С. 280–281.

¹¹ Франкл В.Э. Основы логотерапии. Психотерапия и религия. СПб., 2000. С. 193.

¹² Boon K. The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age // Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. New York, 2011. P. 50–60.

¹³ Sorcha Ni Fhlainn. All Dark Inside: Dehumanization and Zombification in Post-modern Cinema // Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human. New York, 2011. P. 139–157.

¹⁴ <http://www.imdb.com/title/tt1588173/board/flat/210322908?p=1> (дата обращения: 03.12.2013).

¹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt1588173/board/flat/210322908?p=1> (дата обращения: 03.12.2013).

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Khoruzhiy S.S. Nitsche i Solov'ev v krizise evropeyskogo cheloveka [Nietzsche and Solovyev Within the Crisis of the European Man]. *Voprosy filosofii*, 2002, no. 2, p. 54. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Neklyudov S.Yu. Oborotnichestvo [Werewolfism]. *Mify narodov mira* [The Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow, 1982, pp. 234–235. (In Russian).

3. Boon K. The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age. *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York, 2011, pp. 50–60. (In English).

4. Sorcha Ni Fhlainn. All Dark Inside: Dehumanization and Zombification in Post-modern Cinema. *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York, 2011, pp. 139–157. (In English).

(Monographs)

5. Buzina T.V. *Samoobozhenie v evropeyskoy kul'ture* [Self-Education in European Culture]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

6. Mikhaylova T.A., Odesskiy M.P. *Graf Drakula. Opyt opisaniya* [Count Dracula. The Experience of Description]. Moscow, 2009. (In Russian).

7. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, p. 11. (Translated to Russian).

8. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 211–212. (Translated to Russian).

9. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of

Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 11–12. (Translated to Russian).

10. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, p. 248. (Translated to Russian).

11. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, p. 246. (Translated to Russian).

12. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 280–281. (Translated to Russian).

13. Frankl V.E. *Osnovy logoterapii. Psikhoterapiya i religiya* [The Principles of Logotherapy. Psychotherapy and Religion]. Saint-Petersburg, 2000, p. 193. (Translated to Russian).

Татьяна Вячеславовна Ковалевская – PhD (Yale University), кандидат филологических наук, доктор философских наук, доцент; профессор кафедры иностранных языков факультета международных отношений и зарубежного регионоведения Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета.

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Tatyana Kovalevskaya – PhD (Yale University), Candidate of Philology, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor; Professor at the Foreign Languages Department, School for International Relations and Regional Studies, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities.

Email: tkowalewska@yandex.ru



РИТОРИКА Rhetoric

П.П. Шкаренков (Москва)

АВИТ ВЬЕННСКИЙ О КРЕЩЕНИИ ХЛОДВИГА: дискурс, образ, вызов

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00020

Аннотация. В статье рассматривается, какое впечатление произвело в бургундском королевстве известие о крещении короля франков Хлодвига. Авит Вьеннский, как политик и пастырь, стремится, сохраняя необходимый баланс, выработать подходы к использованию опыта Хлодвига в общественно-государственной практике маленького бургундского королевства, формируя широкую программу действий, направленных на повышение международного статуса и престижа бургундской королевской власти, на включение ее в число доминирующих на текущий момент политических сил. Переход короля в истинную веру и определение характера его отношений с империей составляли два основных элемента плана, который мог бы обеспечить выживание королевства бургундов. В частном случае Хлодвига отражается общая проблема, которую поднимает Авит, – это проблема примирения и установления согласия между королевской властью и ортодоксальным христианством. Хлодвиг выступает создателем новой королевской власти, которая порывает с германской моделью, чтобы соотносить себя отныне с моделью римской. Совершив подобное деяние, Хлодвиг наметил путь для других правителей Запада. Авит не делает из него ни исключительной личности, ни избранника, но скорее представляет его как образец, модель, на которую другие могут и должны равняться.

Ключевые слова: Авит Вьеннский; Хлодвиг; ортодоксальное христианство; арианство; Бургундское королевство; латинская риторика; поздняя Античность.

P. Shkarenkov (Moscow)

Avitus of Vienne on the Baptism of Clovis: Discourse, Image, Challenge

Abstract. The article examines the effect produced in the Burgundian kingdom by the news of the baptism of Frankish king Clovis. Avitus of Vienne, as a politician and a pastor, seeks, trying to maintain the required balance, to develop approaches to using the experience of Clovis in the public practice of a small Burgundian kingdom. He develops a broad programme of actions aimed at the improvement of the international status and prestige of the Burgundian royal government, at its inclusion into the political forces which were dominant at that moment. The conversion of the king to the true faith and the determination of the nature of his relations with the Empire were two main ele-

ments of the plan that could ensure the survival of the kingdom of the Burgundians. The particular case of Clovis reflects a general problem which is raised by Avitus, i.e. the problem of reconciliation and agreement between the Royal power and the Orthodox Christianity. Clovis acts as the creator of the new Royal power which breaks with the German model to identify itself from now on with the Roman model. Committing such an act, Clovis has charted the way for other rulers of the West. Avitus makes him neither an exceptional personality nor the elect of God, but rather presents him as a model – the model which others can and should follow.

Key words: Avitus of Vienne; Clovis; Orthodox Christianity; Arianism, the Burgundian kingdom; Latin rhetoric; late Antiquity.

Авит Вьеннский родился около 460 г. и принадлежал к тому поколению, которое вошло во взрослую жизнь уже после падения Западной Римской империи. [Об Авите написано очень незначительное количество работ. Его сочинения используют, в основном, как источник по истории Бургундского королевства, а также как источник сведений о крещении Хлодвига. С другими вопросами исследователи к сочинениям Авита не обращались. Из работ, непосредственно посвященных его личности и его сочинениям, упомянем давнюю диссертацию В. Кюшевала¹. Диссертация протестантского теолога Х. Денкингера² содержит столь полемические суждения и обороты, что способна озадачить современного читателя. Из ранних работ безусловно полезной остается монография Х. Гельцера³. Не потеряли своего значения также монография М. Буркхардта⁴ и статья Ж. Паланка⁵. Сочинения Авита Вьеннского в контексте развития религиозной и культурной ситуации в бургундском королевстве рассматриваются в капитальной монографии И. Вуда⁶. В отечественной историографии единственной работой, посвященной Авиту Вьеннскому, остается статья Ю.А. Кулаковского⁷. Существует два издания сочинений Авита: первое, подготовленное Р. Пейпером в серии MGH⁸; второе, подготовленное У. Шевалье⁹. В настоящей статье мы пользуемся изданием Р. Пейпера, но, в некоторых случаях, мы также привлекаем и издание У. Шевалье. – Здесь и далее авторские комментарии даются в квадратных скобках.] Хотя эта историческая драма произошла совсем недавно и, можно сказать, почти у них на глазах, переживали и ощущали они ее уже не с той остротой, как их отцы. Складывающаяся система романо-варварских королевств в их восприятии не несла на себе отпечаток чего-то возмутительно неприличного, была лишена привкуса горечи от поражения. Из этого вовсе не следует, что римляне сдались, отказавшись от своих традиций и своей системы ценностей. Лучшие из них упорно работали над тем, чтобы помочь себе, сделать новую королевскую власть достойной того, чтобы ее любить, и чтобы ей служить. Авит был из их числа. Он принадлежал к одной из тех семей, где церковная карьера стала уже традиционной: его отец, Гезихий, сменил Мартина на кафедре во Вьенне, а его брат, Аполлинарий, был епископом Валенса¹⁰. Религиозное образование у Авита, как кажется, было очень основательным, что нашло свое отражение во всех его сочинениях, в том числе и в стихах, которые были вдохновлены исключительно эпизо-

дами из Ветхого Завета¹¹. Очень часто религиозные интересы определяли и его политическую позицию.

Нельзя не признать, что политическая ситуация в конце V в. претерпела существенные изменения, вызванные, главным образом, тем, что на авансцену европейской политики того времени вышли такие масштабные фигуры, как Хлодвиг и Теодорих Великий. В отличие от Гензериха и Эйриха они никогда не поднимали оружие против империи, способы, которыми они овладели, один – Галлией, другой – Италией, не предполагали ничего сравнимого с нашествиями начала века, что полностью подтверждается и реакцией населения на их действия. Более того, они представляли себя, у каждого на то были свои причины, реставраторами и мстителями, которые пришли, если не восстановить старый порядок, то уж, по крайней мере, восстановить некую форму законности, попорченную завоевателями предыдущей эпохи. В случае с Теодорихом Остготским это положение не нуждается в дополнительных комментариях, поскольку он пришел в Италию по поручению императора с тем, чтобы свергнуть узурпатора Одоакра. В случае с Хлодвигом эта позиция, особенно в начале его правления, была куда менее определенной и юридически обоснованной. Однако сын Хильдерика уже не был чужестранцем в Северной Галлии, бывшей его первым владением. [Отличие Хлодвига от прочих германских правителей, Алариха, Гензериха, Теодориха, особо подчеркивается в работе В. фон ден Штайнена. См. также замечания Х. Данненбауэра]¹². Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов и влияние, которое имел на него епископ Реймса, и присутствие рядом с ним, еще до его обращения, католической принцессы Клотильды. [Благосклонность Хлодвига к каноническому христианству (которое, несколько модернизируя, часто уже называют католицизмом) подтверждается также тем фактом, что он дал разрешение крестить двух своих первых сыновей – Ингомера и Клодомира (*Greg. Tur.*, HF, II, 29). Отметим, несколько забегаая вперед, что этот факт не согласуется с гипотезой, согласно которой колебания Хлодвига объяснялись его нежеланием вновь ставить под сомнение божественное происхождение его королевской власти]. Его обращение в истинную веру окончательно скрепило союз Хлодвига и Галлии. Он стал не просто королем франков, но христианским королем, защитником веры, разгромившим несколько лет спустя в битве при Вуйе еретика Алариха II. [*Greg. Tur.*, HF, II, 37. Как известно, Григорий Турский упорно отстаивал версию, согласно которой военный поход Хлодвига в 507 г. являлся крестовым походом против еретиков-ариан. Безусловно, у похода были и иные, куда менее благородные цели, однако, точку зрения Григория Турского нельзя считать чистой пропагандой, ее разделяли многие его современники]¹³. В этом сражении лицом к лицу сошлись наследник древней германской королевской династии Балтов, которая бросила вызов империи, нарушала договоры, и, с противоположной стороны, создатель молодого королевства, не имевший, однако, столь древней родословной. С точки зрения римлян, Аларих II должен был нести ответственность за все грехи своего народа и, особенно, своего

отца, Эйриха: это был груз, несомненно, более тяжелый, нежели репутация неопита, которая скорее только украшала его противника. К тому же в нем не обманулось и императорское правительство. Из Константинополя победителю были направлены письма с поздравлениями, в которых империя признавала власть Хлодвига над всей Галлией. [Речь идет о тех самых *codicilli*, о которых упоминает Григорий Турский (*Greg. Tur.*, HF, II, 38), и в которых император даровал Хлодвигу ранг консула]. Были бы направлены подобные письма вестготскому королю, одержи он верх? Можно усомниться. Во всяком случае, в ходе церемонии, проходившей в Туре через некоторое время после победы, какие бы цели она ни преследовала, очень наглядно были продемонстрированы существенные изменения в содержании и в формах репрезентации королевской власти Хлодвига.

Таким образом, в начале VI в. вестготское королевство, могущество которого Сидоний Аполлинарий, умирая, считал несокрушимым, фактически потеряло Галлию, а вместе с ней и возможность сохранять лидерство на территориях бывшей Западной Римской империи. Все взгляды были отныне обращены к Теодориху Остготскому и к Хлодвигу, и именно эти два исключительных правителя сумели существенно укрепить позиции королевской власти, как морально-этические, так и юридические, по сравнению с *reges* предыдущей эпохи. Они оба были признаны империей. При этом важно подчеркнуть, что идеологическое оформление их королевской власти основывалось у одного на принципе защиты христианской веры, а у другого – на сохранении римской системы государственного управления и римских же форм осуществления и репрезентации власти. Авит учитывает примеры обоих правителей, когда стремится, сохраняя необходимый баланс, выработать подходы к использованию их опыта в общественно-государственной практике маленького бургундского королевства.

Письма Авита и некоторые другие источники свидетельствуют, что епископ Вьенна не довольствовался исполнением своих пастырских обязанностей, но очень внимательно следил за всем, что происходит за пределами бургундского королевства. Те усилия, которые он прикладывал с целью обратить короля Гундобада в истинную веру, нельзя полностью объяснить ни его желанием спасти душу короля, ни заботой о спокойствии и безопасности христиан-католиков королевства, поскольку Гундобад не был агрессивным последователем арианства. В настойчивости Авита не последнюю роль играли соображения из области высокой политики, обращение короля вписывалось в более широкую программу действий, направленных на повышение международного статуса и престижа бургундской королевской власти, на включение ее в число доминирующих на текущий момент политических сил. Переход короля в истинную веру и определение характера его отношений с империей составляли два основных элемента плана, который мог бы обеспечить выживание королевства бургундов.

Авит очень много совершил в качестве советника Гундобада и Сигизмунда, но его сочинения сделали еще больше, особенно в поддержании

престижа королевской власти бургундов в глазах потомков. [По мнению М. Буркхардт только стихи и гомилии были опубликованы самим Авитом. Письма же дошли до нас в большом беспорядке, с существенными лакунами, а то и с сомнительными вставками. Вполне возможно, что Авит придавал своим письмам гораздо меньше значения, чем стихам и проповедям, однако это нисколько не влияло на качество их литературной отделки. Все приемы и средства риторики использовались им при написании писем в полном объеме, как это подчеркивали М. Буркхардт и А. Мэлнори¹⁴. О письмах Авита как литературных произведениях см. также работу С. Джоанни¹⁵] Ведь очень примечателен тот факт, что этот народ, роль которого в истории была довольно скромной, оставил столь значительный след в литературе, о чем свидетельствуют хотя бы «Песнь о нибелунгах» и «Вальтарий». [Правда, надо учитывать, что в обоих этих произведениях речь идет о Вормском периоде бургундского королевства, а не о лионском или женеvском]¹⁶. Однако, во времена Авита интерес к легендарному прошлому еще не сформировался, да и самого Авита история королевства бургундов совершенно не интересует, во всяком случае, он к ней не обращается. Впрочем, Авит слишком глубоко проникнут римской культурой и римским образованием, чтобы заниматься прославлением былых деяний варварского народа. К тому же у него не было, как, например, у Кассиодора или Григория Турского, амбиций историка, его волнует и интересует только настоящее. Однако, даже без прославления народа, письма Авита к Гундобаду и Сигизмунду написаны с удивительной тонкостью, изяществом, искренними душевными чувствами, которые и делают из них ценное свидетельство того, какие эмоции могла вызывать и как воспринималась королевская власть образованным интеллектуалом в начале VI в.

Колоссальным потрясением для Авита стало известие об обращении Хлодвига. Постараемся представить себе, какое значение могло иметь подобное событие в глазах человека одного социального круга с Авитом в конце V в. Не будем забывать, что триумф *reges* над империей был также триумфом арианской ереси над истинной верой. Непреодолимая религиозная граница разделяла римлян и новых владык, правящих Западом. Вдруг один из них обращается в истинную веру.

Письмо, которое Авит написал Хлодвигу сразу после его крещения, является самым ранним из трех сохранившихся свидетельств, рассказывающих об этом событии. Два других – это рассказ Григория Турского и письмо Ницетия, епископа Трира, Клодозинде, королеве лангобардов и внучке Хлодвига¹⁷. Каждое из этих трех сообщений содержит разные версии данного события и, поскольку, сверх того, каждое излагает свою версию довольно туманно, все это приводит к тому, что между историками давно идут нескончаемые споры по поводу точной даты и даже места, где произошло крещение короля франков. [Последнее специальное исследование, посвященное именно историографии проблемы, написал Ж. Тессье¹⁸. См. также более новое изложение хода историографических боев по этому поводу¹⁹. Единственный пункт, не вызывающий возражений, благо-

даря Авиту, это число и месяц крещения: 25 декабря. Что касается года, то тут разброс мнений таков: от 496 до 507. По поводу места выбор идет между Реймсом и Туром. Относительно организации и хода церемонии, некоторые считают, что Ремигий был единственным присутствовавшим там иерархом, некоторые, что имело место какое-то собрание, наподобие собора]. Тем не менее, подробный разбор этой проблемы в наши задачи явно не входит. Если нам и приходится обращаться, после многих других историков, к указанному письму Авита, то не ради описываемого в нем события как такового, но ради той его интерпретации, которую предлагает автор письма. Сам факт обращения короля франков в истинную веру предоставил Авиту прекрасный повод и возможность изложить некоторое количество своих соображений и идей, из которых складывается его концепция христианской королевской власти.

Интерпретация данного текста сопровождается немалыми трудностями. Язык автора довольно темен и неконкретен, общая цель остается плохо угадываемой. На первый взгляд кажется, что мы имеем дело с поздравительным письмом, полным искреннего восторга и энтузиазма. Однако при более внимательном прочтении проступают скрытые смыслы и завуалированные нюансы.

Как только мы взглянем на письмо с этой точки зрения, будет очень легко выявить те места, где под видом комплиментов подается критика. Нам могут возразить, что это слишком уж тонко для правителя, мало искусенного в риторических приемах и условностях. Однако никто не может представить, какой бы показалась риторическая изощренность Авита, будь у нас возможность ознакомиться с письмом, которое епископу направил Хлодвиг. С другой стороны, Авит в качестве реального адресата своего письма видит скорее не персонально короля франков, а скорее его церковных советников, именно к ним обращается Авит, давая понять, что вчерашнему катехумену еще необходимо дать несколько уроков и вероучительных наставлений, чтобы побудить короля отказаться от слишком уж приземленного и утилитарного отношения к христианской вере [Среди этих потенциальных адресатов письма на первом месте, по-видимому, стоит Ремигий. Впрочем, о нем известно, что после смерти Хлодвига он навлек на себя упреки со стороны других церковных иерархов за то, что слишком уж попустительствовал королю]²⁰. Кроме того, необходимо уточнить, что в рукописях письмо сохранилось не полностью. [Более того, те слова, которые считались окончанием данного письма, были атрибутированы Ж. де Петити как относящиеся к другому посланию, адресованному императору. См. критический аппарат издания Р. Пайпера]²¹. Оно обрывается как раз на том месте, где согласно внутренней логике после похвал должны были начаться увещания. Может быть, заключительные слова послания, которые нам не известны, были исполнены большей твердости.

Как бы там ни было, в своем нынешнем состоянии текст содержит некоторые абсолютно ясные фрагменты. Вся заключительная часть, которая начинается с приведенной выше фразы, выражает несогласие Авита

с взглядами Хлодвига и передает настойчивое желание епископа убедить короля сойти с рискованного пути, сулящего большие опасности как для него самого, так и для его соседей. Вводное предложение *sicut creditis* четко показывает, что Авит не принимает идею, будто бы крещение гарантирует королю победу. Отметим также, что это единственное место в письме, где текст составлен сугубо официально, и где присутствует королевский титул: *regum florentissime*. Эпитет выбран не случайно; он перекликается с темой успеха, *с felicitas*, и содержит в себе тонкий упрек: не смешивает ли король земной успех и благодать? Конечно, Авит открыто не перечит королю. Он лишь добавляет, что отныне король не должен больше рассчитывать на свою удачу (*felicitas*), но лишь на свою христианскую жизнь и благочестие (*sanctitas*). [Avitus, XXXVI: «et quicquid felicitas usque hic praestiterat, addet hic sanctitas». Как отмечает Л. Левиллэн²², подобная аллюзия не означает, что Авит ничего не знает о чудесной победе короля над аламанами, как если бы эта «удача» исключала идею божественного покровительства. Согласно автору, содержание фразы более общее: «это все равно, что сказать, будто принадлежность к христианству, которой отмечен Хлодвиг, сделает его оружие более грозным для врагов». Исследователь уточняет²³, что понимает здесь глагол *addere* в его прямом значении *admonere, injungere, innectere*; но можно было бы понять его и в производном значении – *adjungere*. К какому бы решению мы ни пришли по последнему пункту, совершенно очевидно, что Авит различает здесь *felicitas* и *sanctitas*. Вряд ли можно здесь согласиться с К. Гауком²⁴, который полагает, что *felicitas* соотносится с германским понятием *Königsglück*, с королевской харизмой. Различие здесь очевидно, с точки зрения как латинской, так и христианской. Авит излагает здесь ту же идею, что и Августин, который, формально не противопоставляя *felicitas* и *sanctitas*, различает истинное и ложное счастье императоров (*Aug., De civitate Dei. V, 24*). Ср. также с письмом Сидония Аполлинария об Эйрихе, рассмотренным в предыдущей главе. Мысль Авита сводится к следующему: Хлодвиг не должен считать, будто крещение гарантирует ему земной успех без каких бы то ни было личных усилий с его стороны, причем направленных на движение вперед в его христианской жизни].

Еще более важен и показателен отказ Авита включиться в антиарианскую полемику. Все историки сходятся на том, что когда Авит поздравляет Хлодвига с тем, что тот смог найти в себе силы порвать с верованиями предков, косвенно он упрекает Гундобада. [А. ван де Вивер подчеркивает всеобщее единодушие в этом вопросе]²⁵. Но так ли уж это бесспорно? Авит ведь говорит в самом общем смысле, и, как кажется, не имеет в виду какой-то конкретный случай. Отказ от ортодоксального христианства в силу верности семейным или родовым традициям представлял собой довольно распространенное явление: *solent plerique* (Avitus, XXXVI). Так что Гундобад в данном случае может выступать как один из многих. Но приверженность традициям не является, быть может, единственной причиной, удерживающей Гундобада от перехода в истинную веру. Вполне

возможно, что у него были возражения против христианских догматов, и, если Авит, например, в письме VI, особенно настаивает на силе привычки, это объясняется как характером обсуждаемого вопроса, так и, в более общем смысле, тем, что ему было выгодно притвориться, будто бы он верит, что король сопротивляется только из-за мнимого мотива. [М. Буркхардт²⁶ полагает, что арианство Гундобада было не догматическим. Следует отметить, что Сигизмунд обратился без какого бы то ни было ущерба для своей репутации. Если Гундобада удерживал только страх поврать с традицией предков, пример его сына мог бы показать ему все бессодержательность подобных опасений. К тому же шаг, на который отважился Хлодвиг, переход из язычества в ортодоксальное христианство, все-таки совершенно не сравним с переходом от арианства к ортодоксальному христианству]. В-третьих, у нас нет никаких доказательств, что уже в 496 г. Авит приступил к выполнению своей подвижнической роли при бургундском короле. Он стал епископом Вьенна всего шесть лет назад. [Авит был епископом Вьенна с 490 по 518 г.²⁷]. Письмо XXIII, в котором излагается содержание первой теологической беседы между Авитом и Гундобадом, и где епископ является выразителем мнения ортодоксального христианства, датируется 499 г.²⁸

Однако даже если допустить, что в письме к Хлодвигу, действительно, содержатся критические замечания и намеки в адрес Гундобада, мы, тем не менее, не можем обойти вниманием другой важнейший аспект данного письма, состоящий в усилиях автора предупредить возможное возникновение конфликта, поводом к которому стали бы религиозные разногласия. Эти усилия прослеживаются уже с самого начала текста. Авит поздравляет короля с тем, что тот сумел противостоять давлению, оказываемому на него разными схизматическими сектами: «Пока мы поручаем вечности заботу об этих делах, пока мы предоставляем Страшному Суду устанавливать правильность каждой веры, с этого света заблестал сверкающий луч истины. Ибо Божественное Провидение нашло судьбу для нашего времени. Выбирая для себя, вы решили для всех; ваша вера – это наша победа» [Avitus, XXXXVI: «Dum ista nos aeternitati committimus, dum, quid recti unusquisque sentiat, futuro examini reservamus, etiam in praesentibus interlucens radius veritatis emicuit. Invenit quipped tempori nostro arbitrum quemdam divina provisio. Dum vobis eligitis, omnibus iudicatis; vestra fides nostra victoria est»]. Это означает, что Хлодвиг разрешил конфликт между ортодоксальным христианством и еретическими течениями. [В. фон ден Штайнен²⁹ подчеркивает, что формула «vestra fides nostra victoria est» носит исключительно религиозный характер]. Его решение окончательно склонило чашу весов на сторону истинной веры, суд Хлодвиг оказался авторитетным. Однако Авит вводит одно ограничение: в конечном итоге, судить будет только Бог. Это очень хорошо и правильно выступать на стороне истины, но не надо предавать анафеме тех, кто думает по-иному. Епископ проповедует королю терпение и терпимость, стоя на страже прав Бога, поскольку новообращенный имеет некоторую опасную склонность путать свои дела

и дела Бога. «Ваша вера – это наша победа», – говорит Авит. Он все же не считает возможным объявить, что это победа Бога.

В словах Авита содержится еще одно интересное утверждение: Хлодвиг обратился на основании свободного выбора и под влиянием проповеди истинной веры. [Выражение «nostra victoria» означает, что это победа «наша», т.е. епископов]. Слова *arbiter* и *eligere* подчеркивают эти соображения. Версия обращения Хлодвиг, изложенная Авитом, существенно отличается от той, которую мы знаем от Григория Турского. Согласно данным Григория Хлодвиг обратился вследствие внезапно снизошедшей на него во время битвы с аламаннами благодати. [Greg. Tur., HF, II, 30. См. замечания А. ван де Вивера³⁰]. Впрочем, свидетельства Авита и Григория Турского нельзя считать полностью взаимоисключающими друг друга. Григорий сообщает, что до того, как принять окончательное решение, Хлодвиг долго сопротивлялся доводам Хродехильды (Greg. Tur., HF, II, 29). Вполне возможно, что Григорий ничего не знал о влиянии других лиц на Хлодвиг, прежде всего, его сестры, которая была арианкой и примирилась с римской церковью гораздо позднее³¹. [Фактически, выбор шел между арианством и ортодоксальным христианством, поэтому Авит преувеличивает, когда говорит в выборе между несколькими «сектами»]. Итак, Хлодвиг обрел Бога, которого долго искал, и это был Бог Хродехильды. Разве можно себе представить, что Хлодвиг не знал о существовании разных направлений в христианстве? Принятию окончательного решения предшествовали размышление и выбор. Все дело в том, как представить событие. У Григория Турского были свои основания, чтобы настаивать на «чудесном» обращении короля франков. [Эти резоны были не только у самого Григория, но и у его источника информации – Хродехильды. Очень любопытную гипотезу выдвигает по этому поводу В. фон ден Штайнен³². Автор подчеркивает³³ сдержанность рассказа о битве с аламаннами: все позволяет предположить, что только лишь одна Хродехильда была в курсе произошедшего обращения. Тезис о существовании особой турецкой традиции, ведущей свое начало от Хродехильды, восходит к работе Ж. Де-пуана³⁴, как это отмечал еще Л. Левиллэн³⁵]. Авит считает, что обращение произошло под влиянием более рациональных доводов (хотя в рассказе об обращении он и употребляет слова «facti miraculum»). Возможно, он опирается на ту версию, которую ему изложил Хлодвиг, и если король настаивал на буквальном следовании хронологическому порядку своего духовного пути, то уж, конечно, не ради точности сообщаемых сведений. Попытаемся еще раз реконструировать цели послания Хлодвиг. В интересах своей пропаганды королю было важнее рассказать о своих долгих колебаниях между арианством и ортодоксальным христианством, чем приписывать свое обращение чудесному вмешательству Бога Хродехильды в ходе одного конкретного сражения. Из ответных слов Авита видно, что епископ Вьенна очень изящно избежал расставленной ловушки. Непрерывно осыпая короля похвалами за принятое решение, он уклоняется от того, чего от него ждет Хлодвиг, он не судит и не выносит приговор Гун-

добаду. Авит оставляет за вечностью решение дела своего короля и таким способом дает понять, что вовсе не потерял веру в будущее и рассчитывает на другие средства, помимо войны и насилия, чтобы разгромить ересь.

Наконец, в заключительной части письма Авит высказывается по этому поводу однозначно. Взволнованный угрозами, которые король франков с корыстным пылом неопита посылает соседним королевствам, Авит предостерегает его, тут же предлагая новую программу действий, дабы удовлетворить его подвижнические интересы: «Поскольку Бог через вас сделает своим ваш народ целиком, распространите из сокровищницы вашего сердца семена веры на народы за Рейном, на тех, кто все еще пребывает в природном невежестве и которые не испорчены никакими ростками извращенных учений» [A vitus, Ep. XXXXVI: «...ut quia Deus gentem vestram per vos ex toto suam faciet, ulterioribus quoque gentibus quas in naturali adhuc ignorantia constitutas nulla pravorum dogmatum germina corruperunt, de bono thesauro vestri cordis fidei semina porrigatis»]. Таким образом, Хлодвигу предлагается стать апостолом язычников³⁶. Для чего еще нужно было столь настойчиво указывать, что речь может идти только о тех, кто до сих пор никогда не соприкасался с ересью, как не для того, чтобы категорически исключить ариан из сферы влияния Хлодвигу!? Кроме того, отметим, что эта фраза Авита абсолютно естественно звучит в 496 г.: в это время франкское королевство ориентировано еще на север и восток. А вот в 507 г., когда Хлодвиг начал свой антиарианский крестовый поход на юг, Авит вряд ли стал бы выражаться подобным образом.

Таким образом, обращение Хлодвигу вызвало в бургундском королевстве и, конечно, в других местах беспокойство, отзвуки которого мы находим в письме Авита. Но оно породило также и большие надежды. Похвалы, которые епископ Вьенна расточает королю франков, диктуются не только соображениями дипломатического протокола. Если принимать во внимание проведенный выше анализ, можно задаться вопросом, действительно ли Авит не обманул ожиданий своего царственного корреспондента. По первому пункту, касающемуся признания Хлодвигу защитником христианской веры, письмо отвечает скрытым, но определенным отказом. Вместе с тем, Авит, действительно, видит в обращении короля в истинную веру событие, значение которого выходит за рамки сиюминутных политических комбинаций. В частном случае Хлодвигу, в конечном итоге, отражается общая проблема, которую поднимает Авит, и которая заботит и интересует его больше, нежели сам факт обращения короля франков, это проблема примирения и установления согласия между королевской властью и ортодоксальным христианством.

До сих пор королевская власть практически повсеместно была или языческой или арианской, что в глазах римлянина было явлениями практически одного и того же порядка. И здесь не важно, что арианство зародилось в сердце империи и долго там процветало. Правда, на Западе арианство возвысилось на небольшой срок³⁷ и воспринималось как религия, характерная для варваров. [Арианство германцев было, впрочем, очень

умеренным³⁸]. Но сколь бы терпимыми не были короли большинства романо-варварских королевств, арианская ересь, тем не менее, возводила барьер между ними и их римскими подданными. Чтобы их сблизить, можно было пойти двумя путями: выстраивание образа королевской власти, ориентированного на императорскую модель, или обращение самой этой власти в истинную веру. По первому пути пошли в остготской Италии, где религиозный вопрос оставался в тени с молчаливого согласия обеих сторон; второй путь решения проблемы избрали в королевстве франков, и он вполне мог бы быть опробован и в бургундском королевстве. [Разница между Галлией и Италией заключается в том, что галло-римская сенаторская аристократия в силу сложившейся ситуации отошла от исполнения гражданских должностей, сохранив за собой главенствующее положение в церковной иерархии. Тогда как в Италии, под властью остготов, аристократия продолжала иметь непосредственное отношение к государственной службе и общественной деятельности].

Неудивительно, что практически повсеместно обращение короля в ортодоксальное христианство влекло за собой важные следствия в виде существенных изменений в концепции королевской власти, что очень тонко почувствовал Авит на примере Хлодвигу. С редкой пронизательностью он оценивает все значение события. В его глазах Хлодвиг становится первым представителем новой плеяды королей. Обращение Хлодвигу это не только событие его личной биографии, отблеск этого события падает на всех королей, и в частности, на короля Бургундии. Решение, принятое Хлодвигу, меняет роль и значение королевской власти, и Авит скорее хочет увидеть в нем идеальную модель, достойную подражания, нежели завоевателя, которому обращение в истинную веру развязало руки и предоставило право вмешиваться в дела других королевств. В этом отношении две точки зрения на рассматриваемое событие, предлагаемые Авитом и Григорием Турским, противостоят друг другу. Хлодвиг Григория Турского нашел в ортодоксальном христианстве возможность для роста своего влияния и могущества: «Я очень страдаю из-за того, – заявляет он, – что эти ариане владеют частью Галлии» [Greg. Tur., HF, II, 37: «Valde molestum fero, quod hi Arianiani partem tenent Galliarum»]. Григорий Турский пишет это, будучи абсолютно убежденным в том, что после славного обращения Хлодвигу и *regnum Francorum* ожидает невиданная и заслуженная слава. У Авита такого патриотического настроения, конечно, нет. Он видит в Хлодвигу предвестника, который имел смелость броситься в неизведанное и проложить новый путь, примиряя королевскую власть и ортодоксальное христианство: «res olim dissociabilis», как писал Тацит в нескольких иных обстоятельствах.

Этот альянс, безусловно, не произошел сам собой. Еще слишком актуальны были стереотипы традиционного восприятия, заложенные в римской традиции, в которой с одной стороны помещались римляне и христианские императоры, а с другой, – варвары, ариане или язычники, и их короли. Авит в своем послании очень точно отмечает то, что делало

описываемое событие исключительным, выходящим за привычные рамки, ведь в истинную веру обратился именно варварский *rex*, поэтому епископ и приходит к тому, что упоминает о «чуде» [*Avitus*, Ep. XXXXVI: «post talis facti miraculum»]. Конечно, слово «чудо» употребляется здесь не в своем «техническом» значении. Совершенно исключено, чтобы Авит таким способом намекал на вмешательство Бога Хродехильды во время битвы с аламаннами, поскольку речь о «чуде» идет в другом месте текста. [Г. Реверди³⁹ убедительно доказал, что под «*populus carptivus*», о котором говорит Авит (*Avitus*, Ep. XXXXVI), имеются в виду не аламанны, как полагали ранее, и не галло-римляне, освобожденные от ариан победой Хлодвига при Вуйе, но как раз сами франки, избавленные от языческих заблуждений. В дальнейшем эта интерпретация была принята как единственно приемлемая⁴⁰]. Для Авита обращение Хлодвига является чудом само по себе, так как идет в разрез со всей предыдущей практикой. Удивительно не то, что язычник или еретик обратился в истинную веру – такое происходило постоянно, – но то, что обратился король. Авит на протяжении всего письма постоянно упоминает о королевском статусе Хлодвига, чтобы особо подчеркнуть политическое значение, которое приобретает его обращение. Это не Хлодвиг сам по себе, отдельный человек, но король франков Хлодвиг обратился в истинную веру. Ведь варварская королевская власть являлась для Хлодвига дополнительным препятствием на пути его обращения. Однажды решившись, королевская власть должна была найти в христианстве основания для своего обновления.

В начале своего письма Авит напоминает о том давлении, которое оказывали на короля еретики, т.е., главным образом, ариане. Хлодвиг сумел выстоять благодаря твердости принятого решения. [Речь идет о первых словах письма XXXXVI: «*Vestrae subtilitatis acrimoniam...*»]. Приверженность верованиям предков также не стала помехой на его пути: «Вы, довольствуясь от целого ряда предков древнего происхождения одной только знатностью, хотели, чтобы ваши потомки получили от вас все то, что может служить украшением самого высокого ранга» [*Avitus*, Ep. XXXXVI: «*Vos de toto priscae originis stemmate sola nobilitate contentus quicquid omne potest fastigium generositatis ornare, prosapiae vestrae a vobis voluistis exurgere*»]. Начиная с В. Йюнганса, все исследователи хотели видеть в этой фразе намек на божественное происхождение династии Меровингов, которым Хлодвиг пожертвовал, приняв христианство⁴¹. Такая интерпретация возможна. [Марк Блок не столь категоричен, как приведенные выше авторы: «Возможно, намек на божественное происхождение Меровингов содержится в знаменитом послании, которое Авит, епископ Вьеннский, написал Хлодвигу в связи с его крещением» (пер. с фр. В.А. Мильчиной)⁴²]. Не вызывает сомнений, что Меровинги приписывали себе героическое, даже божественное, происхождение, но упоминания об этом появляются в источниках сравнительно поздно. [Фредегар первый, кто упоминает о мифологическом происхождении Меровей⁴³. Критика харизматической теории германской королевской власти содержится в работе Ф. Грауса⁴⁴].

Григорий Турский, который очень внимательно погружался во франкские древности, как кажется, не имел об этом ни малейшего представления. [У нас нет никаких оснований предполагать, что Григорий Турский уже знал эту легенду, но отказывался принимать ее во внимание, как это утверждает Г. Курт⁴⁵]. Весьма сомнительно выглядит предположение, что Авит был осведомлен лучше. Во всяком случае, не искажаем ли мы истинный смысл фразы, понимая ее так, будто Хлодвиг потерял в результате своего обращения все свое генеалогическое древо? [Конечно, мы несколько утрируем. Ж. Тессье приводит в своей книге следующий перевод этой фразы, выполненный Г. Куртом: «Из всей вашей древней генеалогии вы не захотели ничего сохранить, кроме вашей знатности»⁴⁶]. Действительно, рассмотрев логически ход аргументации Авита, мы увидим, что Хлодвиг, в противоположность тем, кто убеждал его не принимать христианство из уважения к предкам, не отрекся ни от чего, ничего не потерял: он сохраняет за собой знатность своего древнего рода. Знатность, о которой идет речь в письме, противопоставляется религиозной традиции предков, а не их собственной божественности. В итоге, Авит хочет сказать, что Хлодвигу не о чем сожалеть, и что престиж и авторитет его рода остается безупречным и незыблемым. Так же как и его предки, он царствует на земле, но, благодаря своему обращению, он становится основателем новой династии и обеспечивает себе и своим потомкам небесную королевскую власть. [*Avitus*, Ep. XXXXVI: «*Respondetis proavis quod regnatis in saeculo; instituistis posteris ut regnetis in caelo*»]. Идея нового рождения королевской власти при помощи христианства особенно подчеркивается употреблением глагола *instituere*. [В русле той же самой идеи употребляется и слово *auctor*. *Avitus*, Ep. XXXXVI: «*Habetis bonorum auctores, voluistis esse meliorum*»]. Хлодвиг устанавливает свою власть на новых основаниях и указывает путь своим преемникам. [Как кажется, во фразе, приведенной в примечании 73, следует понимать форму глагола *regnetis* как настоящее множественное число, подразумевающее Хлодвига и его преемников. Для Авита обращение Хлодвига это не только индивидуальный поступок, его решение побуждает следовать за ним всю династию. Интересно отметить, что в письме к епископу Викторию из Гренобля (*Gratianopolitana*), датированном 517 г., Авит допускает мысль, что король-еретик может снова взойти на трон Бургундии после смерти Сигизмунда (*Avitus*, Ep. VII)].

В чем же будет заключаться эта обновленная королевская власть, каково будет ее содержание? Авит детально не излагает свое видение этой новой власти, но выдвигает несколько интересных предложений. [Более детально Авит изложит свое видение королевской власти в связи с Сигизмундом]. Чтобы понять, на чем основывает Авит свои построения, рассмотрим подробнее, как соотносятся между собой в его концепции *regnare in saeculo* и *regnare in caelo*. Хлодвиг, бывший до сих пор обычным земным королем, отныне будет причастен к королевской власти избранных. Однако складывается впечатление, что для епископа Вьенна эти две формы королевской власти друг с другом связаны: именно благодаря своим действи-

ям в качестве земного короля Хлодвиг заслужил небесную королевскую власть. По всей видимости, *regnare in caelo* означает не только посмертное воздаяние, ибо Небо и Царство присутствуют уже и здесь, на земле. Противопоставляя *regnare in saeculo* и *regnare in caelo*, Авит, возможно, хочет противопоставить два способа осуществления королевской власти, один – в духе этого мира, другой – в духе Небесного Царства. Оборот *instituitis ut regnetis in caelo*, как кажется, свидетельствует в пользу предложенной интерпретации. Ведь каким образом Хлодвиг мог бы сам *принять решение* о своем вечном спасении? Однако принять решение править в дальнейшем в соответствии с волей Божией он вполне мог сам. [А. ван де Вивер видит в этой формуле «начало истинно христианского величия»⁴⁷. Можно также отметить, что Авит использует настоящее время *regnetis*, а не будущее – *regnaturi sitis*. Однако мы признаем, что это не самый сильный аргумент]. Во всяком случае, стоило только королю поразмыслить над этой формулой Авита, и он неизбежно должен был в ней прочесть призыв к изменению методов управления: нельзя править одинаково, когда ты правишь только в земном королевстве, и когда ты правишь в земном королевстве, рассчитывая на обретение Вечного Царства.

Далее в своем послании Авит, только что написавший о церемонии крещения короля в Рождество, дает понять, методом контрастных сопоставлений, что церемония была необычной и непривычной: «Я глубоко задумался, размышляя о значении этого события, когда многочисленная толпа собравшихся епископов, составляя круг святых служителей, оживляла в воде жизни члены короля; когда голова, грозная для народов, склонилась перед служителями Бога; когда волосы, вскормленные шлемом, покрылись спасительной защитой священного помазания; когда между звеньями брони незапятнанное тело сияло столь же нетронутой чистотой одежд». [*Avitus*, Ep. XXXVI: «Conferebamus namque nobiscum tractabamusque quale esset illud, cum adunatorum numerosa pontificum manus sancti ambitione servitii membra refia undis vitalibus confoveret, cum se servis Dei inflecteret timendum gentibus caput, cum sub casside crinis nutritus salutarem galeam sacrae unctionis indueret, cum intermisso loricae immaculate artus simili vestium candore fulgerent». Нет ничего невозможного в предположении, что, обозначая здесь крещение словами *sacra unctio*⁴⁸, которые на самом деле относятся только к части обряда (ср.: *Greg. Tur.*, HF, II, 31: «Igitur rex <...> baptizatus in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti delectatusque sacro crismate cum signaculo crucis Christi»)⁴⁹, Авит хотел уподобить крещение Хлодвигу коронованию царей Израилевых]. Метафоры, которые употребляются здесь по отношению к Хлодвигу, чрезвычайно показательны и многозначительны: они особо подчеркивают его королевский статус (*membra regia*) и его роль как военачальника. Авиту явно доставляет большое удовольствие вид коленопреклоненного варварского владыки перед сонмом епископов, варварская мощь склонилась перед могуществом христианской веры. [Как отмечает А. ван де Вивер, текст, приведенный в предыдущем примечании, свидетельствует, что Авит представлял себе

церемонию крещения Хлодвигу в форме почти церковного собора⁵⁰. Автор подчеркивает, что это свидетельство противоречит сведениям, приводимым Ницетием Трирским, который утверждал, что церемония совершилась очень быстро и закончилась на скорую руку (*sine mora*). Свидетельство Авита расходится и с рассказом Григория Турского, который сообщает, что на церемонии Хлодвиг был наедине с Ремигием Реймским: «*Mitis depone colla, Sicamber*» (*Greg. Tur.*, HF, II, 31). Бесспорно, что Григорий Турский был информирован лучше других. Как справедливо заметил Л. Левиллэн, даже если бы все имевшиеся в наличии епископы участвовали в церемонии, только один должен был совершать сам обряд и говорить все положенные слова⁵¹. Как бы все ни происходило на самом деле, совершенно очевидно, что разные трактовки Григория Турского и Авита напрямую соотносятся с разными идеологическими позициями, которые они занимали. Григорий Турский вспоминает императора Константина и папу Сильвестра. Авит же, напротив, избегает каких бы то ни было исторических реминисценций. Авиту, которому идея империи гораздо ближе, чем Григорию Турскому, даже не приходит в голову сравнивать Хлодвигу с императором Константином. Авит придает гораздо больше значения новизне произошедшего события (*tractabamus quale esset illud*). Это обращение «варварского» короля не является повторением какого-либо события прошлого, оно само как раз открывает новую эру. При этом Авит не чужд и новаторства. Он предугадывает появление именно такого типа королевской власти, о которой позднее будет писать Исидор Севильский, соотнося ее с церковью, а не с предыдущей моделью, т.е. империей. Между Авитом и Григорием Турским та же разница, что и между Исидором Севильским и Иоанном Бикларским. Иоанн, также как и Григорий, сравнивает Реккареда с Константином и Маркианом, от чего Исидор осмотрительно воздерживается]. В нем говорит одновременно епископ и римлянин. То самоотречение, через которое должен был пройти человек и которое традиционно связывается с обрядом крещения, облачается здесь в совершенно специфическую форму отказа от прежней германской королевской власти. Используя символы, связанные с одеждой, Авит показывает, что королю-воитель должен снять боевой шлем, ибо защитой ему теперь станет святое помазание, и поменять латы на белое одеяние. [Выражение «*crinis nutritus*» можно интерпретировать как намек на «*reges criniti*». Длинноволосые короли, меняя боевой шлем на «защиту святого помазания», меняют смысл и содержание своей королевской власти⁵²]. Хлодвиг не просто отрекся от своих богов: отныне он будет не только другим человеком, но и другим королем. Когда Авит объявляет, что «вода жизни возродила члены короля», это звучит совсем по-иному, чем просто «вас возродили». Речь идет о том, чтобы подчеркнуть, высветить политическую составляющую данного события. Начиная с Хлодвигу, королевская власть покоряется церкви.

Наконец, в заключительной части письма Авит вновь подчеркивает то особое значение, которое приобретает обращение Хлодвигу. Мы уже цитировали начало этого фрагмента, теперь приведем его целиком: «Пре-

ция может радоваться тому, что выбрала правителя, который разделяет нашу веру, но она больше не единственная заслуживает такого благодеяния. Твоя область блистает своим собственным сиянием, и в личности короля пределы Запада озаряются светом уже известной звезды. И не случайно сияние этого света началось в день Рождества нашего Спасителя». [Avitus, Ep. XXXXVI: «Gaudeat equidem Graecia principem legisse nostrum: sed non jam quae tanti muneris donum sola mereatur. Illustrat tuum quoque orbem claritas sua, et occiduis partibus in rege non novi jubaris lumen effulgurat. Cujus splendorem congrua redemptoris nostril nativitas inchoavit». Мы существенно отклонились от перевода, предложенного А. ван де Вивером: «Пусть Греция радуется, конечно, католическому правителю, но не тому, что она одна достойна такого дара. Свой собственный свет озаряет твою империю и страны Запада, свое сияние сверкает в короле, который отнюдь не начинает свой путь»⁵³]. Эти слова Авита заслуживают самого тщательного анализа, дабы не привнести в его высказывания те смыслы, которые епископ совершенно не собирался в них вкладывать. Прежде всего, не стоит торопиться интерпретировать приведенные выше строчки как простое и прямое сравнение Хлодвига и императора. [Как это, например, делает А. ван де Вивер⁵⁴. Он придает слишком большое значение фигуре Хлодвига, не учитывая при этом основное возражение, оспаривающее его гипотезу. Ведь, если крещение Хлодвига произошло, как он предполагает, в 506 г., то тогда оно было уже после крещения Сигизмунда: «Сравнение, проводимое в данном тексте между императором и королем, столь грандиозно, что вполне можно было не принимать в расчет, что в Бургундии наследный принц уже перешел в истинную веру. Ведь на протяжении всей жизни своего отца Сигизмунд был полностью подчинен ему во всех вопросах, включая религиозные». «Ничего не значащий ответ», – писал по этому поводу Ф. Лот⁵⁵]. Далее мы убедимся, что для понимания данного письма подобное предположение вовсе не является так уж необходимым. Но прежде мы обратимся к соображениям более общего порядка. К тому времени, когда это письмо было написано, Хлодвиг, даже в глазах своих самых преданных почитателей, даже обратившийся в христианство, никак не мог выглядеть императором. К тому же, как мы видели, Авит всегда очень трепетно относился к культу империи, и не стал бы так запросто смешивать императора Константина с одним из королей Запада (см. ниже по поводу писем Сигизмунда к императору). Если бы даже он захотел провести подобное сравнение, присущая ему осторожность помешала бы это сделать: можно представить себе гнев Гундобада, узнай он, что один из его подданных приветствует короля франков как императора Запада.

Также следует отметить, что Авит, собственно говоря, сравнивает в письме не двух человек, Хлодвига и императора, а две ситуации: положение на Востоке и положение на Западе, поскольку и там, и там к власти пришли правители, исповедующие истинную веру. Цель Авита – определить влияние обращения Хлодвига на развитие ситуации в мире. Он только что писал о короле франков в свете его отношений с другими королями

Запада. Теперь речь идет о том, как повлияет это обращение на отношения Запада с Востоком. [Переход от одной темы к другой четко определяется словом *equidem*].

Запад рассматривается Авитом как особое единство, на что указывает выражение *occiduae partes*. Для Авита он еще находится в общих рамках империи. Однако субординация в отношении с Востоком его не устраивает: термин *Graecia*, которым он определяет Восточную Римскую империю, не имея обязательного полемического оттенка, тем не менее, подразумевает и подчеркивает чувство римской и латинской гордости. Между двумя *partes* наблюдается культурное противостояние: *Graecia* представляет целостность не географическую, а лингвистическую⁵⁶. Правитель, которого выбрала Греция, называется *noster*, т.е. он разделяет нашу веру, он является своим для епископов Запада, он не противостоит Риму.

Именно в контексте религиозного и культурного соперничества двух частей империи следует рассматривать хвалы, которые Авит адресует Хлодвигу в приведенном выше фрагменте письма. Впрочем, нужно четко различать две идеи. Прежде всего, Авит объявляет Хлодвигу, что «твоя область блистает своим собственным сиянием». Слово *orbis*, соединенное с глаголом *illustrare*, отсылает нас к образу солнца, в данном случае именно королевство франков освещается солнцем веры, а не *orbis terrarum*. Отметим также очень выверенное употребление притяжательных местоимений: *illustrat tuum orbem claritas sua*. [*Tuum* – это исправление, принятое Пайпером, которое Шевалье⁵⁷ отвергает, сохраняя значение подведения итога, вывода из предыдущего: «*tuum* quoque orbem»]. Имеется в виду не только то, что Хлодвиг освещает свое королевство, но и что его королевство светится собственным сиянием (как на это указывает П. Курсель⁵⁸). Так что интенсивность этого света отходит на второй план, главное – это его автономный характер. Подразумевается, что прежде «круг» Хлодвига сверкал чужим, заимствованным светом, довольствуясь сиянием другой звезды, исходя из контекста, становится очевидным, что этой звездой могла быть только Восточная Римская империя.

Во второй части фразы Авит повторяет ту же идею, придав ей, однако, более общее звучание: «и в личности короля пределы Запада озаряются светом уже известной звезды». Градация очевидна: от территории собственно Хлодвига (*orbem tuum*) к Западу в целом (*occiduis partibus*). [Перевод Г. Курта, приводимый в монографии Ж. Тессье⁵⁹, обходит это различие: «Запад, благодаря вам, тоже сверкает своим собственным светом и видит одного из своих повелителей сверкающим не новым светом». А. ван де Вивер, по-видимому, делает из *non novi jubaris genitivus qualitatis*, зависящий от *in rege*. С этим трудно согласиться, так как автор явно делает акцент на выражении *non novi jubaris lumen*]. На этой сцене Хлодвиг выступает уже не самостоятельно, а в качестве одного из королей Запада, носителей королевской власти. Переход от второго лица (*orbem tuum*) к обобщенному (*in rege*) очень показателен. Другими словами, Хлодвиг своим обращением прославил свое королевство, но в то же время, он оказал

услугу и Западу в целом, показав, на что способен один из королей. И так, с одной стороны находится Греция и ее император (*princeps*), с другой – Запад со своими королями. Поскольку короли были еретиками или язычниками, Запад жил как бы в полутьме, освещаемый отраженным светом Востока, и располагался, по крайней мере, морально, ниже его. Приняв ортодоксальное христианство, Хлодвиг одержал победу не только для себя самого, но и для королевской власти (*in rege*).

Значение этой победы выражается в словах *non novi jubaris lumen*. Какова же эта не новая звезда? Совершенно исключено, чтобы Авит намеревался таким способом дать понять, что Хлодвиг уже не новичок, что у него был подобный опыт. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть на продолжение текста: этот свет начался для него (*inchoavit*) в день его крещения. Таким образом, этот свет оказывается недавним. Литота, используемая здесь Авитом, как кажется, подсказывает, что *jubar non novum* противопоставляется чему-то «новому». В общем, это именно то место, которое заставляло мучиться всех издателей. [Варианты исправлений, приводимые в критическом аппарате издания Пейпера очень показательны: *in rege non novo novi jubaris* (Сирмонд); *in rege novo non novi jubaris* (Лаббеус)]. Исправления, которые ими предлагались, показывают, что они понимали этот *jubar novum* или *jubar non novum* как противопоставление к *in rege (novo или non novo)*. *Jubar* и *rex* противостоят друг другу тем или иным способом, кто-то из них новый, кто-то прежний. Тем не менее, у издателей есть все основания сохранить чтение рукописи: *in rege non novi jubaris lumen*. Оно само по себе достаточно ясно. Мысль Авита заключается в том, что в королевскую власть (*in rege*), которая представляет собой новшество, ибо владычество *reges* над территориями бывшей Западной Римской империи установилось совсем недавно, обращение Хлодвиг ввел что-то древнее, какое-то древнее содержание (*non novum jubar*). Является ли христианство этой «не новой звездой»? Подобное понимание плохо соответствует Библии: христианство как раз связано с идеей нового, обновления, с новым вином, которое надо влить в старые мехи. На верный путь нас направляет контекст. У нас есть, с одной стороны, *Graecia* и *princeps*, а с другой стороны, *occiduae partes* и *rex*. *Jubar non novum* – это, очевидно, империя, и более того, Западная Римская империя. Авит не утверждает, что в Хлодвиге сияет императорское достоинство. Он лишь говорит, что, благодаря Хлодвигу, королевская власть получает ту же сущность, что и власть императорская, оставаясь, тем не менее, ниже ее. Тот подарок, который империя получила, избрав императора, исповедующего истинную веру, Запад получил посредством обращения короля (*in rege*). Авит провозглашает, таким образом, на примере Хлодвиг, новую истину и новое положение вещей: отныне *reges* Запада могут исполнять по отношению к христианской вере ту же роль, которую издавна исполнял император. Через принятие ортодоксального христианства, королевская власть становится, по крайней мере в том, что касается религиозной стороны, формой правления, соотносимой с римским идеалом.

Хлодвиг выступает создателем (*auctor*) новой королевской власти, которая порывает с германской моделью, чтобы соотносить себя отныне с моделью римской, которая и блещит в этой новой королевской власти как *non novum jubar*. Совершив подобное деяние, Хлодвиг наметил путь для других королей Запада. Авит не делает из него ни исключительной личности, ни избранника, но скорее представляет его как образец, модель, на которую другие могут и должны равняться. Чувство, пронизывающее начало письма, это чувство надежды. Поступок Хлодвиг позволяет надеяться на новые обращения в будущем, сомнения больше уже невозможны: «Вы решили для всех. Ваша вера – это наша победа». Обращение Хлодвиг показало, что проповедь истинной веры была непобедима. [В. фон ден Штайнен так комментирует эту формулу Авита: «Eues katholische Bekenntnis bedeutet den Sieg meiner katholischen Predigt»⁶⁰].

Из рассмотренного письма видно, какое огромное влияние оказало на Авита обращение Хлодвиг, и какие уроки он смог из этого вынести. Это грандиозное по своим последствиям событие, случившееся в самом начале его епископского служения, наложило отпечаток на всю его дальнейшую деятельность, и все его усилия были отныне направлены на то, чтобы побудить своих собственных повелителей сделать то же самое.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (Russian Science Foundation, RSF) (проект № 17-78-30029).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Cucheval V.* De sancti Aviti Viennae episcopi operibus. Paris, 1863.

² *Denkinger H.* Alcimus Ecdicius Avitus, archevêque de Vienne (460–526), et la destruction de l'arianisme en Gaule. Genève, 1890.

³ *Goelzer H.* Le latin de saint Avit, évêque de Vienne (450?–526?). Paris, 1909.

⁴ *Burckhardt M.* Die Briefsammlung des Bischofs Avitus. Bâle, 1938.

⁵ *Palanque J.R.* Avitus // Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques. Vol. 5. Paris, 1931. P. 1205–1208.

⁶ *Wood I.N.* Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the Rhône Valley, 470–530. Oxford, 1980.

⁷ *Кулаковский Ю.А.* Школа и мировоззрение Авита, епископа Вьеннского. Киев, 1899.

⁸ *Aviti Alcimi Ecdicii.* Opera quae supersunt / Rec. R. Peiper // MGH. AA. T. VI. Pars 2. Berolini: Apud Weidmannos, 1883.

⁹ Oeuvres complètes de saint Avit évêque de Vienne. Lyon, 1890.

¹⁰ *Stroheker K.F.* Germanentum und Spätantike. Zurich, 1970. P. 99.

¹¹ *Labriolle P. de.* Histoire de la littérature latine chrétienne. Vol. 2. Paris, 1947. P. 749–756; *Stein E.* Histoire du Bas-Empire. Vol. 2. De la disparition de l'Empire d'Occident à la mort de Justinien (476–565). Paris; Bruxelles; Amsterdam, 1949. P. 186.

¹² *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung. Ergänzungsband. 1933. Bd. 12. S. 417–501;

Dannenbauer H. Die Entstehung Europas. Von der Spätantike zum Mittelalter. Bd. 2. Die Anfänge der abendländischen Welt. Stuttgart, 1962. S. 144.

¹³ *Wood I.N.* Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the Rhône Valley, 470–530. Oxford, 1980. P. 187; *James E.* The Franks. Oxford, 1988. P. 97–101.

¹⁴ *Burckhardt M.* Die Briefsammlung des Bischofs Avitus. Bâle, 1938. S. 36; *Malnory A.* Saint Césaire, évêque d'Arles (503–543). Paris, 1894.

¹⁵ *Gioanni S.* Communication et préciosité. Le sermo épistolaire de Sidoine Apollinaire à Avit de Vienne // *Comunicazione e ricezione del documento cristiano in epoca tardoantica*. Vol. 32. Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 8–10 maggio 2003). Roma, 2004. P. 515–544.

¹⁶ *Stroheker K.F.* Germanentum und Spätantike. Zurich, 1965. S. 246–274.

¹⁷ *Greg. Tur.* HF, II, 30. Epistulae Austrasicae // CC. Vol. CXVII. P. 419.

¹⁸ *Tessier G.* Le baptême de Clovis. Paris, 1964.

¹⁹ *James E.* The Franks. Oxford, 1988. P. 214–241.

²⁰ *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 437.

²¹ *Aviti Alcimi Ecdicii.* Opera quae supersunt / Rec. R. Peiper // MGH. AA. T. VI. Pars 2. Berolini: Apud Weidmannos, 1883. P. 76.

²² *Levillain L.* La conversion et le baptême de Clovis // *Revue d'histoire de l'Église de France*. 1935. Vol. 21. P. 172.

²³ *Levillain L.* La conversion et le baptême de Clovis // *Revue d'histoire de l'Église de France*. 1935. Vol. 21. P. 37.

²⁴ *Hauck K.* Die Geschichtliche Bedeutung der germanischen Auffassung von Königtum und Adel // *Rapports du 11^e Congrès International de Sciences Historiques*. Vol. 3. Stockholm, 1960. P. 113.

²⁵ *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1935. Vol. 15. P. 907.

²⁶ *Burckhardt M.* Die Briefsammlung des Bischofs Avitus. Bâle, 1938. S. 76.

²⁷ *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 478; *Wood I.N.* Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the Rhône Valley, 470–530. Oxford, 1980. P. 217–219; *Malnory A.* Saint Césaire, évêque d'Arles (503–543). Paris, 1894. P. 116; *Duchesne L.* Les Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule. Vol. 1. Paris, 1907. P. 206.

²⁸ *Burckhardt M.* Die Briefsammlung des Bischofs Avitus. Bâle, 1938. S. 59.

²⁹ *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 486.

³⁰ *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 905.

³¹ *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1937. Vol. 16. P. 31.

³² *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 423–426.

³³ *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 424.

³⁴ *Depoin J.* Études mérovingiennes // *Revue des questions historiques*. 1909. Vol. 75. P. 369–397.

³⁵ *Levillain L.* La conversion et le baptême de Clovis // *Revue d'histoire de l'Église de France*. 1935. № 21. P. 167.

³⁶ *Courcelle P.* Histoire litte

³⁷ *Meslin M.* Les ariens d'Occident. Paris, 1967. P. 335–430.

³⁸ *Stroheker K.F.* Germanentum und Spätantike. Zurich, 1965. P. 170.

³⁹ *Reverdy G.* Note sur l'interprétation d'un passage d'Avitus // *Le Moyen Age*. 1913. Vol. 26. P. 274–277.

⁴⁰ *Levillain L.* La conversion et le baptême de Clovis // *Revue d'histoire de l'Église de France*. 1935. № 21. P. 188.

⁴¹ *Junghans W.* Histoire critique des règnes de Childéric et de Chlodovech. Paris, 1879. P. 63; *Kurth G.* Histoire poétique des Mérovingiens. Paris, 1923. P. 339; *Steinen W. von den.* Chlodwigs Übergang zum Christentum // *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*. 1933. Bd. 12. S. 481; *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 906; *Tessier G.* Le baptême de Clovis. Paris, 1964. P. 94.

⁴² *Блок М.* Короли-чудотворцы: очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. М., 1998. С. 127.

⁴³ *Hauck K.* Die Geschichtliche Bedeutung der germanischen Auffassung von Königtum und Adel // *Rapports du 11^e Congrès International de Sciences Historiques*. Vol. 3. Stockholm, 1960. P. 196–199.

⁴⁴ *Graus F.* Volk Herrscher und Heiliger im Reich der Merowinger. Studien zur Hagiographie der Merowingerzeit. Prague, 1965.

⁴⁵ *Kurth G.* Histoire poétique des Mérovingiens. Paris, 1893.

⁴⁶ *Tessier G.* Le baptême de Clovis. Paris, 1964. P. 120.

⁴⁷ *Vyver, A. van de.* *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 907.

⁴⁸ *Goelzer H.* Le latin de saint Avit, évêque de Vienne (450?–526?). Paris, 1909. P. 450–451.

⁴⁹ *Tessier G.* Le baptême de Clovis. Paris, 1964. P. 103.

⁵⁰ *Vyver, A. van de.* *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 908–909.

⁵¹ *Levillain L.* La conversion et le baptême de Clovis // *Revue d'histoire de l'Église de France*. 1935. № 21. P. 184.

⁵² *Блок М.* Короли-чудотворцы: очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. М., 1998. С. 132–134.

⁵³ *Vyver, A. van de.* *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 907.

⁵⁴ *Vyver, A. van de.* *Vyver, A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1936. Vol. 15. P. 907–908.

⁵⁵ *Lot F.* La victoire sur les Alamans et la conversion de Clovis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1938. Vol. 17. P. 67.

⁵⁶ Sestan E. Stato e nazione nell'alto medioevo. Ricerche sulle origini nazionali in Francia, Italia, Germania. Naples, 1952. P. 151.

⁵⁷ OEuvres complètes de saint Avit évêque de Vienne. Lyon, 1890. P. 191.

⁵⁸ Courcelle P. Histoire litte

⁵⁹ Tessier G. Le baptême de Clovis. Paris, 1964. P. 120.

⁶⁰ Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum // Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband. 1933. Bd. 12. S. 486.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, pp. 417–501. (In German).

2. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 437. (In German).

3. Levillain L. La conversion et le baptême de Clovis. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1935, vol. 21, p. 172. (In French).

4. Levillain L. La conversion et le baptême de Clovis. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1935, vol. 21, p. 37. (In French).

5. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, p. 907. (In French).

6. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 478. (In German).

7. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 486. (In German).

8. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1936, vol. 15, p. 905. (In French).

9. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1937, vol. 16, p. 31. (In French).

10. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, pp. 423–426. (In German).

11. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 424. (In German).

12. Depoin J. Études mérovingiennes. *Revue des questions historiques*, 1909, vol. 75, pp. 369–397. (In French).

13. Levillain L. La conversion et le baptême de Clovis. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1935, no. 21, p. 167. (In French).

14. Reverdy G. Note sur l'interprétation d'un passage d'Avitus. *Le Moyen Age*, 1913, vol. 26, pp. 274–277. (In French).

15. Levillain L. La conversion et le baptême de Clovis. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1935, no. 21, p. 188. (In French).

16. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 481. (In German).

17. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, p. 906. (In French).

18. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, p. 907. (In French).

19. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, pp. 908–909. (In French).

20. Levillain L. La conversion et le baptême de Clovis. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1935, vol. 21, p. 184. (In French).

21. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, p. 907. (In French).

22. Vyver, A. van de. La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1935, vol. 15, pp. 907–908. (In French).

23. Lot F. La victoire sur les Alamans et la conversion de Clovis. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1938, vol. 17, p. 67. (In French).

24. Steinen W. von den. Chlodwigs Übergang zum Christentum. *Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschug. Ergänzungsband*, 1933, vol. 12, p. 486. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

25. Palanque J.R. Avitus. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*. Vol. 5. Paris, 1931, pp. 1205–1208. (In French).

26. Gioanni S. Communication et préciosité. Le sermo épistolaire de Sidoine Apollinaire à Avit de Vienne. *Comunicazione e ricezione del documento cristiano in epoca tardoantica*. Vol. 32. *Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 8–10 maggio 2003)*. Roma, 2004, pp. 515–544. (In French).

27. Hauck K. Die Geschichtliche Bedeutung der germanischen Auffassung von Königtum und Adel. *Rapports du 11^e Congrès International de Sciences Historiques*. Vol. 3. Stockholm, 1960, p. 113. (In German).

28. Hauck K. Die Geschichtliche Bedeutung der germanischen Auffassung von Königtum und Adel. *Rapports du 11^e Congrès International de Sciences Historiques*. Vol. 3. Stockholm, 1960, pp. 196–199. (In German).

(Monographs)

29. Goelzer H. *Le latin de saint Avit, évêque de Vienne (450?–526?)*. Paris, 1909. (In French).

30. Burckhardt M. *Die Briefsammlung des Bischofs Avitus*. Bâle, 1938. (In German).

31. Wood I.N. *Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the*

Rhône Valley, 470–530. Oxford, 1980. (In English).

32. Kulakovskiy Yu.A. *Shkola i mirovovzrenie Avita, episkopa V'ennskogo* [School and Worldview of Avitus of Vienne]. Kiev, 1899. (In Russian).

33. Stroheker K.F. *Germanentum und Spätantike*. Zurich, 1970, p. 99. (In German).

34. Labriolle P. de. *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Vol. 2. Paris, 1947, pp. 749–756. (In French).

35. Stein E. *Histoire du Bas-Empire. Vol. 2. De la disparition de l'Empire d'Occident à la mort de Justinien (476–565)*. Paris; Bruxelles; Amsterdam, 1949, p. 186. (In French).

36. Dannenbauer H. *Die Entstehung Europas. Von der Spätantike zum Mittelalter. Bd. 2. Die Anfänge der abendländischen Welt*. Stuttgart, 1962, p. 144. (In German).

37. Wood I.N. *Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the Rhône Valley, 470–530*. Oxford, 1980, p. 187. (In English).

38. James E. *The Franks*. Oxford, 1988, pp. 97–101. (In English).

39. Burckhardt M. *Die Briefsammlung des Bischofs Avitus*. Bâle, 1938, p. 36. (In German).

40. Malnory A. *Saint Césaire, évêque d'Arles (503–543)*. Paris, 1894. (In French).

41. Stroheker K.F. *Germanentum und Spätantike*. Zurich, 1965, pp. 246–274. (In German).

42. Tessier G. *Le baptême de Clovis*. Paris, 1964. (In French).

43. James E. *The Franks*. Oxford, 1988, pp. 214–241. (In English).

44. Burckhardt M. *Die Briefsammlung des Bischofs Avitus*. Bâle, 1938, p. 76. (In German).

45. Wood I.N. *Avitus of Vienne: Religion and Culture in the Auvergne and the Rhône Valley, 470–530*. Oxford, 1980, pp. 217–219. (In English).

46. Malnory A. *Saint Césaire, évêque d'Arles (503–543)*. Paris, 1894, p. 116. (In French).

47. Duchesne L. *Les Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*. Vol. 1. Paris, 1907, p. 206. (In French).

48. Burckhardt M. *Die Briefsammlung des Bischofs Avitus*. Bâle, 1938, p. 59. (In German).

49. Courcelle P. *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*. Paris, 1964, p. 240. (In French).

50. Meslin M. *Les ariens d'Occident*. Paris, 1967, pp. 335–430. (In French).

51. Stroheker K.F. *Germanentum und Spätantike*. Zurich, 1965, p. 170. (In German).

52. Junghans W. *Histoire critique des règnes de Childéric et de Chlodovech*. Paris, 1879, p. 63. (In French).

53. Kurth G. *Histoire poétique des Mérovingiens*. Paris, 1923, p. 339. (In French).

54. Tessier G. *Le baptême de Clovis*. Paris, 1964, p. 94. (In French).

55. Bloch M. *Koroli-chudovortsy: ocherk predstavleniy o sverkh'estestvennom kharaktere korolevskoy vlasti, rasprostranennykh preimushchestvenno vo Frantsii i v Anglii* [The Royal Touch: Monarchy and Miracles in France and England]. Moscow, 1998, p. 127. (Translated to Russian).

56. Graus F. *Volk Herrscher und Heiliger im Reich der Merowinger. Studien zur*

Hagiographie der Merowingerzeit. Prague, 1965. (In German).

57. Kurth G. *Histoire poétique des Mérovingiens*. Paris, 1893. (In French).

58. Tessier G. *Le baptême de Clovis*. Paris, 1964, p. 120. (In French).

59. Goelzer H. *Le latin de saint Avit, évêque de Vienne (450?–526?)*. Paris, 1909, pp. 450–451. (In French).

60. Tessier G. *Le baptême de Clovis*. Paris, 1964, p. 103. (In French).

61. Bloch M. *Koroli-chudovortsy: ocherk predstavleniy o sverkh'estestvennom kharaktere korolevskoy vlasti, rasprostranennykh preimushchestvenno vo Frantsii i v Anglii* [The Royal Touch: Monarchy and Miracles in France and England]. Moscow, 1998, pp. 132–134. (Translated to Russian).

62. Sestan E. *Stato e nazione nell'alto medioevo. Ricerche sulle origini nazionali in Francia, Italia, Germania*. Naples, 1952, p. 151. (In Italian).

63. Courcelle P. *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*. Paris, 1964, p. 240. (In French).

64. Tessier G. *Le baptême de Clovis*. Paris, 1964, p. 120. (In French).

(Thesis and Abstracts Thesis)

65. Cucheval V. *De sancti Aviti Viennae episcopo operibus*. Paris, 1863. (In Latin).

66. Denkinger H. *Alcimus Ecdicius Avitus, archevêque de Vienne (460–526), et la destruction de l'arianisme en Gaule*. Genève, 1890. (In French).

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

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

Е.А. Нестерова (Москва)

ГДЕ ОБИТАЮТ СПЕЦИАЛИСТЫ ПО ФАНТАСТИЧЕСКИМ ТВАРЯМ:

*Рецензия на книгу: Бестиарий и чувства: сборник статей.
М.: Intrada, 2017. 253 с.*

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00021

Аннотация. Рецензия освещает сборник материалов пятой конференции проекта RES et VERBA. Темой конференции выступило изображение чувств в различных искусствах и вовлеченность образов животных в передачу такой, казалось бы, специфически человеческой сферы жизни, как эмоции и чувства. Книга, несмотря на скромный объем, поражает разнообразием тем и методик анализа. Сборник станет не только увлекательным чтением, расширяющим горизонты представлений о «скучной науке» для далеких от филологии читателей, но и, с высокой вероятностью, может подтолкнуть к открытию новых, непривычных, неожиданных углов в собственных исследованиях тех, кто посвятил себя гуманитарным сферам. Ценность сборника также состоит в наглядном примере успеха междисциплинарного подхода. Он удался именно как единое целое, в котором мозаичные элементы не просто дополняют друг друга, но создают объемное пространство, в котором сумма больше своих частей. По мнению рецензента, книгу стоит читать полностью, тем более что каждое представленное исследование выполнено на высоком академическом уровне.

Ключевые слова: бестиарные мотивы; чувства; сенсорика; культурный код; живое и животное.

E. Nesterova (Moscow)

Where to Find Fantastic Beasts' Experts Book Review: *Bestiary and the Senses: A Collection of Articles.* Moscow: Intrada, 2017. 253 p.

Abstract. The review is covered by the collection of materials of the fifth conference in project RES et VERBA. The theme of the conference was the portrayal of feelings in various arts and the involvement of animal images in the transmission of such a seemingly specific human sphere of life as emotions and feelings. The book despite its relatively humble volume strikes with the diversity of topics and approaches used for analysis. The compilation can serve not only as a fascinating reading that scales the beliefs of "the boring academic stuff". It is very likely to inspire the academics to open

up new, unexpected angles of their own research. The value of the compendium as well is that it is being an example of successful interdisciplinary approach. The book is a coherent whole in which the mosaic parts not only complement each other, but create a holographic space. The whole established is greater than the sum of its parts. The reviewer's point is that the book is to read from cover to cover as each research presented in it is a high-level performance.

Key words: animal motifs; feelings; sensory; cultural code; animals and living things.

RES et VERBA – проект группы исследователей из РГГУ, посвященный животным как элементу культурного кода – пример темы, которая, при кажущейся узости и специфичности, дает почву вот уже для пяти полномасштабных междисциплинарных конференций. Вышедший в этом году сборник «Бестиарий и чувства» состоит из материалов последней конференции. Тема животного как значимого элемента культурного кода собрала вместе исследователей разных сфер – филологов, искусствоведов, социологов, специалистов по Таро, литературоведов и лингвистов.

Сборник затрагивает богатый спектр тем, значимых не только сугубо для специалистов по истории культуры и символики, но и для широкого читателя, интересующегося способами создания и передачи смыслов в различные периоды и в различных формах искусства. Отношение к «братьям нашим меньшим» считается в современной культуре значимым маркером человечности, состояния души. Тем любопытнее проследить на совершенно разнородном материале, как складывался образ животного / зверя / бести / твари / живого существа, концепция животного; как изменялось отношение к мифическим и вполне реальным существам на протяжении веков. Наконец, подобный обзор позволяет многое узнать о человеке, развитии нашей культуры, основных векторах и силовых линиях движения в нашем понимании того, кто мы, где наше место, каковы наши отношения с животным миром, переосмысление того, сколько в человеке было, есть или должно быть «тварного», бестиарного, животного – и живого.

Несмотря на то, что тема «бестиарность» уже накладывает изрядные ограничения, каждая встреча проекта посвящена более конкретному аспекту животного кода в культуре. Пятая конференция сфокусировалась на использовании животных образов при передаче чувственной сферы человеческой жизни.

Сборник материалов разделен на три части. Первая исследует бестиарные образы в связи с передачей пяти основных, физиологических чувств. Подглавы этой части, соответственно, посвящены отдельным сенсорным системам (зрение, слух, обоняние) и Пятерике чувств как самостоятельному концепту. В статье А.В. Нестерова «Аллегория Пяти чувств в изобразительном искусстве XIII – XVII вв.: эволюция от мотива к сюжету» дается исторический обзор развития этого образа, позволяющий понять его значимость в философии, теологии, а также воспитательную роль Пятерики чувств, содержащуюся в изобразительных аллегориях войны или гармо-

нии человеческих чувств. Статья А.В. Нестерова раскрывает сложные отношения животных образов, философских и религиозных представлений о роли и задачах чувств и о роли и задачах Человека как Божественного создания и образа и подобия Господа – и собственно изображений чувств через образы животных в таком жанре живописи, как аллегория.

Второй раздел сборника освещает отношения животных образов с более сложными чувствами – любовью, одиночеством, меланхолией, экстазом, а также в связи с грехом, отвратительным, переизбытком чувств. В отдельную часть выделено исследование животных образов в контексте бесчувствия и бесчувственности (впрочем, биологи могут несколько возмутиться филологическому произволу, причисляющему также к животным, например, насекомых). Разделение на синтетические восприятия и собственно ощущения: слух, запах – позволяет сопоставить, сравнить и оценить различия этих феноменов.

Среди слабых мест книги есть неизбежные для любого конференционного сборника: неравномерность разделов, часть из которых представлена одной статьей, в то время как другие охвачены несколькими авторами; разный уровень проработанности тем, представленных в публикациях – от обширных, многоплановых исследований до практически набросков, являющихся скорее лишь подступом к работе над конкретной темой.

За разнородной и разномастной мозаикой статей, увлекательных каждая в своем особом роде, несколько теряется сквозная, объединяющая нить, тема, которая спаивала бы сборник в действительно единое полотно. Впрочем, поскольку перед нами именно сборник, а не коллективная монография, большой беды в этом нет.

К наиболее удачным работам среди опубликованных в сборнике следует отнести статьи «Сюжет охоты и бестиарная символика в “Дон Кихоте” 1615 года» С.И. Пискуновой; «О роли языковых средств в формировании композиции и символического строя поэмы М. Пришвина “Фацелия”» А.В. Святославского, «Мифологику идеального восприятия (“Святой Марк” Жимана Гимараинса Розы)» М.Ф. Надъярных, «Трактовка ольфакторных мотивов в литературном творчестве детей» О.Ю. Казмирчук, «Феномен зрения в романе Висенте Бланко Ибаньеса “Мертвые повелевают”» Р.В. Ганиевой. Названные работы не только знакомят с ролью и функциям бестиарных мотивов и образов в заявленной перспективе чувств; каждый ученый приходит к выводам, представляющим ценность вне зависимости от принадлежности читающего статьи к филологии или к научному сообществу вообще. Это, несомненно, чрезвычайная редкость для научных материалов.

Озвучим отдельные выводы работ сборника, представляющие, на наш взгляд, особый вклад как в развитие секуляризованных ветвей филологии и искусствознания, так и в междисциплинарное поле исследования культуры.

Статья А.В. Святославского «О роли языковых средств в формировании композиции и символического строя поэмы М. Пришвина “Фацелия”»

заметна разработкой новых, не традиционных для литературоведения методик анализа. Автором выявляется скрытая роль символических атрибутов в сюжете: динамика и драматургия смысла. Роль динамического развития словесной передачи чувств определяется как композиционный стан, основа «Фацелии» М. Пришвина.

В статье «Сюжет охоты и бестиарная символика в “Дон Кихоте” 1615 года» С.И. Пискуновой исследуется языческий код «Дон Кихота», в особенности календарно-обрядовый цикл в его совмещении с элементами христианского культурного сознания. В контексте благородной охоты, понимаемой как алхимическое Делание, жертвоприношение териоморфного двойника (замена человеческой жертвы ее аналогами – Зерно-Заяц-Пост как формы Жертвы) отсылает к жертве Божественной. Христианско-рыцарский миф рассматривается как переходный этап, еще имеющий языческие черты («языческая любовь героя к Прекрасной Даме»). В образах охоты на зайца автор исследования видит сплетение народно-языческого понимания жертвы (круговорот землешапского года, требующий повторяемой жертвы) и евхаристийной единичной жертвы Христа. В статье также происходит вскрытие фиктивности задач войны и охоты в рамках христианского мировоззрения. Анализ сцен с животными, их содержательной нагрузки, выступает убедительным доказательством того, что сквозной смысловой сюжет Дон Кихота складывается из символической охоты, карнавала и ритуалов аграрного цикла в их христианском преломлении. Животные же объединяют все эти элементы, являясь участниками каждого из действий (вплоть до въезда на осле в город Санчо/Иисуса).

Работу Т.А. Гуревич «О “животной” синестезии в воспоминаниях, видениях и сновидениях Томаса Де Квинси» стоит отметить в связи с ее особой актуальностью. Тема влечения к отвратительному, начатая в западном искусстве Карлом-Жорисом Гюисмансом в романе «Наоборот», давшем рождение эстетизму, завоевала в наши дни беспрецедентные просторы, большие экраны и любовь читателей и зрителей по всему миру. Данная статья представляет интерес для широкого круга специалистов разных областей, от теории литературы до исследователей готики, литературы декаданса или роли символов как способов сохранения и передачи знания и традиции, как экзотерической, так и, в значительно большей мере, эзотерической.

Автор обосновывает взаимосвязь концептов произведения и тем с внутренней формой. Взаимодействие речевых процессов, слов и сновидений, работы мозга и истории текстов, животных, сна и религии эксплицируется при анализе произведения. Особая смысловая значимость и сложность образа быка в произведении Де Квинси разъясняется через исторический контекст использования бычьей шкуры для записи человеческих мыслей. Исследователь показывает, как животный ряд начинает управлять текстом на уровне композиции и организации смысла.

Нарушение естественной системы отношений *человек-животное*, наблюдаемое Де Квинси в современной ему Англии, приводит к разруше-

нию воспринимающих способностей человека. Писатель демонстрирует читателю, как происходит «чудовищная взаимопрививка несовместимых основ» и к каким последствиям приводит дисбаланс животного и человеческого. Эта взаимосвязь видится писателю не случайной, а некоей системой, изменение которой фатально для обеих сторон.

Тема взаимодействия кино и языка романа, а в контексте сборника – зрения и языка как их основных инструментов – также является актуальным вопросом гуманитарных исследований. Такие полюса, как сведение многообразия ощущений к зрительному и зрительно воспринимаемому, сближение всего восприятия со сном, и связь зрения с осязанием, эффект зримого зрения и осязаемого зрения прощупываются как возможности человеческого восприятия как учеными, так и в рамках художественных произведений по обе стороны: в кино и в литературе. Анализ Р.В. Ганиевой «Феномен зрения в романе Висенте Бланко Ибаньеса «Мертвые повелевают»» дает пример таких концептуальных возможностей, как неразрывная целостность зрения, мысли и памяти. Все они оказываются зоной пограничья между историей, мертвыми, предками и живыми людьми в романе Ибаньеса.

И.В. Макарова в статье «Замирное зрение Велимира Хлебникова» реконструирует целостное архаическое мышление – не антропоцентричный мир, в котором положение человека равно всем прочим элементам бытия. Работа с текстом позволяет прийти к таким существенным для теории литературы вопросам, как статус антропоморфных персонификаций: можно ли считать персонификацией такие случаи, как птицы, символизирующие страну, ее прошлое, настоящее и будущее, а не людей как таковых?

Телесность в образе бога, многомирие и преодоление смерти связаны для В. Хлебникова со зрением, а зрение – то, в чем животные обладают преимуществом перед людьми. Поиски единого целостного восприятия реальности поэтом сближает это исследование с темой статьи М.Ф. Надъярных о мифологическом синестетическом восприятии. Одна из самых глубоких по теоретической силе работ сборника рассуждает о проблеме идеального восприятия – какое оно, есть ли у нас такой концепт, насколько он проработан, где и как представлен?

Статья О.А. Кулагиной «Акустическая метафора у Превера» выходит за рамки собственно бестиарной тематики, исследуя также метафоры растительного и вещного рядов и синтез акустических, зрительных, осязательных образов. Анализу подвергается также ситуация отсутствия звука.

Отметим также статью «Ольфакторные мотивы в детском творчестве» О.Ю. Казмирчук в связи со спецификой анализируемого материала. Запахи – явление, сложное для передачи даже для взрослого автора. Тем интереснее наблюдения исследовательницы. В детском творчестве запахи, их описание возникают в основном в двух ситуациях: если именно запах, его появление выступают как поворотный момент, от которого зависит развитие сюжета – во-первых. Во-вторых, запахи появляются, если они неразрывно связаны с природой описываемого объекта, и именно запах видится как путь к раскрытию сути вещи или явления. «Фея ли моя мама?» – во-

прос, мучающий одну из девочек, и ответ на него достигается через запах булочек, испеченных матерью. Также запахи, по наблюдениям О.Ю. Казмирчук, могут служить признаком происходящих в мире перемен или вызывать их. Таковы, например, запахи-искушения.

Статья А.Е. Махова «Чувства любви. Три средневековые схемы» также теоретична. Исследуя взаимосвязь и конкуренцию чувств в концепте любви, Махов знакомит читателя с существованием различных схем любви – средневековой, куртуазной, романтической. Различные схемы включают разное число чувств и разную их иерархию. Зрение в основном оценивается средневековыми авторами как источник, причина любви, на чем и основывается иерархия чувств, т.е. она функционально обусловлена.

Сквозными элементами статей сборника выступают такие нетривиальные мотивы, как зодиак и астрологический символизм, растительные метаморфозы (превращения и злключения зерна и снопа, мифологические сюжеты превращения героев в растения, соотношенность богов со злаковыми), тема и образы различных идеалов (рыцаря и рыцарского служения, доброго христианина, идеального сада, идеального восприятия и т.д.). Общая тема, создаваемая, в свою очередь, этими мотивами – единство и перетекание в естественном ходе вещей (природе) смерти и жизни, становления, расцвета и упадка, людей и природы в формах животных и растений, возрождения и вечности (на метафизическом уровне).

Отдельным достоинством сборника можно считать небанальность и «неклассичность» материалов, на которых участники конференции проводят свои исследования: статьи привлекают внимание читателя к не слишком знакомой для него литературе, не зачитанной до отвращения произведениям классиков.

Если книге удастся привлечь внимание, она, несомненно, найдет отклик у любого читателя, небезразличного к размышлениям о собственной природе.

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

Научные интересы: литература фэнтези, Дж.Р.Р. Толкиен, роль и функции вещей в мире произведения, современные формы мифологии, пространство в фэнтези, кино фэнтези, фэнтези как картина мира, культурные коды, искусственные языки, когнитивные метафоры, функциональные стили, психология фэнтези, концептосфера современных форм фэнтези.

E-mail: evdokianesterova@gmail.com

Evdokia Nesterova – postgraduate student at the Department for Literary Theory of Lomonosov Moscow State University.

Research interests: fantasy fiction, J.R.R. Tolkien, role and function of material objects (things) in literary work's secondary world, contemporary forms of mythology, spatiality in fantasy, fantasy in cinematography, fantasy as worldview, cultural codes, artificial languages, cognitive metaphors, functional styles, psychology of fantasy, conceptosphere of contemporary fantasy forms.

E-mail: evdokianesterova@gmail.com

Р.М. Ханинова (Элиста)

ПЕРВАЯ КНИГА Д. КУГУЛЬТИНОВА «БАҢ НАСНА ШҮЛГҮД» («СТИХИ ЮНОСТИ») В АСПЕКТЕ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

DOI: 10.24411/2072-9316-2017-00022

Аннотация. В статье рассматривается первая книга Д. Кугультинова «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности», 1940) в аспекте сохранения молодым автором национальной традиции стихосложения. Историко-функциональный подход к изучению его стихотворений 1939–1940 годов выявил соблюдение поэтом фольклорных традиций калмыцкой версификации, ее отличительных особенностей. Это анафора – звуковая, лексическая, синтаксическая, в структурно-композиционном отношении в текстах анафора преимущественно парная с включением перекрестной и сплошной; аллитерация и ассонанс, параллелизм, произвольная рифмовка, внутренние рифмы, нерифмованные строки, редкое использование эпифоры и реди́фа, конечная рифма строго не соблюдается. В структурном плане стихотворения Кугультинова обычно большого объема, не имеют деления на строфы и равного количества слогов в строке. Несвершенство владения национальной версификацией молодым поэтом прослеживается в недостаточном использовании анафоры как ритмико-метрического показателя стиха. Влияние устного народного творчества проявилось в обращении автора к эпосу «Джангар», к легендам и преданиям, к афористическим жанрам (поговорки, пословицы), к художественно-образительным средствам.

Ключевые слова: первая книга; Кугультинов; историко-функциональный аспект; фольклорная традиция; калмыцкая версификация.

R. Khaninova (Elista)

D. Kugultibov's First Book 'Bay Nasna Shülgüd' ('Poems of the Youth') in Relation to Preservation of the National Versification Tradition

Abstract. The article considers D. Kugultinov's first book 'Bay Nasna Shülgüd' ('Poems of the Youth', 1940) in relation to the young author's effort to preserve the national versification tradition. A historical and functional approach to studies of his 1939–1940 poems revealed that the poet had adhered to the Kalmyk folklore versification traditions and their certain features. Those included anaphora – sound, lexical, and syntactical ones (it terms of structure and composition, he mainly used double anaphora interspersed with cross and continuous ones) and alliteration, assonance, parallelism, random rhyming, internal rhymes, unrhymed lines, rare use of epiphora and radif, non-strict observance of the end rhyme. Structurally, Kugultinov's poems are usually large enough, and are neither divided into stanzas nor contain equal number of syllables per line. The young poet's lack of mastery in the national versification can be traced in his insufficient use of anaphora as a rhythmical-metrical poetic factor. Influence of the oral

folk tradition manifests itself in the author's references to the *Jangar* epic, legends and tales, aphoristic genres (proverbs, sayings), artistic and pictorial devices.

Key words: first book; Kugultinov; historical and functional aspect; folklore tradition; Kalmyk versification.

Ранние стихи калмыцкого поэта Давида Никитича Кугультинова (1922–2006), известные по газетным и журнальным публикациям, относятся к 1939–1940 гг. Большая часть стихотворений без указания года их создания составила первую книгу поэта «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности», 1940). Калмыцкий алфавит на кириллице в книге соответствовал реформе родного языка довоенного времени. В дальнейшем избранное из этих текстов включалось в авторские сборники, в многотомные издания собраний сочинений и избранных произведений. Открывает сборник стихотворение «Умшачнрт» («Читателям»). Затем следуют тексты: «Күңкән дуучд» («Мудрому певцу»), «Нерн» («Имя»), «Жаңһрин орчуллһнд» («Переводу “Джангара”») с посвящением «С. Липкинд» («С. Липкину»), «Маяковскд» («Маяковскому»), «Дээч үүртән» («Воину-товарищу»), «Багшһртан» («Учителям»), «Бичг» («Письмо»), «Диилвр» («Победа»), «Түрүн цасн» («Первый снег»), «Шин жилд» («Новому году»), «Хойр Төгрэш» («Две Тегряши»), «Хавр» («Весна»), «Хаврар» («Весной»), «Майин нег шин» («Первое Мая»), «Күлэлһн» («Ожидание»), «Күүкнә дун» («Девичья песня»), «Ухалһн» («Размышление»), «Зеегтә хар нүдд...» («Черные глаза...»), «Жирһл» («Жизнь»), «Көкрсн гүн уста...» («У синей быстрой воды...»), «Чини чирәчн...» («Твое лицо...»), «Сард» («Луне»), «Жаңһрч күүкн» («Девушка-джангарчи»), «Демон» («Демон»), «Седкл харһсн үүрм...» («Мой сердечный друг...»), «Өңгрсн дурн» («Прощедшая любовь»), «Керго күн» («Ненужный человек»), «Зург» («Фотография»), «Поэт» («Поэт»), «Ухан» («Ум»), «Зунин асхар» («Летней ночью»), «Чиңгс» («Чингис»), «Шам шатна...» («Лампа горит...»), «Керм деер» («На пароходе»), «Крым» («Крым»), «Сохр көвүн» («Слепой мальчик»), «Дән» («Война»), «Би, Борис болн чи» («Я, Борис и ты»), «Альмн» («Яблоко»), «Үвлин сө» («Зимняя ночь»), «Санхинь, инәдн күрнә...» («Как вспомню, смех разбирает...»), «Сәәхн баһ наснам үр, гемим тәв...» («Младых прекрасных лет товарищ мой, отпусти вину...»), «Хурт» («В дождь»), «Эзнәннһ харт ноха омгта...» («Возле хозяина собака смелей...»), «Орм уга нисәч» («Летун»). Эти 46 стихотворений знакомили читателей с художественным миром молодого поэта.

«Признание ему приносит уже первый поэтический сборник “Стихи юности”», – писал В. Пюрвеев. Фактом такого признания стал прием в Союз писателей СССР восемнадцатилетнего автора в 1940 г.

Первая книга Д. Кугультинова не была объектом и предметом исследования в калмыковедении, отдельные упоминания о ней давались в связи с жизненным и творческим путем автора. Единственная рецензия появилась в декабре 1940 г. «Стихи Кугультинова, являются ли они политическими или лирическими, по своему характеру патриотичны»², – заметил Г. Шалбу́ров. К недостаткам сборника им отнесены поверхностное изображение

жизни («Победа»), длинноты и прозаизм («В дождь»). Современный критик Ю. Розенблюм подчеркнул, что «стихи, составившие первый сборник, были очень разные, но каждый по-своему приоткрывал одну из граней богатого таланта Давида Кугультинова. И, может быть, каждый из них намечал ту своеобразную линию поэтического мастерства, которая с годами получит свое дальнейшее развитие»³. В кратком обзоре калмыцкой поэзии 1930-х гг. Н. Мусова выделила книжный дебют Кугультинова, отметив, что его ранние стихи во многом еще неровны по своему поэтическому качеству⁴.

Несколько программных произведений Д. Кугультинова – «Умшачнрт» («Читателям»), «Күңкэн дуучд» («Мудрому певцу»), «Жаңһрч күүкн» («Девушка-джангарчи»), «Жаңһрин орчулһнд» («Переводу “Джангара”»), «Маяковскд» («Маяковскому») – объединены дидактическим началом, характерным для фольклора и ранней советской калмыцкой поэзии, фольклорной традицией (пословицы, поговорки, легенда, эпос «Джангар», версификация), патриотическим пафосом, гражданской позицией, трудовым энтузиазмом в строительстве социализма, учебной у русской литературы. Для калмыцких поэтов устное народное творчество стало ориентиром в художественном мире, аксиологической точкой отсчета прошлого, настоящего и современности.

Для первой книги Д. Кугультинова характерно авторское стремление сохранить традиции калмыцкого стихосложения, отличительной особенностью которого является единоначатие или анафора. В монгольской версификации к ней относятся как начальная аллитерация, так и начальный ассонанс. Сам поэт позднее отметил это своеобразие: «Калмыцкое стихосложение отличается от русского уже тем, что рифмующиеся слова стоят в начале строки»⁵.

Особенности калмыцкой версификации в поэзии Д. Кугультинова не до сих пор изучены. В статье поэта Т. Бембеева «Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения» (1980) приводятся несколько примеров из лирики Кугультинова. Один из них, по словам автора, касается тематического параллелизма: «**Моһа мет мөлкэд од. / Модн мет уйдад од.** Подобно змею извивайся. / Подобно пруту изгибайся. Д. Кугультинов (подстрочный перевод)»⁶. Добавим, что это пример также звуковой, лексической, синтаксической анафоры и концевой парной рифмы с использованием реди́фа («од»), с аллитерацией на букву **м**. Такой же пример с использованием анафоры и реди́фа («му»): «**Күцэс эс буслсн хот – элкнд му, / Күцэс эс ухалсн үг – седклд му**»⁷. Другой пример приведен Бембеевым как свидетельство сохранения, приумножения и шлифовки национального своеобразия калмыцкого стиха: «**Цогцан даарсн кемлэрн / Цогин зальд дулал. / Седклэн түрү кемлэрн / Сээхн дурá дулал.** Когда тебе холодно, / У огня погрейся. / Когда душе холодно, / Любовью погрейся. Д. Кугультинов. 1957 (подстрочный перевод)»⁸. Здесь парная анафора звукового, лексического и синтаксического типов с перекрестной концевой рифмой.

В первой книге Кугультинова «Умшачнрт» («Читателям») – это моно-

лог юного поэта, сформулировавшего в начальных четырех строках свое поэтическое кредо, утверждавшего, что суть истинного слова, став пословицей, прославится, что правдивое слово станет поучением для молодежи: «**Үнн үгин утх / Үлгүр болж туурдг, / Бийиннь үн келсн / Баһд сурһмж болдг**»⁹. При этом автор опирался на калмыцкую поговорку: «**Үнн үг келвл, хөөндән цолта, / Худл үг келвл, өмнән цогта**» («Будешь говорить правду – впереди слава, / Будешь готовить ложь – впереди бесчестье»)»¹⁰. Перефразируя калмыцкую поговорку о том, что язык острее меча («**Келн үлдд орхнь хурц**»)»¹¹, т.е. слово победит там, где не справится булат, он уточнил, что это может сделать только талантливое слово: «**Болдин эс ди-илсиг / Билгин үг диилдг**»¹². Молодой автор просил читателей прочесть его песню с улыбкой, ведь и они когда-то любили, пусть они увидят нашу прекрасную жизнь и не судят строго, если не отточены еще его слова, и примут эту книгу благосклонно за ее правдивость. «**Мини бичсн дуудм / Мишэж таанр умштн, / Би чигн цагтан / Бас дурллав гитн. / Эврәннь жирһэд үзжэх / Эңкр мана жирһлиг, / Дэкэд эн мини / Дегтр умшад үзтн, / Үгин хурцд эс болвчн / Үннднь ханлт келтн**»¹³.

Стихотворение не выделено строфикой, включает 18 строк. В каждой из строк по три слова. В стихотворении используется анафора на двух уровнях: 1) парная аллитерация и парный ассонанс. За исключением 3-4-5-6 строки все остальные строки имеют парную анафору в виде начальной аллитерации на согласные буквы **б, д, м** (Бийиннь/Баһд, Болдин/Билгин, Давад/Дун, Би/Бас, Дэкэд/Дегтр). В отдельных строках – созвучие начальных слогов: **Мини/Мишэж**. Парная анафора в виде начального ассонанса на гласные **ү, э** (Үнн/Үлгүр, Эврәннь/Эңкр, Үгин/Үннднь). Анафора является показателем начала строки и ритмическим определителем текста.

Поэт стремился и к концевой рифме, не совсем характерной для калмыцкой версификации, но не всегда соблюдал ее. Придерживался он перекрестной рифмовки. В первых четырех строках зарифмованы два глагола: **туурдг/болдг** (прославиться/стать), в последующих четырех строках – все четыре слова: **диилсиг/дуринг, диилдг/сергэдг** (не победив/любовь/победить/возродит). В следующих четырех строках – только два слова: **умштн/гитн** (читайте/скажите). В заключительных шести строках рифма есть в двух глаголах: **үзтн/келтн** (увидите/скажете). Уже в этом стихотворении явственна связь с устным народным творчеством, апелляция к мудрости предков и правде, дидактичность, установление диалога с потенциальным читателем, следование традициям калмыцкой версификации (анафора, аллитерация, ассонанс).

Стихотворение «Күңкэн дуучд» («Мудрому певцу») в своем названии манифестировало пиетет начинающего поэта к создателю эпоса «Джангар». Это своего рода просьба к народу о благословении на поэтическом поприще, связь поколений. По мнению Ю. Розенблюма, «патетическая интонация стихотворения определяется его идейной направленностью, чувством гордости поэта-комсомольца за свой народ “из страны обновленной”»¹⁴. «**Соньн дууч, соңстн, / Сталинэ алдр хардврта / Социализмин**

шивэ тосхчкн / Сай баатрмудин орнашв»¹⁵. В смысловом переводе: «Замечательный певец, послушайте, я из страны миллионов богатырей, которые под руководством великого Сталина построили дворец социализма».

Стихотворение переведено Д. Бродским в разное время под двумя названиями: «Творцу “Джангара”» и «Джангарчи». Переводчик в статье «О калмыцкой литературе» (1939) указал на оригинальность национальной фольклорной формы: «Стих насквозь пронизан аллитерациями (в начале строк главным образом), внутренними рифмами, чистыми звуковыми перекличками, закрепляющими в сознании читателя или слушателя мысль и чувство, – этот стих переняло большинство калмыцких поэтов»¹⁶.

Кугультиновское стихотворение «Күңкэн дуучд» из 66 строк представляет собой сплошной текст, в каждой строке по три слова с разным количеством слогов. Оно инструментовано в основном парной анафорой с использованием аллитерации (например, **Жирһлин/Жигтэ/Баатрмудин/Бахтж**) и ассонанса (например, **Өнр/Өрчдэн**), (**Урнь/Ухань**), четырежды дана сплошная анафора (**Жилмүдин/Жаңһриг/Жигтэ/Жаңһрин**), (**Соньн/Сталинэ/Социализмин/Сай**), (**«Нарн/Намаг/Наснь/Ниргжж»**), (**«Өрэлдн/Орчлһар/Олн/Оньгтаһар»**)¹⁷. Помимо звуковой анафоры автор ввел синтаксические анафоры (например, «Урнь үгэр магтгдсн, / Ухань билгэр теткдсн»), («Орчлһгин чирэ сольгдв, / Омгта дун күңкнв»). Единичен прием инверсии («Ханлт өргжэнэ танд» = «Благодарность выражаю вам»). Рифмовка в этом тексте произвольная: перекрестная (**айсмудиг/орулсн/диллһсиг/дуулсн**), парная (үстэ/ухата), чаще строки даны без рифмовки. Есть внутренние рифмы (например, «Хальмгин **өргн** теегэс / Ханлт **өргжэнэ** танд»), («**Хаврас хавр** күртл»). Конечная рифма в строке иногда мужская, но сама рифма редко соблюдается.

Б.Я. Владимирцов в своей работе «Монголо-ойратский героический эпос» подчеркнул: «Рифма часто отсутствует, своеобразная рифма монгольского стиха, останавливающая внимание не на конце, а на начале стиха: в ойратских эпосах рифмуются обычно по началу два стиха, образуя одно целое, строфу»¹⁸. Например, в эпосе «Джангар»: «[Эртини] эки цагт **һаргсн**, / Эн олн бурхдын шажн делгрх цагт **һаргсн**, / Тэк Зула хаани үдл, / Тацсг Бумб хаани **ач**, / Үзц алдр хаани **көвүн** / Үйин өнчн Жаңһр билэ»¹⁹. Кугультинов сравнил эпос с началом начал калмыцких слов, с родником остроумия («Хальмг үгмүдин эцк, / Хурц келнэ булг»), воздав должное гению народа, который обрел обетованную страну Бумбу.

Если в этом произведении сказитель – мужчина, что было распространённым явлением на протяжении веков, то в другом стихотворении «Жаңһрч күүкн» («Девушка-джангарчи») поэт передал легенду о первом джангарчи, имеющей два варианта в гендерном плане. Герой-джангарчи назван В. Бергманом, пересказавшим один вариант, калмыцким Орфеем²⁰. Отдавая предпочтение варианту легенды с героиней²¹, Кугультинов, с одной стороны, указал своим выбором этого варианта легенды на то, что были и женщины-джангарчи, с другой – подчеркнул создающее начало, связанное с женщиной, с третьей стороны – красоту слова и его испол-

нительницы. Эпиграфом («Жилмүд олн хооранд / Жаңһриг түрүн / дуулснь, / Бер болад уга / Баахн күүкд күн. / Жаңһрч өвгнэ келснэс») автор актуализировал связь легенды с современностью. В смысловом переводе: «Много лет тому назад первой запела о Джангаре молодая девушка, не ставшая еще женой. Из слов старика-джангарчи». Стихотворение из 36 строк не поделено на строфы. В синтаксическом плане текст делится на две неравномерные части: в первой – четверостишие, во второй – остальные 32 строки, соединенные запятыми. Стихотворные строки с разным количеством слогов, вначале по три слова в строке, затем по четыре слова, в конце текста вновь по три слова. Анафора в этом произведении также в основном парная, звуковая, за исключением одной сплошной анафоры (**Жилэ/Жидин/Жаңһрин/«Жаңһр»**). Рифмовка произвольная, нет четкой рифмы.

Обращение к другой теме – к переводу эпоса на русский язык – для Кугультинова явилось фактом признания мирового значения национального памятника, 500-летие которого отмечалось в 1940 г. в Элисте. Стихотворение «Жаңһрин орчуллһнд» посвящено переводчику «Джангара» Семену Липкину, чей труд был издан в том же году. «Хальмг “Жаңһриг” орсин / Хээртэ келнд орулсн, / Баахн дууч чамд, / Би ханлт келжэнэв, / Кергтэ керг кесичн / Күмн санхд ицжэнэв»²³. В смысловом переводе: «Тому, кто перевел калмыцкий “Джангар” на великий русский язык, я, молодой певец, выражаю благодарность за то, что он сделал нужное дело, верю, что все его будут помнить». Стихотворение состоит из 76 неравносложных строк по 3 или 4 слова в строке, не делится на строфы, с разного типа рифмовкой – парной, перекрестной, в том числе в сочетании с нерифмованными строками. Анафора в тексте преимущественно звуковая, парная (**Кесг/Күмнь**), с тремя сплошными анафорами (например, **Өргн/Өлн/Өвлин/Өнчнэ**), с внутренними рифмами («**Кергтэ керг кесичн**»).

Кугультинов ввел в текст строки из эпоса о стране обетованной, в которой никто ничего не делит на «твое» и «мое», в которой нет зимы, а есть весна, нет лета, а есть осень: «“Тана мана уга бээдг” / Төрскнүр тер күмиг дуудла, / “**Өвл уга хаврта, / зун уга намрта**” / Өврмжтэ сээхн төрскн күлэлһлэ...»²⁴. Сравним в эпосе – в этой стране нет зимы, только весна, нет лета, только осень: «**Увл уга хаврин кевэр, / Зун уга намраһар бээдг**»²⁵. В научном переводе: «[Там] зимой – по-весеннему, летом же – по-осеннему»²⁶. В художественном переводе: «Осень сменялась там весной»²⁷. С. Липкин в статье «Работа над переводом Джангариады» (1940) указал на оригинальность калмыцкой рифмы: «В эпосе преобладает анафора, то есть стихи начинаются на одну и ту же букву или группу букв. По-русски такая рифма почти не ощущается; анафора как система рифмовки не свойственна русскому языку, русскому стихосложению. Поэтому в переводе анафора заменена нашей старой знакомой – концевой рифмой; но, чтобы читатель получил представление о звучании калмыцкого стиха, нередко применяется анафора, не исключаящая, однако, концевой и даже внутренней рифмы...»²⁸.

В сюжетном плане стихотворение Кугультинова построено на сопоставлении древних времен и современности. Джангарчи выражал уверенность, что придут Джангар с Хонгором, поведут в бой против всех врагов и принесут народу счастье. «Жаңһр, Хонһр ирцхэх, / Хортмудин өмнэс көтлж, / Хүүв маднд өгцхэх»²⁹. Сбылась эта мечта через много времени, когда страна хана Джангара Бумба явилась народу: «Жилмүд давв, сонһн жилмүд, / Жаңһрин Бумбин орн ирв, / Күцлэн хальмгуд ода күцв»³⁰. Этот мотив призыва эпических богатырей для защиты родины Кугультинов повторил в стихотворении «Жаңһр, Хонһр, альдвт?» (1942): «Жаңһр, Хонһр, альдвт? / Жид, балтан өгит!»³¹. В смысловом переводе: «Джангар, Хонгор, где вы? / Дайте копья, секиры свои!». Сравним в переводе П. Карпа: «О, Джангар и Хонгор, где вы с вашей силой? / Отдайте сегодня мечи свои мне...»³². По мнению Ю. Розенблюма, «обращение к легендарным героям воспринимается как воскрешение славных боевых традиций калмыцкого народа»³³.

Стихотворение «Маяковскд» («Маяковскому») отразило знакомство калмыцкого поэта с мировой литературой (Пушкин, Байрон, Шекспир), представление о социально ангажированной поэзии В. Маяковского, караульного на страже истинной правды: ««Маяковский, чини үнн, / Манач», – гиж келнэв...»³⁴. Рассказывая, как познакомился с лирикой поэта, будучи пионером, Кугультинов напомнил оценку Сталина, назвавшего Маяковского лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи: «Сталин түүг таасж, / Сэн поэт гилэ»³⁵. Он отметил новаторство поэта в области революционного языка – создание новых рифм: «Революцин келэр келхд / Шин рифмс керглдлэ...»³⁶. Но сам в своем стихотворении обошелся без революционной «лесенки», обратившись к ней в конце 1950-х гг. Указав на авангардную роль Маяковского в создании советской поэзии, сравнил его поэтический язык с артиллерийскими снарядами: «Баахн мана поэзий / Бийинн ардас көтллэ. / Түүнэ шин келнь / Товин сумнла эдлцлэ»³⁷. Несмотря на то, что есть калмыцкое слово «шүлглэн («поэзия»), поэт использовал русский эквивалент (поэзия) на калмыцкий лад (поэзий), термин «рифмы» дан с калмыцким окончанием («рифмс»); по-калмыцки рифма – даршлт. Перефразируя классика, он подтвердил, что великим памятником Маяковскому навечно станет построенный в боях социализм. «Ноолданд тосхгдсн социализм, / Маяковский, чамд, / Нуршго алдр бумблв / Мөңкд болв»³⁸. Заслугу Маяковского автор увидел в том, что тот защищал рабочий класс, спел свою мудрую песню, поэтому его читают все (в том числе калмык, татарин, казах), поэтому он вечно будет живым. «Хальмг, маңһд, хасг, / Хуһар, чамаг онцлж, умшна, / Көдлмшч класс харсндан, / Күңкэн дуусан дуулсндан, / Маяковский, сонс, чи, / Мөңкд эмд бээхч!»³⁹. Это разговор калмыцкого поэта с русским классиком, тема назначения поэта и поэзии. Стихотворение также большого объема (69 строк), сплошной текст с разнородными строками, с произвольной рифмовкой и рифмой. Здесь также в структурно-композиционном плане использована анафора в основном парная, но есть перекрестная (Болв/Генткн/Болдлчксн/Гал), сплошная (Түүнэ/Товин/Төрскнэ/«Тенүнэ»), строки с нарушением анафоры (Пушкин! /Байрон!/Шекспир!/Щецн).

Стихотворение «Эзнэннһ харт ноха омгта...» («Возле хозяина собака

смелей...») из 12 строк интересно тем, что помимо анафоры звукового, (ээ/тт/чмчм/нн/дд), лексического (эзнэннһ/экиннһ), синтаксического видов (первые две строки и последующие), инструментально эпифорой – конечной одинаковой рифмой, которая повторяется 12 раз: слово «омгта», в контексте оно обретает оттенки значений (гордый, заносчивый и т.д.). В стихотворении поэт обратился к народной пословице, подчеркнув: «Эзнэннһ харт ноха омгта, Экиннһ өөр күүкд омгта»⁴⁰. В смысловом переводе: «Возле хозяина собака смелей, / Возле матери дети уверенней».

Итак, все стихи в дебютной книге Д. Кугультинова не имеют строфики, тексты обычно большого объема, отсюда часто длинноты, описательность. Версификационные уровни следующие: анафора – звуковая, лексическая, синтаксическая; в структурно-композиционном плане преимущественно парная в сочетании с перекрестной и сплошной, иногда нарушение единичности, аллитерация и ассонанс; рифма (частичное соблюдение рифмы, эпифора, редиф, внутренние рифмы, сочетание рифмованных и нерифмованных строк); рифмовка (парная, перекрестная, сплошная, чаще произвольная), параллелизм, инверсия. Первая книга Д. Кугультинова «Стихи юности» продемонстрировала попытки автора соблести традицию калмыцкого стихосложения, которой мастерски овладел в дальнейшем, затем он синтезировал национальное и европейское, например, в конце 1950-х гг. использовал строчную «лесенку», а в 1976 г. – верлибр (свободный стих)⁴¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Пюрвеев В.* Он душу подарил народу своему // Не погаснет разума звезда. О жизни и творчестве Давида Кугультинова. Элиста, 2007. С. 124.

² *Шалбууров Г.* «Стихи юности» // Ленинский путь. 1940. 30 декабря. С. 2.

³ *Розенблюм Ю.* Давид Кугультинов. М., 1969. С. 36.

⁴ *Мусова Н.Н.* Поэзия // История калмыцкой литературы: в 2 т. Т. II. Советский период. Элиста, 1980. С. 114.

⁵ *Кугультинов Д.Н.* Из автобиографии // Кугультинов Д.Н. Утоление жажды: сказки, рассказы, очерки, статьи, страницы автобиографии. Элиста, 1966. С. 211.

⁶ *Бембеев Т.* Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения // Закономерности формирования и развития калмыцкой советской литературы. Элиста, 1980. С. 160.

⁷ *Бембеев Т.* Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения // Закономерности формирования и развития калмыцкой советской литературы. Элиста, 1980. С. 156.

⁸ *Бембеев Т.* Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения // Закономерности формирования и развития калмыцкой советской литературы. Элиста, 1980. С. 163.

⁹ *Көглтин Д.* Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 3.

¹⁰ Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007. С. 403.

¹¹ Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007. С. 255.

¹² *Көглтин Д.* Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 3.

¹³ *Көглтин Д.* Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 3.

¹⁴ *Розенблюм Ю.* Давид Кугультинов. М., 1969. С. 41.

- ¹⁵ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 5.
- ¹⁶ Бродский Д. О калмыцкой литературе // Ленинский путь. 1939. 8 августа. С. 2.
- ¹⁷ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 4, 5, 6.
- ¹⁸ Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос // Владимирцов Б.Я. О Джангаре. Элиста, 1967. С. 48–49.
- ¹⁹ «Джангар». Калмыцкий героический эпос. На калмыцком и русском языках. М., 1990. С. 10.
- ²⁰ Бергман В. Песнопение // «Джангар». Материалы и исследования. М., 2004. С. 9–11.
- ²¹ Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / Сост., пер., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста, 2004. С. 53.
- ²² Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 45.
- ²³ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 13.
- ²⁴ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 11.
- ²⁵ «Джангар». Калмыцкий героический эпос. На калмыцком и русском языках. М., 1990. С. 11.
- ²⁶ «Джангар». Калмыцкий героический эпос. На калмыцком и русском языках. М., 1990. С. 197.
- ²⁷ «Джангар». Калмыцкий героический эпос / пер. с калм. С.И. Липкина. 5-е изд. Элиста, 1989. С. 21.
- ²⁸ Липкин С. Работа над переводом Джангариады // Ленинский путь. 1940. 7 сентября. С. 3.
- ²⁹ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 12.
- ³⁰ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 12.
- ³¹ Көглтин Д. Үүдэврмүдин хураңу. Һурвн ботьта. 1-гч боть. Элст, 1981. X. 35.
- ³² Кугультинов Д.Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы / пер. с калм. М., 1988. С. 25.
- ³³ Розенблум Ю.Б. В поисках волшебного амуланга. Портрет калмыцкой литературы. М., 1976. С. 97.
- ³⁴ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 15.
- ³⁵ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 15.
- ³⁶ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 15.
- ³⁷ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 15.
- ³⁸ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 16.
- ³⁹ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 16.
- ⁴⁰ Көглтин Д. Баһ насна шүлгүд. Элст, 1940. X. 84.
- ⁴¹ Бембеев Т. Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения // Закономерности формирования и развития калмыцкой советской литературы. Элиста, 1980. С. 164.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Pyurveev V. On dushu podaril narodu svoemu [He Gave His Soul to the People]. *Ne pogasnet razuma zvezda. O zhizni i tvorchestve Davida Kugul'tinova* [May the Star of Sense Shine Ever. About D. Kugultinov's Life and Works]. Elista, 2007, p. 124. (In Russian).
2. Musova N.N. Poeziya [Poetry]. *Istoriya kalmytskoy literatury* [History of

Kalmyk Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Sovetskiy period [The Soviet Period]. Elista, 1980, p. 114. (In Russian).

3. Bembeev T. Traditsii i novatorstvo kalmytskogo stikhoslozheniya [Traditions and Novelty of Kalmyk Versification]. *Zakonomernosti formirovaniya i razvitiya kalmytskoy sovetskoy literatury* [Patterns of Formation and Development of the Kalmyk Soviet Literature]. Elista, 1980, p. 160. (In Russian).

4. Bembeev T. Traditsii i novatorstvo kalmytskogo stikhoslozheniya [Traditions and Novelty of Kalmyk Versification]. *Zakonomernosti formirovaniya i razvitiya kalmytskoy sovetskoy literatury* [Patterns of Formation and Development of the Kalmyk Soviet Literature]. Elista, 1980, p. 156. (In Russian).

5. Bembeev T. Traditsii i novatorstvo kalmytskogo stikhoslozheniya [Traditions and Novelty of Kalmyk Versification]. *Zakonomernosti formirovaniya i razvitiya kalmytskoy sovetskoy literatury* [Patterns of Formation and Development of the Kalmyk Soviet Literature]. Elista, 1980, p. 163. (In Russian).

6. Vladimirtsov B.Ya. Mongolo-oyratskiy geroicheskiy epos [The Oirat-Mongolian Heroic Epic]. *Vladimirtsov B.Ya. O Dzhangre* [About the *Jangar*]. Elista, 1967, pp. 48–49. (In Russian).

7. Bergman V. Pesnopenie [Chanting]. *“Dzhangar”. Materialy i issledovaniya* [The *Jangar* (Epic): Materials and Studies]. Moscow, 2004, pp. 9–11. (In Russian).

8. Bembeev T. Traditsii i novatorstvo kalmytskogo stikhoslozheniya [Traditions and Novelty of Kalmyk Versification]. *Zakonomernosti formirovaniya i razvitiya kalmytskoy sovetskoy literatury* [Patterns of Formation and Development of the Kalmyk Soviet Literature]. Elista, 1980, p. 164. (In Russian).

(Monographs)

9. Rozenblyum Yu. *David Kugul'tinov* [David Kugultinov]. Moscow, 1969, p. 36. (In Russian).

10. Rozenblyum Yu. *David Kugul'tinov* [David Kugultinov]. Moscow, 1969, p. 41. (In Russian).

11. Rozenblyum Yu.B. *V poiskakh volshebnogo amulanga. Portret kalmytskoy literatury* [In Search of the Magic Amulang. A Portrait of Kalmyk Literature]. Moscow, 1976, p. 97. (In Russian).

Римма Михайловна Ханинова – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела монгольской филологии Калмыцкого научно-го центра Российской академии наук.

Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

Rimma Khaninova – Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Research Associate, Department of Mongolian Philology, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 25.12.2017

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