



*Новый
филологический
вестник*



№ 1(44)
2018

Москва 2018

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

№ 1 (44) ‘ 2018

Москва
2018

The New Philological Bulletin

№ 1 (44) ‘ 2018

Moscow
2018

Новый филологический вестник
№ 1 (44) ' 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чжоу 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
№ 1 (44) ' 2018

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

В 2015 г. «Новый филологический вестник» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук (**Перечень ВАК РФ**); в 2016 – в базу **Web of Science (ESCI / RSCI)**, в 2017 г. – в базу **ERIH PLUS**

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2018
© Издательство Ипполитова, 2018
© ООО «Смелый дизайн», 2018

The journal is established in 2005. Is issued 4 times a year

In 2015, **the New Philological Bulletin** was included in the List of peer-reviewed scientific publications, where the main results of dissertations for the scientific degrees of a candidate and a doctor of sciences (the list of the High Attestation Commission of the Russian Federation) should be published; in 2016 – to the **Web of Science (ESCI / RSCI)**, from July 2017 to the **ERIH PLUS** database

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

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow,
Miussky square 6, Russian State University for the Humanities,
Institute of Philology and History
Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Web-site: <http://slovorggu.ru/>
Phone: 7 (495) 250-68-44

Any reprint and citation require the reference to The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: ВН011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2018
© Ippolitov Publishers, 2018
© Smely dizayn, 2018



Содержание

Теория литературы

<i>А.С. Миронов (Москва)</i> Политико-идеологические критерии подлинности русского героического эпоса в теории В.Я. Проппа.....	16
<i>А.М. Павлов (Кемерово)</i> Особенности субъектной структуры монодрамы и позиция читателя / зрителя.....	28
<i>О.С. Рощина (Новосибирск)</i> Героическая художественность в постсоветской литературе.....	39
<i>С.А. Кадочникова (Москва)</i> Жанр некролога в авторской песне.....	48

Нарратология

<i>Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)</i> Нарративная репрезентация риска и коллективная память: к постановке проблемы.....	57
--	----

Русская литература

<i>А.Е. Агрятин (Москва)</i> Угроза в сознании чеховского героя (на материале произведений 1880–1887 гг.).....	69
<i>Е.Г. Руднева (Москва)</i> К вопросу о самосознании русской литературы 1910-х гг.....	79
<i>А.А. Холиков, О.А. Коростелев (Москва)</i> «Нечто пессимистическое»: общественно-политические взгляды Д.В. Философова в публицистике революционных лет (1917 – 1918).....	93
<i>В.Б. Зусева-Озкан (Москва)</i> «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева. (Статья вторая).....	109
<i>Д.И. Иванов (Гуанчжоу, КНР), Д.Л. Лакербай (Иваново)</i> Феномен С.А. Есенина как синтетический текст: предварительные	



замечания.....	127
----------------	-----

<i>Р. Сальваторе (Мессина, Италия)</i> Образ воробья в поэзии О. Мандельштама 20-х гг.: предварительные замечания.....	138
<i>А.А. Пархаева (Челябинск)</i> Репрезентация антиномий и идеологием 1920-х гг. в цикле А. Яковлева «Сказки моей жизни».....	150
<i>П.Ф. Успенский (Москва)</i> Как В. Ходасевич объяснял жизнь Н. Петровской в эмиграции? О поэтике мемуарного очерка «Конец Ренаты».....	161
<i>С.С. Бойко (Москва)</i> Слово героя в прозе отца Ярослава Шипова «Неслучайность всего».....	179

Прочтения

<i>О.Б. Заславский (Харьков, Украина)</i> Выстрел в структуре «Выстрела».....	190
<i>О.В. Федунина (Москва)</i> Бестиарная антитеза в советской криминальной литературе.....	200

Компаративистика

<i>Т.А. Красильникова (Нижний Новгород)</i> «Норковый ручей» Льва Лосева: сквозь призму Фроста.....	210
--	-----

Зарубежные литературы

<i>Н.Ю. Гвоздецкая (Москва)</i> Sermones Utriusque Linguae: отзвуки англо-латинской диглоссии в древнеанглийской поэзии.....	223
<i>И.В. Еришова (Москва)</i> Деяния Сиды Кампеадора в испанской историографии: следы «устности» в латинской хронике XII в.....	236
<i>О.А. Маркелова (Москва)</i> Особенности интертекстуальности в романе Аурманна Якобссона	



«Глайсир». К вопросу о рецепции древнескандинавской словесности в современной исландской прозе.....246

А.М. Панов (Вологда)

Образы природы в контексте художественной философии Тарьея Весоса.....256

Д.С. Туляков (Пермь)

Смех рассказчика и смех автора в книге рассказов У. Льюиса «Дикая плоть».....275

Обзоры и рецензии

Е.В.Капинос (Новосибирск), И.В.Силантьев (Новосибирск)

Сюжетология и сюжетография в Институте филологии СО РАН.....284

М.Н. Дарвин (Москва)

Обновление научной традиции. Рецензия на книгу: Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Л., Жибуль В.Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 674 с.....299

Н.Н. Кириленко (Москва)

Зачем нужен серьезный подход к несерьезной литературе? Рецензия на книгу: Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.....306

С.Ю. Артёмова (Тверь)

Тайна и тайнопись. Рецензия на монографию: Зубарева В.К. Тайнопись. Библиейский контекст в поэзии Беллы Ахмадулиной 1980-х – 2000-х годов. М.: Языки славянской культуры: Глобал Ком, 2017. 224 с. (Studia philologica. Series minor).....310



Contents

Theory of Literature

A.S. Mironov (Moscow)

Politico-Ideological Criteria for the Authenticity of Russian Heroic Epic in V.Y. Propp's Theory.....16

A.M. Pavlov (Kemerovo)

The Features of the Monodrama Subject Structure and the Reader / Viewer Position.....28

O.S. Roshchina (Novosibirsk)

Heroic in the Post-Soviet Literature.....39

S.A. Kadochnikova (Moscow)

The Genre of the Obituary in the Author Song.....48

Narratology Studies

L.E. Muravieva (Moscow)

Narrative Representation of Risk and the Cultural Memory: On the Problem Definition.....57

Russian Literature

A.E. Agratin (Moscow)

The Threat in the Conscience of Chekhov's Character (on the Material of the Works of 1880–1887).....69

E.G. Rudneva (Moscow)

On the Issue of Self-Consciousness in the Russian Literature of the 1910s.....79

A.A. Kholikov, O.A. Korostelev (Moscow)

“Something Pessimistic”: D.V. Filosofov's Socio-political Views in the Publicistic Writing of Revolutionary Years (1917–1918).....93

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

“Me, a Valkyrie, Soaring Away On My Steed...”: Sources of the Heroine's Image in N. Gumilyov's “Gondla” (Article II).....109



D.I. Ivanov (Guangzhou, PRC), D.L. Lakerbai (Ivanovo)
S.A. Yesenin's Phenomenon as a Synthetic Text: Preliminaries.....127

R. Salvatore (Messina, Italy)
The Image of the Sparrow in O. Mandel'shtam's Work of the 1920s:
Some Preliminary Remarks.....138

A.A. Parkhaeva (Chelyabinsk)
The Representation of Antinomies and Ideologemes of the 1920s in the
Cycle of A. Yakovlev "The Fairy Tales of My Life".....150

P.F. Uspenskij (Moscow)
What Interpretation Did Vladislav Khodasevich Give to the Life of Nina
Petrovskaya in Emigration? On the Poetics of Renata's End,
a Memoir Essay.....161

S.S. Boyko (Moscow)
The Protagonist's Word in Father Yaroslav Shipov's Prose
"Unprecariousness of Everything".....179

Interpretations

O.B. Zaslavskii (Kharkov, Ukraine)
Shot in the Structure of "Shot".....190

O.V. Fedunina (Moscow)
Bestiary Antithesis in the Soviet Criminal Literature.....200

Comparative Studies

T.A. Krasilnikova (Moscow)
"Mink Brook" by Lev Loseff: Through the Prism of Robert Frost.....210

Foreign Literatures

N.Yu. Gvozdetskaya (Moscow)
Sermones utriusque linguae: Echoes of Anglo-Latin Diglossia in Old
English Poetry.....223

I.V. Ershova (Moscow)
The Deeds of the Cid Campeador in Spanish Historiography: Traces of
Oral Tradition in Latin Chronicle of the 12th Century AD.....236



O.A. Markelova (Moscow)
Intertextuality in the Novel "Glæsir" by Ármann Jakobsson: The Case-
Study of Perception of Old Norse Literature
in Modern Icelandic Prose.....246

A.M. Panov (Moscow)
Imagery of Nature in the Context of Tarjei Vesaas' Artistic
Philosophy.....256

D.S. Tulyakov (Perm)
Narrator's Laughter and Author's Laughter in Wyndham Lewis's "The
Wild Body".....275

Surveys and Reviews

E.V. Kapinos, I.V. Silantiev (Moscow)
Plot Theory and Plotography in the Institute of Philology
of SB RAS.....284

M.N. Darwin (Moscow)
Update of the Research Tradition. Book Review: Barkovskaya
N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.L., Zhibul V.Yu. The Book of Poems
as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus. Moscow;
Yekaterinburg: The Armchair Scientist Publishers, 2016. 674 p.
(in Russian).....299

N.N. Kirilenko (Moscow)
Why Do We Need a Serious Approach to a "Non-Serious" Literature?
Book Review: Kozmina E.Yu. Historical Fantasy Adventure Novels:
The Poetics of the Genre. Moscow; Yekaterinburg: The Armchair
Scientist Publishers, 2017. 292 p. (in Russian).....306

S.Yu. Artemova (Tver)
Mystery and Cryptography. Book Review: Zubareva V. Biblical Context
in Poetry of Bella Akhmadulina 1980–2000, Series: Studia philologica.
Series minor. Moscow: LRC Publishing House: Global Kom, 2017.
224 p. (in Russian)310

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

A.S. Mironov (Moscow)

POLITICO-IDEOLOGICAL CRITERIA FOR THE AUTHENTICITY OF RUSSIAN HEROIC EPIC IN V.Y. PROPP'S THEORY

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00001

Abstract. The article criticizes the criteria for testing the authenticity of Russian bylinas (heroic folk epics) offered by V.Y. Propp in his book “The Russian Heroic Epic”. The author of the article argues that Propp employs these characteristics for identifying what he considers as “the right” bylinas which are filled with the pathos of political struggle, offering, however, a one-sided definition of the epics as “songs about ‘fighting and a victory’, with fragments from bylinas and even whole bylinas being “culled” on the ground that they sing of some moral spiritual struggle, and not of the political one. Propp’s thesis that bylinas manifest “the people’s aspirations” is appraised by the author as a productive one as it poses the question about a correlation between historicism and propheticism in the Russian epic reflecting the spiritual meaning of historical events which was clear to the people as well as the people’s anticipation of its own historical mission.

Key words: folklore; epic; bylina / bylinas; Propp.

А.С. Миронов (Москва)

Политико-идеологические критерии подлинности героического эпоса в теории В.Я. Проппа

Аннотация. В статье подвергаются критике признаки подлинности былин, предложенные В.Я. Проппом в его книге «Русский героический эпос». По мнению автора статьи, эти критерии Пропп использует для выявления «правильных» былин, исполненных пафоса политической борьбы, однако односторонне применяет выдвинутое им определение эпоса как «песен о борьбе и победе», «отбраковывая» фрагменты сюжета и целые былины, в которых поется не о политической, а о нравственной, духовной борьбе. Автор считает продуктивной идею Проппа о том, что былины отражают «чаяния» народа, поскольку она ставит вопрос о соотношении историзма и профетизма русского эпоса, отразившего не только очевидный народу духовный смысл исторических событий, но и его предощущение собственной исторической миссии.

Ключевые слова: фольклор; эпос; былины; Пропп.

V.Y. Propp’s “The Russian Heroic Epic” (1955), a milestone conception book over years opposed to the historical school of epic studies, is still on Russia’s current university syllabus. Its author is “a recognized master of Soviet folklore studies and indisputable authority for most scholars” [Putilov 1995, 2]. Discussing vital challenges of Russian epos studies in the 21st century, Professor V.P. Anikin, back in 2000, urged “to reappraise V.Y. Propp’s and B.A. Rybakov’s most significant views” [Anikin 2000, 57]. However, given the high popularity of Propp’s research in the field of the morphology of the fairy tale, particularly in the West, and his posthumous acclaim as a founding structuralist, one cannot but lack, over the past few decades, some critical research verifying Propp’s achievements in his research of bylinas, Russian folk heroic epics performed as songs.

Propp was known to insist in his polemics with Rybakov and other representatives of the “historical” school that the epos tends to reflect political challenges realized and poeticized by the people at different stages of its history, rather than its memory about specific historical events. But he believes that the people’s aspirations can only be manifested in bylinas in what he calls “state” period of their existence. The scholar supposed that in pre-state periods the Russian epic was characterized by archaic meanings common for the mentalities of many peoples. Among other things, there is a fight going on between human characters who are eager to start a family and monsters that personify the powers of nature.

V.Y. Propp was sure that “the essence of the epic was struggle and victory. The theory should determine what exactly drives this struggle. We can see that different historical periods reveal different content of struggle” [Propp 1999, 6]. During the “state” period in the history of the Russian bylinas Propp distinguishes among their three stages, or three “layers”.

The first “layer” of the Russian epics of the “state” period manifests “centuries of the people’s longing” for the political unity of Russian lands (with Kiev in the centre). The second group comprises the bylinas telling about the fight against the Tatar Yoke, the songs not so much reflecting the memories of Batu Khan’s conquest or certain victories over the Tatars as the people’s dream of overthrowing the yoke. Finally, Propp attributes the general political meaning of class hatred and hostility towards God to the third group of the bylinas [Propp 1999, 27].

The chronological consequence of “the people’s aspirations” reflected in the epos can be explained, in my opinion, by the logic of social development typical of Soviet historical theory [Grekov 1949]. This sort of periodization of the bylinas totally changed certain conceptions commonly shared in pre-revolutionary epic studies. For instance, the epic about Volga and Mikula, normally treated as an ancient one [Buslaev 1870], [Avenarius 1876] was ascribed by Propp to a later time as he sees in it a class hatred of Volga towards Mikula.

However, the list of the Russian people’s “aspirations and age-long longings” is not used by V.Y. Propp for the periodization of the songs alone. The



political meanings identified by Propp in the Russian epics which I find rather correlating with a party meeting agenda of the 1950s were employed by him as criteria for selecting more “proper” bylinas imbued with more political struggle as well as for sorting the ones which he thought were tarnished and pejorated with “magical” and “religious” meanings.

Propp offers what he sees as an ideologically “correct” epic, free from the influence of the fairy-tale and spiritual verse, devoid of multiple poetic “out-growths” which allegedly took root in the clerical, Old Believer and sectarian environments. Thus, two trips out of the three made by Ilya Muromets turn out to be “foreign” ones. The researcher culls the powerful introductory song about the aurochs as well as many other things, such as the assistance rendered to Sadko by St. Nicholas of Mozhaisk, the rescue of Zapava Putyatishna by Dobrynya, etc. Such actions as the fraternization between Ilya and Sviatogor and even the handover of Ilya’s vigor to the latter are not treated by Propp as occurrences of epic scale.

V.Y. Propp argues that the bylinas about matchmaking which circulated as late as the “state” period are, in fact, no bylinas at all: they “acquire a semi-fairy tale character” as “the protection of the state is not essential for them” [Propp 1999, 60]. To follow the scholar’s logic means to acknowledge the fact that starting from the emergence of the Kievan state the Russian people lost the moral right and the very possibility to sing those bylinas that failed to promote the supremacy of Kiev among the Russian principalities.

Those amazing bylinas which do not tell about Russia’s political unity, its fight against foreign invaders or class struggle, such as those about Potyk, Dunai, Solovei Budimirovich, as well as “Dobrynya and Marinka”, “Dobrynya and Nastasya”, according to Propp, cannot be any longer considered as bylinas: those are “semi-fairy tale songs”.

Having given the happy definition of the epos as “songs about struggle and victory”, the author of “The Russian Heroic Epic” offers a one-sided application for it. He seems to neglect the fact that bylinas fairly often narrate about a moral and spiritual struggle, and not a political one. Quite frequently a Russian epic bears on a hero’s struggle with his own passions and weaknesses; such weakness in the epic about Potyk is the hero’s exorbitant passions, his wine addiction, in the songs about Sadko it is his thirst for wealth and praise, in the tales about Dobrynya it is his disobedience and resistance to accept his mission of a bogatyr.

It is not surprising that the researcher confidently excludes “How Bogatyr disappeared in Rus” from the Russian epics, which, in its turn, leads to the extortion of the wonderful finale in the bylina “The Slaughter on the Kama” from the epic resources: it describes how the bogatyr fight against their own vanity. This plot, according to Propp, is not about fighting, but about humility and should, therefore, refer to “spiritual verses, but not to the epic” [Propp 1999, 77].

However, religious verses necessarily comprise such characters, as Christ, Godmother, angels and saints, the Old Testament patriarchs, tsars and prophets



as well as characters of Gospel parables, Christian and apocryphal legends. But the bylinas about the battle against “some foreign forces” involve sinful people, bogatyr, not saint ones. Though in some versions, Godmother may come to the rescue of the bogatyr, she is not the main character here, nor is St Nicholas of Mozhaisk in the song about Sadko. The two bylinas are similar in their inner spiritual meaning, with plots and characters being obviously different. The heroes yield to temptations and sin (Sadko is thirsty for wealth and vanity, the bogatyr are marked with pride and superiority). Hence, Sadko, dazed at the sight of wealth, and the snotty bogatyr find themselves on the verge of death and are saved due to their repentance [Markov 1901, 443] or the assistance from heaven [Камское побоище / Kamskoe poboishche 2003, 561–570]. Obviously, these two songs are not only about humility, but also about fighting against the evil in one’s own soul. Thus, in terms of the epic mentality, the hero’s humility does not mean the opposite of “fight”, but it is its victorious result.

The story about the *gusli* performer who suddenly turned rich is also devoid of the pro-Kievan unity pathos, or struggle against the Tartars, or class hatred. The idea of “Sadko” (unlike its opera version by N.A. Rimsky-Korsakov which strongly affected the reception of the epic in the cultured environment) has nothing to do with the Russian people’s political aspirations.

V.Y. Propp is in a hard situation: according to his definition of the epos, the bylina about Sadko should be referred to spiritual verses, whereas it is not the case. The only way to treat the “apolitical” songs about Sadko as an epic is to prove their “pre-state” character, and, consequently, it dawns on the researcher to present it as an archaic plot about matchmaking.

Propp provides the following proofs: this bylina is “the only one in which the hero descends into another, underwater world...” [Propp 1999, 36]. Further on the hero “meets there (also the unique case in the entire Russian epos) a lord of the water element – a sea king. The sea king is not unfriendly to the hero, which is a fairly archaic feature” [Propp 1999, 88].

It is noteworthy that Dobrynya “who reached the third stream” also finds himself in a hostile and strange world with the Serpent reigning there (Dobrynya comes to realize the borderline between the two worlds, an agreement is made between them not to trespass this border [Добрыня и змей / Dobrynya i zmey 1986, 79, verses 71–78]). The bylina about Potyk features the Kingdom of Podolyansk as another world with witchcraft, snake-shifters and bird-shifters, whereas the hostile “human” kingdoms – Lithuania, the Horde, etc. have nothing of the sort. In the tale about Vavila and jesters the “foreign world” has strange vivid features, with Sobaka (Dog) as a king who brings floods by playing the musical instrument of *gusli* [Путешествие Вавилы... / Puteshestvie Vavily 2002, 382].

It is not true that the sea lord “is not unfriendly to the hero”. He acts as a devil should, in a deceptive way: he pretends to lure Sadko, first with wealth, then with the prospect of marrying the sea princess. Propp himself admits that “the sea king’s offer is full of treachery” [Propp 1999, 107].

The fact that the bylina about Sadko involves the sea devil cannot signal its



archaism. Demonic creatures are organic and essential elements of the Christian world picture of any century. In the 19th century the majority of those who performed and listened to Russian bylinas believed that devils existed in reality. In Christianity the world of devils is not contained in a separate “lower cosmos”, but is immanent for human existence: every listener of bylinas is prone to interact with a devil at any point of life. To meet the underwater lord, the epic Sadko does not have to descend to the bottom, into the lower world. He can easily appear in the “world of human beings” in order to offer the hero wealth and then to call on Veliki Novgorod for a dispute.

Using V. Belinsky’s reference to the “protecting gods” who come to people’s rescue, V.Y. Propp enlist the Sea Lord among such amiable lords [Propp 1999, 36]. However, the Sea Lord’s “assistance” brings Sadko to the brink. Misled by the Sea Lord, the arrogant Sadko literally risks to lose his head in his argument with Veliki Novgorod and is saved only by St. Nicholas of Mozhaïsk.

What is, according to Propp, the protection of the Sea Lord like? His halting Sadko’s ship and claiming for his soul to attend to him can hardly be regarded as protection. In a way, Sadko’s story is a story of the Russian Faust making a deal with the devil, similarly cunning. Finally, there is not even a faint hint to match-making. Propp’s assumption contradicts the plot: the epical Sadko, unlike his opera version, is not in the least in love with the Sea Lord’s daughter. Not a single image is left to signal his liking Chernavka (Blackhead) in any way. On the contrary, the hero is opposed to his marriage and, when left alone with his bride for the night, he does not get intimate with her.

V.Y. Propp admits that matchmaking “is not at present the main content of the song”, but he aims “to show that this motif is the most ancient core of the song that later was changed” [Propp 1999, 87]. Unfortunately, this thesis is not proved by any fact. He argues that there are two opposite ideas in the song about Sadko: the oldest semantic “core” propagating the matchmaking (in the original version Sadko was alleged to set out for the sea bride) and a newer idea opposite to the heroization of the matchmaking (the marriage with the sea zarina is interpreted as a fatal threat).

This interpretation by Propp may lead to the conclusion about a schizophrenic split of the epic mentality of the Russians. It emerges that one and the same people glorifies the marriage with a representative of another world and denounces it at the same time. It seems as though over centuries the Russian people would repeat the obvious nonsense, mechanically and without giving it a thought, like parrots or talking blackbirds. In Propp’s opinion, in the course of centuries, the story-tellers might be some sort of a voice of the “collective memory” reverently safeguarding and translating a controversial message to new generations.

Hence, the question arises: Why should the Russian people pass over so carefully to their descendants a whole train of semi-faded contradictory meanings? One should mention that this very people did not deign to preserve in its collective memory, in the form of rites or songs, any of distinct features of pre-Christian cult, not a single hymn to Perun or Stribog, not a single image from



the previous mythology. This must have lost its value and, therefore, was safely forgotten, excluded from the tradition. This ethnographic fact raises doubts as to why the fragments of these devalued mythological meanings were sacredly preserved in epic songs.

V.Y. Propp argues that in the bylina about Sadko “we perceive an ancient familiar plot in a new form” [Propp 1999, 105]. One should mention that Sadko never was sent for the underwater kingdom, to the Sea Lord. He never sought any benefits for himself on the sea bottom; staying there against his will, he tried his best to leave the underwater lord. The ultimate difference of the original intention cannot be treated, in accordance with V.Y. Propp, as a simple “change of the plot”. What is altered here is not “the shape” of the plot, but its content, its meaning, and the pattern of conduct. None of later additions can explain such a dramatic change in the “core” motivation of the hero. The ancient mythological plot here is not “overcome”, to use Propp’s words, it is a *different* plot.

V.Y. Propp sees in this bylina the remainder of ancient pagan offering to the sea creature. “An offering to the sea, “feeding” of the sea – is an ancient Novgorod ritual, as it is known to all peoples that depend on the sea for their life and wellbeing. Sadko throws his offering – barrels with gold, silver and pearl – into the sea. But the ships are not allowed to start. The Sea Lord needs a human offering [Propp 1999, 101]. If he, like a pagan deity, demanded a human sacrifice “in exchange for the passage”, then any of Sadko’s companions would do. But the devil needs no one but Sadko, and the hero understands that. Of all the people on board the ship, Sadko is the only one who struck a deal with the Sea Lord being lured by his wealth. The devil cannot claim for the souls of the sailors, as they are not his debtors.

The devil’s “rights” over a sinful person cannot be regarded as a trait of an ancient pagan myth. This is a Christian concept which is still valid for modern Orthodox mentality (E.g. Holy Paisius the Athonite said in late 20th century: “Jesus Christ has deprived the devil of the right to commit evil. But the devil can commit evil only if man himself gives him the right to do it” [Паисий Святогорец / Paisios Agioreites 2015, 2]).

Throwing gold and pearls into the water, Sadko makes a desperate and hopeless attempt to pay off the devil. Pagan deities wanted offering whereas the devil in the Christian world picture needs only the human soul. The hero is in for eternal slavery on the sea bottom playing the gusli and glorifying the Sea Lord, which is Sadko’s sacrifice.

It is noteworthy that, as the Sea Lord is dancing and the sea is storming, the sinking sailors do not come up with the idea to please him with offerings, including a human one. They never throw barrels of gold, silver and pearls into the depth, but they pray to St. Nicholas of Mozhaïsk who comes to rescue immediately and appears in front of Sadko, the victim.

It is an act of love and pity for the drowning sailors arisen in Sadko’s heart that helps the hero forget about himself and lose fear for the Sea Lord: he tears up the strings and stops working for the devil. This affection touches the epic St. Nicholas making him save Sadko out of slavery. On his return to the human



world Sadko builds a votive church to St. Nicholas.

This is a logical and cohesive story of the hero's spiritual struggle. One single plot comprises two parts which were performed separately as the bylinas were being fixed. Unfortunately, its single spiritual meaning does not satisfy V.Y. Propp. He prefers to subdivide this meaning into layers belonging to different time periods only to see a contradiction in Sadko's songs: the opposition between the ancient and new meanings for the realization of which there were neither logical nor contextual grounds (the acceptance and rejection of the bride from "another" world).

An audacious reconstruction of archaic meanings is employed by V.Y. Propp whenever he has to explain why this or that epic fails to fit in his concept of the three main epic aspirations of the Russian people. It should be mentioned that a particular attention is paid by V.Y. Propp's followers to the part of "The Russian Heroic Epic" which deals with "the pre-state" bylinas. According to B.N. Putilov, Propp "skillfully revealed a complicated archaic layer in epics, explained its character and existence and, what is most important, managed to read epic plots, solving different puzzles about them and explaining specificities of epic heroes" [Putilov 1995, 2–6] ...

How does Propp "reveal the complex archaic layer" in other bylinas? He identifies three traits of the most ancient mythological plots.

Firstly, it is the presence of "another world" and its inhabitants who are friendly to the hero (see above).

Secondly, argues V.Y. Propp, the presence in a bylina of a monster that personifies hostile forces of nature manifests an archaic trait. Applying this criterion to the world of Russian epic, the author treats Tugarin, Idolishe and Solovei-the Robber as monsters: "since ancient times the Russian bylinas have inherited such mythological monsters as the serpent Tugarin, Idolishe and Solovei-the Robber" [Propp 1999, 35].

One can hardly regard Tugarin as a monster standing for wild forces of nature, the very Tugarin who has feasts and talks over the prince's table, seduces Princess Apraxia and, above all, uses sort of advanced technologies of the epic world (a horse with paper wings). The image of Tugarin does not go back to a mythological archetype. In Russian epic mentality the serpent (Zmievlch) is a fairly antropomorphic creature. For instance, "The Story about Pyotr and Fevronia" tells about "an ugly serpent" who was sent by the devil to the princess "for fornication". This serpent appeared in human form ("he looked to people as though he were a prince and her husband) [Сочинения Ермолая-Еразма / Ermolai-Erasmus' Works 2000, 250].

The image of Idolishe has nothing to do with hostile forces of wild nature. Idolishe is a fairly civilized creature, even coming from the capital city, belonging to the world of people. In bylinas we meet him amidst servants and guards, which would be impossible in the case of the Learnean Hydra or Grendel. His hostility is a matter of confession: Idolishe personifies the aggressive power of some foreign religion that oppresses Christianity, at large, and desecrates the institution of Christian marriage, in particular.



One can hardly call Solovei-the Robber a wild beast as well. He sends the entire loot to his "Kutuzovo villages", where his family lives in a fenced settlement, with his treasury kept and his prisoners held in captivity.

Finally, the third trait of an archaic plot is the absence of the hero's evident motivation. Propp notes that the epic Svyatogor "is normally depicted as aimlessly riding his horse" and "such composition is typical of very early epics" [Propp 1999, 79].

Nodding to this feature of an archaic epic one has to admit, illogically enough, that the bylina about Ilya Muromets' three trips (Ilya does not know for what purpose he is riding and takes different paths, one by one) is a very early one. Younger Dobrynyushka who was expelled by his countrymen for being "a freak" leaves his native town without any specific purpose as well. Alyosha Popovich with his servant Yakim also leaves his home without any clear purpose until they reach a stone at the crossroads where they have to choose between Chernigov with its "nice girls" and Kiev.

Having identified the above three qualities of archaic epics, V.Y. Propp, according to his disciple B.N. Putilov, finds "lots of traces" left over in the "new" epics by the ancient epic tradition which once really existed as the "ancient Slavic" epos [Putilov 1995, 5–6]. However, it should be mentioned that the author of "The Russian Heroic Epic" is prepared to discover these "traces" not in all bylinas wherever they are present, but only in those songs which he needs to ascertain as more ancient, "pre-state" ones.

Thus, V.Y. Propp's method can be summarized as follows. If there is not a single hint at political "aspirations", then the bylina is classified as a spiritual verse or a fairytale, e.g. "Forty and One Kaliki (Pilgrims)". If such sort of matching looks absurd then the bylina has to be "made old", declared "a pre-state" one, which, in this case, accounts for the absence of a political idea ("Sadko").

But what if an epic only partly possesses political meanings? In such cases V.Y. Propp sees the negative influence of "the peasantry's religious environment", or even that of "Raskolnik (sectarian) circles" and offers different text divisions and amputation of "extra" elements of the plot.

Likewise, he does not think that the end of the epic titled "Volga and Mikula" is "good enough" in ideological and artistic aspects as the two main characters calm down the population of three towns going on a robbing spree. V.Y. Propp argues that the ideological and artistic intention to show the monumental image of Mikula in his opposition to Volga does not require that the beginning of the song (Volga inherits three towns and goes to take them over) should be brought to the respective end (Volga arrives in these towns)". The researcher believes that "intrinsically, the song is complete even without such ending", as "the essential meaning is rendered by the opposition between the peasant and the prince" [Propp 1999, 386].

For the sake of bringing out some political "idea" the researcher is ready to turn a blind eye to the fact that the conflict between Volga and the inhabitants of the three towns is not a class fight between aristocracy represented by the



prince's druzhinas and peasants, but a legitimate act of suppressing rebels and robbers. In his book Propp himself quotes the epic Mikula say the following words:

“I was in the town the other day, and all muzhiks are robbers...” [Byliny Pudozhskogo kraja / Bylinas of Pudoga Region 1941, 8].

The robbers are equally hostile towards Prince Volga and to the peasant Mikula who had to “push them off” in order to stay alive. The message of the epic is peasant Mikula's eagerness to collaborate with the prince to restore order in the three townships (Mikula sympathizes with young Volga who faces death being trapped by the muzhiks). However, this interpretation does not suit V.Y. Propp and he chooses to state that the inhabitants of the rebel towns are victims of feudal Volga.

The political meaning ascribed to the epic by V.Y. Propp runs counter to the finale in which Volga and Mikula set off to pacify the rebel muzhiks. To this end V.Y. Propp prefers other options, stripped off such content as the cooperation between Mikula and Volga.

In this case, like in the bylina about Sadko, V.Y. Propp is ready to sacrifice the delightful make-up of epic elements for the sake of bolsheviks' transient political goals.

As the epic's fabric tends to resist Propp's ideological efforts, he has to account for obvious discrepancies saying that the bylinas maintain controversial, often opposing semantic layers left over from different epochs. In fact, the author takes this approach from the classics of the mythological school in epic studies who, in their turn, had difficulty proving with epic material that Russian bylinas preserve ancient mythological meanings.

O.F. Miller, in particular, explained that certain contradictions in the character of Ilya Muromets could be explained by the fact, that some of the bogatyr's traits remained intact “from mythological times”. To identify them, a researcher “had to see an original mythological fight behind every bogatyr's fight” [Miller 1869, 804]. As a result, O.F. Miller arrived to the conclusion that the epic characters sewn of ideological fabrics of different epochs were intrinsically controversial.

F.I. Buslayev, A.N. Afanasyev and V.V. Stasov also tried to find in Russian epics certain traces of ancient mythological meaning long forgotten both by singers of bylinas and the public. V.Y. Propp noted this weakness in the position of the mythological school: “Some scholars treat the meeting of Volga and Mikula as a meeting of two deities: the god of hunt and the god of agriculture... If this were true it would be unclear why this epic is so popular” [Propp 1999, 375]. It should be said that V.Y. Propp can be asked the same question: if bylinas can keep reflections of logically inconsistent political “aspirations” of different epochs, then why are these songs so popular?

“An epic, being polished and improved over centuries, contains sediments formed throughout these ages” [Propp 1999, 27], says Propp. However, his analysis of the Russian epics shows that they were allegedly disintegrating and degrading, rather than “were being polished and improved”, as different lay-



ers appearing at one time or another made them lose their integrity, cohesion and intelligibility for a common listener. Propp argued that it was only epic researchers who were able to “read” them and explain the apparent semantic contradictions arising with time.

Thus, the above analysis of V.Y. Propp's argumentation enables us to arrive at the conclusion about the inconsistency of his theory of Russian heroic epic (which may have resulted from his involuntary orientation at political order existent at that period of the soviet state. The power desperately needed to reinforce its political programme with images and patterns of conduct related to intangible cultural heritage of the Russian people. By way of identifying political meanings allegedly penetrating the entire corpus of epic songs, V.Y. Propp, voluntarily or involuntarily, offered what complied with this order. The country's priorities on uniting around a powerful centre and a single dictator, focusing on defense against external threats, class hatred and atheistic pathos were, by far, “the aspirations” of soviet ideologists rather than cognitive dominants of the Russian people's epic consciousness at the time when “alive” epics were current. At the same time, it is necessary to mark a lot of Propp's subtle and pertinent observations that often contradict his own theses. For instance, the researcher rightly points out, that “the proposal made by the Sea Lord was full of cunning. Having married one of his daughters Sadko will never be able to return to his native Novgorod: Sadko “is not tempted by the beauty of sea tsarinas or mermaids”, he chooses Chernavushka. V.Y. Propp justly considers this scene one of the most beautiful and poetic moments in the entire song [Propp 1999, 107].

The list of specific “aspirations” of the people identified by V.Y. Propp in Russian epics cannot be considered satisfactory enough, though his idea that bylinas are but the reflections of the people's “aspirations”, of its own historical mission is true. This idea gives a clue to understanding the spiritual meaning of such epic plots as the liberation of Tsargrad (Constantinople) from Idolishe, the salvation of Tsar Solomon from his treacherous wife, etc. One cannot but regret that, posed as it was by V.Y. Propp, the problem of correlation between historicism and propheticism in Russian bylinas which reflected not only the spiritual content of historical events, so obvious to the Russian people, but also the latter's anticipation of the future, did not get the respective elaboration in the works of V.Y. Propp's followers.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Авенариус В.П. Книга о киевских богатырях. СПб., 1876.
2. Аникин В.П. Фольклор как часть древнерусской культуры (некоторые первоочередные задачи изучения) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2000. № 1. С. 51–60.
3. Буслаев Ф.М. Русская хрестоматия: памятники древней русской литературы и народной словесности. СПб., 1870.
4. Былины Пудожского края / подгот. текстов, статьи и примеч. Г.Н. Парило-



- вой и А.Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941.
5. Греков Б.Д. Киевская Русь. М., 1949.
6. Добрыня и Змей // Былины: сборник. Л., 1986.
7. Камское побоище: (Илья Муромец и Калин-царь): («...») / [Мартюшина Парасковья Ивановна] // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. Т. III. Ч. 4: Мезень. СПб., 2003. (Полное собрание русских былин; Т. 2). С. 561–570.
8. Марков А.В. Беломорские былины. С предисловием проф. В.Ф. Миллера. СПб., 1901.
9. Миллер О.Ф. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869.
10. Паисий Святогорец. Слова. Т. I. С болью и любовью о современном человеке / пер. с греч. М., 2015.
11. Пропп В.Я. Русский героический эпос. М., 1999. (Собрание трудов).
12. Путешествие Вавилы со скоморохами: («У лесной вдовы да у Ненилы...») / [Кривополенова Марья Дмитриевна] // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. Т. I. Ч. 1: Поморье. Ч. 2: Пинега. СПб., 2002. (Полное собрание русских былин; Т. 2). С. 377–382.
13. Путилов Б.Н. Перечитывая и передумывая Проппа // Живая старина. 1995. № 3 (7). С. 2–6.
14. Сочинения Ермолая-Еразма. Повесть о Петре и Февронии Муромских // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. Конец XIV – первая половина XVI века / под ред. Д. С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., 2000. С. 455–471.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Anikin V.P. Fol'klor kak chast' drevnerusskoy kul'tury (nekotorye pervoochrednye zadachi izucheniya) [Folklore as Part of the Old Russian Culture (Some Primary Research Tasks)]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, 2000, no. 1, pp. 51–60. (In Russian).
2. Putilov B.N. Perechityvaya i peredumyvaya Proppa [Rereading and Rethinking Propp]. *Zhivaya starina*, 1995, no. 3 (7), pp. 2–6. (In Russian).

(Monographs)

3. Grekov B.D. *Kievskaya Rus'* [Kievan Rus]. Moscow, 1949. (In Russian).
4. Miller O.F. *Sravnitel'no-kriticheskie nablyudeniya nad sloevym sostavom russkogo eposa. Il'ya Muromets i bogatyrstvo kievskoe* [Comparative Critical Observations on the Layer Composition of the Russian Epic. Ilya Muromets and Kyivan Heroic Aristocracy]. Saint-Petersburg, 1869. (In Russian).



5. Propp V.Ya. *Russkiy geroicheskiy epос* [Russian Heroic Epic], Series: *Sobranie trudov* [Collection of Works]. Moscow, 1999. (In Russian).

Mironov Arseny S., Moscow State Institute of Culture.

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

E-mail: arsenymir@yandex.ru

Миронов Арсений Станиславович, Московский государственный институт культуры.

Кандидат филологических наук, ректор. Область научных интересов: теория и технологии современной журналистики; наследование культуры; аксиология; фольклористика; героический эпос.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

А.М. Павлов (Кемерово)

ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ СТРУКТУРЫ МОНОДРАМЫ И ПОЗИЦИЯ ЧИТАТЕЛЯ / ЗРИТЕЛЯ

Аннотация. Предлагаемая работа посвящена описанию субъектной структуры монодраматического произведения. Основной тезис, доказываемый в статье: установка монодрамы на сценический показ «постоянного» или «переменного» отношения «единого действующего» к самому себе приводит к изменению свойств поэтики драматического произведения, а именно создает эстетически выгодные условия для возникновения гротеска на уровне его субъектной архитектоники. Анализ субъектной структуры монодрамы показывает, что в ней личность изображается не как цельное монологическое единство, а как неклассическое двуединство: «я – другой». Монодраматическая художественная целостность, предполагающая созерцание «единым действующим» не только мира вокруг, но и самого себя, становится продуктивной формой в драме как литературном роде для изображения сознания, локализованного «на границе перехода от «он» к «я», как «поля, напряженно живущего между этими полюсами» (С.Н. Бройтман).

Ключевые слова: монодрама; субъектная структура драмы; гротеск; позиция читателя / зрителя.

А.М. Pavlov (Kemerovo)

The Features of the Monodrama Subject Structure and the Reader / Viewer Position

Abstract. The proposed work is devoted to the description of the monodrama subject structure. The main thesis, we prove in the article: considering that a monodrama on the stage shows of “constant” or “variable” attitude “single acting” itself, it changes the properties of the poetics of dramatic works, and it creates an aesthetically favorable conditions for the emergence of the grotesque in the subject structure. The analysis of the monodrama subject structure shows that personality in it is portrayed not as a single monologic unity, and as a non-classical duality: “I am – another”. Monodrama artistic integrity, involving the contemplation of a “single acting” is not only the world around, but also itself becomes a productive form in drama as a literary kind for the image of consciousness, localized “on the boundary of transition from “he is” to “I am” as “fields, hard living between these poles” (S.N. Broitman).

Key words: monodrama; subject structure of the drama; the grotesque; position of the reader / viewer.

Цель данной статьи – прояснение особенностей субъектной структуры монодрамы и их влияния на позицию читателя / зрителя. Теоретическая разработка понятия «монодрама» принадлежит известному режиссеру и реформатору театра Серебряного века Николаю Евреинову в его реферате «Введение в монодраму» (1909). Под монодрамой понимается «такое

го рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [Евреинов 1909, 8]. Важно, что монодрама предполагает «охваченность» субъективным представлением «единого действующего» не только мира вокруг и других персонажей, но также и себя самого. По словам Н. Евреинова, «сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия» [Евреинов 1909, 26]. «Нашу телесную видимость, – продолжает Н. Евреинов, – мы всегда рассматриваем как нечто и наше и в то же время постороннее нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими представлениями главного действующего» [Евреинов 1909, 26].

Установка монодрамы на сценический показ «постоянного» или «переменного» отношения «единого действующего» к самому себе приводит к изменению свойств поэтики драматического произведения, а именно создает эстетически выгодные условия для возникновения гротеска на уровне его субъектной архитектоники. Не случайно в одной из своих работ о монодраме Н. Евреинов высоко оценивает работу Б.Ф. Казанского «Метод театра. (Анализ системы Н. Евреинова)», говоря о том, что в ней правильно уловлена суть монодрамы, явившейся «ключом к гротеску и пародии» [Евреинов 1998, 270].

Думается, что гротеск в монодраме пронизывает не только уровень изображенного мира (гротескно-фантастическая образность пьес «Черные маски» Л. Андреева, «Госпожа Ленін» В. Хлебникова, «Ганнеле» Г. Гауптмана, художественно воплощающая фантазматический мир сознания «единого действующего»), но и субъектную сферу произведения.

Необходимость сценического показа того, как выглядит в глазах «единого действующего» *он сам* в каждый конкретный момент драматического действия, приводит к тому, что кругозор такого персонажа оказывается значительно шире, чем кругозор героя классической драмы как в *отношении объема видения*, так и в отношении *оценки происходящего*. Думается, можно говорить о том, что в монодраме в находящемся на сцене драматическом субъекте совмещаются две взаимоисключающие позиции: позиция «участника драмы существования» (Н. Бор) и позиция зрителя. Это, с точки зрения С.Н. Бройтмана, и является условием для возникновения гротеска на уровне субъектной архитектоники литературного произведения [Бройтман 2008, 385].

Такого субъекта обнаруживаем, например, в монодраме В. Маяковского «Владимир Маяковский».

С одной стороны, «единственный действующий» в этом произведении выступает в качестве героя (чья «жизненная драма» разворачивается перед зрителем), т.е. *другого* по отношению к *автору-творцу*. Не случайно и в афише,



и в «указаниях на говорящего» этот субъект назван в 3 лице (а значит, увиден со стороны) – Владимир Маяковский. Все же, происходящее на сцене, есть визуальная «инсталляция» фантазмов сознания последнего, который, по его собственным словам, «поэт», а потому «разницу стер / между лицами своих и чужих» [Маяковский 1988, 441]. Имеющихся в пьесе других персонажей можно рассматривать как плод безумного (гротескно расщепленного) сознания «единого действующего». Не случайно сцена наполняется другими героями (Человек без уха, Человек без головы и пр.) лишь после соответствующих слов Владимира Маяковского: «Сегодня в вашем кричащем тосте / я обвенчаюсь моим безумием» [Маяковский 1988? 437]. «Венчание» безумием и есть сила, порождающая других действующих лиц пьесы.

С другой стороны, как выясняется, в кругозор Владимира Маяковского как главного героя этой пьесы входит то, что принципиально недоступно сознанию героя обычной драмы, а именно – существование не только изображенного пространства (всегда воспринимаемого персонажем с внутренней точки зрения как реальное), но и пространства сценического (знаково репрезентирующего пространство художественное), а также самого текста (причем написанного) драматического произведения. Свидетельство этому – обращение Владимира Маяковского в эпилоге к читателям / зрителям с фразой «Я это все писал / о вас, / бедных крысах» [Маяковский 1988, 451]. Подобное расширение кругозора «единого действующего» обусловлено гротескной субъектной структурой пьесы «Владимир Маяковский», в которой находящийся на сцене герой, как выясняется в эпилоге, одновременно является и *автором разыгрываемой пьесы, создателем ее текста (даже рефлектирующим над ним, над его темой, что доказывает приведенная выше цитата), видящим себя со стороны как другого (героя)*. Такая гротескная (и даже неосинкретичная) природа «единого действующего» отчетливо проявляется в специфике ремарок драмы В. Маяковского и их соотношении с репликами. Действительно, высказывания, в которых в обычной драме передается точка зрения «первичного субъекта речи» (Б.О. Корман), чье сознание близко авторскому, практически дублируют в этой пьесе ранее звучащие реплики. Например, в первом действии ремарочное высказывание «*Вступают удары тысячи ног в натянутое брюхо площади*» [Маяковский 1988, 443] отсылает к звучащей ранее реплике Владимира Маяковского: «Ищите жирных в домах-скорлупах и в *бубен брюха веселье бейте!*» [Маяковский 1988, 437] (курсив в обоих случаях наш. – А.П.). Повышенная метафоричность зон «авторского» текста («Сцена – город в паутине улиц» [Маяковский 1988, 437], «Безумие надорвалось» [Маяковский 1988, 444]) обусловлена в данном случае тем, что как в репликах Владимира Маяковского, так и в ремарках (несмотря на их графическую отделенность и композиционное оформление, характерное для драматического произведения), передается речь и сознание одного и того же субъекта, названного в пьесе Владимир Маяковский. Однако неосинкретичная природа находящегося на сцене «единого действующего» доказывается не



только этим. По замечанию Т. Купченко, в драме «Владимир Маяковский» создается значимый эстетический эффект, непосредственно влияющий и на позицию адресата. По мнению исследовательницы, само пространство театра (в котором и должна разыгрываться драма «Владимир Маяковский», ибо, по задумке самого автора, это пьеса не для чтения, а для обязательной сценической репрезентации) по смыслу «эквивалентно городской площади» (т.е. месту действия: «Площадь в новом городе») [Купченко 2012, 38]. «Поэт на городской площади и поэт в театре... – одно и то же» [Купченко 2012, 38], – продолжает Т. Купченко. Таким образом, если в обычной драме между сценическим и драматическим пространством всегда сохраняется эстетический «зазор» (первое, воспринимаемое с внешней точки зрения, показывает, художественно разыгрывает второе, требующее уже не внешней, а внутренней точки зрения адресата, поскольку воспринимается как аналог жизненной реальности), то в представленной драме он устраняется. Сценическое пространство здесь не столько знаково репрезентирует пространство драматическое, функционально оставаясь при этом самим собой, сколько становится им, гротескно сливается с ним по своей роли – быть «трибуной, кафедрой» (Т. Купченко) для поэта-пророка. Граница между сценическим и драматическим пространствами устраняется. Если в традиционной драме реплики, с которыми персонаж обращается к другим персонажам, и высказывания, адресованные зрительному залу, всегда разведены как тематически и дискурсивно, так и хронологически (последние требуют изменения предмета речи и языка говорящего, их произнесение также специально обособляется во времени и пространстве от словесного взаимодействия героя с другими действующими лицами на сцене [Хализев 1986, 191]), то во «Владимире Маяковском» картина меняется. Реплики, произносимые персонажем-поэтом, адресованы одновременно и героям-фантомам его сознания, находящимся внутри изображенного мира, и зрителям, смотрящим представление «Владимир Маяковский» из зала. Тем самым соотношение между сценой и показываемым на ней в этой драме становится подобным соотношению между авторским и геройным планами – их гротескной неотделимости друг от друга.

Все вышесказанное позволяет говорить о том, что автор и герой в пьесе «Владимир Маяковский» «предстают не как *готовые стационарные состояния*» – происходит характерный для неклассического этапа эпохи художественной модальности «выход личности за пределы ролевого бытия и судьбы, в том числе за пределы обреченной заданности на роль либо автора, либо героя» [Бройтман 2004, 262–263]. Появление монодрамы, таким образом, открывающей, как было отмечено выше, широкие возможности для гротескного совмещения этих двух взаимоисключающих позиций, позволяет утверждать, что в субъектной структуре драмы рубежа XIX–XX вв. происходят те же процессы и изменения, что и в неклассической лирике и эпике. По словам С.Н. Бройтмана, в этих родах литературы «появляются такие субъектные целостности, в которых исходным является не аналитическое расчленение “я” и “другого”, а их изначально



нерасчленимая интересубъектная природа» [Бройтман 2004, 257]. Можно говорить о том, что монодрама отчетливо фиксирует неклассическое представление о личности не как «монологическом единстве», а как о двуединстве «я-другой», не как цельной и монолитной, а как «неопределенной» и «вероятностно-множественной» [Бройтман 2004, 253].

У Маяковского такой образ личности обусловлен самой жанровой природой произведения. «Владимир Маяковский» – это трагедия. Следовательно, личность «единого действующего» здесь оказывается, как и в других произведениях трагической художественности, больше своей роли в миропорядке, или судьбы. По словам В.И. Тюпы, «формула трагического модуса художественности – *избыточность* (курсив В.И. Тюпы. – А.П.) внутренней данности бытия (“я”) относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [Тюпа 2004, 62] – в том числе, если говорить о монодраме «Владимир Маяковский», «внешней заданности» быть либо автором, либо героем. Отсюда ощущение главным действующим лицом пьесы неидентичности самому себе и собственному имени, данному от рождения: «Иногда мне кажется – я / петух голландский / или я / король псковский. / А иногда / мне больше всего нравится / моя собственная фамилия, / Владимир Маяковский» [Маяковский 1988, 451]. Образы же остро чаемого центральным персонажем выхода за изначально очерченные в бытии пределы, как и тесноты существования в них (в том числе в границах собственного тела), буквально пронизывают реплики Владимира Маяковского, например, в прологе: «Придите все ко мне, / кто рвал молчание, / кто выл / оттого, что *петли полней туги*» (курсив здесь и далее в этом абзаце наш. – А.П.) [Маяковский 1988, 436], «Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / *вырастут губы* / для огромных поцелуев» [Маяковский 1988, 436]. Или в самом конце второго действия: «где в *тисках бесконечной тоски* / пальцами воли / вечно / *грудь рвет* / океан-изувер» [Маяковский 1988, 450].

«Простор» мыслям, обретаемый Владимиром Маяковским в пьесе, также связан с преодолением границ, обретением им уже «нечеловеческой» («нечеловечий простор»), по сути как раз внежизненной (авторской) активности.

Такая гротескная субъектная архитектура приводит к тому, что пьеса «Владимир Маяковский» рецептивно решает те задачи, которые должна решать, по Н. Евреину, подлинная монодрама – провокативно приводит к утрате читателем / зрителем чувства непричастности происходящему. При этом позиция воспринимающего субъекта также становится гротескно двойственной («размытой»). Адресат драмы «Владимир Маяковский» соединяет в себе две названные выше «взаимоисключающие» позиции: участника «драмы существования» и зрителя. С одной стороны, как следует из текста пьесы, действие локализовано в пространстве сцены (само слово «сцена» фигурирует в ремарках первого действия), что предполагает пространственную вынесенность точки зрения читателя / зрителя за пределы мира героя и напоминает реципиенту об условности происходя-



щего (что все изображенные события происходят не на самом деле, а лишь разыгрываются «на театре»). С другой стороны, благодаря отмеченной ранее утрате границы между сценическим и драматическим пространством, реципиент одновременно оказывается «втянутым», помимо своей воли, внутрь художественного мира. Сценическое изображение в драме «Владимир Маяковский» начинает подчиняться не столько *прямой*, сколько *обратной* перспективе. Выясняется, что читатель / зритель с первого действия пьесы видит на сцене самого себя, причем так, как его видит герой («единый действующий»), видит себя *глазами другого*, смотрит на свое собственное («обывательское») бытие со стороны, как на гротескно отраженное и «остранненное» творческими усилиями находящегося на сцене неосинкретического субъекта, превращенное в фантомы его сознания.

Думается, что гротескная субъектная структура становится особо продуктивной и для современной монодрамы. Это обусловлено интересом новейшей драмы к эстетическому освоению «кризиса самоидентификации», который можно рассматривать как культурно-историческую модификацию кризиса частной жизни, репрезентируемого драмой как литературным родом. По словам А.Ю. Шеманова, кризис «самоидентификации» видится «в отсутствии у человека очевидного и естественного образа самого себя» [Шеманов 2007, 26], когда «современный человек не может воспринимать в качестве естественного ни одно из тех мест, которое он занимает в мире и обществе» [Шеманов 2007, 25]. По мнению немецкого философа В. Хёсле, сущность кризиса идентичности состоит в проблематичности «отождествления, идентификации “я” и “самости”» [Хёсле 1994, 115], а потому проблема самоидентификации – это всегда проблема границ личности, т.е. границ между «я» и «другим».

Рассмотрим пьесу современного драматурга Е. Казачкова «Человек. Дос. Олег Кулик». В ней «единый действующий» по имени Олег Кулик активно рефлектирует не только этапы собственной биографии, но и то, каким образом со сцены озвучивается созданный им словесный текст. Сам Кулик на протяжении всей пьесы играет на барабанах и выступает в качестве субъекта речи лишь немного в самом начале и в самом конце произведения, вся остальная же вербальная часть его высказывания передается актеру. Такой способ сценической подачи собственного, можно сказать, исповедального, слова о мире становится предметом осмысления со стороны Олега Кулика, также совмещающего в себе две позиции: автора (ибо в его кругозор входит способ сценического присутствия себя на сцене: «Поэтому меня играет актер, а я стою сзади и стучу в барабан» [Казачков 2012, 270]) и героя, которого он же как автор видит со стороны. Передача своих слов актеру, «замолкание» и замена собственной речи игрой на барабанах обусловлены тем, что последняя в данном случае оценивается как единственно адекватный способ выражения импульсов внутренней жизни человека, неовеществляемая игра его «внутреннего оркестрика». «А у каждого человека его оркестрик по-другому звучит. И твое дело: слушая свой оркестрик, вызвать резонанс внутри у другого» [Казачков



2012, 270]. Произнесение же слова же оценивается Олегом Куликом как неизбежное отчуждение от богатства своего внутреннего «я». Вот почему драматический субъект в рассматриваемой пьесе создает не столько словесное высказывание о себе, сколько сценическое разыгрывание себя, своей внутренней жизни, в которой происходит размежевание сокровенного, воплощаемого только в барабанных звуках «неотчуждаемого и непотребляемого ядра» (М.М. Бахтин) и «жизни» слова, не способного выразить неповторимые «резонансы» души. Причем этот «зазор» становится акустически и визуальным воплощенным на сцене перед зрителем, слышащим одновременно «стук» в барабаны и звучащую речь, а также видящим разных субъектов, осуществляющих два этих разных, противопоставленных друг другу действия.

Сознательно выстроенную автором-творцом «игру» авторским и героическими планами обнаруживаем и в пьесе И. Вырыпаева «Июль», в которой предметом изображения становится гротескное «расщепление» личности лежащего в «дурке» Петра. Если до избиения Петра сотрудниками ОМОНа сознание героя тяготеет к относительной цельности, то после этого события оно оказывается буквально пронизанным, «окутанным» сознаниями других. Такое сознание, видимо, можно назвать «реально-виртуальным» (С.П. Лавлинский), в котором взаимодействуют разные точки зрения и голоса, приводя к возникновению субъектного неосинкретизма.

Это выражается, во-первых, в *как бы спонтанных, немотивированных переходах* от мужского рода к женскому. Если в начале пьесы речь увиденной в кругозоре Петра Жанны М., которая на самом деле, видимо, оказывается Нелей Д., гендерно отграничивалась от речи Петра, т.е. звучала как чужая по отношению к речи героя (реплики персонажа подавались как слова от лица мужского пола; включенные в его рассказ реплики героини – как высказывания от лица женского пола), то затем момент гендерной определенности полностью исчезает. После реплики, которая, как явствует из контекста, принадлежит Жанне М. (Неле Д.) («Все я пришла. Теперь мне будет предложено, только все самое необходимое» [Вырыпаев 2006], вопреки ожиданиям читателя / зрителя, следует реплика *не от лица мужского пола (т.е. Петра), а женского* («Сгорело мое сердце, а в нем две собаки. Одна – маленькая шавка, которая все время меня боялась, а вторая, – огромная сучка, которую всю жизнь боялась я» [Вырыпаев 2006]). Причем, как и в предшествующей реплике, так и в последней, женский голос произносит слова, тождественные словам Петра, или очень похожие на них. Так, слова Петра «В июле нет меда» полностью воспроизводятся Жанной М. (Нелей Д.): «я знаю, что в июле меда нет». Цитируемая выше гендерно «неопределенная» реплика («Сгорело мое сердце, а в нем две собаки») также содержит слова, которые с небольшими изменениями ранее произносились Петром («Сгорел дом, а в доме две собаки»).

Во-вторых, в кажущихся странными переходах от *первого лица к третьему*, единственного числа к множественному (от «я» к «мы»), и также видению этого «я-мы» со стороны. Такие переходы приводят в драме



И. Вырыпаева к появлению *синкретизма авторского и героического планов*.

В кругозор этого неосинкретического субъекта входит, с одной стороны, то, что связано непосредственно с событиями его жизни, с другой – само существование драматического действия (Петр осознает, что он является его участником), а также текста драматического произведения. Если в участках текста, которые не обозначены самим Петром как «ремарки», этот субъект говорит о себе в первом лице, то в «ремарках» – в третьем («Ремарка Он лег на нее сверху, она исчезла под его телом...» [Вырыпаев 2006]). Причем как ремарочные, так и неремарочные, высказывания в пьесе объединяются в *сплошной текст* и никак не отграничиваются друг от друга (ни синтаксически, ни графически; после слова «Ремарка» никогда не ставится никакой знак препинания). Мало того, регулярное появление слова «ремарка» свидетельствует о том, что оно само должно быть постоянно озвучиваемо «исполнителем» (иначе ремарочный текст невозможно на слух при «исполнении» отделить от неремарочного в силу их речевого тождества: переход от основного монолога к ремарке не сопровождается в пьесе никаким качественным изменением «образа языка» драматического субъекта) так же, как произносятся вслух слова о том, что «первая часть того, что все это время здесь происходило, закончилась, а вторая часть, того, что здесь будет происходить дальше, началась». Драматический субъект в «Июле», таким образом, активно рефлектирует над порождаемым им и произносимым перед зрителем текстом.

Отметим, что сама предполагаемая автором пьесы форма ее сценической репрезентации (не «рызыгрывание» в лицах, а «исполнение» одним, *женским*, лицом: монолог маниака-убийцы Петра читает женщина) также способствует возникновению слабой субъектной расчлененности в пьесе.

Последняя, в свою очередь, приводит к созданию определенного читательского / зрительского впечатления. Сам адресат пьесы «Июль» как художественного высказывания оказывается *внутри этой интрасубъектной неосинкретической целостности*. Думается, что по отношению к данной пьесе можно говорить о *синкретизме* не только *автора и героя*, но и своеобразном, *эстетически разыгранном синкретизме героя и читателя*.

Так, в финале появляется следующая реплика представленного в пьесе неосинкретического субъекта: «Мы слышим мужской голос. Это все словно по радио или через репродуктор. Говорит незнакомый нам мужчина. Мы его не знаем, но тот, к кому этот голос обращается, его узнал. Это голос его старшего сына» [Вырыпаев 2006]. В этом фрагменте разграничиваются позиции тех, кто назван «мы», и «того», о ком говорится в 3 лице. Думается, что эта часть высказывания провоцирует читателя / зрителя на двойное прочтение этого фрагмента.

С одной стороны, эту фразу и присутствующую в ней «игру» местонаменами можно интерпретировать как знак предельного отчуждения персонажа от себя самого (да еще и «вероятностно-множественного»), присутствие в нем *другого – некоего нерасчлененного «я-мы»*, который не узнает голоса собственного сына (образ отчуждения от себя и своей жизни).



Присутствующие в пьесе спонтанные, слабо мотивированные переходы от говорения о себе в первом лице к высказыванию о себе в третьем лице также могут «работать» на эту версию. С другой стороны, в высказывании персонажа содержатся интонации, свойственные не только ему, но и автору и читателю / зрителю. Действительно, большая часть приведенного выше высказывания напоминает *словесное воспроизведение впечатления воспринимающего субъекта (и даже множества этих субъектов), который впервые слышит этот голос и соответственно, в отличие от героя, не может его идентифицировать*. Своей же последней частью эта фраза напоминает «авторское» обращение, адресованное читателю / зрителю (как в традиционной ремарке), в котором комментируется то, что попадает в рецептивный кругозор последнего.

Сама возможность «вероятностно-множественного» прочтения приведенной реплики, обусловленная «интерференцией» синтаксически и графически никак не маркированных голосов героя, автора и читателя / зрителя в одной фразе, здесь не случайна и способствует тому, чтобы *внутренняя драма Петра стала внутренней драмой самого воспринимающего субъекта*. Благодаря зыбкости субъектных границ читатель / зритель сам утрачивает идентичность, переживает на собственном (рецептивном) опыте драму самоотчуждения, ощущая «окутанность» сознаниями других, через которую, подобно главному герою драмы «Июль», оказывается трудно пробиться к своему собственному.

Таким образом, анализ субъектной структуры монодрамы показывает, что в ней личность изображается не как цельное монологическое единство, а как неклассическое двуединство: «я – другой». Монодраматическая художественная целостность, предполагающая созерцание «единым действующим» не только мира вокруг, но и самого себя, действительно, становится продуктивной формой в драме как литературном роде для изображения сознания, локализованного «на границе перехода от «он» к «я», как «поля, напряженно живущего между этими полюсами» (С.Н. Бройтман), что можно сравнить с аналогичными процессами, протекающими в неклассической лирике и эпике [Бройтман 2004, 255–266].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Теория литературы. В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2. М., 2004.
2. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
3. Вырыпаев И. Июль // e-libra.ru: электронная библиотека. [М., 2006]. URL: <http://e-libra.ru/read/163203-iyul.html> (дата обращения 27.06.2017).
4. Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.
5. Евреинов Н. В школе остроумия. М., 1998.
6. Казачков Е. Человек. дос Олег Кулик // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2012. С. 250–271.



7. Купченко Т.А. «Фамилия содержания»: лирическое начало в драматургии Владимира Маяковского, Ивана Вырыпаева и Павла Пряжко // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Кемерово, 2012. С. 36–51.

8. Маяковский В.В. Владимир Маяковский // *Маяковский В.В.* Сочинения в двух томах. Т. II. М., 1988. С. 435–451.

9. Тюпа В.И. Трагизм // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. I. С. 62–64.

10. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

11. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 112–123.

12. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М., 2007.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Höslе V. *Krizis individual'noy i kollektivnoy identichnosti* [The Crisis of Individual and Collective Identity]. *Voprosy filosofii*, 1994, no. 4, pp. 112–123. (Translated from German to Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Kupchenko T.A. “*Familiya sodержaniya*”: *liricheskoe nachalo v dramaturgii Vladimira Mayakovskogo, Ivana Vyrypaeva i Pavla Pryazhko* [“Name of Content”: The Lyrical Drama, Vladimir Mayakovsky, Ivan Vyrypaev and Pavel Pryazhko]. *Poetika russkoy dramaturgii rubezha 20–21 vekov* [The Poetics of Russian Drama of the Turn of 20–21 Centuries]. Кемерово, 2012, pp. 36–51. (In Russian).

3. Tyupa V.I. *Tragizm* [The Tragedy]. *Tamarchenko N.D. (ed.) Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004, pp. 62–64. (In Russian).

(Monographs)

4. Broymtan S.N. (author), Tamarchenko N.D. (ed.). *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2004. (In Russian).

5. Broymtan S.N. *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki* [The Poetics of Russian Classical and Non-classical Lyrics]. Moscow, 2008. (In Russian).

6. Evreinov N. *Vvedenie v monodramu* [Introduction to the Monodrama]. Saint-Petersburg, 1909. (In Russian).

7. Evreinov N. *V shkole ostroumiya* [In School Wit]. Moscow, 1998. (In Russian).

8. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Kind of Fiction]. Moscow, 1986. (In Russian).

9. Shemanov A.Yu. *Samoidentifikatsiya cheloveka i kul'tura* [Human Identity and Culture]. Moscow, 2007. (In Russian).



Павлов Андрей Михайлович, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы и фольклора. Область научных интересов: поэтика неклассической драмы, рецептивная эстетика.

E-mail: 12312@rambler.ru

Pavlov Andrey M., Kemerovo state University.

Candidate of Philology, Associate Professor of History and Theory of Literature and Folklore Department. Research interests: poetics of drama nonclassical, receptive aesthetics.

E-mail: 12312@rambler.ru

О.С. Рощина (Новосибирск)

ГЕРОИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ В ПОСТСОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Автор статьи исходит из того, что в отличие от героев советской и несоветской литературы, избирающих служение сложившимся ценностям тоталитарной или духовной культуры, герои постсоветской литературы в ситуации дискредитации советской системы сверхличных ценностей и кризиса национальной идеи формируют собственные варианты сверхличных ценностей. В ходе анализа показывается, что актуализация личностного потенциала героев дает возможность героической художественности сопологаться с драматической художественностью как доминантой или субдоминантой эстетического завершения. Некоторые произведения современной литературы полемически осмысливают или пародируют советскую героиню, вследствие чего героическая художественность сопологается с сатирической или комической художественностью.

Ключевые слова: постсоветская литература; советская литература; несоветская литература; героическая художественность; драматическая художественность; комическая художественность; сатирическая художественность.

O.S. Roshchina (Novosibirsk)

Heroic in the Post-Soviet Literature

Abstract. The author proceeds from the fact that unlike heroes of the Soviet and the non-Soviet literature served to the formed values of the totalitarianism or humanity, heroes of the post-Soviet literature form their own super-personal values in situation of discrediting the Soviet system values and ideas. During the analysis, we can see that actualization of the personal potential of the heroes enables to combine the heroic artistry with dramatic artistry as a dominant or subdominant of aesthetic completion. Some texts of the modern Russian literature polemically comprehend or parody heroic of the Soviet literature, as the result the heroic combines with the comic or the satirical artistic values.

Key words: Post-Soviet literature; Soviet literature; non-Soviet literature; heroic; dramatic; comic; satirical artistic values.

Принцип осуществления героической художественности В.И. Тюпа описывает как «совмещение внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности (ролевая граница, сопрягающая и размежевывающая личность с миропорядком). <...> Психологическое содержание героического катарсиса – гордое самозабвение, или самозабвенная гордость. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004, 56, 57]. В.Е. Хализев, очерчивая тематический спектр вариаций героини, по сути, описывает сформировавшиеся для



этого вида эстетического завершения сверхличные ценности и установки героев. Исследователь выделяет «самоцельное демонстрационное энергичности и силы» (от героики ранних исторических эпох до индивидуалистического самоутверждения человека Нового времени); «альтруистическую, жертвенную героику, одухотворенную сверхличной целью, знаменующую служение в высоком смысле слова»; «защиту человеком собственного достоинства, в обстоятельствах, грубо попирающих его право на независимость и свободу»; «героику сопротивления беззаконию, возведенному в ранг всеобщей и неукоснительной нормы»; «совмещение своевольного самоутверждения и презрения к людям с желанием служить обществу и человечеству», «героику радикального преобразования жизни» [Хализев 2004, 76–77].

В русской литературе времени существования СССР героическое – довольно сложное и многосоставное явление, требующее специального исследования. Отметим лишь, что в первом приближении здесь можно выделить два основных вида героики, ориентированных на противоположные ценностные системы, – советскую («жертвенную героику» и «героику радикального преобразования жизни» в литературе о революции, Великой отечественной войне и социалистическом строительстве) и несоветскую (ту же «жертвенную героику», только уже во имя отстаивания свободы от тоталитарного режима и культуры, «защиту человеком собственного достоинства», «героику сопротивления беззаконию»). Зачастую само написание и издание произведений несоветской литературы осознавалось в интеллигентской среде как гражданский подвиг.

В первое постсоветское десятилетие в отечественной литературе героическое в кругозоре героев чаще всего завершается в смеховом плане в кругозоре авторов. Например, ментальные инициации Петра Пустоты и других обитателей психлечебницы, основанные на представлениях массового сознания, подаются комически в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996 г.). Сатирически завершается путь Вавилена Татарского до метафизической вершины в обществе потребления в романе В. Пелевина «Generation 'П'» (1999 г.), так же, как и продвижение по социальной лестнице Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь» (2000 г.), когда герой вместо усвоения духовных ценностей только присваивает книги, так и не научившись понимать их смысл. Можно предположить, что не востребованность героической художественности в этот период связана как с дискредитацией тех ценностей, которые транслировала советская героика, так и с массовым вбросом произведений несоветской героики в период «перестройки» и «гласности» (В. Гроссмана, Е. Замятина, В. Дудинцева, А. Рыбакова), а также с отсутствием новых сверхличных ценностей.

Впоследствии пародированию или пересмотру подвергается сама советская героика и «механизмы» ее осуществления, вследствие чего героическая художественность как субдоминантный фон сопоставляется с доминантной комической или сатирической художественностью. Своеобразный опыт травестирования советской героики представляет роман



М. Елизарова «Библиотекарь» (2007 г.), сюжет которого очевидно калькирует структуру сюжетов военной и трудовой героики советской литературы 50–70-х гг. Сами эти сюжеты пересказаны в романе как краткое содержание книг второразрядного советского писателя Д. Громова, условно называемые посвященными в секрет их воздействия книгами Памяти, Силы, Власти, Радости, Терпения, Ярости, Смысла. При определенной технике чтения они даруют читателю названные состояния. Главный герой романа Алексей Вязинцев помимо своей воли становится библиотекарем (хранителем книги Памяти) в одной из таких читален, участником кровавых битв между кланами за обладание Книгами и в конечном итоге Хранителем Родины (название третьей части и последней главы романа). Его бесслезный и вечный труд теперь заключается в безостановочном чтении всех книг семикнижия и тем самым создания Покрова советской Богородицы от врагов видимых и невидимых над постсоветской страной. Принуждение силою обстоятельств к исполнению военного и трудового подвигов неизменно оборачивается преодолением страха, слабости и «гордым самозабвением» во имя предписанного долга.

Роман «Танкист, или “Белый тигр”» И. Бояшова (2008 г.) можно воспринять как полемическую реплику в отношении традиционной героики советской литературы 40–50-х гг. Все неофициальные именованные главного героя содержат семантику смерти (Танатос, Череп, Ванька Смерть, Мертвый водитель). Иван Иванович Найденев (имя, данное в госпитале безнадежно обгоревшему на Курской дуге танкисту) ничего не помнит из своей прошлой жизни, кроме подбившего его немецкого мистического сверхтанка Белый Тигр. В кругозоре повествователя герой неоднократно называется юродивым, сумасшедшим, безумным. В романе Найденев представлен как хорошо слаженный механизм, который, если и испытывает какие-либо чувства, то только по отношению к машинам, с которыми он взаимодействует как с живыми существами. С точки зрения представителей государственной власти и военной иерархии Иван Найденев является образцом храбрости и воинской доблести. Однако оказывается, что все действия героя обусловлены не сверхличными ценностями защиты Родины, а его хотя и героической в своей интенции, но сугубо индивидуальной идеей фикс победить Белого тигра. Экипаж Найденева – антигерои советской военной героики: наводчик сержант Крюк – насильник и мародер, заряжающий старшина Бердыев – запойный пьяница, однако оба, как и Найденев, являются асами в своей области. После окончания военных действий Крюка расстреливают, Бердыев умирает от некачественного спирта, а Найденев, увешанный орденами и медалями, оказывается предателем социалистической родины и подлежит уничтожению, поскольку продолжает свою личную войну с призрачным Белым тигром. От однозначно пародийной или иронической рецепции романа удерживают и приведенная в качестве эпиграфа реплика Воланда из «Мастера и Маргариты» о несуществовании добра без зла, и многочисленные обширные историографические комментарии автора о сражениях и реалиях войны



в 1943–1945 гг., и финал романа, где Ванька слышит небесную музыку, призывающую его к битве. Зазор между героикой и ее профанацией сохраняется до конца романа и остается в именовании героя в конце романа Иваном и Ванькой.

В современной литературе героическая художественность как субдоминанта художественного целого произведения также может сопоставляться с драматической художественностью. Например, персонаж пьесы Е. Гришковца «Дредноуты» (2001 г.) рассказывает об эпизодах боев и гибели кораблей флотилий разных стран времен Первой мировой войны и рефлексиирует невозможность обретения полноты героического самоосуществления в настоящем, а также и невозможность объяснить этот комплекс чувств женщине. Подзаголовок пьесы – «Пьеса для женщин». Т.е. тоска по героике осмысливается персонажем пьесы в контексте межличностных, а не сверхличных отношений. Рассказчик автобиографического романа Д. Градина «Мой лейтенант» (2011 г.) рефлексиирует собственный военный и послевоенный опыт в изменениях от ценностной системы советской героики до героики несоветской. При этом обнаруживается как неустрашимость, так и острашение этого опыта героя-лейтенанта, героя-капитана, героя-Д. в кругозоре рассказчика. Каждое следующее во времени новое состояние героя оказывается драматически не совпадающим с предыдущим в сложных внутриличностных отношениях рассказчика и героя.

Оригинальные примеры героической художественности в современной литературе дают многие романы П. Крусанова, в частности, «Укус ангела» (1999 г.) и «Американская дырка» (2005 г.), переизданные в 2007 г. вместе с романом «Бом-бом» (2002 г.) под названием «Триада». В «Укусе ангела» рассказывается о воцарении предреченного императора, в «Бом-боме» – о звонаре, чья родовая сверхличная заданность – звонить в урочное время в гневизов, пробуждая народный бунт, в «Американской дырке» – о восстановлении героями новой Российской континентальной империи путем грандиозной мистификации Америки. Мы уже отмечали, что

«при всей разности героев и сюжетов во всех трех романах есть общая проблематика: соотношение сверхличного и личного в судьбах главных героев, вопросы воли, свободы и соотношение границ жизни и границ художественного проекта. В “Укусе ангела” “воля и сила” сначала комбата, затем генерала, консула и, наконец, императора Ивана Некитаева совпадают с предреченной ему судьбой стать истинным государем России, что в пределе осуществления грозит самоуничтожением государства и мира. <...> В “Бом-боме”, напротив, Андрей Норушкин заявляет свободу воли в отказе от наследования родовой судьбы служения в чертовой башне, но вместе с этим и теряет основу для самоидентификации. <...> В варианте последней главы “Решка” бетонирование лаза в чёртову башню оборачивается потерей идентичности себе самому и потерей собственного “голоса”. В варианте “Орел” спуск к гневизову по собственной прихоти, то есть выбор судьбы как художественного проекта оборачивается для Норушкина невстречей с предками и полным совпадением со статусом литературного героя, не имеющим воз-



можности действительно управлять своей судьбой без ведома автора» [Рощина 2009, 220].

В «Американской дырке» герои творят «верой и волей» «угодную себе реальность». Обновленная национальная идея России не является в романе «Американская дырка» преднайденой сверхличной заданностью для героев, а постулируется Капитаном из его личного сознания, и обретается Евграфом в конце его инициационного пути как озарение – новая империя, «Рим в снегу». По сути, национальная идея, сформулированная в конце романа Капитаном, представляет собой совмещение ценностей дореволюционной и перестроечной России: православие, имперская экспансия, величие государства, общинность и свобода. В контексте «Триады» подлинное героическое самоосуществление героя современной литературы, по всей видимости, представляется автору не столько в традиционной модели героики как совмещении внутреннего «я» героя с уже преднайденой сверхличной заданностью (роман «Укус ангела» заканчивается тем, что Иван Некитаев впускает в мир псов Гекаты), и не в своевольном отречении героя от предписанного долга или исполнения его по собственной прихоти в неурочное время (Андрей Норушкин), сколько в продуцировании сознанием героев обновленных сверхличных ценностей и претворение их в жизнь (Капитан и Евграф Мальчик). Герой последнего романа П. Крусанова «Железный пар» (2016 г.) так же продуцирует обновленную идею «солнечного русского» в противоположность своему ущербному брату, предлагающему устройство общества по новой тоталитарной модели.

К формированию собственного варианта сверхличных ценностей в контексте ценностей иудейской и христианской культур приходит и герой романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» (2006 г.). Будучи евреем и католическим священником Даниэль обосновывает необходимость создания недостающей, с его точки зрения, еврейской христианской церкви, чему и посвящает свою жизнь в Израиле. Даниэль жертвует свою жизнь Богу потому, что, по его мнению, его жизнь была ему неоднократно подарена во время войны чудесными спасениями, и он обещал подарить свою. Однако герой признается, что ему тяжело быть монахом, и всю жизнь он тоскует без детей, без семьи, без женщины, потому он и отговаривает от монашеского пути Хильду и Ефима. Также араб-христианин Муса, любящий Хильду, страдает от необходимости принадлежать не себе лично, а в первую очередь семье, роду и традиции. Этот личностный избыток создает в завершении героев субдоминантный драматический фон. Существенно, что большинство героев романа являются собой образцы подвижничества, служения или принятия собственной судьбы, однако их кругозоры находятся на разной степени дистанции от кругозора автора (в спектре завершений от героики до сатиры).

Сверхличной границей для героя романа Е. Водолазкина «Лавр» (2012 г.) становится искупление греха перед своей тайной невенчанной женой Устиной, умершей при родах без должной помощи. Способ иску-



пления (прожить жизнь вместо Устины) предлагают герою старец Никандр и юродивый Фома. Различные периоды своей жизни он проживает под разными именами и в различных внешних проявлениях – врач Арсений, юродивый Устин, паломник Арсений, монах Амвросий, схимник Лавр. Во всех периодах своей жизни он неизменно реализует и укрепляет свой дар врачевателя и духовидца, со временем все больше понимая, что исцеление плоти и укрепление духа страждущих осуществляется не столько внешними средствами, сколько благодаря той силе, которая свыше передается через него людям. На протяжении всей жизни он продолжает беседовать с молчащей по понятным причинам Устиной, что также создает субдоминантный драматизм в завершении героя. Последним деянием схимника Лавра становится отсроченное во времени исполнение невыполненного перед Устиной долга – спасение от смерти беременной Анастасии, обвиненной слободчанами в связи с Дьяволом, и помощь в рождении ее ребенка.

Актуализацию в современной литературе в качестве героев «святых» (Даниэль Штайн, Лавр) и «шутов» (Капитан в «Американской дырке» выступает одновременно в качестве демиурга и трикстера) помогает объяснить реконструкция С.В. Савинковым типов героической художественности у М.М. Бахтина. «Акт героизации, как его обрисовывает Бахтин, тесно сопряжен с “манипуляциями” временем и временной перспективой. У Бахтина выявляются три возможных типа героизации: героизация прошлого, героизация героя и героизация современности» [Савинков 2005, 189]. Героизация прошлого осуществляется в абсолютно завершенном эпическом мире, где герой сплошь овнешнен.

«Если прошлое подвергается героизации с целью продолжения его в настоящее, то герой – с целью продолжения настоящего в будущее. <...> Понятно, что новый героический герой “по определению” не может быть таким, как все: он не может иметь те же размытые (или – неустойчивые) границы, которые имеет в незавершенном мире обычный человек. В то же время понятно, что он должен быть отличен и от “просто” человека, и от той “готовности”, которую имел его эпический собрат. Святой и шут – два полюса, “верх” и “низ”, которые, каждый по-своему, сохраняют необходимое для героического героя ценностно окрашенное единство внешнего и внутреннего в разбалансированном мире настоящего. <...> В отличие от пафоса заботы о настоящем, которым проникнута героизация прошлого, героизация современности проникнута пафосом заботы о будущем. И если для акта героизации прошлого важна идея его продолжения, то для акта героизации современности значима идея принципиально иная – абсолютного с ним (с историческим прошлым) разрыва» [Савинков 2005, 191, 192, 194].

Очевидно, что в постсоветской литературе осуществляется героизация героя. При этом в произведениях молодых в 2000-е гг. авторов вольно или невольно возникает ориентация на традиции советской или несоветской героики. Герой романа З. Прилепина «Санька» (2006 г.), Александр Ти-



шин, член молодежной экстремистской организации «Союз созидующих», «никогда не сомневался», что живет в «дурном, несправедном и нечестном времени», и поэтому вместе с товарищами устраивает «праведный беспредел», во имя того, чтобы «вернуть себе только то, что мы себе должны: Родину», «вернуть себе отнятую Россию» [Прилепин 2011, 117, 322, 315, 182]. В отличие от других героев романа, рассуждающих о политике и судьбе России (Безлетова, Левы, Аркадия Сергеевича), Тишин действует. Сверхлические ценности (любовь к Родине) для него вне политики и идеологии. При этом образ «правильной» России мыслится по негативному принципу: она должна быть не такая, как сейчас. Сюжет этого романа схож с сюжетами произведений жертвенной революционной и военной героики советской литературы, как, впрочем, и с жертвенными сюжетами героики несоветской литературы.

Первый роман С. Самсонова «Ноги» (2007 г.) напоминает несоветскую героику в силу ориентации его героя на общечеловеческие духовные ценности в противовес окружающим и схожестью сюжетных ситуаций романа с жизненными ситуациями диссидентов. В романе параллельно развиваются две сюжетные линии одного героя, гениального футболиста Семена Шувалова (главы делятся на «Здесь и сейчас» и «Там и тогда»). В главах «Там и тогда» каждое достижение нового заветного статуса (воспитанник спортивной школы, игрок юношеской, а затем молодежной команды ЦСКА, игрок «Барселоны») предваряется испытаниями (запретами, избиениями, провокациями), в которых герой отстаивает свою внутреннюю свободу от всего, что не относится к футболу, и свою правоту в том, что футбол не просто сумма технических приемов, а нечто большее – красота игры. К игре Семен чувствует себя причастным, как композитор, создающий чудесные гармонические сочетания – рисунки атак. Побег от агента «Тоттенхейма» (команды, играющей, как машина) в испанское посольство, отрыв от преследователей в аэропорту и переправка за границу в грузовом отсеке самолета отчасти напоминают побег советских артистов. В дальнейшем (главы «Здесь и сейчас») Семен приходит к пониманию того, что большинство игроков из других команд стремятся только к славе, почестям и деньгам, а сама игра как красота, свобода, творчество и аналог религиозного служения их уже не интересует. Поэтому он возвращается в футбол и борется с таким положением дел отказом от участия в рекламных компаниях и своей уникальной игрой. И умирает прямо на поле во время одного из матчей.

Можно отметить, что если в советской литературе продуктивно осуществляются различные типы героизации (прошлого, героя, современности), то в несоветской литературе и постсоветской литературе осуществляется героизация героя. В несоветской литературе это связано с ее ценностными установками – индивидуальным противостоянием официальной идеологии, режиму, тоталитарной культуре. Героизация героя в постсоветской литературе происходит в ситуации дискредитации сверхлических ценностей советской державы и кризиса национальной идеи. В силу чего



литературные герои создают собственные варианты обновленных сверхличных ценностей и/или по-прежнему ориентируются на общечеловеческие духовные ценности. Актуализация личностного потенциала героев дает возможность героической художественности сопоставляться с драматической художественностью как доминантой или субдоминантой эстетического завершения. Некоторые произведения современной литературы вступают в диалогические отношения с советской героикой, полемически осмысливая или пародируя, вследствие чего героическая художественность сопоставляется с сатирической или комической художественностью. Наш краткий обзор не претендует на исчерпывающую полноту исследования, мы лишь предприняли попытку обозначить некоторые векторы развития героической художественности и ее модификации в индивидуальных авторских поэтиках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прилепин З. Санья. М., 2011.
2. Рощина О.С. Специфика финалов романов «Триады» П. Крусанова // Поэтика финала. Новосибирск, 2009. С. 214–220.
3. Савинков С.В. Герой и проблема героизации в понимании М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 188–194.
4. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Savinkov S.V. Geroy i problema geroizatsii v ponimanii M.M. Bakhtina [The Hero and the Problem of the Heroising in the Understanding of M.M. Bakhtin]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2005, no. 1, pp. 188–194 (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Roshchina O.S. Spetsifika finalov romanov “Triady” P. Krusanova [Specificity of the Finals of the Novels in the “Triad” of the P. Krusanov]. *Poetika finala* [Poetics of the Final]. Novosibirsk, 2009, pp. 214–220. (In Russian).

(Monographs)

3. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 2004. (In Russian).
4. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broymtan S.N. *Teoriya khudozhestvennogo dis-*



kursa. Teoreticheskaya poetika. Teoriya literatury [Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics. Theory of Literature]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004. (In Russian).

Рощина Ольга Сергеевна, Новосибирский государственный педагогический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе. Научные интересы: мифопоэтика, сюжетология, русская литература XXI в.

E-mail: roschina67@mail.ru.

Roshchina Olga S., Novosibirsk State Pedagogical University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Literature Teaching Methods. Research interests: mythopoetics, plotline, Russian literature of 21th century.

E-mail: roschina67@mail.ru

С.А. Кадочникова (Москва)

ЖАНР НЕКРОЛОГА В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

Аннотация. Авторская песня стала важным культурным явлением XX в. Особый поэтико-журналистский подход позволил бардам выступать в качестве авторов информационных и художественных некрологов на различных площадках: в средствах массовой информации, на сцене во время публичных музыкальных выступлений, в поэтических сборниках и др. В данной статье рассматривается журналистская дискурсивность ряда произведений жанра авторской песни на лексическом и тематическом уровнях, анализируются специфика и проблематика бардовского некролога на примерах текстов и записей, сделаны выводы об особенностях реализации данного поджанра, находящегося на границе информативности и поэтики.

Ключевые слова: авторская песня; некролог; барды; песенная лирика; информационный жанр.

S.A. Kadochnikova (Moscow)

The Genre of the Obituary in the Author Song

Abstract. The Author song (“avtorskaya pesnya”) was a significant cultural phenomenon in the 20th century. A special poetic-journalistic approach allowed the bards to become authors of informational and literary obituaries in various venues: the media, public musical performances on stage, poetry collections, etc. This article discusses the journalistic discursiveness of some works of author song genre on the lexical and thematic levels; it also analyzes the specificity and the issues of bards’ obituary in the sample texts and recordings. Finally, conclusions are made with regard to the peculiarities of the implementation of this subgenre which is located on the borderline between the informing process and poetics.

Key words: author song; obituary; bards; song lyrics; media genre.

Во второй половине пятидесятых – начале шестидесятых годов у русской поэзии появилось новое параллельное русло – бардовская песня. В статье «Авторская песня как литературный факт» Вл. Новиков пишет: «Его создали “поющие поэты” – авторы стихов и музыки своих песен, являвшиеся одновременно их исполнителями (как правило, под аккомпанемент гитары)» [Новиков 2002, 5]. Когда такие исполнители появились на радио, посвященная им передача была названа «Барды и менестрели». Так в обиходе укоренилось слово «бард»: им продолжают называть тех, кто сочиняет песни и сам исполняет их. С одной стороны, авторская песня обычно рассматривается как совокупность синтетических продуктов творчества, где центральное место занимает стихотворный текст [Ничипоров 2006, 18–22], с другой – как социокультурное явление, близкое к общественному движению [Новиков 2002, 371–408].

Теоретики солидарны в понимании синкретической природы авторской песни [Соколова 2002, 30], однако очевидна необходимость разделять произведения данного жанра типологически: при отсутствии общепринятой типизации, представляется возможным, руководствуясь исследованиями И.Б. Ничипорова [Ничипоров 2006, 18–22], Л.А. Аннинского [Аннинский 1999] и Л.А. Левиной [Левина 2002], выделить не только тематическое (информационные, туристские, «блатные» песни и др.), но и типовое разделение на репортажи, фельетоны, хроники, истории, новеллы и т.д. Проблемы экзистенциального плана также нередко находят свое отражение в произведениях жанра авторской песни. В данной работе будет рассмотрено специфическое преломление информационного некролога в произведениях авторской песни, его содержание, проблематика, образность. В рамках приведенного исследования определение «жанр» применяется в отношении подтипа произведений авторской песни, посвященной тематике смерти, т.к. некролог определяется как соответствующая составная часть системы журналистских жанров.

Поиск смысла жизни, обращенность к индивидууму, к личности, стремление к свободе внутренней и внешней – главные темы культуры XX в. «Мир вступил в античеловеческую эпоху, характеризующуюся процессом дегуманизации. Но трагический опыт ужасающей комедии истории подготавливает совершенно новую эпоху в судьбах человека. То, что происходит на поверхности истории, не может пошатнуть веры в творческое призвание человека, связанное с метафизическими глубинами», – провозгласил Н.А. Бердяев в своей работе «Самопознание» [Бердяев 1997, 410]. Опираясь на это высказывание, мы можем заявить, что в XX в. произошел кризис в отношениях человека и культуры. Принудительная заданность вектора развития последней приводит к превращению ее в закрытый для развития сектор человеческой жизнедеятельности. Однако страдания могут подтолкнуть человека к протестному искусству, к философии, обращенной к пограничным состояниям. По мнению Н.А. Бердяева, главной причиной одиночества человека и его незащищенности является его зависимость от объективированной среды, суть которой – конечность, тлен: «Тоска, в сущности, всегда есть тоска по вечности, невозможность примириться со временем... Время есть тоска, неутоленность, смертоносность» [Бердяев 1997, 348].

Бардовская философия тесно связана с понятиями бытия и небытия. Применительно к жанру авторской песни можно привести определение, данное А.Я. Гуревичем: «Время мыслится в качестве чистой длительности, необратимой последовательности протекания событий через прошлое в настоящее и будущее. Человек не рождается с “чувством времени”...» [Гуревич 1984, 43]. Это понятие времени постоянно пересекается с понятием смерти, и данный мотив для авторской песни чрезвычайно важен. М. Хайдеггер писал об этом так: «...Наше присутствие по самой своей сути состоит в отношении к сущему, каким оно и не является и каким оно само является, в качестве такового присутствия оно всегда происходит из



заранее уже приоткрывшегося Ничто. Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто» [Хайдеггер 1993, 22]. Имплицитно экзистенциальные идеи повсеместно присутствуют в текстах жанра бардовской песни.

Помимо литературной жанровой составляющей, в произведениях многих бардов часто прослеживается и журналистская. Главным доказательством такого слияния является информационный жанр песни-репортажа, созданный в начале шестидесятых годов XX в. бардом Юрием Визбором во время его работы корреспондентом в журнале «Кругозор». В этом синтетическом творении автору удалось соединить документальные записи с песенным текстом. Нельзя не упомянуть частую привязанность авторской песни к какому-либо информационному поводу, что также роднит авторскую песню с газетно-журнальной системой. Злободневность текстов Александра Галича, встречающееся у Владимира Высоцкого обыгрывание газетных штампов и, конечно, часто фигурирующие в текстах «журнальные» слова того времени, – вот доказательства тесного переплетения журналистики и авторской песни. Это производило буквально эмоциональный взрыв, – как точно заметил критик Л. Аннинский, «...из интимного “я” песня вышла на всеобщее обозрение» [Аннинский 1999, 36].

Специфический жанр некролога определяется в первую очередь особенным предметом отображения – сообщением о смерти человека. «Кроме того, некрологи, как правило, содержат краткую биографию умершего, сообщают о том, где и как он работал, о его достижениях, наградах. Иногда в некрологе говорится о причине смерти, месте похорон. Завершается некролог обычно прощальными словами, выражением скорби по умершему» [Тертычный 2000, 88], – определяет данный жанр теоретик А. Тертычный. Также он подчеркивает, что подобные материалы, несмотря на их специфичность, присутствуют в медиапространстве с момента его появления. При этом данный жанр предполагает немалое пространство для выражения эмоций: здесь зачастую преследуется цель не строгого информирования, а запрос на сочувствие аудитории (особенно если речь идет не о некрологе-объявлении). И в отличие от информационной заметки, некролог может содержать эмоциональные цитаты, усиливающие чувство сопереживания.

Один из первых бардов Михаил Анчаров написал в 1959 г. песню-некролог, посвященную своему знакомому, который жил с ним по соседству еще до Великой Отечественной войны. Текст песни «Цыган-Маша» – это биографическое перечисление того, чем мог запомниться герой: грабежи, три года тюрьмы, сожительство с девушкой (названной в песне «марухой» [Елистратов 2000, 242] – на арго), определение в штрафной батальон в военное время и – геройская смерть. И несмотря на очевидно бессмысленную с точки зрения автора жизнь («Ты жизнь свою убого // Сложил из пустяков» [Анчаров 2001, 37]) в финале он задает вопрос о целесообразности такого наказания для преступника – ведь определение в штрафбат фактически означало смертный приговор; этот вопрос у Анчарова выделен особо («Штрафные батальоны – кто в а м заплатит штраф?!» [Анчаров



2001, 37]). Несмотря на то, что большая часть текста встречает иронию со стороны слушателя и читателя, несколько финальных строф вызывают сопереживание и ставят перед аудиторией важный вопрос переосмысления истории. Неудивительно, что текст с подобной проблематикой Михаил Анчаров решился написать уже в годы оттепели.

Поздний отклик на реальный трагический случай написал и родоначальник жанра песни-репортажа бард Юрий Визбор в 1965 г. В тексте «Сергея Санин», как и в большинстве «документальных» песен барда, сплетаются сразу два информационных жанра. По мнению А. Кулагина, данную песню можно причислить к информационной: «...она “привязана” к конкретным ситуациям, и к тому же, переносит нас, вслед за героями, из одного пространства в другое» [Кулагин 2013, 60]. В этом репортаже-некрологе аудитории становится понятно произошедшее по тому, как Визбор описывает обстоятельства трагической гибели заглавного героя, – как в настоящем газетном некрологе: «А он чуть-чуть не долетел, совсем немного // Не дотянул он до посадочных огней» [Визбор 2001, 154]. Трагизма добавляет припев, где описывается тяжелый быт летчиков в тайге; а звучащее рефреном «уходишь – счастливо! Приходишь – привет!» [Визбор 2001, 154] говорит нам, что герой навсегда ушел. Некрологи авторства Визбора вызывают наибольший интерес, т.к. в его текстах выполнено условие информативности и публичности: он обнаружил некрологи в СМИ, достигая таким образом конечной цели назначения откликов на смерть.

Барды часто использовали в своих текстах диалог для выражения широкого диапазона чувств и эмоций. Особенно часто это использовалось для более четкой прорисовки пограничной ситуации. Это наблюдается в раннем трагическом стихотворении Визбора «Поминки» (1965), посвященном памяти А. Сардановского: «– А правда, как горы, стоят облака? // – Действительно, горы. Как сказочный сон. // – А сколько он падал? – Там метров шестьсот» [Визбор 2001, 150]. Несмотря на интонационную будничность этого разговора, в нем тонко замечены характеры персонажей («– Так как же нам жить? Проклинать ли Кавказ? // И верить ли в счастье? – Ты знаешь, я пас» [Визбор 2001, 150]). Некролог в этом случае пишется скорее на эмоциональном уровне, нежели на речевом. Уместно вспомнить идею Карла Ясперса, согласно которой роковое переживание способно поставить человека прямо перед тем самым «Ничто», – и материальный мир испаряется, но освобождается духовный взгляд на окружающую действительность.

Некролог «Капитан ВВС Донцов» выделяется тем, что написан дольником: острая ритмика формирует небольшую пьесу, в которой важны не только герои, но и сам рассказчик. Она пронизана драматизмом и философичностью: «А человек, сидящий верхом на турбине, // Капитан ВВС Донцов, // Он – памятник ныне, он – память отныне // И орден, в конце концов!» [Визбор 2001, 184]. Нервные реплики, грубые выражения и профессиональная лексика смешиваются с трагической развязкой, где ценность последних секунд жизни будто приуменьшена.



Одна из самых известных информационных песен Визбора – отклик на смерть Юрия Гагарина, опубликованный в первом журнале за 1970 г. – «В кабинете Гагарина тихо...». В ней точность поэтическая смешивается с документальной. Кульминацией произведения становится финальное сравнение: «И соборы стоят, как ракеты, // На старинной смоленской земле» [Визбор 2001, 198]. Говоря об особенностях данного информационного и документального звукового жанра, следует упомянуть фразу самого журналиста Визбора, звучащую в репортаже-некрологе, помимо песни. Проходя мимо доски, на которой Юрий Гагарин чертил, он спрашивает: «Можно написать на ней? Я потом сотру...» (Юрий Визбор. Орбита начинается с Земли. Песня-репортаж о первом космонавте. Кругозор № 1, 1970). Эта фраза, имеющая печальную интонацию, дополняет настроение высказанным непрямым отношением автора.

Тему документальной смерти героя поднимает и Владимир Высоцкий в известном песенном стихотворении «Тот, который не стрелял». Здесь мы воспринимаем смерть безымянного воина через призму жизни и эмоций рассказчика: складывается «обратный» некролог, – жизнь, о которой повествуется в стихотворении, стала возможной только потому, что герой не выстрелил в приговоренного к расстрелу сослуживца: «Никто поделаться ничего не смог... // Нет, смог один, который не стрелял» [Высоцкий 2015, 321]. Постановка проблемы здесь неоднозначна, рассказчик рисует нам сложную двойную смерть: физическую – для одного человека, и моральную – для другого, который был обязан своим существованием убитому («...Немецкий снайпер дострелил меня, // Убив того, который не стрелял» [Высоцкий 2015, 322]). Это настоящий некролог: главной задачей текста является информирование аудитории о кончине героя, о важных делах в его жизни, о скорби по нему. Текст «Тот, который не стрелял» наследует во многом традицию отечественного военного некролога. Следует заметить, что сам Высоцкий рассказывал, что данная песня фактологически достоверна – таким «недостреленным» был друг его семьи.

Ряд исследователей замечает угасание популярности данного жанра в прессе XX в.: материалы такого рода были вытеснены обновленным рубрикаторм, где не было места условной «частной» скорби, однако некрологи, посвященные знаменитостям, продолжали публиковаться. Наибольшее распространение данный жанр получил в советской печати в годы войны 1941–1945 гг., когда некролог мог стать дополнительной возможностью рассказать читателю о подвигах воинов, поднять боевой дух и вызвать патриотические чувства. В послевоенные годы отказаться от данного жанра оказалось не так просто, т.к. запрос аудитории на подвиг «с человеческим лицом» сохранялся. В позднесоветские годы лексика и формат некрологов жестко регулировались.

Бард Александр Галич 4 декабря 1966 г., спустя шесть лет после смерти Бориса Пастернака напишет стихотворение, посвященное его памяти. Для нас оно ценно использованием журнального дискурса в тематике и композиции стихотворения. В качестве эпиграфа Галич использует един-



ственный официальный некролог Пастернака в «Литературной газете»: «Правление Литературного Фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда, Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71 году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни, и выражает соболезнование семье покойного» (Литературная газета. 1960. № 065 (4190). 2 июня). Стихотворение посвящено рефлексии на тему жизни и смерти советского писателя: бард напрямую обвиняет всех, кто был причастен к исключению Пастернака из Союза Писателей СССР, в его смерти: «Мы поименно вспомним всех, // Кто поднял руку!» [Галич 1999, 148]. Упоминаются и «киевские “письмэнники”» – поэт имеет в виду украинскую редакцию «Литературной газеты», которая также включилась в травлю писателя: «Борис Пастернак написав роман “Доктор Живаго”. Я його не читав, але не маю підстав не вірити редколегії журналу “Новый мир”, що роман поганый. І з художнього боку, і з ідейного» [Панч 1958] (*Я его не читал, но не имею оснований не верить редколлегии журнала «Новый мир» в том, что роман плох. И с художественной стороны, и с идейной – пер. С.К.*). Рефреном звучит обвинение сочувствующих современников в малодушии, которые забыли о мучениях Бориса Пастернака только потому, что «он умер в своей постели». В данном стихотворении Александр Галич обыгрывает сразу несколько жанров журналистики, – здесь есть абсолютно публицистическое обращение к аудитории, свойственный материалам прессы того времени призыв к совести.

Особое внимание стоит уделить некрологам, которые барды посвящали своим ушедшим коллегам. Так, в стихотворении памяти Льва Гинзбурга, написанном сразу после его смерти в 1980 г. Булатом Окуджавой, поэтически соединяются темы жизни, смерти, общего предназначения, скоротечности времени: «Жил, пел, ходил, дышал, как все, // куда время длилось» [Окуджава 2009, 375]. Формально это практически готовый текст для публикации в СМИ.

Александр Городницкий в произведении «Памяти Юрия Визбора» рефлексии наследие покойного товарища и задается вопросом, какими останутся прочие в памяти будущих поколений: «Нас не вспомнят в избранном – мы писали плохо, // Нет печальней участи первых петухов... // Вместе с Юрой Визбором кончилась эпоха...» [Городницкий 2016, 146]. Стихотворение отличается интертекстуальностью: Городницкий обращается как к лирическим, так и информационным произведениям Визбора, утверждая важность его наследия: «...льжи греются у печки, // На плато полночном снежная пурга» [Городницкий 2016, 146] (стихотворение «Домбайский вальс» и первая песня-репортаж «На плато Расвумчорр»). Идентичный подход можно наблюдать у Владимира Высоцкого в стихотворении «Памяти Василия Шукшина»; здесь бард выступает как коллега-актер: говорит о плохой примете играть умирающих, упоминает, что в момент смерти была «красна калина», и т.д. Сохранились записи, где Высоцкий завершает исполнение этого произведения стихотворной документацией момента похорон – опускание гроба в разрытый грунт на Ново-



девичьем кладбище.

Смерть Высоцкого летом 1980 г. стала темой большого количества поэтических произведений. Свои стихотворения ему посвятили Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Леонид Филатов, Андрей Вознесенский и многие другие. Бард Александр Городницкий в произведении, написанном спустя 5 дней после кончины Высоцкого, практически вписывает покойного в историю литературы, наравне с А.С. Пушкиным: в тексте анафорическим рефреном звучит цитата «Погиб поэт» [Городницкий 2016, 109]; в финале голос Высоцкого называется голосом России, которого никому «не заменить». Ему вторит Евгений Клячкин: «Ты будешь первым вечно // И будешь жив!» [Клячкин 2003, 265]; однако в своем тексте автор выходит за пределы жанров некролога и посвящения, художественно рисуя эпоху, в которую жил Высоцкий. Иной подход наблюдается у поэта-песенника Игоря Кохановского – его некролог схож своей информативностью со стихотворением Окуджавы памяти Галича: он пересказывает жизненный путь Высоцкого и упоминает обстоятельства смерти.

В противовес официальному искусству, в авторской песне важны утверждение гуманистических ценностей, образ личности, персонификация адресата произведения; и в этом новаторство шестидесятилетней поэзии. Авторская песня реализует информационный жанр некролога двояко: с одной стороны, в лирических произведениях черты данного журналистского жанра используются как средство художественной выразительности, – чтобы заострить проблематику; с другой – в случае выступления со страниц средств массовой информации, барды стремятся усилить образ автора, чтобы их произведения звучали эмоциональнее. Таким образом, присутствие журналистского дискурса в авторской песне позволяет ей балансировать на границе злободневной поэзии и журналистики: философские размышления на тему жизни и смерти совмещаются с обязательной для медийных выступлений обратной связью от слушателя или читателя.

Однако существование данного жанра в целом ограничивается несколькими десятилетиями: с изменением государственного строя в 1990-е гг. и сопутствующим ему приходом гласности авторская песня перестала быть столь же востребована, как ранее; появилась отечественная рок-поэзия, также часто звучащая в акустическом варианте, являющая собой музыкальный факт, который наследует авторской песне, но не заменяет ее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л.А. Барды. М., 1999.
2. Анчаров М.Л. Сочинения: Песни. Стихотворения. Интервью. Роман / сост. В. Юровский. М., 2001.
3. Бердяев Н.А. Судьба России. Самосознание. Ростов-на-Дону, 1997.
4. Визбор Ю.И. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения и песни / сост. Р. Шипов. 3-е изд. доп. М., 2001.
5. Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 1 т. М., 2015.



6. Галич А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / сост. А. Петраков. М., 1999.
7. Городницкий А.М. Стихи и песни. 2-е изд., испр. и доп. М., 2016.
8. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М., 1984.
9. Елистратов В.С. Словарь русского арго: материалы 1980–1990 гг. М., 2000.
10. Клячкин Е.И. Осенний романс: стихи. Песни. Проза. Ноты / сост. А. и М. Левитаны, Р. Шипов. М., 2003.
11. Кулагин А.В. Визбор. М., 2013.
12. Левина Л.А. Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни). М., 2002.
13. Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М., 2006.
14. Новиков Вл. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М., 2002. С. 5–12.
15. Новиков Вл. По гамбургскому счету: (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. М., 2002. С. 371–408.
16. Окуджава Б.Ш. Лирика. Проза. М., 2009.
17. Панч П. Вилазка ворога // Літературна газета (Київ). 1958. № 85. 28 жовтня.
18. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.
19. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2000.
20. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. М., 1993.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Novikov V.I. Avtorskaya pesnya kak literaturnyy fakt [Author's Song as a Literary Fact]. *Avtorskaya pesnya* [Author Song]. Moscow, 2002, pp. 5–12. (In Russian).
2. Novikov V.I. Po gamburghskomu schetu: (Poyushchie poety v kontekste bol'shoj literatury) [If Judged Fairly: the Singing Poets in the Context of Great Literature]. *Avtorskaya pesnya* [Author song]. Moscow, 2002, pp. 371–408. (In Russian).

(Monographs)

3. Anninskiy L.A. *Bardy* [Bards]. Moscow, 1999. (In Russian).
4. Berdyayev N.A. *Sud'ba Rossii. Samoznanie* [The Destiny of Russia. Self-Identity]. Rostov on Don, 1997. (In Russian).
5. Elistratov V. S. *Slovar' russkogo argo: materialy 1980–1990 gg.* [The Dictionary of Russian Argot: The Proceedings from 1980 to 1990]. Moscow, 2000. (In Russian).
6. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [The Categories of Medieval Culture]. Second edition, revised and enlarged. Moscow, 1984. (In Russian).
7. Heidegger M. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Existence: Articles



- and Public Speeches]. Moscow, 1993. (Translated from German to Russian).
8. Kulagin A.V. *Vizbor* [Vizbor]. Moscow, 2013. (In Russian).
9. Levina L.A. *Grani zvuchashchego slova (estetika i poetika avtorskoy pesni)* [The Facets of Sounding Words. The Aesthetics and Poetics of Author Song]. Moscow, 2002. (In Russian).
10. Nichiporov I.B. *Avtorskaya pesnya v russkoy poezii 1950–1970-kh gg.: tvorcheskije individual'nosti, zhanrovo-stilevyje poiski, literaturnye svyazi* [The Author Song in the Russian Poetry of the 1950s–1970s. Personal Identities, Genre and Style Exploration, Literary Connections]. Moscow, 2006. (In Russian).
11. Sokolova I.A. *Avtorskaya pesnya: ot fol'klora k poezii* [The Author Song: from Folklore to Poetry]. Moscow, 2002. (In Russian).
12. Tertychnyy A.A. *Zhanry periodicheskoy pechati* [The Genres of Periodicals]. Moscow, 2000. (In Russian).

Кадочникова Софья Андреевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

Аспирант кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультет журналистики. Круг научных интересов: журналистский дискурс в литературе, песенная поэзия, авторская песня как литературный факт, синтетическое искусство, дискурс-метод

E-mail: sof.kado@gmail.com

Kadochnikova Sofya A., Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Literary and Art Criticism and Political Journalism Academic Department, Faculty of Journalism. Research interests: journalistic discourse in literature, lyrics as a poetry, author's song as a literary fact, synthetic art, discourse method.

E-mail: sof.kado@gmail.com



Нарратология *Narratology Studies*

Л.Е. Муравьева (Нижний Новгород)

НАРРАТИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РИСКА И КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект №17-78-30029.

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00002

Аннотация. Нарративные функции разнообразны и изучаются в широком междисциплинарном спектре. Однако одна из функций нарратива обычно остается на периферии внимания исследователей и потому заслуживает отдельного изучения. Это алармическая функция: нарратив может не только реконструировать прошитые события, но и предупреждать о возможных угрозах, прогнозировать горизонт событий и моделировать возможные реакции реципиентов. В теоретической нарратологии прогностические нарративные функции воспринимаются осторожно: нарратив рассматривается прежде всего как форма, отсылающая к прошлому. Опыт прикладных исследований в то же время показывает, что нарратив оказывается активно вовлечен в практики конструирования будущего. Особое значение в этом механизме приобретает опора на коллективную память. Статья обращается к проблеме изучения нарративной репрезентации риска и ее связи с коллективной памятью.

Ключевые слова: нарратив; дискурс; риск; коллективная память; ретропро-спективность.

L.E. Muravieva (Nizhny Novgorod)

Narrative Representation of Risk and the Cultural Memory: On the Problem Definition

Abstract. Narrative functions very greatly and are studied in a wide interdisciplinary spectrum. However, one of the functions of the narrative have not yet been studied in detail and therefore deserves a special attention. This is an alarm function: narratives can not only reconstruct past events, but they can also warn on the possible danger, predict the future events and simulate the reactions of recipients. In theoretical narratology, this function is perceived with caution: narrative is usually considered as a form referring to the past. At the same time, the applied research shows that narratives could be actively involved in the practices of predicting the future. This mechanism is largely based on the collective memory. The article deals on the problem of narrative represen-



tation of risk and its relation to collective memory.

Key words: narrative; discourse; risk; collective memory; retrospectivity.

Нарративы не восприимчивы к будущему. При всем разнообразии постклассических подходов в нарратологии неоспоримым фундаментом многочисленных дефиниций нарратива остается его отнесенность к сфере прошедшего времени. Нарратив рассматривается как ретроспективная дискурсивная форма, в основе которой лежит измерение событийности. Последовательность реальных или воображаемых событий, объединенных причинно-следственной или хронологической связью, признается референтным содержанием данной формы, а сам нарратив рассматривается как контейнер для хранения и передачи историй. В известной степени повествовать можно, только оглядываясь назад; в этом вопросе большинство теоретиков единодушно признают за нарративом область ответственности за репрезентацию истории, будь то индивидуальный опыт или коллективная память.

Вместе с тем, в дискурсе обнаруживают себя нарративные явления, формально противоречащие установке на репрезентацию прошлого. Речь идет прежде всего о дискурсах, отсылающих к практикам планирования сценариев развития событий – экономических, политических, региональных, – исход которых оказывается важен для той или иной социальной группы. В статье «Оформляя будущее через нарративы: третий сектор, искусство и культура» [Isserman, Markusen 2013, 115] Н. Иссерман и А. Маркусен размышляют о нераскрытом потенциале применения нарративов к практикам планирования. Опыт прикладных исследований показывает, что среди конструирования различных сценариев развития событий наиболее вероятный вариант располагается в области модели, отсылающей к коллективной памяти: так, проект городской застройки должен диктоваться поведенческими стратегиями социальных групп, долгое время живущих на данной территории. Под нарративом в подобного рода исследованиях понимается абстрактная реконструкция моделей социального, основанная на статусе изменений в привычном укладе жизни некоторой группы, а также факторов, повлекших за собой эти изменения. Осмысление нарратива в качестве модели, позволяющей конструировать альтернативные версии событий, становится стратегически значимым фактором для прикладных областей исследований. Образование, менеджмент, экономическое развитие, региональное планирование и новый урбанизм [Isserman, Markusen 2013, 117] обращаются к нарратологии как ресурсу, позволяющему формировать стратегии развития тех или иных обществ. Нарратив как устойчивая воспроизводимая форма, способная предсказывать развитие событий, оказывается активно вовлеченным в практики конструирования будущего.

Тем не менее, в теоретической нарратологии прогностические нарративные функции воспринимаются осторожно: по меньшей мере, потому что они противоречат формальным положениям и здравому смыслу. Начиная с разработок классических нарратологов, опирающихся на установки русских формалистов и немецкую теорию повествования, нарратив рас-



считывается как двухуровневая форма, в которой план событий априори предшествует плану говорения. Этой же позиции впоследствии придерживаются наиболее представительные течения постклассической нарратологии: когнитивное и риторическое. Так, для когнитивиста Д. Германа нарратив представляет собой «репрезентацию структурированного временного хода определенных событий» [Herman 2009, 28], а основоположник риторической ветви нарратологии Дж. Фелан определяет нарратив как речевой акт, в котором «кто-то сообщает кому-то с определенной целью о том, что случилось» [Phelan, Rabinowitz 2012, 3]. Оба исследователя ставят акцент на претерите: план реконструируемых событий предшествует акту говорения. Несмотря на то, что практически каждая нарративная реализация в речи отстает от идеальной модели, предлагая взамен абстрактному упорядоченному претериту множество частных анахроний, все они, так или иначе, располагаются в области нарративизированных событий, которые не могут перехлестнуть точку говорения. Неслучайно Ж. Женетт в «Повествовательном дискурсе» замечает, что даже совмещение нарратива с настоящим временем (с точкой говорения – *Л.М.*) носит скорее «гипотетический, нежели реальный характер». (Как замечает Ж. Женетт, «при нахождении и измерении подобных повествовательных анахроний (так я буду называть различные формы несоответствия между порядком истории и порядком повествования) неявно предполагается существование особого рода нулевой ступени, то есть строгого временного совпадения повествования и истории. Эта исходная точка носит характер скорее гипотетический, нежели реальный» [Женетт 1998, 72–73]). Действительно, любой речевой акт, отсылающий к будущему, будь то прогноз или предостережение, не несет в себе нарративной информации. События, которые еще не случились, не входят в сферу нашего чувственного или интеллектуального опыта, поэтому мы не можем их нарративизировать. Однако именно здесь обнаруживается интересный парадокс даже в областях, далеких от прикладных практик: выстраивая горизонт будущего, дискурс активно задействует нарративные модели. Например, большинство дискурсов о готовящемся наводнении обращается к истории, показывая, что похожие факторы однажды приводили к потопу. Именно рассказы о прошлом несут наиболее оперативную информацию о сценариях развития событий и помогают спрогнозировать будущее под влиянием моделей историй, хранящихся в коллективной памяти. Нарратив как источник знания оказывается мощнейшим инструментом конструирования версий будущего, а одна из его функций сводится к риторике предсказания, предостережения или прогноза. При этом основным условием для нарративизации возможного событийного сценария оказывается *риск или угроза*: аффективный фактор, заставляющий обращаться к коллективной памяти для прогнозирования вероятности повторения катастроф или травматических событий и их последствий.

Как именно происходит репрезентация риска или угрозы в дискурсе? Какие факторы позволяют нарративизировать еще не случившиеся собы-



тия? Какую форму избирает дискурс в зависимости от характера риска? Каким образом действуют модели коллективной памяти при дискурсивизации горизонта событий? Все эти вопросы, не интересующие до недавнего времени нарратологию, нуждаются в интегрированном теоретическом обосновании. В статье рассматриваются некоторые аспекты проблемы репрезентации риска в нарративном дискурсе.

От мифа о запрете к нарративу о риске

Каждое общество в стадии становления и развития аккумулирует нарративы, имеющие циклический характер и актуализирующиеся в дискурсе перед лицом надвигающихся катастроф, катаклизмов или кризисов, свидетельствующих о травмах прошлого. Тематический реестр циркулирующих «вечных историй», оставаясь более или менее универсальным, определяется конкретной исторической, географической или культурной спецификой бытования тех или иных обществ; однако именно нарративы о рисках и способах их преодоления становятся центральными дискурсивными моделями, формирующими социокультурную идентичность. Нарративы о рисках и их преодолении формируют параметры так называемого «большого нарратива» (Ж.-Ф. Лиотар), избираемые тем или иным социумом, чтобы интерпретировать новые события своей истории с оглядкой на прошлое.

В основе любого риска лежит дуальность. Ситуация риска предполагает, что существует источник, представляющий собой риск, и объект, на который этот риск направлен. В качестве источника могут выступать не только действующие лица или группы лиц, но также самый широкий спектр явлений: от природных катаклизмов и техногенных факторов до социокультурных смещений и девиаций. Каким бы ни была, впрочем, природа источника риска, ключевым положением для его исследования в дискурсе оказывается факт его двойственной структуры: источник vs. объект. Каким образом эта двойственность находит отражение в дискурсе?

С колыбели развития человечества представления о рисках незримо присутствуют в архаических дискурсивных практиках. Представляется, что именно фактор риска лежит в основе разнообразных *ритуалов запрета*, тщательно изучаемых антропологами: так, запрет на смешение мясной и молочной пищи или на кровосмесительные браки имплицитно содержат в себе информацию о возможных опасностях, грозящих тем, кто их пренебрегает. Сама опасность может не эксплицироваться в мифе, однако сформированный в процессе культурного становления общества миф, а позднее – рассказ о запрете указывает на древнее знание о возможной опасности. Начиная с мифологических и религиозных текстов, особую значимость для хождения нарративов об опасностях имеют естественные риски: землетрясения, ураганы, солнечные затмения, наводнения и т.п. Строиться такие истории о рисках могут в различном нарративном этосе [Тюпа 2016, 94–103]: и как наказание за совершенные человечеством пре-



ступления (библейская легенда о Потопе), и как вызов, брошенный богам для проявления мужества и отваги («Старуха Изергиль»). Двойственная природа угрозы или риска отчетливо прослеживается в структуре первобытных мифов о запретах. Риск в архаическом представлении не может возникнуть как случайное проявление природной стихии; природа риска обязательно обусловлена волей богов и являет себя либо в качестве божественного предписания (запрет), либо в виде божественной кары за нарушение запрета. Дуализм феномена риска (источник vs. объект) воплощается в мифе в традиционном противостоянии божественного и человеческого, а морфологическим ядром его репрезентации становится нарративная протоструктура «запрет – преступление запрета».

В *историографическом дискурсе* репрезентация естественных рисков кардинально меняется: нарративизация только что случившегося или только еще планирующегося катаклизма происходит с опорой на существующие свидетельства и показания очевидцев из далеких эпох. Источником риска зачастую выступает Природа, а протоструктура запрета и его нарушения переходит в зону ответственности исторического знания. Разворачивать опыт в динамические структуры – значит, актуализировать имплицитную связь между настоящим и прошлым. В рамках социальной герменевтики тексты, рассказы и свидетельства составляют основной вектор для понимания и объяснения социальных феноменов. Неслучайно в статье Кристин Лабер «Рассказы о наводнениях: когда нарративы катастроф хранят в себе память о риске» (2013) размышляет о связи между знанием и практикой, свернутой в нарративах: память о риске в рассказах о наводнениях, будь то простые летописные заметки или подробные исторические свидетельства о причинах, ходе развития и следствиях катаклизмов – это, прежде всего, отсылка к великим событиям прошлого [Labeur 2013, 45–54].

Примечательно, что историческая летопись о природном катаклизме в качестве точки отсчета принимает события «давно минувших дней»: такова ситуация с катастрофическим наводнением в Авиньоне 1755 г. Летописец города Франсуа Морена, описывая катастрофу, посвящает значительную часть своего рассказа историческим свидетельствам о давних наводнениях в бассейне Роны (начиная с 1226 г.), уделяя пристальное внимание факторам, которые привели к разливу реки. Детальное изложение историй о предшествующих катаклизмах имеет своей целью «научить Потомство» («d'instruire la Postérité») – предостеречь будущие поколения о таящейся в этом регионе опасности. По сравнению с архаическим мифом, в историографическом дискурсе трансформируется способ репрезентации риска: меняя ответственность богов за ниспосланную опасность на сокрушительную силу самой природы, нарратив обращается к коллективной памяти, чтобы нарративизировать настоящее и взять на себя ответственность за передачу информации грядущим поколениям.

Как мы видим, миф о запрете сохраняет свою алармическую функцию в историографическом дискурсе, однако нарратив подменяет мифологиче-



ский запрет историческим знанием – совокупностью факторов, которые могут повлечь за собой катастрофу. Запрет трансформируется в знание, выводящееся из коллективного опыта; потому опора на исторические образцы для репрезентации риска становятся столь необходима.

Для *литературного дискурса* обращение к памяти оказывается не менее важным, чем для историографического: в первую очередь потому, что литературный нарратив обладает неисчерпаемыми возможностями для выстраивания обогащенных анахрониями повествований. Но вместе с обращением к историческим моделям, литературный дискурс также активно работает с глубинными стратегиями репрезентации риска: выстраивая своего рода культурный палимпсест как через обращение к «снующим мотивам» и образам, составляющим основу культурной идентичности, так и к мифологическому фундаменту.

Вернемся к нарративам о наводнениях. В романе современного французского писателя Ф. Фореста «Наводнение» («Сrue», 2016) репрезентация риска принимает форму коммуникации нарратора с сигналами провидения, которые он оказывается не в состоянии интерпретировать. Нарратор-протагонист, возвращаясь в город своего детства, переселяется в квартал, о котором ходят слухи, будто он подвержен риску затопления. Неспособность воспринять этот сигнал приводит к катастрофе: в финале река разливается, и дом протагониста оказывается под водой. Подобным образом, неспособность расшифровать другие знаки приводит к тому, что из жизни протагониста исчезают все близкие существа: мать, ребенок, любимая женщина. Имплицированный риск становится своего рода порождающим зерном наррации в прозе Фореста: в литературном повествовании она принимает форму повторяющихся сюжетных элементов. Автофикциональная проза писателя намеренно очерчивает зоны риска, обращаясь к историям из далекого прошлого, которые фатально и неизбежно повторяются:

«У квартала, где я обосновался, была целая история, которую я постепенно узнавал. Об этом редко сообщалось, но квартал оставался под угрозой сильных наводнений, которые в былое время его опустошили. Река, выходя из своего русла, заливала набережные, растекалась повсюду, проглатывала берега, наводняла переходы метро, наполняла подвалы, доходила до верхних этажей зданий, так что над водой оставались только оцинкованные крыши, которые производили впечатление плотов, плавающих на поверхности мрачного моря. Прошло немало времени – порядка нескольких недель – прежде чем река, все затопив, вернулась в свое русло, и специалисты говорили, что велика возможность, что рано или поздно наводнение повторится» [Forest 2016, 20. Перевод наш. – Л.М.].

Потоп, исчезновение и ощущение пустоты – это все, что уже когда-то случалось. Роман с его полифонической структурой воспроизводит зоны риска по типу пролепсисов, чтобы на различных уровнях повествования развернуть символический мотив опустошенности, отсутствия коммуникации с окружающей реальностью, непонимания ее знаков, которые стяги-



ваются в конце наррации в почти фантазмагорическом образе наводнения.

Еще один способ репрезентации риска в литературном дискурсе предлагается в мемуарной прозе Татьяны Толстой. Как и роман Фореста, ее автобиографический очерк «Ураган над Нью-Йорком» появляется в 2016 г. и описывает ожидание природного катаклизма. В очерке, имеющем форму дневниковых записей, рассказывается о нескольких днях мучительного ожидания катастрофы и состоянии нарастающей тревоги. В гостинице в относительно безопасном округе Нью-Йорка собираются представители высшего класса, эвакуированные из своих небоскребов. Когда ураган подходит вплотную, сквозь реалии чужой страны и толщу чужого языка просвечивает образ из культурной памяти. Для русского человека – это образ Медного Всадника, символ наводнения в Петербурге и цитата из пушкинской поэмы:

«Шепчемся с няней (она из Питера) о том, что нам, питерским, конечно, не привыкать; у нас каждый год наводнение, каждый ноябрь вздувается вода, и плывать ей на дамбу, – из берегов выходят и Нева, и нянина любимая Фонтанка, и моя любимая Карповка, и так будет вечно, аминь, а раз в сто лет обязательно придет Большая Волна, потому что и город проклят, и поэт так завещал. И, озарен луною бледной, простерши руку в вышине, за ним несется Всадник Медный на звонко-скачущем коне. У нас наводнение, говорим мы, — это карающая длань государства, воплощенная в Медном Всаднике. А у американцев демократия, поэтому их герой – Всадник без Головы» [Толстая 2016].

Размышления об эсхатологической судьбе русских катаклизмов роднят данный способ репрезентации риска с мифологическими представлениями: наводнение в Петербурге повторяется каждый век, потому что «город проклят, и поэт так завещал». Из своеобразного взаимоналожения исторического знания и эсхатологического мифа рождается полифонический образ, в структуре которого лежит опора на модель прошлого для репрезентации риска в настоящем. Если историографический дискурс о риске проецирует события, опираясь на историческое знание, то литературный дискурс предлагает полифоническую палитру, обращаясь и к историческому знанию, и к мифологии, и к культурной памяти.

Мы подошли к необходимости дать определение нарративу о риске как особому типу дискурсивной практики. Каким образом дискурсивная форма, *отсылающая к прошлому*, может представлять риски, онтологически определяемые как *область будущего*? Опыт прикладных исследований показывает: не иначе, чем обращаясь прямым или косвенным образом к моделям, хранящимся в коллективной памяти как частным звеньям общей истории, которые способны рано или поздно всплыть на поверхность. Частный способ репрезентации этого взгляда на событие, обращенного одновременно к будущему и к прошлому, варьируется в зависимости от типа дискурса (историографического, литературно-художественного, мемуарного и т.п.), однако механизм его остается неизменным.



Нарратив о риске – это дискурсивная практика, возникающая на пересечении устойчивой модели прошлого, хранящейся в коллективной памяти, и такого способа интерпретации реальности, в результате которого в дискурсе формируется риск воспроизведения негативных последствий в будущем. Для операций такого рода необходима опора на уже существующие образцы. Так, в рассмотренном выше примере наводнение в Авиньоне помещается в исторический контекст, объясняющий предрасположенность города к разливам Роны. Наводнения, которые, возможно, совершатся в будущем, станут частью истории этого региона.

Повествовать об угрозах – это выстраивать особое многомерное риторическое пространство, одновременно отсылающее к существующим моделям и, вместе с тем, прогнозирующее явную или скрытую угрозу для реципиента. В отличие от преобладающего большинства нарративных текстов, нарративы о риске *ретроперспективны*: они воспроизводят последовательность событий, отсылающую одновременно и к плану прошлого, и к плану будущего времени. В грамматических концепциях XX в. бытовала теория о том, что будущего времени как временной категории не существует: есть только модальные значения будущего. (О модальном измерении нарративов теоретики уже задумывались – оно преподносилось как область воображаемой или гипотетической реальности: сон, галлюцинации, бред. Однако алармическая функция нарративов отличается от модальной как в семантическом, так и прагматическом плане [Ryan 1991]). В известной степени, похожая модель выстраивается и в дискурсе, представляющем информацию о риске: повествовать о будущем нельзя чисто онтологически, можно лишь выстраивать определенные прогнозы и конструировать его альтернативные версии. Будущего в каком-то смысле не существует: оно конструируется в дискурсе.

В ходе данного способа дискурсивизации события интерпретируются с опорой на образцы прошлого из коллективной памяти вне зависимости от того, насколько они ей соответствуют. Дискурсивная модель нарратива о риске заключена, таким образом, не столько в конкретных заявлениях об опасности – новостях, сообщениях, блогах, информационных сообществах (такие заявления носят, скорее, нарративно-перформативный характер [Тюпа 2017, 40–51]), а в бытующем в данном сообществе ригидном комплексе представлений, раскладывающихся по модели динамического сценария, который позволяет интерпретировать каждое новое событие как часть общей истории, наделяя ее чертами «большого нарратива».

Риск и коллективная память

Размышления о нарративной репрезентации риска выходят за рамки собственно филологических исследований и заставляют помещать исследуемый феномен в широкое междисциплинарное поле. В этой связи неизбежным становится привлечение смежных понятий из гуманитарных дисциплин: «коллективная память» становится одним из основных. Каза-



лось бы, нарратив о риске было бы достаточно описать через привычные филологические термины «интертекст», «интерпретация» или «прагматический контекст», однако сложная природа данного типа дискурса, как и его неразрывная связь с порождающей его социальной и исторической действительностью делают недостаточной попытку чисто филологического описания. Интертекст, с одной стороны, не выявляет ретроперспекцию, поскольку, во-первых, интертекстуальные связи, под которыми вслед за Ю. Кристевой считают «пермутацию текстов», лишены хронологического порядка и намеренно ризоматичны; во-вторых, не все нарративы о рисках обращаются к письменно засвидетельствованным историям из прошлого того или иного социума, а намек на них зачастую подается в намеренно имплицитной форме. Модель интертекста, оказываясь генетически близка структуре нарратива о риске, остается, таким образом, не вполне достаточным инструментом для его анализа и интерпретации.

Прагматика, с другой стороны, изучая ситуативное употребление речевых знаков или речевых актов в контексте, является слишком абстрактным сектором лингвистики, чтобы предложить конкретные интерпретации нарратива о риске. Собственно прагматическая установка не объясняет самого повода привлечь модели из прошлого, чтобы говорить о риске. Для того, чтобы интерпретировать историю как предостережение, необходимо вооружиться как специальными историческими знаниями, так и социальным фоном, в рамках которого этот нарратив функционирует. Поэтому наиболее эффективным и уместным для конструирования модели нарратива о риске представляется обращение к такому понятию, как «коллективная память». В целом, нарратология на современном этапе намного легче встраивается в исторический, социологический или философский пейзаж, чем в традиционные лингвистические схемы.

В частности, на современную нарратологию оказывают большое влияние концепции историографического факта и понимание событийности в культурной и социальной антропологии. Как замечает М. Фрайзе, переосмысление исторической событийности оказывается связано с семиотическим поворотом в гуманитарных науках: «поскольку постижение самой реальности иллюзорно, поскольку мы находимся в коконе знаков, которые описывают явления мира, мы можем иметь представление только об этих знаках. Если же мы исследуем не реальность, а только дискурс о реальности, потому что в дискурсе скрывается вся человеческая действительность, тогда проблема достоверности информации о состоявшемся событии превращается в проблему доминантного дискурса, в котором о нем говорится или говорилось» [Фрайзе 2011]. Так переосмысленная историческая событийность переходит в зону ответственности того, кто излагает эти события – историка или (шире) нарратора – и теряет связь с событием реальным. Но если акцент смещается с фабульного понимания событийности на чисто дискурсивную сторону ее репрезентации, как тогда это противопоставление будет работать в нарративе о риске с его сложной ретроперспективной структурой?



Размышления о реальности и ее практически неизбежным искажением при репрезентации в дискурсе находят аналог в философском и социологическом противопоставлении памяти и истории. XX в. предлагает новое понимание взаимоотношений памяти и истории, провести между которыми знак равенства становится все сложнее. Вслед за французским социологом Морисом Хальбваксом, гуманитарные науки берут на вооружение понятие «коллективной памяти», которая в известной степени противопоставляется историографическому дискурсу. Память осмысливается в качестве «матрицы, поверх которой разворачивается дискурс» [Ricoeur 2003], а история рассматривается как ее искусственное реконструирование (см.: P. Nora, M. Halbwachs, M. Crinson).

Подобным образом нарратив о риске, разворачивающийся поверх памяти, делается реконструкцией, точкой пересборки коллективной памяти, необходимой для осуществления той или иной риторической функции. Если этой функцией становится необходимость предупредить об опасности, то коллективная память предлагает материал для разворачивания сценариев альтернативных версий будущего, интерпретируемых как несущие угрозу в рамках того или иного социума. Любое травматичное для социума событие, особенно связанное с риском потери его социокультурной идентичности, резонирует в дискурсе и активизирует механизмы обращения к коллективной памяти. С этой точки зрения, нарратив о риске актуализирует коллективную память; а ситуация риска является поводом для того, чтобы история «всплыла на поверхность». Страх повторения тех или иных ситуаций, которые привели к негативным последствиям в прошлом, заставляют обращаться к памяти для моделирования наиболее адекватных нарративных сценариев. Соприкосновение со схемой коллективной памяти, в свою очередь, накладывает отпечаток на способ интерпретации проживаемого опыта: здесь велик фактор мимесиса, или подражания моделям прошлого для конструирования социокультурной идентичности. Если история предлагает модели, которым подражает то или иное сообщество, то какие именно элементы этой истории удерживаются на поверхности общественного сознания, а какие предаются забвению? Эта проблема, являясь одной из ключевых этических проблем для представителей гуманитарного знания XX в., выходит за рамки компетенции автора данной статьи. Однако факторы риска и угрозы, а также феномен коллективного страха, маркированный в нарративных практиках, кажутся важнейшим полем для углубленных исследований коллективной памяти и коллективного забвения.

Среди способов, избираемых дискурсом для репрезентации риска или угрозы, одним из наиболее востребованных оказывается нарратив, опирающийся на коллективную память. Как пишет М. Хальбвакс, «...наши жизни расположены на поверхности обществ, они повторяют их движение и испытывают на себе последствия их сотрясений» [Хальбвакс 2005, 10]. Необходимость в репродуктивной модели делает наши интерпретации зависимыми от параметров «большого нарратива», в которую мы помещаем

наши частные истории. В ситуации риска, как представляется, этот механизм становится центробежным. Необходимость повествовать о будущем отсылает нас к сценариям прошлого, формируя особую ретроперспективную дискурсивную практику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 308–435.
2. Толстая Т. Ураган над Нью-Йорком. Часть вторая // Русская жизнь. 2016. 28 апреля.
3. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.
4. Тюпа В.И. Новостной дискурс как нарратологическая проблема // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 40–51.
5. Фрайзе М. Историография и событийность // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027589#_ftn2 (дата обращения 8.02.2018).
6. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27.
7. Forest Ph. Crue [roman]. Paris, 2016.
8. Herman D. Basic Elements of Narrative. Chichester, 2009.
9. Isserman N., Markusen A. Shaping the Future through Narrative: The Third Sector, Arts and Culture // International Regional Science Review. 2013. Vol. 36. Issue 1. P. 115–136. DOI: 10.1177/0160017612447195
10. Labeur C. Raconter l'inondation: quand les récits de catastrophes se font mémoire du risque // Géocarrefour. 2013. Vol. 88/1. P. 45–54. DOI: 10.4000/geocarrefour.8937
11. Phelan J., Rabinowitz P.J. Narrative as Rhetorics // Herman D., Phelan J., Rabinowitz P.J., Richardson B., Warhol R. Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates. Columbus, 2012. P. 3–8.
12. Ricoeur P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris, 2003.
13. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington, 1991.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Freise M. Istoriografiya i sobytiĭnost' [Historiography and Eventfulness]. *Narratorium*, 2011, no. 1–2. Available at: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027589#_ftn2 (accessed 8.02.2018). (In Russian).
2. Halbwachs M. Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat' [Historical Memory and Collective Memory]. *Neprikosnovennyy zapas*, 2005, no. 2–3 (40–41), pp. 8–27. (Translated from French to Russian).
3. Isserman N., Markusen A. Shaping the Future through Narrative: The Third Sector, Arts and Culture. *International Regional Science Review*, 2013, vol. 36, issue 1,



pp. 115–136. DOI: 10.1177/0160017612447195. (In English).

4. Labeur C. Raconter l'inondation: quand les récits de catastrophes se font mémoire du risque. *Géocarrefour*, 2013, vol. 88/1, pp. 45–54. DOI: 10.4000/geocarrefour.8937. (In French).

5. Тура В.И. Novostnoĭ diskurs kak narratologicheskaya problema [New Discourse as Narratological Problem]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, no. 3 (42), pp. 40–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Genette G. Povestvovatel'nyy dikurs [Narrative Discourse]. Genette G. Figury [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998, pp. 308–435. (Translated from French to Russian).

7. Phelan J., Rabinowitz P.J. Narrative as Rhetorics. *Herman D., Phelan J., Rabinowitz P.J., Richardson B., Warhol R. Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*. Columbus, 2012, pp. 3–8. (In English).

(Monographs)

8. Herman D. *Basic Elements of Narrative*. Chichester, 2009. (In English).

9. Ricoeur P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, 2003. (In French).

10. Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington, 1991. (In English).

11. Тура В.И. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In English).

Муравьева Лариса Евгеньевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород

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

E-mail: lemuravieva@hse.ru

Muravieva Larissa E., National Research University – Higher School of Economics, Nizhny Novgorod.

Lecturer at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: narratology, literary semiotics, Romance languages, theory of literature, French theory and critics of 20th century.

E-mail: lemuravieva@hse.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

А.Е. Агратаин (Москва)

УГРОЗА В СОЗНАНИИ ЧЕХОВСКОГО ГЕРОЯ (на материале произведений 1880–1887 гг.)

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

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00003

Аннотация. Статья посвящена проблеме изображения угрозы в произведениях А.П. Чехова 1880–1887 гг. Новизна авторского подхода состоит в том, что предмет настоящего исследования – не эмоциональное состояние персонажа (о мотиве страха в творчестве писателя немало интересных наблюдений в литературоведческих работах), а сама угроза, рассматриваемая как продукт имажинативной деятельности героя. В ходе анализа текстов Чехова делаются следующие выводы. Угроза в художественном мире писателя утрачивает статус реальной возможности, порождается сознанием персонажа. Он идентифицирует угрозу в зависимости от типологической принадлежности своего сознания (наивно-мистическое, обывательское, социальное и др.). «Вымышленные» истории о столкновении с врагом или наступлении катастрофы отвлекают героя от угроз экзистенциального порядка. Только они являются действительными в чеховском универсуме – эта идея подробно раскрывается в прозе Чехова 1888–1900 гг.

Ключевые слова. А.П. Чехов; угроза; опасность; страх; сознание; нарратив.

А.Е. Agratin (Moscow)

The Threat in the Conscience of Chekhov's Character (on the Material of the Works of 1880–1887)

Abstract. The article is devoted to the problem of depicting a threat in the works by Anton Chekhov in the years of 1880–1887. The novelty of the author's approach is that the subject of this study is not the emotional state of the character (literary studies contain a lot of interesting ideas about the motif of fear in the writer's works), but the threat itself viewed as a product of the character's imagination. The analysis of Chekhov's texts brings the author to the following conclusions. In the writer's fictional world the threat loses its status of a real possibility, it is generated by the character's consciousness. He identifies the threat, depending on the typological affiliation of his consciousness (naïve-mystical, philistine, social, etc.). "Fictional" stories about a collision with the enemy or the coming catastrophe distract the character from existential



threats. They are valid only in Chekhov's universe – this idea is revealed in detail in Chekhov's prose from 1888 to 1900.

Key words: Chekhov; threat, danger; fear; consciousness; narrative.

Слово «угроза» имеет два основных значения: 1. обещание причинить какое-либо зло, неприятность («Я не поверил его угрозам»), 2. возможность какого-либо бедствия, опасность («угроза наводнения», «социокультурная угроза»). Угроза как потенциальное нарушение должного порядка или благоприятного положения дел нередко становится предметом изображения в литературном тексте и обеспечивает развитие сюжета (поступки персонажей обусловлены наличием некоей опасности). При этом угроза должна быть постулирована автором как реальная, т.е. способная при определенных условиях актуализироваться в форме крайне нежелательного (или даже катастрофического) события. В прозе А.П. Чехова объективность угрозы проблематизирована: зачастую она оказывается результатом имажинативной деятельности героя. В настоящей статье речь пойдет о произведениях 1880–1887 гг., в которых можно найти большое количество примеров, иллюстрирующих выдвинутый нами тезис.

Феномен угрозы в художественном мире Чехова почти не изучен. Конечно, следует принять во внимание работы, посвященные мотиву страха в чеховской прозе [Долженков 1995, 66–70], [Петракова 2010, 79–81], [Терехова 2011, 32–40], [Зайцева 2009, 856–861]. Однако исследователи сосредотачиваются на зрелом творчестве писателя (мы придерживаемся периодизации, предложенной А.П. Чудаковым: по мнению ученого, 1888 г. является переломным в развитии повествовательной манеры Чехова [Чудаков 1970, 61]), где эмоциональное состояние героя все же имеет реальные причины (приближение смерти в «Скучной истории»), хотя и не всегда объяснимые («Страх»). Нас же интересуют именно те ситуации, когда опасность, констатированная персонажем, в той или иной степени мнима.

В юмореске с весьма красноречивым названием «Угроза» у барина украли лошадь. Он помещает объявление в газете: «Если лошадь не будет мне возвращена, то необходимость заставит меня прибегнуть к тем крайним мерам, к которым когда-то в подобном же случае прибег мой отец» [Чехов 1974–1982, III, 428]. Вор пугается и выполняет требования пострадавшего. Однако впоследствии тот признается, что его отец не принимал никаких «мер», а наоборот, примирился со сложившимися обстоятельствами: «Когда на постоялом дворе у него украли лошадь, он надел седло себе на спину и вернулся домой пешком. Клянусь, я сделал бы то же самое, если бы вор не был так добр и обязателен!» [Чехов 1974–1982, III, 428]. Угроза приобретает ясные очертания лишь благодаря воображению похитителя. Вероятно, на его «творческие» способности и рассчитывал потерпевший, применяя свою коммуникативную «ловушку».

Склонность человеческой психики домысливать угрозу рассматривается писателем более подробно – с учетом различных типов сознания.

Так, наивно-мистическое сознание порождает целый ряд угроз, кото-

рые не имеют ни малейшей связи с действительностью.

В рассказе «Страшная ночь» Панихин делится со слушателями таинственной историей. Вернувшись после спиритического сеанса, он обнаруживает у себя дома гроб. Герой в ужасе мчится к другу, однако узнает, что такой же гроб появился и в комнате Упокоева. Тем не менее, присутствие потусторонних сил не подтверждается. Гробы отправил приятелям Челюстин, испытывая финансовые трудности и опасаясь за сохранность своего имущества.

Состояние героя после общения с духами описано и в произведении «Нервы». Ваксин боится встречи с призраками и, беспокоясь ворочаясь в постели, дает волю фантазии: «В воображении его промелькнул перевернувшийся в гробу труп, заходили образы умершей тещи, одного повесившегося товарища, девушки-утопленницы...» [Чехов 1974–1982, IV, 12]. Вызов гувернантки (персонаж ожидал увидеть Осипа и не предполагал, что появится она) оборачивается совсем не таинственным курьезом. Розалия Карловна уверена, что хозяин разбудил ее с хорошо известной целью – тот долго убеждает немку в обратном, однако портит и без того плохое впечатление о себе, придя в ее комнату из-за неутраченного страха, и засыпает в конце концов на сундуке рядом с кроватью гувернантки, где Ваксина находит вернувшаяся домой супруга.

В «Ночи на кладбище» герой-рассказчик, напившись, случайно забредает на кладбище. Он испытывает ужас, очевидно, навеянный «Депре, Бауэром и Арабажи» [Чехов 1974–1982, IV, 294], затем слышит чьи-то шаги и представляет себе страшную картину в готическом духе: «Мне казалось, что если я открою глаза и рискну взглянуть на тьму, то увижу бледно-желтое, костлявое лицо, полусгнивший саван...» [Чехов 1974–1982, IV, 295]. Персонаж теряет сознание, почувствовав у себя на плече «холодную, костлявую руку» [Чехов 1974–1982, IV, 296]. Но в финале выясняется, что он был напуган «чьим-то псом» [Чехов 1974–1982, IV, 296], случайно появившимся рядом.

Угроза божественного наказания в рассказах Чехова также носит наивно-мистический характер. Во «Встрече» Кузьма, укравший деньги у Ефрема, испытывает страх перед неизбежной небесной карой: «Кузьма поглядел на образ, на небо, на деревья, как бы ища бога, и выражение ужаса перекосило его лицо» [Чехов 1974–1982, VI, 127]. В конце рассказа герой, узнав от Ефрема о действиях, которые необходимо выполнить, чтобы нейтрализовать угрозу – «...нужно покаяться попу, наложить на себя епитимию, потом собрать и выслать в Малиновцы украденные и пропитые деньги...» [Чехов 1974–1982, VI, 129] – успокаивается и снова идет в кабак. Сюжет наказания и раскаяния разворачивается в фантазиях персонажа: ничто не помешало Кузьме вернуться к прежней модели поведения.

Представление о грехе как угрозе иронично переосмысливается Чеховым в рассказе «Без заглавия». Монах под влиянием упреков горожанина решает уйти из монастыря проповедовать людям христианские истины. Вернувшись в обитель после длительного пребывания на воле, старик рас-



сказывает братьям о всех ужасах, повстречавшихся ему: вине, сквернословии, блуде. Однако угроза грехопадения, очевидная в контексте религиозной картины мира, но бессмысленная за ее пределами, меняет свою функцию на противоположную – не отпугивает слушателей, а наоборот, привлекает: «Когда он на другое утро вышел из кельи, в монастыре не оставалось ни одного монаха. Все они бежали в город» [Чехов 1974–1982, VI, 458].

Рассмотренные угрозы объединены в первую очередь их принадлежностью к сфере сверхъестественного. Не углубляясь в дискуссию об отношении Чехова к религии (см., например, у И.Н. Сухих [Сухих 1987, 171–172]), следует констатировать, что угроза, не имеющая ни одного эмпирического подтверждения, расценивается автором как иллюзия – будь то привидение, разгуливающее по кладбищу, или некая высшая сила.

Излюбленным предметом наблюдений Чехова является обывательское сознание. Его специфическая черта – невежество и упрямство, приводящие к ложной трактовке различных явлений. Если наивно-мистические представления героя обусловлены его впечатлительностью, определенным мировоззрением или чрезмерной увлеченностью развлекательной литературой, то ошибки мещанина – недалекостью, настойчивым стремлением объяснить непонятное с помощью готовых когнитивных образцов (суеверий, стереотипов и т.д.). Заметим, что познавательная инертность, по наблюдению В.Б. Катаева, – одно из наиболее характерных свойств чеховского героя [Катаев 1979]. Кроме того, обывательское сознание можно назвать «хоровым» [Тюпа 2010, 102], в том смысле, что его носитель, лишенный критического мышления, чаще всего выражает безличную позицию большинства.

Дьячок из рассказа «Ведьма» уверен: его жена – «чертиха» [Чехов 1974–1982, IV, 377], наколдовавшая снежную бурю, чтобы у них дома остановился молодой почтальон, ищущий ночлега. Савелий «аргументирует» свою точку зрения, вспоминая несколько аналогичных ситуаций, когда супруга якобы заманила к себе мастера, урядника и охотника. Герою невдомек, что его жена несчастна, брак для нее – тюрьма. По замечанию повествователя, после отъезда почтальона она шагает по комнате «как в клетке» [Чехов 1974–1982, IV, 385].

Дамам («Из записок вспльчивого человека») невозможно объяснить, что такое солнечное затмение, в чем и убеждается герой-рассказчик. Научные доводы встречают резкий отпор: «Всё это вздор <...> вы ни разу не были на небе, почему же вы знаете, что будет с луной и солнцем? Всё это фантазии» [Чехов 1974–1982, VI, 299]. Куда более убедительной обывателю кажется «апокалиптическая» интерпретация природного феномена. «Ах, как страшно! – визжат разноцветные девицы. – Ах! Это ужасно!» [Чехов 1974–1982, VI, 299], в толпе раздаётся возглас «Спасайся, кто может!», люди срочно покидают свои жилища, прячутся.

В «Злоумышленниках» Чехов тоже обращается к теме солнечного затмения. Однако здесь выразитель мещанского сознания – сам рассказчик.



Он разделяет всеобщую панику, вызванную таинственным исчезновением светила. На этот раз угрозой становятся предполагаемые виновники происходящего, а именно – астрономы-иностранцы. Подозрение героя подкрепляется гипотезой, согласно которой ученые на самом деле австрийские шпионы. Угроза вырастает на пересечении двух когнитивных шаблонов: суеверия, с одной стороны, и «авантюризации» социально-политических новостей – с другой.

Обывательское сознание несложно перепутать с обыденным (практическим), хотя Чехов достаточно четко их разделяет. Первое основано на расхожих стереотипах или мистических предрассудках, второе – на «уроках» повседневности. Оно ограничено «тем уровнем знаний, который используется человечеством повседневно, на основании которого обеспечивается приспособление к действительности» [Андрюшкова 2017, 91]. Поэтому обыденное сознание более гибко: его носитель способен постичь ирреальность угрозы посредством все того же житейского опыта. Заблуждения обычного человека, руководствующегося здравым смыслом, рассматриваются Чеховым не в саркастическом, а скорее юмористическом ключе.

Семейная жизнь – важнейший контекст, в котором функционирует обыденное сознание. Основной угрозой здесь становится ссора или (в самом крайнем случае) развод. Вот почему Путохин из рассказа «Беда» боится возвращаться домой после многодневного кутежа и увольнения с работы. Мрачные прогнозы Николай Максимыч подкрепляет ссылками на собственный опыт: «В их (женских. – А.А.) глазах бедность хуже всякого порока <...> Я этих баб прекрасно изучил... Пятидневное беспутство простится мне, но голодуха не прощается» [Чехов 1974–1982, V, 438]. Опасения героя были напрасны. Жена искренне посочувствовала мужу, «покормила его, дала опохмелиться и уложила в постель» [Чехов 1974–1982, V, 439]. Уже через неделю Путохин нашел новое место.

Представление о смертельной угрозе естественного происхождения является условием выживаемости человека в экстремальных ситуациях. Однако и здесь возможны «перегибы» и преувеличения, что наглядно демонстрирует чеховский герой.

В произведении «Волк» Нилов, выйдя на улицу, встречает дикого зверя, который после напряженной борьбы кусает героя. Побывав у нескольких врачей и наконец повторно приехав к доктору Овчинникову, помещик делится с ним своими страхами: «Каждую минуту мне кажется, что я начинаю беситься. <...> У меня вот револьвер в кармане. Я каждую минуту его вынимаю, чтобы пустить себе пулю в лоб!» [Чехов 1974–1982, V, 44]. Доктор же компетентно успокаивает пациента и читает главу из книги по беспокоящей помещика проблеме. Тот разубеждается в существовании угрозы, вспомнив о том, что на самом деле он совершенно здоров: от радости Нилов «обнял доктора левою рукой ниже талии, поднял его и пронес на плече из кабинета в столовую» [Чехов 1974–1982, V, 45].

В сходном положении оказывается чиновник из «Неосторожности».



Стрижин, вернувшийся с праздника и побуждаемый неугасшим желанием налить себе рюмку водки, путает в темноте бутылки и случайно выпивает керосин. Теперь лишь мысль о приближающейся смерти занимает героя: «Каждую минуту ему казалось, что конец его уже близок, что сердце его уже не бьется...» [Чехов 1974–1982, VI, 68]. Но на следующее утро Стрижин чувствует себя хорошо и понимает, что опасность миновала.

Угроза, исходящая от человека, в определенном контексте видится вполне реальной (скажем, встреча с незнакомцами в темном переулке ночью, скорее всего, вызовет беспокойство). Но и здесь чеховский герой ошибается. Хороший пример – известный рассказ «Пересолил», в котором землемер и возница принимают друг друга за кровожадных преступников и оба ошибаются – Чехов рассматривает в произведении довольно интересный случай взаимного «отражения» иллюзий героев.

Как показывают персонажи рассказов «Волк» и «Неосторожность» естественный страх при определенных условиях легко может перейти в параноидальный. И такой случай тоже встречается в чеховской прозе.

В сценке «Психопаты» Гриша вспоминает политические и криминальные новости, словно специально пугая и себя самого, и своего собеседника – отца: «<...> душу обоих наполняет какой-то неопределенный, беспредметный страх, беспорядочно витающий в пространстве и во времени: что-то будет!!..» [Чехов 1974–1982, IV, 60]. Вероятно, именно новостной дискурс, провоцирующий в адресате тревогу и в то же время желание обсуждать и дополнять услышанные/прочитанные сообщения, становится наиболее благоприятной почвой для развития патологического сознания, носитель которого ищет лишь подходящего повода, чтобы вообразить какую-либо опасность.

Большое внимание Чехов уделяет угрозам, порожденным социальным сознанием.

Червяков из «Смерти чиновника» не может успокоиться после инцидента в театре и считает себя обязанным извиниться перед генералом, поскольку, с точки зрения Ивана Дмитрича, высокопоставленное лицо – это прежде всего угроза. «Маленький человек» уверен: Брижжалов сердится, а значит, намерен каким-то образом ему навредить. Представления Червякова ложны, уже хотя бы потому, что генерал не его начальник, т.е. не имеет никакой возможности испортить жизнь Ивану Дмитричу (да и в противном случае не стал бы ничего делать из-за мелкого, ничего не значащего происшествия). Но такова психология чиновника, который привык, что им всегда недовольны (не просто так Чехов наделяет Брижжалова говорящей фамилией), привык бояться.

Допустима и обратная ситуация: в качестве угрозы (представителя власти) чеховский герой рассматривает самого себя. Посудин из «Шила в мешке», подобно гоголевскому ревизору, планирует нагрязнать с проверкой в городишко N, повергнув в ужас местных чиновников. Чтобышний раз убедиться в собственном авторитете персонаж, говоря о себе в третьем лице, выясняет у возницы, как к нему относятся горожане. Ответ



собеседника вначале воодушевляет Петра Павловича: многие отмечают его неподкупность, воспитанность, образованность. Но дальнейшие слова кучера совершенно обескураживают Посудина. В городе у него сложилась репутация пьяницы и распутника. Более того – инкогнито героя крайне ненадежно. По косвенным признакам – «зимой спрашивает цыплят и фруктов», «говорит смотрителю «милейший мой» и гоняет народ за разными пустяками» [Чехов 1974–1982, IV, 257] – его очень легко узнать. Всем заранее известно, что Петр Павлович вскоре прибудет в город, и это не вызывает ни у кого ни малейшего страха: «Приедет он, чтоб их на месте накрыть, под суд отдать или сменить кого, а они над ним же и посмеются» [Чехов 1974–1982, IV, 257]. В результате герой приказывает вознице повернуть назад.

Угроза бывает не в полном смысле иллюзорной, замкнутой в рамках одного сознания (пусть и «типичного», характерного для представителя той или иной страты), как у Червякова, а условной, постулированной целой группой субъектов (классом, обществом, нацией и т.д.) и регулирующей их взаимоотношения. Такая угроза имеет смысл постольку, поскольку существует некоторое представление о ней в коллективном сознании.

В этом плане любая мелочь может считаться угрозой. В сценке «Пережитое» чиновник, от лица которого ведется повествование, чрезвычайно аккуратно (с конечным «ером», которого он обычно не использует) расписывается в листе, очевидно, адресованном начальнику. Неожиданно герой слышит из-за спины голос Петра Кузьмича: «Хочешь, я тебя погублю?» [Чехов 1974–1982, I, 468]. Выясняется, что для этого достаточно поставить кляксу рядом с подписью чиновника. Осознание чудовищной возможности вселяет в него непреодолимый страх. В финале Петр Кузьмич говорит, что всего лишь подшутил над коллегой, но ощущение опасности продолжает витать в воздухе: «Пошутил... А все-таки могу... Помни... Ступай... Покедова пошутил... А там что бог даст...» [Чехов 1974–1982, I, 469].

Столь же конвенциональна угроза, изображенная в рассказе «Маска». В читальню общественного клуба врывается один из участников благотворительного бала. Лицо нарушителя порядка закрыто маской. Его неподобающее поведение раздражает присутствующих: «Вы обращаете читальню в кабак, вы позволяете себе бесчинствовать, вырывать из рук газеты! Я не позволю!», – восклицает «господин в очках» [Чехов 1974–1982, III, 86]. Однако отношение к хулигану кардинально меняется, когда он срывает маску, и все узнают «местного миллионера, фабриканта, потомственного почетного гражданина Пятигорова» [Чехов 1974–1982, III, 88]. Теперь нежданный посетитель клуба представляет угрозу для «интеллигентов», спешно покидающих читальню. Неожиданная перемена в их поведении объясняется внутренним запретом на пресечение незаконных действий со стороны высокопоставленных особ. «Негодяй, подлый человек, но ведь – благодетель!.. Нельзя!..» [Чехов 1974–1982, III, 89] – подытоживает Евстрат Спиридонич в финале произведения.

Условная угроза теоретически способна реализоваться и повлиять на



судьбу персонажа. Вероятно, клякса негативно сказалась бы на отношении начальника к подчиненному. Пятигоров лишил бы интеллигентов материальной поддержки в случае неисполнения последними его требований. Однако эти события нельзя поместить в один ряд с природными катастрофами или эпидемиями, т.к. последние могут произойти независимо от действующих в обществе законов и правил, осознанное принятие которых только и делает почетного гражданина или испорченную подпись опасными. Социальное сознание базируется на «императивной картине мира» [Тюпа 2010, 233], в которой попрание некой общепринятой нормы и есть самая большая угроза.

Иллюзии персонажей, рассмотренные в данной статье, имеют одно общее свойство: они нарративны. Угроза – потенциальное событие, а значит, ее существование обусловлено повествовательным контекстом. Чеховский герой чрезвычайно склонен сочинять истории, в которых опасностью является либо конкретное событие, либо совокупность действий, которые способен при определенных условиях совершить тот или иной субъект – «актер» (вот почему возможны метонимические выражения типа «Генерал – угроза для Червякова»). Используя термины когнитивной нарратологии, можно утверждать, что писатель снабжает свои тексты «встроенными нарративами» [Ryan 1986, 319–340], мысленными, невербализованными повествованиями, при помощи которых герой ориентируется в окружающей действительности.

Проблема, по Чехову, заключается в том, что такая «маршрутная карта» легко может оказаться ложной. Персонаж, увлеченный своим «сценарием», не уделяет внимания угрозам, выходящим за его пределы. Герой не желает встретиться с опасностью лицом к лицу («Беспокойный гость»), делает вид (убеждает себя), что ничего не происходит / не происходило либо происходит / происходило нечто другое («Несчастье», «Длинный язык», «Мечты», «Задача», «Шампанское», «Ненастье»), не замечает угрозы («Беда»), считает себя полезным / пострадавшим, а на самом деле является для окружающих угрозой («Необыкновенный», «Беззащитное существо»). Исключение среди героев Чехова составляют только ребенок или склонный к философской рефлексии рассказчик, которые боятся не каких-то конкретных событий, но экзистенциальных феноменов, предшествующих акту сознания (лишь они безусловно реальны в чеховском универсуме): смерти, одиночества, самого присутствия в бытии («В приюте для неизлечимо больных и престарелых», «Страхи», «Беглец»). В последнем случае персонаж совершает принципиально важное гносеологическое открытие: «... жизнь не более понятна, а потому не менее страшна, чем мир привидений и мертвецов» [Долженков 2003, 65]. Совладать с этой мыслью предстоит герою чеховской прозы 1888–1900-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андриюшкова Н.П. Категория «обыденное сознание» в психологии // Вест-

ник Кемеровского государственного университета. 2017. № 1. С. 90–93. DOI: <http://dx.doi.org/10.21603/2078-8975-2017-1-90-93>

2. Долженков П.Н. Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 66–70.
3. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 2003.
4. Зайцева Т.В. Концепт «страх» в рассказах А.П. Чехова (к антологии «Художественные константы русской литературы») // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 24. С. 856–861.
5. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
6. Петракова Л.Г. «Страшное» и «непонятное» в контексте рассказов А.П. Чехова «Страхи», «Страх» и «Дом с мезонином» // Вестник Воронежского государственного университета. (Сер.: Филология. Журналистика). 2010. № 2. С. 79–81.
7. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987.
8. Терехова Г.Х. Специфика игрового начала в творчестве позднего А.П. Чехова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 4. С. 32–40.
9. Тюпа В.И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1974–1982.
11. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Л., 1970.
12. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // *Style*. 1986. Vol. 20. № 3. P. 319–340.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Andryushkova N.P. Kategoriya “obydennoe soznanie” v psikhologii [The Category of “Ordinary Consciousness” in Psychology]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 1, pp. 90–93. DOI: <http://dx.doi.org/10.21603/2078-8975-2017-1-90-93>. (In Russian).
2. Petrakova L.G. “Strashnoe” i “neponyatnoe” v kontekste rasskazov A.P. Chekhova “Strakhi”, “Strakh” i “Dom s mezoninom” [“The Scary” and “the Incomprehensible” in the Context of Chekhov’s Stories “Fears”, “Fear” and “The House with the Mezzanine”]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2010, no. 2, pp. 79–81. (In Russian).
3. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 1986, vol. 20, no. 3, pp. 319–340. (In English).
4. Terekhova G.Kh. Spetsifika igrovogo nachala v tvorchestve pozdnego A.P. Chekhova [The Specificity of the Base of Play in the Late Works of A.P. Chekhov]. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*, 2011, no. 4, pp. 32–40. (In Russian).
5. Zaytseva T.V. Kontsept “strakh” v rasskazakh A.P. Chekhova (k antologii “Kхудожественные константы русской литературы”) [The Concept of “Fear” in the Stories of



A.P. Chekhov (for the Anthology “Art Invariables of Russian Literature”). *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2009, no. 24, pp. 856–861. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Dolzhenkov P.N. Tema strakha pered zhizn'yu v proze Chekhova [The Theme of Fear of Life in Chekhov's Prose]. *Chekhoviana: Melikhovskie trudy i dni* [Chekhoviana: Works and Days in Melikhovo]. Moscow, 1995, pp. 66–70. (In Russian).

(Monographs)

7. Dolzhenkov P.N. *Chekhov i pozitivizm* [Chekhov and Positivism]. Moscow, 2003.

8. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Leningrad, 1970. (In Russian).

9. Kataev V.B. *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. Moscow, 1979. (In Russian).

10. Sukhikh I.N. *Problemy poetiki Chekhova* [Problems of Chekhov's Poetics]. Leningrad, 1987. (In Russian).

11. Тура В.И. *Diskursnye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

Аграгин Андрей Евгеньевич, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель. Научные интересы: история русской литературы XIX в., творчество А.П. Чехова, нарратология.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

Agratin Andrey E., Pushkin State Russian Language Institute.
Candidate of Philology, Senior Lecturer. Research interests: the history of Russian literature of the 19th century, the works by A.P. Chekhov, narratology.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru



Е.Г. Руднева (Москва)

**К ВОПРОСУ О САМОСОЗНАНИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1910-х гг.**

Аннотация. В статье предлагается оригинальное прочтение повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша», рассматриваемой в контексте эстетических исканий русского искусства эпохи порубежья. Повесть явилась «ответом» Шмелева на животрепещущий *эстетический* вопрос современности, ранее возникший в эпоху романтизма («Портрет» Гоголя) и обострившийся в начале XX в. в ходе дискуссий (М. Волошин, Е. Трубецкой, С. Булгаков) о путях развития отечественной живописи и литературы, о русской иконе, о традициях древнерусского художества и романтизма, о творчестве Нестерова, В. Васнецова, Врубеля, о синтезе ведущих тенденций русской художественной культуры. Видимо, типологическая близость переходной эстетической ситуации начала XX в. к эпохе романтизма побудила Шмелева обратиться к теме исторического прошлого русской художественной культуры.

Ключевые слова: символ; золотая чаша; церковное и мирское искусство; икона; портрет.

E.G. Rudneva (Moscow)

On the Issue of Self-Consciousness in the Russian Literature of the 1910s

Abstract. This article suggests an original interpretation of I.S. Shmelyov's story “The Inexhaustible Cup” viewed from the angle of the aesthetic quest of the Russian art at the time of the so-called “borderlands”. The story came as Shmelyov's “response” to the vital aesthetic issue of modernity, which used to exist in the period of Romanticism (“The Portrait” by N. Gogol) and which was later exacerbated in the discussions at the beginning of the 20th century (M. Voloshin, E. Trubetzkoj, S. Bulgakov) about the ways of developing Russian painting and literature, as well as concerning Russian icons, traditions of Old Russian art and Romanticism, the works of art by Nesterov, Vasnetsov and Vrubel, and the synthesis of the leading trends in the Russian artistic culture. Apparently, it was this typological proximity of the transitional aesthetic situation at the beginning of the 20th century to the period of Romanticism that made I.S. Shmelyov address the theme of the history of Russian artistic culture.

Key words: symbol; golden cup; ecclesiastical and secular art; icon; portrait.

...Для гения нужна особая свобода
И.С. Шмелев

Когда мы пьем из чаши искусства,
мы хотим <...> пить ту воду, которая
утоляла бы нашу религиозную жажду.
С.Н. Дурьлин



Кризисные явления в русской художественной культуре 1900–1910-х гг. вызвали жаркие обсуждения и дискуссии по проблемам отечественного искусства и перспектив его развития. В них приняли участие художники, писатели, литературные критики, искусствоведы, историки культуры. Одним из интересных памятников этой порубежной эпохи явилась повесть Шмелева «Неупиваемая чаша». (Далее в статье повесть везде цитируется по изданию: [Шмелев 1989, 184–238]).

Законченная в 1918 г. в Крыму повесть знаменует наметившийся существенный перелом в творчестве Шмелева. На фоне «Разлома», «Рваного барина», «Человека из ресторана» и других реалистических произведений дореволюционного периода заглавие «Неупиваемая Чаша» выделяется своей масштабностью, возвышенно-религиозным колоритом, скрытым четырехстопным ямбическим ритмом, напоминающим пушкинского «Пророка», отсутствием разговорной семантики. «Неупиваемая Чаша» предваряет «православный цикл», написанный Шмелевым в эмиграции («Богомолье», «Лето Господне», «Пути небесные»), но и отличается от него своеобразием художественной проблематики, жанра и стиля. Это отличие не всегда в полной мере учитывается теми исследователями, которые недооценивают противоречивость религиозных взглядов и особенности послереволюционной творческой эволюции писателя («Солнце мертвых» и др.) [Любомудров 2006, 391–429], [Руднева 2011, 213–220].

Присутствие в названии Чаши транс-исторического общечеловеческого культурного символа сообщает заглавию смысловую многозначительность и вызывает широкий круг ассоциаций. Чаша Диониса, Будды, Христа – это сакральная Чаша жизни и смерти, вечного и временного, духовного и плотского, радостного и скорбного. Символ Чаши характерен как для древнерусской культуры, так и для романтизма («чаша наслаждения» в элегической поэзии и в лирике Пушкина, «Чаша жизни» Лермонтова, «Две чаши» Шевырева и др.) [Руднева 2017, 68–83]. В русской художественной культуре XX в. фигурирует узорчатая отчеканенная чаша как символ искусства и творчества (Бальмонт, Рерих, Дурылин, Блок) [Дурылин 2014, 70–107].

В то же время эпитет «неупиваемая» в приложении к сосуду придает заглавию несколько загадочный характер и направляет читателя на постижение «тайного» смысла повести, оправдывая аналогию с леонардовской «Моной Лизой» (о ней говорится уже на первых страницах и тем самым косвенно намекается на отдаленную связь с эстетической проблематикой гоголевского «Портрета» (1842), где Чертков вспоминает полотно Леонардо, и романа Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» с «Прозрачностью» В. Иванова и статьей Блока о нем).

На иконе Неупиваемая Чаша «Богомладенец написан стоящим в чаше – это чаша причащения, неупиваемая или же неиспиваемая. <...> А Матерь Божия с воздетыми руками <...> возвещает, что неупиваемая чаша небесной помощи и милосердия уготована просящим с верой», – пишет современный комментатор [Русские иконы 2000, 96]. Чудотворную икону,



известную в России с 1878 г., Шмелев видел в Высотском монастыре в 1913 г., когда приезжал в Серпухов, где в воинской части служил его сын. Видимо, к тому времени относится и замысел повести.

Нет необходимости оговаривать, что смысл и функция иконы как святыни в церковном культе и в литературном произведении различны. В рамках повести символика Неупиваемой Чаши обретает, помимо традиционного, собственно художественный смысл, обусловленный интенцией автора и образным строем повести.

Текст ее начинается с заглавия, двойственного по своему значению, поскольку в нем объединены названия художественной повести и иконического образа, т.е. сопрягаются явления секулярной и церковной культуры. У них, следовательно, подразумеваются некие общие свойства, допускающие такое совпадение. В соотнесенности со светской повестью эстетические свойства иконы получают проблемный акцент, как в свою очередь высвечивается Божественное начало в природе собственно художественного творчества. Возможность сопряжения церковного и мирского искусства мотивируется их эстетическими качествами и духовной сущностью. Процесс секуляризации (актуализированный романтиками) утверждал автономность искусства как самостоятельной творческой деятельности, свободной от церковного канона, но не от Бога (С. Булгаков). Поэтому дуальность художественного мира не разрушает его духовной онтологической основы и внутреннего единства.

Повесть посвящена биографии И. Шаронова, написавшего чудотворную икону. Сюжет и образы персонажей созданы свободной фантазией автора с ориентацией на традиции житийной и романтической литературы (многочисленные реминисценции из церковных текстов и из произведений Жуковского, Н. Полевого, Пушкина, В. Одоевского, Гоголя и др.). Повесть лишена фактической достоверности, ее образный мир вполне условен, но именно в его пределах икона Неупиваемая Чаша как предметная деталь получает значение художественного символа с авторской смысловой доминантой. Тому способствует стиль повести, в которой натуралистические, в духе физиологических очерков, народные сцены (ярмарка, крестный ход, быт) контрастируют с откровенно идеализированными, исключительными («легендарными»), сказочно-прекрасными главными героями, явно сконструированными и стилизованными, хотя талантом живописца Шмелев одушевил их и придал им убедительность живой жизни (та же миметическая способность присуща его герою, образы которого тоже кажутся «живыми»).

Образный строй повести основан на принципе дихотомии. Дуальность – сквозной структурный и стилеобразующий принцип всего текста. Ключевые образы, слова, мотивы символичны и двуплановы. В них скрещиваются традиционные религиозные и поэтико-романтические значения (мотивированные внутренней эволюцией героя).

Как литературный персонаж главный герой Шмелева изначально двойственен. Он – «незаметный» человек из среды крепостных, и он же –



избранник Бога (артистическая натура и праведник), наделенный мистическим и художественным даром; сердце его лежит к духовному и к красоте. Он – «гений из рабов» и «чудак», по определению барина, мыслящего стереотипами низового романтизма.

В сюжете Илья *проходит путь* от крепостной зависимости к воле и от канонической иконописи к неуставному творчеству. Его *исповедальные* записки, пересказанные неперсонифицированным рассказчиком, позволяют судить об изменении его менталитета в пору взросления и «плавания по большому морю» жизни. В основу повествования положен открытый сентиментализмом возрастной принцип (как в романе Карамзина и в трилогии Л. Толстого) в сочетании с житийной традицией, поэтому многие эпизоды двойственны и вызывают *перекрестные ассоциации* [Лихачев 1981, 179] с жанром романа о становлении личности и с Житием о подвигах и искушениях подвижника.

В *детстве* Илья испытал влияние развратного барина «Жеребца» и кроткой скотницы Агафьи, заменившей сироте мать и учившей его покорности и молитве. В его мировосприятии сочетаются непосредственный *восторг* перед сияющей *красотой* окружающего мира (сцена в парке) и *аскетизм*, усвоенный им как норма поведения из житий святых, которые мальчик слышал *в монастыре*, а затем сам читал вслух барину. Он остается верен этим представлениям до последних дней. Но странствия по Европе, новое космическое чувство красоты и бесконечности Божьего мира (мотив мореплавания), жизненные испытания на чужбине (аналог обряда инициации) в Дрездене и Риме, неожиданное упоительное ощущение воли и «неиспываемой сладости жизни», наконец, естественное молодое чувство любви внесли *раздвоение* в его сознание и творчество, обрекли на трагические переживания и «муку».

В *юности* в течение четырех месяцев Илья жил в монастыре, обучался уставному иконописанию и по собственному почину написал икону преподобного Арефия с ликом своего учителя – «церковный портрет» (портретностью изначально отличаются все его работы). Затем три года постигал под руководством ватиканского художника тайны высокого искусства Возрождения. Свободная европейская жизнь внесла изменения в его менталитет: она постепенно пробудила в его душе *чувство личности, национальное самосознание* и стремление к художественной *независимости*. И хотя он привычно осознает все события в традициях ортодоксальной веры (как указание, утешение, укрепление и т.п.), он понимает, что у него теперь «*другая душа*».

В Риме Илья писал образы Мадонны, а также св. Себастьяна и покровительницы церковной музыки св. Цецилии, ставшей для него олицетворением красоты, ап. Петра и другие церковные картины. Поэтому по возвращении на родину в его творчестве соседствуют черты древнерусской иконописи и итальянской живописи, а в самосознании все еще крепостного 23-летнего Ильи Шаронова (знаковый возраст романного героя от Вертера, Франца Штернберга, Черткова, Раскольникова до Ивана Карамазова)



проявляются, говоря словами Пушкина, черты «тайной свободы» и творческой воли (роспись церкви Ильи-Пророка в Ляпуновке, разговор Ильи с баринном: «Пишу по своей воле!»). Дальнейший жизненный и *творческий путь* Ильи обусловлен его *воспоминаниями* об Италии (мотивы св. Цецилии и лилий, тоски по воле), гордостью, *отчуждением* от своей среды, одиночеством и *страстной любовью* к прекрасной госпоже, в которой он видит никем не написанную Мадонну.

Рассказ о любви, вдохновении и творчестве Ильи Шаронова ведется преимущественно в стилистике (пре)романтической поэзии и прозы начала XIX в. Шмелев соблюдает принцип ретроспективной художественной стилизации. Анастасия дана глазами героя как «идеальное его подобие», как «воплощение его «высшей» сущности» [Лотман 1972, 170–174]. Каноническое житийное повествование об искушениях праведника все более уступает место биографическому роману. Писатель воссоздал стиль психологического романтизма немецкой окраски, его «эстетическую идею» (по Канту), его атмосферу.

Фрагменты, посвященные любви и вдохновению героя, написаны с аллюзиями на античный текст *Платона* (в переводе 1899 г. В. Соловьева, широко использовавшего стилистику романтизма). Все психологические перипетии любви Шмелев воспроизвел по диалогу «Федр»: влюбленный воспринимает *глазами* токи, исходящие от «здесьней» красоты, она внушает ему *страсть* к наслаждению, душа его мучается, но, храня *память* о прекрасном, *окрыляется*, испытывает чувство, в котором смешаны страх и благоговение, радость и боль; он чтит любовь как священное действие, а любимого человека – как *богоравного*. Одержимость любовью может породить творческую иступленность. Для любителей красоты, преданных Музам и Эроту, *магическое исступление* – величайшее *счастье*, даруемое *богами* поэтам, философам, ораторам [Платон 1998, 256–264].

Шмелев использовал систему устойчивых метафорических формул *романтической лирики* о любви и творчестве, традиционно уподобив их стихии «огня, светло опаляющего душу». Он воссоздал состояние вдохновения как *процесс*: энергия страстной любви, мечты и веры преобразуется в энергию воображения и творчества. Грезы о «неземной красоте» возлюбленной госпожи – источник художественной фантазии и лиризма, определивших новую творческую манеру Ильи: по замечанию дьячка, он теперь пишет «красиво, а строгости нету».

Любовное чувство героя двойственно. Он испытывает религиозный восторг и плотскую страсть к Анастасии – «*красавице и святой*», которая напоминает ему то Великомученицу Варвару (красавицу), то святую Цецилию, то Мадонну Рубенса. В датах жизни и смерти Анастасии (23 мая 1833 г. и 10 марта 1855 г.) *зашифрованы* дни почитания двух икон – «Животный источник» (Богородица с Младенцем изображена стоящей в мраморной *чаше*) и «Отрада и Утешение». Их символические названия намекают на ту роль, которую суждено было играть Анастасии в жизни Ильи до и после ее смерти. В облике госпожи подчеркнуты не только женская



прелесть (сцены в парке и в спальне, мотив ресниц и сказочной царевны), но и чистота, девственность, кротость (по Розанову, кротость – главное начало, принесенное на землю Христом).

Илья видит в ней отроковицу и невесту. Тем самым Анастасия (перевод ее имени – «воскресшая») в его воображении максимально приближена к Пресвятой Деве, которой он с детства молился неуставной молитвой «Сохрани – оборони, Пречистая!». Ее образ перекликается с идеалом Жуковского и Вечной Женственности В. Соловьева [Любомудров 2007, 19–28]. Но она остается смертной женщиной (мученицей, «двойником» Ильи, его *anima*), и ангел смерти (роспись в склепе) отдаляет ее от «той, которая умереть не может».

Этим перифразом Шмелев как бы уравнивает в сознании Ильи традиционные номинации «Пречистая – Пресвятая Дева – Богородица – Богоматерь» и италянизм «Мадонна», ставший в русской поэзии синонимом романтического идеала (например, в одноименном стихотворении Пушкина 1830 г. о картине Перуджино, напоминавшей поэту портрет Гончаровой. «<...> Одной картины я желал быть вечно зритель, / Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков / Пречистая и наш Божественный спаситель / <...> Взирали, кроткие <...> / Исполнились мои желанья. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, / Чистейшей прелести чистейший образец»).

Романтический идеал подвергся переоценке в реалистической литературе: гоголевский Пискарев, подобно Пушкину, видит в красавице Перуджинову Бианку, но трагически обманывается в своей мечте. Повествователь в «Мертвых душах» видит в губернаторской дочке, пробудившей поэтическое чувство в Чичикове, образец Мадонны для художника, но трезво понимает, что в современном мире она непременно станет «дрянью». В романтизме же Мадонна – всегда животворный источник поэтического вдохновения, образец «чистейшей прелести», созданный самим Творцом, но чуждый народному менталитету.

Плотская страсть Ильи, греховная с церковной точки зрения, сублимируется в творчестве и, направляемая «святостью» его возлюбленной (как посредника между людьми и Богом [Живов 1994, 75]), одушевляет его творчество «огнем чувства». Любовное влечение получает, таким образом, «оправдание» в том высоком вдохновении, с которым Илья пишет неуставную икону великомученицы Анастасии, дав ей в руки белую лилию, как у Цецилии в Миланском соборе, затем в романтическом стиле психологический портрет Анастасии и одновременно с ним «нездешний» Лик (греч. «светлая») Богоматери. Близость их в его творческом сознании и воображении («Две их было...») может породить у читателя иллюзию тождества портретного и иконописного образов, мнимое сходство которых еще подчеркивается общим эпитетом «прекрасная». Именно так («два портрета») истолковали текст критики 20-х гг., а позднее О. Сорокина в «Московиане» («он пишет два ее портрета для семейной галереи...») [Сорокина 1994, 134–137]), превращая тем самым икону в копию портрета, а иконописца в портретиста вопреки воле автора, который, подобно Н. По-



левому, всегда называет своего героя *живописцем*. Стереотип «два портрета» доминирует до сих пор, его повторяют многие (в их числе я в брошюре 2007 г. [Руднева 2007]). Не могу попутно не отметить того странного факта, что большой фрагмент из моей брошюры дословно, но без кавычек и ссылок воспроизведен в книге Коршуновой Е.А. «Между классикой и модерном. Традиция и интертекстуальность», Харьков, 2013).

В тексте же (несколько двусмысленном) обнаруживается возможность другого истолкования, поскольку сходство двух образов никак не поясняется и исчерпывается теми *впечатлениями* («казалось»), которые возникают у романтически настроенных дачников при виде портрета и у дьячка, скотника, архиерея, монахинь при созерцании (безотносительно к портрету, которого они не видели) радостных глаз Богородицы. Нарочитая неопределенность повествования в кульминационном моменте сюжета порождает возможность двух интерпретаций (что составляет главную интригу и «загадку» повести), двух ответов на вопрос о тождестве светского и церковного образов. Автор предлагает свой вариант решения. Он вводит сквозной *мотив глаз* (зарницы Бога – глаза-звезды Анастасии, в которых Илья видит «святость света» – плещущие радостью ее глаза на портрете и «поражающие» глаза Богоматери), который придает образу Анастасии черты *святости* (в «Портрете» Гоголь тем же приемом сообщил ростовщичу признаки антихриста, напомнив при этом о художественном иллюзионизме Леонардо, о его радостной Джоконде, имя которой как бы общает ее к сакральной сфере).

«Святость» Анастасии в глазах Ильи вовсе не означает тождества ее портрета с иконой Богородицы, о которой он думает: «иной смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой». Ряд подробностей поясняет эту инаковость: написанный на ватиканском холсте за двадцать сеансов портрет и его копия в склепе запечатлели самый значительный для романтического сознания *миг* земной жизни, в силу чего написанный Ильей образ – это «портрет души» самого автора (по Карамзину), икона же, традиционно написанная на церковной доске, излучает благодатную энергию (исходящую, согласно богословской догматике, от первообраза) и напоминает о *вечном*. Она мистична и по своей природе не может иметь конкретного прототипа. Не случайно экфрасис портрета (подобного фото-портрету Настасьи Филипповны в «Идиоте» Достоевского, но похожего также на графиню Милову у Карамзина) дает *живое видение* прекрасной героини, а экфрасис иконы предельно лаконичен (дивно прекрасный лик, белоснежный урбус и поражающие глаза), так что законченный уже после смерти Анастасии «небесный Лик» *непредставим*. Леонардовский метод, столь эффектный в портрете, неприемлем при написании иконы. И после кончины Ильи портрет красавицы пылится вместе с фамильными парсунами XVIII в. в заброшенном поместье, а неуставная икона Богоматери выставлена на всеобщее моление.

Возвращаясь, как блудный сын, к истокам национальной религиозной культуры, Илья Шаронов завещал монастырю не церковную картину в



духе Рафаэля, не образ Мадонны, похожей на его возлюбленную, а *икону* Богоматери. В контексте повести чудотворная Неупиваемая Чаша – высшее достижение русского боговдохновенного иконописца, хотя с традиционной точки зрения она написана неуставно. Как указывает А.М. Любомудров, «те духовные реалии, которые отражает православная иконопись – “умозрение в красках”, заново постигавшееся в начале века, совершенно закрыты для автора “Неупиваемой Чаши” (1913 – 1918) – романтической саги, исполненной преклонения перед самоценной и гениальной личностью “иконописца” Ильи, пишущего образа “по своей воле”, создавшего в любовном экстазе якобы чудотворную икону» [Любомудров 2003, 117].

Но чтобы написать икону в строгом стиле, Илье должно было, согласно церковному канону, духовно очиститься путем аскетике (как это сделал в «Портрете» Гоголя художник, написавший портрет ростовщика). Он должен был бы вернуться к авторитарному менталитету Арефия и к своему ученическому сознанию эпохи отрочества, т.е. отказаться от своего нового «я», от всего, чем обогатили его странствия, вольная жизнь за границей, европейское искусство и романтическая любовь. Такой отказ от себя был бы тенденциозной натяжкой.

Об этом свидетельствует сцена смерти Ильи, поведенная Агафьей с подробностями, известными ей из житийных текстов. Илья умер, как подвижник, в бедности, после тайной беседы с духовником и завещал свой скарб (но не икону!) двум беднякам. Однако при этом он не говорил о своих грехах, не калялся, как того требует церковь, а вспоминал красоту весеннего островка, где поют соловьи и цветет черемуха (возможно, взятая Шмелевым из того же стихотворения Пушкина, что и «клеякие листочки» Достоевским). Эстетическое сознание оказывается сильнее обычая и традиции.

И при написании Неупиваемой Чаши Илья руководствуется не канонным, но эстетическими воспоминаниями и той надличной «силой, что дали ему зарницы Бога, небывающие глаза. <...> Силой этой творился ее неземной облик. Небо, земля и море, тоска ночная и боли жизни, все, чем жил он, – все влил Илья в этот чудесный облик». Новое жизненочувствование и изменившийся взгляд на мир («Сколько радости на земле!») позволили ему внести нетрадиционные краски в живописный строй иконы («радостный лик Пречистой», «радостная, с золотой Чашей, с невиданными глазами, как Свет живой», «светло взирающая с золотой Чашей, радостная и влекущая за собой»), благодаря чему в символике Неупиваемой Чаши открываются ранее скрытые смыслы и аспекты. В них косвенно отражены и его личное социальное чувство, и народная жажда воли («Божией справедливости»), претворенные в более общезначимое желание живописца «радовать» всех своим искусством, просветлять их жизнь. Эта идея (вариант русской эстетической утопии от Гоголя до Достоевского) [Зеньковский 1991, 88] была почерпнута им в детстве не из Ф. Шиллера, а из церковных текстов, слышанных в монастыре («в Житиях сказано, что все радовались о Господе»). Идея «радовать» всех стала пафосом его творчества.



Она намекает на соприкосновение и даже соприродность искусства и религии, на близость эстетического идеала «прекрасного человека» (Гоголь) и христианской надежды на бессмертие души. Здесь радость не означает субъективно-ограниченного настроения личности (хотя включает и его), но несет глубокое субстанциальное общечеловеческое содержание, связанное с эстетическим постижением Божественного абсолютного начала вечно обновляющейся жизни (мотив нового в восприятии Ильей явлений действительности). Это радость творческого приобщения личности к полноте Божьего бытия. Поэтому такое искусство (и мирское, и церковное) «созвучно каждому человеческому сердцу» (Гегель) [Руднева 1977].

Тайна вдохновения – главная тема Шмелева, воссоздавшего глубинный психологический процесс образотворчества, единого во всех его видах (сны, воспоминания, мечты, игра фантазии). Основу его писатель определил романтической формулой «горение души», варьируя мысль Гоголя в «Портрете»: «Сила создания уже заключена в душе самого художника». В акте творчества сочетаются *божественное откровение* и *игра воображения*. Если первое мистическое видение («глаза будто во весь сад») было воспринято Ильей как указание служить Богу своим ремеслом (секреты которого поведал ему знаток уставного ликописания артельный иконописец Арефий), то второе видение («глаза в полнеба») открыло ему «Красоту Господа» и вдохновило на свободное творчество. Синий цикорий, найденный Ильей на могиле, недвусмысленно намекает на голубой цветок Новалиса и знаменует приобщение героя к *романтическому* мироощущению.

Изменение ментальных установок, нравственно-эстетических ценностных ориентиров определило *переход* Ильи *от нормативного к личностному* типу творчества: неуставная икона св. Анастасии связана с ним интимно (облик святой он «искал и нашел в своем сердце»), пейзажи проникнуты глубоко личным элегическим *настроением*. Торжеству нетрадиционной красоты в его живописи предшествовало новое, близкое к пантеизму ощущение простора, гармонии и радости Божьего мира (мотивы цветов, сада, мореплавания, дороги, звезд, солнечного света). Перед отъездом из Европы он даже молится заходящему солнцу! Столь же нетрадиционно представлен внутренний мир личности, обретающей самостоятельность (мотив души) и гордое самосознание творца («Напишу тебя, не бывшая никогда! и будешь!»).

Но при всех изменениях менталитета и мироощущения героя постоянным остается свойственное его артистической натуре *эстетически-целостное восприятие полноты живой жизни*, его дар подражания природе (основа миметических искусств по Платону и Аристотелю) и стремление своим искусством донести до всех радость бытия (заставить вновь и вновь «полноблать жизнь», по Л. Толстому). Эстетически окрашенные чувства свободы творчества и любви оказываются сильнее его социальных переживаний несвободы (разговор с Анастасией: «Зачем мне воля?»), которые в сюжете разрешаются предельно просто: барин дал вольную. Поэтому в художественном мире (за исключением очерковой рамы) исто-



рические приметы времени редуцированы, они даны сквозь призму русской классической литературы (например, два барина почти дублируют персонажей Тургенева, Щедрина, Лескова; Рим лишен конкретной топонимики: хронологические границы повести размыты, нижняя относится, по-видимому, к рубежу XVIII–XIX вв. и т.п.).

По сравнению с такими реалистическими повестями о художнике, как «Невский проспект» Гоголя, «Дом с мезонином» Чехова и «Художник Алымов» Короленко, Шмелев в своем осмыслении жизни во многом отошел от принципов социально-исторического детерминизма, которым он следовал в пору «Знания». Его герой, подобно отшельнику, абсолютно одинок и изолирован автором от общественной и умственной атмосферы его времени, от конкретики исторической жизни. Шмелев воплотил в нем универсальный тип уединенного [Тюпа 2009, 46–63] религиозно-эстетического сознания, устремленного к романтическому идеалу (психологически близкий Жуковскому, молодому Гоголю, Ап. Григорьеву). Писатель представил его в момент категориального слома в культуре (по А.В. Михайлову) и смены художественных систем, обусловленной встречей культур средневекового (авторитарно-церковного) и новоевропейского типа. В силу мощной православной традиции [Есаулов 2012] эта ситуация сохраняла свою актуальность в России более длительное время, чем в Европе, и порождала в литературе вплоть до XX в. романтические веяния, житийные и т.п. мотивы, их модификации и неожиданные сочетания (например, идея красоты и неканоническое житие старца Зосимы у Достоевского). Они придавали реалистическим картинам жизни идеальную перспективу (которой был лишен позитивистский натурализм). Время заставляло русских писателей искать возможности диалога подобных идеальных начал или даже их художественного синтеза. Интуицией художника Шмелев смог схватить глубинную суть длительного исторического процесса в искусстве порубежной эпохи (типологически близкой эпохе Платона), что, по-видимому, и побудило его обратиться к романтизму как ее началу. Эта ситуация, в основе которой лежит смена ментальных структур, и определила закон дивергенции в поэтике и стиле повести.

Симметричная композиция ее (напоминающая петербургские повести Гоголя) могла бы произвести впечатление мертвой схемы, если бы все удвоенные компоненты изобразительности были статичны. Но они вовлечены в движение времени, в динамику повествования о *процессе* жизни и творческом *пути* героя. Психологические, пейзажные, сюжетные, портретные, речевые, звуковые, интонационные детали образуют цепочки и составляют *два мотивных комплекса* музыкального типа. Их сближает мерцание одних и тех же *лейтмотивных единиц* (чаша, душа, красота, свет, радость), получающих, однако, контрастные и даже противоположные смыслы в духе традиционной церковной и новоевропейской романтической культуры, сохранившей связь с Возрождением.

Так, *радость* – многозначное ключевое слово обоих комплексов – предстает то в ортодоксальном значении небесной благодати, утверждает



мой христианством как абсолютная цель человеческой личности (в тексте возникают аллюзии на *Послания ап. Павла* и на *акафист Пресвятой Богородице*), то в значении восторга перед красотой Божьего мира, то в значении счастья вдохновенной творческой жизни, любви и свободного возвышения души к романтическому идеалу (текст насыщен реминисценциями из *оды Ф. Шиллера «К радости»*, ставшей гимном русского романтизма, и из русской романтической лирики). Оба мотивных потока вливаются в *Золотую Чашу*, образуя *новое* органическое единство (интеграл), благодаря чему *неуставно* написанная икона, по признанию архиерея (рупор идей автора) являет *«великий Смысл»*. Вместе с тем она таит отсвет живого *личного* чувства («сердечного огня»), получившего в романтизме *надличное*, но не нормативное значение. В ней присутствуют также черты оригинального *творческого дара* живописца (перекличка формул «Неупиваемая Чаша» и «Неиспиваемая сладость жизни»). Все это отличает Неупиваемую Чашу от древней безличной иконки, которой молится Илья, от ярмарочных «ходовых богов» со строгими лицами, одетыми розовыми венчиками («все одинаковые») и от классической «строгой» иконы. В словах архиерея «народ жаждет радости» слышится голос старца Зосимы из «Братьев Карамазовых», нетрадиционно истолковавшего смысл первого евангельского чуда. (Таким образом, неуставная икона, молитва (которой монашка научила мальчика) и необычное толкование Евангельского текста, равно отступающие от традиции непреложного канона, сигнализируют о косвенном влиянии секуляризации на церковную сферу, о подпочвенных постренессансных сдвигах в ней).

Аналогичным образом в повествовании сочетаются признаки двух ведущих *жанров* церковной и романтической словесности, формирующие необычное *жанровое образование*, которое О. Сорокина назвала «житийной поэмой». На схему жития как бы наложен шаблон биографического романа в *очерковом реалистическом* обрамлении, расширяющем хронотоп повести до постреволюционной современности (разгромленное в 1905 г. кладбище, разоренное поместье). Сквозь эти жанровые напластования (с вкраплениями элементов экфрасиса, акафиста, псалмов, исповеди, рассказа о чудесах, сказки, легенды, народной и церковной песни, неуставной молитвы и т.д.) проступают контуры *евангельской притчи* о Блудном сыне, внушающей, подобно иконе, надежду на спасение, а в судьбе героя угадываются знаки Божьего Промысла. Таким образом, смыкаются исторические формы словесности (от фольклорных и церковных жанров до романтической поэмы и романа) и русской живописи: Илья («другой Рублев», по пророчеству Арефия) как бы повторяет в сокращенном виде эволюцию иконописи от Ушакова до Нестерова и возрождает раннехристианскую идею сокрытия Св. Младенца от злых сил. В повести дышит *история* русского искусства (живописи, слова, музыки) от древности до современности. Психологическая, духовная и творческая близость автора к своему герою сказывается в лирическом пейзаже, описании монастыря, любовных переживаний, игры воображения и подчеркнута единством



инициалов двух живописцев: И.Ш.

Перспектива художества, согласно образному пророчеству повести, связана, по-видимому, с дальнейшим развитием *религиозного* искусства, но без уставной строгости и в единстве с субъективно-творческим, лирическим началом, надличный смысл которого был открыт эстетикой романтизма. Здесь намечен путь, который через несколько лет приведет Шмелева к идиллии «Богомолья», к опоэтизированной картине православной жизни в «Лете Господнем», а затем к преодолению антитрадиционных веяний и к утверждению духовного реализма его последнего романа. Очевидна прямая связь образов Горкина и Арефия, Дарьиньки и Анастасии, но представленных в православном контексте, который не был акцентирован в «Неупиваемой Чаше»: в повести идея православной культуры, как и у раннего Гоголя, еще отсутствовала. Поэтому на другой ключевой вопрос эпохи о национальном менталитете (генезис его таится в идее романтической народности) Шмелев ответил не в духе концепции народа – богоносца, а в духе Некрасова и передвижников, показав в натуралистическом стиле физиологических очерков «исконные» картины русской ярмарки и крестного хода, не исключая угрозы протестных настроений в народе. Он иронически оценил болтовню праздных горожан о «темноте народной»: «Мало кто скажет путное!»

Как всякое художественное произведение, повесть «Неупиваемая Чаша» в силу своей образности допускает (по Шеллингу) различные толкования. Одно из них предложено в настоящей статье. Оно полемично по отношению к тем трактовкам, которые однозначно возводят смысл повести к средневековому жанру жития, игнорируя аллюзивный слой романтизма (давшего импульс всему последующему развитию художественной культуры, поскольку, по определению Блока, реализм – «наследие романтизма, его родное дитя» [Блок 1971, 483]), и многочисленные реминисценции из реалистических произведений Пушкина, Гоголя, Щедрина, Толстого, Лескова, Достоевского и других. Но именно их «чужое слово» в тексте повести говорит о том, что «Неупиваемая Чаша» Шмелева явилась формой его самоопределения, его попыткой по-новому осмыслить художественную ситуацию своего времени, переплетение неоромантических и неореалистических тенденций. Он писал повесть не о прошлом, а о настоящем, эстетически злободневном. И она во многом сохранила свою актуальность до наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. О романтизме // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1971. С. 473–485.
2. Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920 годов. СПб., 2014.
3. Есаулов И.А. Русская классика. Новое понимание. СПб., 2012.
4. Живов В.Н. Святость. М., 1994.
5. Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1. Ч. 1. Л., 1991.



6. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1981.
7. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1972.
8. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003.
9. Любомудров А.Н. Иван Шмелев: между светской и церковной традициями // Христианство и русская литература. Сб. 3. СПб., 2006. С. 391–429.
10. Любомудров А.Н. И.С. Шмелев и философия Владимира Соловьева // Наследие И.С. Шмелева: проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 19–28.
11. Платон. Федр // Платон. Диалоги. Ростов-на-Дону, 1998. С. 256–264.
12. Руднева Е.Г. Диалог традиций в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша». М., 2007.
13. Руднева Е.Г. «Нужно понять все многообразие образов великого символа чаши» (Н.К. Рерих) // Новый филологический вестник. 2017. № 1 (40). С. 68–83.
14. Руднева Е.Г. О религиозной составляющей художественного мира Шмелева // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. М., 2011. С. 213–220.
15. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.
16. Русские иконы / автор-сост. Н. Будур. М., 2000.
17. Сорокина О. Московияна. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994.
18. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009.
19. Шмелев И.С. Неупиваемая Чаша // Шмелев И.С. Избранное. М., 1989. С. 184–238.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Rudneva E.G. “Nuzhno ponyat’ vse mnogoobrazie obrazov velikogo simvola chashi” (N.K. Rerikh) [“It is necessary to understand the different meanings of the great symbol the Cup” (N.K. Roerich)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2017, no. 1 (40), pp. 68–83. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections Research Papers)

2. Blok A.A. O romantizme [About Romanticism]. *Blok A.A. Sbornik sochineniy* [The Collected Works]: in 6 vols. Vol. 5. Moscow, 1971, pp. 473–485 (In Russian).
3. Lyubomudrov A.N. Ivan Shmelev: mezhdru svetskoy i tserkovnoy traditsiyami [Ivan Shmelyov: Between the Ecclesiastical and Secular Traditions]. *Khristianstvo i russkaya literatura*. [Christianity and Russian Culture]. Vol. 3. Saint-Petersburg, 2006, pp. 391–429. (In Russian).
4. Lyubomudrov A.N. I.S. Shmelev i filosofiya Vladimira Solov’eva [Shmelyov and Vladimir Solovyov’s Philosophy]. *Nasledie I.S. Shmeleva: problemy izucheniya i izdaniya* [I.S. Shmelyov’s Legacy: Issues of Studies and Publishing]. Moscow, 2007, pp. 19–28. (In Russian).
5. Rudneva E.G. O religioznoy sostavlyayushchey khudozhestvennogo mira Shmeleva [About the Religious Component of Shmelyov’s Artistic World]. *Poeziya russkoy zhizni v tvorchestve I.S. Shmeleva* [The Poetry of Russian Life in the I.S. Shmelyov’s Works]. Moscow, 2011, pp. 213–220. (In Russian).



(Monographs)

6. Budur N. (ed.) *Russkie ikony* [Russian Icons]. Moscow, 2000. (In Russian).
7. Durylin S.N. *Stat'i i issledovaniya 1900–1920 godov* [Articles and Research of the 1900–1920s]. Saint-Petersburg, 2014. (In Russian).
8. Esaulov I.A. *Russkaya klassika. Novoe ponimanie* [Russian Classical Literature. A New Comprehension]. Saint-Petersburg, 2012. (In Russian).
9. Likhachev D.S. *Literatura – real'nost' – literatura* [Literature – Reality – Literature]. Leningrad, 1981. (In Russian).
10. Lotman Yu.M. *Analiz poeticheskogo teksta* [Analysis of the Poetic Text]. Moscow, 1972. (In Russian).
11. Lyubomudrov A.M. *Dukhovnyy realizm v literature russkogo zarubezh'ya. B.K. Zaytsev, I.S. Shmelev* [The Spiritual Realism of Russian-Language Literature Abroad]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).
12. Rudneva E.G. *Dialog traditsiy v povesti I.S. Shmeleva "Neupivaemaya Chasha"* [The Dialogue of Traditions in I.S. Shmelyov's story "The Inexhaustible Cup"]. Moscow, 2007. (In Russian).
13. Rudneva E.G. *Pafos khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Message of a Literary Work]. Moscow, 1977. (In Russian).
14. Sorokina O. *Moskoviana. Zhizn' i tvorchestvo Ivana Shmeleva* [Moskoviana. The Life and Works of Ivan Shmelyov]. Moscow, 1994. (In Russian).
15. Тура В.И. *Literatura i menta'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009. (In Russian).
16. Zen'kovskiy V.V. *Istoriya russkoy filosofii* [The History of Russian Philosophy]. Vol. 1. Part 1. Leningrad, 1991. (In Russian).
17. Zhivov V.N. *Svyatost'* [Sanctitude]. Moscow, 1994. (In Russian).

Руднева Елена Георгиевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, заслуженный профессор; профессор кафедры теории литературы филологического факультета. Научные интересы: история русской литературы XIX – начала XX в., теория литературы (ценностные аспекты художественного произведения, система эстетических категорий, поэтика).

E-mail: kolotilovan@mail.ru

Rudneva Elena G., Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Honorary Professor; Professor at the Department of Theory of Literature, Faculty of Philology. Research interests: history of Russian literature of 19 – early 20 cc., theory of literature (aspects of values in literature, system of aesthetic categories, poetics).

E-mail: kolotilovan@mail.ru

А.А. Холиков, О.А. Коростелев (Москва)



«НЕЧТО ПЕССИМИСТИЧЕСКОЕ»:
общественно-политические взгляды Д.В. Философова
в публицистике революционных лет (1917–1918)

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект 17-04-00553 «Подготовка первой части коллективной монографии “Летопись жизни и творчества Д.С. Мережковского (1865–1941 гг.)”».

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00004

Аннотация. В статье впервые подробно освещаются публицистические выступления Д.В. Философова 1917–1918 гг., не переиздававшиеся и не входившие в прижизненные авторские сборники. Прибегая к текстологическому анализу, авторы на конкретных примерах показывают, что в своей публицистике Философов выступал рупором идей Мережковских, а следовательно, его статьи могут восприниматься в качестве своеобразного «газетного дневника» этого «тройственного союза». Одновременно воссоздаются основные вехи на пути, который публицист прошел в своих размышлениях о современности перед вынужденным бегством за рубеж.

Ключевые слова: Д.В. Философов; Д.С. Мережковский; З.Н. Гиппиус; публицистика; Февральская революция; Октябрьская революция.

A.A. Kholikov, O.A. Korostelev (Moscow)

“Something Pessimistic”: D.V. Filosofov's Socio-political Views in the
Publicistic Writing of Revolutionary Years (1917–1918)

Abstract. The article considers D.V. Filosofov's publicistic works 1917–1918 in detail for the first time. These texts were not republished and were not included in Filosofov's lifetime collections. Using textual analysis the authors demonstrate on concrete examples that Filosofov in his publicistic works was the mouthpiece of the Merezhkovskys' ideas, consequently, his articles can be considered as a kind of “newspaper diary” of this “trinal union”. The article also reconstructs the main milestones on the road the publicist went through in his reflections on the present before his forced flight abroad.

Key words: D.V. Filosofov; D.S. Merezhkovsky; Z.N. Gippius; publicistic writing; the February Revolution; the October Revolution.

Роль Дмитрия Владимировича Философова (1872–1940) в литературно-общественной жизни России двух предреволюционных десятилетий остается до сих пор недостаточно оцененной. Складывается несправедливое ощущение, будто он находился в тени у четы Мережковских. Между тем не может быть сомнений в том, что Философов «был одним из вы-



дающихся деятелей русской литературы и культуры в период, ограниченный 1899 и 1919 годами» [Дюррант 1994, 444]. Достаточно вспомнить, что именно он определял литературную политику журнала «Мир искусства», редактировал «Новый путь», был одним из организаторов петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903), а с 1909 г. стал председателем Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге (Петрограде) (1907–1917).

До эмиграции Философов опубликовал более тысячи статей и заметок на разные темы. Из них по литературным вопросам – около двухсот [Коростелев 2010 а, 3–21], [Коростелев 2010 б, 644–658]. Незначительная часть вошла в три прижизненных сборника: «Слова и жизнь: литературные споры новейшего времени (1901–1908 гг.)» (СПб., 1909), «Старое и новое: сборник статей по вопросам искусства и литературы» (М., 1912), «Неугасимая лампада: статьи по церковным и религиозным вопросам» (М., 1912).

Полная библиография критико-публицистического наследия Философова еще не составлена. Наш особый интерес к статьям 1917–1918 гг. вызван не только широко отмечаемым 100-летним юбилеем революционных событий, но и тем, что, во-первых, важнейшие из более ранних работ Философова уже переизданы [Философов 2004], [Философов 2010], а во-вторых, следующий – эмигрантский – период его творчества – совсем иной двадцатилетний этап журналистской и общественно-политической деятельности, связанный с редактированием ряда варшавских газет, организацией Общества русско-польского сближения, формированием русских отрядов при польских войсках, попытками воздействия на Пилсудского, руководством местного отделения савинковского «Народного Союза Защиты Родины и Свободы». По признанию родной сестры Философова, З.Н. Ратьковой-Рожновой, «Дима – редкое явление, пример преображения одного человека в другого – до революции и после. До революции Дима – эстет в том понимании, которое было принято в девятнадцатом веке. Все то, что было красотой, касалось ли это морального или материального, было для него божеством. Мама говорила, что Дима мог защищать картину с оружием в руке. Идеалист был, идеалистом и остался, но после революции в Варшаве родился другой Дима. На некоторое время искусство перестало существовать для него, борьба с людским злом интересовала его полностью...» [цит. по: Дюррант 1994, 445].

Несмотря на отсутствие всех необходимых комплектов периодики революционных лет, нам удалось выявить чуть более ста статей и заметок Философова 1917–1918 гг. И хотя на исчерпывающую полноту этот список не претендует, тем не менее основные публикации в нем по возможности учтены. Большинство из них вышло в кадетской «Речи», наиболее культурной газете того времени (кадеты считали культуру частью своей программы), с которой Философов постоянно сотрудничал с 1908 г. и до самого ее закрытия большевиками и даже позже, когда она выходила в октябре 1917 – августе 1918 под другими названиями («Наша речь», «Сво-



бодная речь», «Век», «Новая речь», «Наш век»). З.Н. Гиппиус вспоминала: «Д<митрий> Ф<илософов> тоже много писал – главным образом в “Речи”, органе умеренных ка-дэ (конституционалистов-демократов), к которым он ближе стоял, чем Д<митрий> С<ергеевич>» [Гиппиус-Мережковская 1951, 187]. В одной из статей Философов признался: «Я лично (если это кому-нибудь интересно знать) никогда не принадлежал к кадетской партии. Я просто рядовой сотрудник “Речи”, во многом ей симпатизирующий, особенно в ее честном отношении к обороне, в ее борьбе с демагогией, с погромной агитацией. Никогда кадеты не стояли на задних лапках перед физической силой, никогда не потакали стихии. И это мне дорого» [Философов 1917, 5 (18) сентября, 1–2]. (Здесь и далее в ссылках на газетные публикации дата выпуска указывается полностью, включая число и месяц).

В содержательном отношении собранные публикации весьма «разношерстны», что вообще было характерно для Философова, за исключением третьего прижизненного сборника его статей по церковным и религиозным вопросам. Принципиальной разницы между многообразными видами своих писаний он не делал. Материалом для статьи или заметки могло послужить что угодно: книга об оккультизме, перепись увечных воинов, выставка работ М.С. Наппельбаума, съезд преподавателей словесности или же свечной съезд, положение беспризорных детей, заседание Временного совета Российской республики и т.п. В сущности, Философов был по преимуществу даже не журналистом, а именно газетчиком, откликнувшимся на все и вся и часто не делая скидку на масштаб описываемых явлений. При этом значительное место в его текстах занимает выяснение отношений с изданиями идейных оппонентов – «Правдой», «Новой жизнью», «Делом народа». И если в бытность «Мира искусства» «представить себе Философова в каком-либо соприкосновении с политикой и, следовательно, с “толпой” и чуть ли не “чернью” было решительно невозможно» [Перцов 2002, 210], то с начала 1917 г. его уклон в политическую публицистику стал особенно ощутим.

Прежде чем обратиться к публичным высказываниям Философова по актуальным политическим вопросам, приведем запись Гиппиус из ее «Черной книжки» (1919):

«Мы, т.е. я, Мережковский и Философов, а также некоторые друзья наши, склонялись как писатели к идейным сторонам общественного вопроса. Не входя ни в одну из политических партий, мы, однако, имели касание почти ко всем. В той, которой мы наиболее сочувствовали, у нас было много давних друзей, задолго до войны мы сблизились с некоторыми эмигрантами (между прочим, с Савинковым), с которым мы поддерживали постоянные сношения. Это была партия социалистов-революционеров. Несмотря на плохо разработанную идеологию, эта казалась нам наиболее органической, наиболее отвечающей русским условиям. За соц.-революционерами, как народниками, стояло уже свое историческое про-



шное. Что касается партии социал-демократической, – партии, сравнительно новой в России, лишь после 1905 года оформившейся у нас по западным образцам и уже расколотой на большевиков и меньшевиков, то самая основа ее – экономический материализм, – была нам, и некоторой части русской интеллигенции, особенно чужда (как и самому русскому народу – казалось нам). Все десять лет мы вели с ней последовательную, очень внутреннюю, идейную борьбу» [Гиппиус 1999, II, 181].

Как известно, события Февральской революции разворачивались непосредственно на глазах у Философова, который за пять лет до этого вместе с Мережковскими переехал из знаменитого дома Мурузи на Сергиевскую улицу, 83 (кв. 17). Произошло это еще в 1912 г. По воспоминаниям Гиппиус, «взяли квартиру первую попавшуюся: очень большую на Сергиевской, у самой решетки Таврического сада. С моего балкона виден был и соседний Таврический дворец, – где помещалась Государственная Дума...» [Гиппиус-Мережковская 1951, 199]. Неудивительно, что все главные исторические события революционных лет члены «триумvirата» наблюдали из домашнего окна. Подробно эти дни и месяцы описаны в дневниках Гиппиус [Гиппиус 1999, I, II] (по точному наблюдению исследователей, Гиппиус использовала дневниковые записи Философова, факт чего и сама признавала. На это указывают текстуальные совпадения (см. далее). «Но, – полагает Б.И. Колоницкий, – имело место, по-видимому, не просто использование, а и включение в текст отредактированных фрагментов дневника Философова» [Колоницкий 1992, 192]; [Философов 1992 а, 193–205], [Философов 1992 б, 188–204], [Философов 1992 с, 147–166]).

Крайне негативное отношение к самодержавию (ср. со словами Гиппиус: «Что касается Ф<илософо>ва – у него все было проще: он отрицал самодержавие огулом, как режим, подавляющий общественную и политическую жизнь страны и как виновника и войны, и таких событий и расправ, как 9 Января» [Гиппиус-Мережковская 1951, 137]) поставило Философова в один ряд с теми, кто не просто приветствовал Февральскую революцию, но воспринял случившееся в религиозном ключе. В статье с символическим названием «Воскресшая Россия» он прямо утверждал: «То, что мы пережили с 27 февраля по 2 марта, настолько чудесно, а то, что делалось с 1825 года по 1917 год, настолько ужасно, что нормальные, “обыденные”, похороны не могли удовлетворить народного чувства. Ведь сегодня не только похороны жертв, сегодня великий праздник победы. Сегодня праздник Воскресения русского народа» [Философов 1917, 1917. 23 марта (5 апреля), 1–2]. В день этой публикации, 23 марта (5 апреля) 1917 г., на Марсовом поле в Петрограде состоялись похороны жертв Февральской революции. В братскую могилу было опущено 180 гробов, обтянутых красной материей (см. дневниковую запись Гиппиус от 25 марта (7 апреля) того же года: «Были похороны “жертв” на Марсовом поле. День выдался грязный, мокрый, черноватый. Лужи блестяли. Лавки заперты, трамваев нет, “два миллиона” (как говорили) народу, и в порядке, ника-



кой Ходынки не случилось» [Гиппиус 1999, I, 505]). За несколько дней до этого Философов, будучи захваченным тревожной атмосферой событий, изумлялся «культурности народного восстания» и утверждал, что «если бы мы имели возможность тихо и спокойно засесть в Публичной библиотеке за изучение “Великой французской революции”, мы сразу оценили бы относительную бескровность и неразрушительность совершившегося переворота» [Философов 1917, 10 (23) марта, 2].

Не относясь к числу безоговорочных сторонников А.Ф. Керенского и не соглашаясь с ним по ряду вопросов, Философов, однако же, признал его «живым воплощением революционного и государственного пафоса» [Гиппиус 1999, I, 476], [Философов 1992 б, 197] (в дневниковой записи от 5 (18) марта 1917 г. Философов приводит текст своего письма Керенскому: «Считаю своим святым долгом сказать Вам, что именно Вы в трудную ночь с 1-го на 2-е марта спасли Россию от великого бедствия. Только человек высочайшей моральной чистоты, только подлинный гражданин мог в эти трудные часы с таким святым и гениальным энтузиазмом овладеть положением. Тяжкая болезнь все еще держит меня в своих руках. Не знаю, долго ли проживу. Но если судьба не позволит мне увидеть плода революции, то все-таки я уйду из этого мира гордым и спокойным гражданином, с благоговением поминая Ваше имя» [Философов 1992 б, 197]) и в отклике на выпущенную Центральным комитетом трудовой группы краткую биографию Керенского по материалам департамента полиции назвал его фактическим «президентом российской республики» и «женихом» русской революции [Философов 1917, Аргус, 82]. Апостольский призыв «Духа не угашайте», взятый в качестве заголовка одной из статей, наполнился для Философова актуальным общественно-политическим содержанием: «Наши министры буквально не спят и не едят по недостатку времени. Своим примером они как бы призывают нас к такой же сверхчеловеческой энергии» [Философов 1917, 14 (27) марта, 3] (ср. с дословным названием статьи Мережковского «Духа не угашайте» [Мережковский 1915, 16 (29) октября, 3]). Действенная помощь по отношению к новой власти заключалась в том, что Философов вместе с Мережковскими 29 марта (11 апреля) 1917 г. принял участие в совещании писателей, актеров и драматургов в Зимнем дворце, на котором решался вопрос об «автономии» театров, а в мае вошел в Совет по делам искусств, который был образован при комиссаре Временного правительства над бывшим министерством двора [Летопись... 2005, 560–561]. Активно поддерживая на первых порах правительство, осознавая, что «оно обязано содействовать успокоению страны, созданию условий для повседневной тяжелой работы» [Философов 1917, 16 (29) марта, 2], Философов одновременно с этим выступал против смирения массового энтузиазма: «Чем действительнее наше народное правительство будет отвечать на упования великого народа, совершившего революцию, чем оно будет революционнее, тем и авторитетнее, тем легче победит обе опасности: демагогию “Правды” и контрреволюцию» [Философов 1917, 16 (29) марта, 2]. Переживая, по собственным словам, «великие дни радости и веры»



[Философов 1917, 1 (14) апреля, 3], Философов воспринимал происходящее в гораздо более радужных тонах, нежели Д.С. Мережковский (однако историк Колоницкий справедливо отмечает, что позиция Философова в публицистике немного отличалась от его дневниковых записей: «Так, после февральской революции его публичные выступления характеризуются большим (по сравнению с дневником) оптимизмом...» [Колоницкий 1992, 190]. Например, по дневнику видно, что уже 2 (15) марта 1917 г. Философов довольно трезво оценивал перспективы новой власти: «Словом, это все романтики, фанатики, если угодно, но главное, люди преисполненные “прекраснодушия”. Имея опыт борьбы с врагом, они нисколько не имеют опыта в конкретной реализации своей идеи» [Философов 1992, б, 192]). Так, 1 (14) апреля 1917-го каждый из них опубликовал по пасхальной статье. Но если Философов в очередной раз констатировал, что «чудо» уже совершилось и «Россия воскресла» [Философов 1917, 1 (14) апреля, 3], то Мережковский был более сдержан в своих утверждениях: «Но пока дух без плоти и плоть без духа, еще не совершилось Воскресение. Нет, не так-то легко соединить воскресение России с Воскресением Христовым, красное яичко – с красным знаменем» [Мережковский 1917, 1 (14) апреля, 2].

Между тем «золотые сны» Философова развеивались стремительно. 8 (21) апреля, через неделю после Пасхи и почти сразу после возвращения В.И. Ленина в Петроград, ознаменовавшегося историческим выступлением на площади перед Финляндским вокзалом, Философов, который «так разболелся, что его необходимо было увезти» [Гиппиус-Мережковская 1951, 223], отправился вместе с Мережковскими в Кисловодск. «Да, не дай Бог, – сокрушался он со знанием дела, – по нынешним временам быть больным!» [Философов 1917, 21 мая (3 июня), 3]. В то самое время кавказские минеральные воды оказались отрезаны от России из-за нераспорядительности почтового ведомства. «Все рестораны и гостиницы, – писал Философов в заметке по этому поводу, – увеличили цены на 25 %. Для того, чтобы не быть голословным, скажу, что сегодня, в казенной кофейне я уплатил 3 р. 10 коп. за два стакана кофе и два яйца всмятку» [Философов 1917, 21 мая (3 июня), 3]. «Жить на Кавказе, – по признанию Гиппиус, – было довольно тяжело. Издали все казалось мутнее и страшнее» [Гиппиус-Мережковская 1951, 223–224]. И все же именно в Кисловодске Мережковским и Философову удалось организовать газету «Грядущее» [Соболев 1993, 42–43], которая вышла в двух номерах: за август и сентябрь.

В условиях надвигающейся катастрофы (июльский кризис, массовое дезертирство на фронте) тональность статей Философова становится более трезвой, чем это было в первые послереволюционные дни. Все настойчивее звучат его предупреждения о том, что «стихийная темнота народных масс так же опасна, как и классовый эгоизм» [Философов 1917, 12 (25) августа, 2], в то время как «“новые люди”, добравшись до власти, бессознательно одеваются в старые одежды, подпадают под ярмо старых навыков» [Философов 1917, 2]. Философов присоединяется к «открытому письму» муромцев, которые безрезультатно съездили в столицу хлопотать



о поддержке своего продовольственного плана. Кончается оно следующими скорбными словами: «Нравственную ответственность за будущее мы слагаем на тех, кто слеп или не хочет видеть действительности. Мы говорим: нравственную ответственность, ибо понимаем, что голодный народ прежде всего сметет тех, кто к нему ближе, а вы, – вы в то время будете в своем кабинете рассматривать вопрос о том, почему нам не удалось выполнить наши прекрасные планы» [Философов 1917, 23 августа (5 сентября), 2]. В своих воспоминаниях Гиппиус уверяет, что из всего их окружения Мережковский «оказался самым прозорливым. Еще в марте, когда у многих не погасла первая радость, он объявил: “Нашу судьбу будет решать Ленин”» [Гиппиус-Мережковская 1951, 222]. Но, судя по ее же дневниковой записи от 6 (19) марта, эти слова произнес Философов [Гиппиус 1999, I, 481]. И действительно, днем раньше он записал их в собственном дневнике [Философов 1992, б, 199]. Не пройдет и полгода, когда в августе Гиппиус услышит от Философова слова, подтверждающие его же предсказание: «Весь город ждет выступления большевиков. Ощущение, что *никакой власти нет*» [Гиппиус 1999, I, 550].

Об этом читаем едва ли не в каждой сентябрьской публикации Философова. «Начиная с 21 апреля, – пишет он, – наша власть колеблется, как маятник, ограничиваясь бесконечной словесностью» [Философов 1917, 29 сентября (12 октября), 1]. И здесь же: «Отсутствие твердой власти – таково основное страдание России. Жажда хоть какого-нибудь порядка, как неперемного условия бытия России, распространяется все шире и шире. А так как центральная власть до сих пор не удовлетворяет этой законной потребности граждан, то появляются отдельные попытки утвердить порядок, так сказать “самочинно”, помимо и вопреки бездейственной и беспринципной власти официальной» [Философов 1917, 29 сентября (12 октября), 1]. Единственной реальной, наименее утопичной силой, способной противостоять «непротивленьшам» (именно так Философов назвал одну из своих статей о «народных вождях» после их пребывания у власти), оказались большевики. «По крайней мере, – как сказано уже в другой его публикации от 15 (28) сентября, – ясно видно, чего Ленин хочет и куда идет. Идет напролом» [Философов 1917, 15 (28) сентября, 1]. Спустя еще несколько дней Философов подводит неутешительный для Временного правительства итог: «... в революции побеждает не истерика, а здравый ум и твердая память» [Философов 1917, 27 сентября (10 октября), 2].

Следует отдать должное дальновидности Философова, который еще в марте 1917-го писал о необходимости бороться с демагогией и «во имя будущей близкой свободы» открыто призывал правительство «к решительным действиям, даже к насилию» [Философов 1917, 16 (29) марта, 2]. Теперь же, 6 (19) октября, его предостережения звучали все более безнадежно: «Насильничает и “принуждает” у нас всякий, кто хочет, кому не лень. “Не противится” только государственная власть. Она воистину перешла в толстовство и беспристрастно взирает на все увеличивающуюся анархию» [Философов 1917, 6 (19) октября, 2]. Что же касается персональной



ответственности, то, как полагает Философов, «львиная доля вины за неавторитетность сегодняшнего правительства, за “зигзаги” его политики, за российскую анархию падает на эсеров» [Философов 1917, 21 сентября (4 октября), 2]. Но и Керенский, по его мнению, слишком долго не проявлял решительности. Почти накануне Октябрьского переворота в отчете о заседании Временного совета Российской республики Философов с очевидным сожалением отмечает: «Я внимательно слежу за публичными выступлениями Керенского, с тех пор, как он стоит во главе Правительства, и <,> если не ошибаюсь, он впервые высказался столь резко и определенно о “большевиках”, назвав их тактику – тактикой “шантажа и погромов”» [Философов 1917, 14 (27) октября, 2]. Но ничем помешать им уже не мог.

Наряду с революцией еще одним важнейшим событием в политической повестке у Философова была продолжавшаяся война. Ее трагические последствия постоянно оказывались в центре внимания публициста: будь то бедственное положение увечных воинов, которые должны получать помощь «не потому, что нам “жалко” инвалидов, а потому что они имеют на это законное право, и государство обязано им помочь» [Философов 1917, 12 (25) марта, 3], или же детская преступность, которая за годы войны только в Петрограде выросла больше, чем вдвое. Философов с тревогой замечает «народнение нового класса: детского пролетариата» [Философов 1917, 13 (26) февраля, 2] – и заявляет о том, что «городская дума делает все от нее зависящее, чтобы насаждать в столице хулиганство, оставлять без призора столь увеличившееся число “самостоятельных” подростков. Пассивность и неряшливость города в этом смысле воистину ужасны» [Философов 1917, 7 (20) февраля, 2]. И хотя Философов, в отличие от Мережковских, занимал оборонческую позицию («Мы открыто и последовательно, – писал он, – боремся за оборону, за поднятие боеспособности армии» [Философов 1917, 5 (18) сентября, 2] (ср. слова Гиппиус: «Многие, очень многие, тоже войну принципиально отрицавшие, также не видевшие для нее достаточно поводов и даже сомневавшиеся в победе России при ее положении, – все-таки – войну эту из любви к России приняли и о победе мечтали, (как самый близкий друг наш, Д. Философов)» [Гиппиус-Мережковская 1951, 240]), однако «воскрешение» страны напрямую увязывал с завершением боевых действий: «Революция началась войной, победила во время войны, и восторжествует окончательно при условии достойного, почетного окончания войны» [Философов 1917, 23 марта (5 апреля), 2].

В первые дни после Февральской революции Философов убеждал себя и своих читателей в том, что если прежде, в условиях ненавистного им самодержавия, «защищать приходилось как бы не реальную Россию, а Россию желанную, любимую лишь в мечтах» [Философов 1917, 7 (20) марта, 2], то «теперь нет разделения между народной армией и правительством, между фронтом и тылом» [Философов 1917, 7 (20) марта, 2], а следовательно, лозунг «Все для войны!» приобретает особую актуальность: «Все для войны – значит все для процветания новой демократии, все для за-



крепления новых позиций, как внешних, так и внутренних» [Философов 1917, 7 (20) марта, 3]. Однако и в этом вопросе бездеятельность «народной власти» становилась для Философова все более очевидной. Еще в июле 1917-го он возлагал надежды на Керенского, который, «сам человек непоколебимой чести и беззаветного мужества», по словам Философова, «теперь ближе вошел в жизнь фронта и, нет сомнения, по достоинству оценил и понял русского, среднего, офицера. Правительственные комиссары при армии подобраны очень удачно. Это все мужественные, испытанные революционеры, которые, так же как и Керенский, дадут русскому офицерству нравственную опору» [Философов 1917, 16 (29) июля, 2]. Но, наблюдая за происходящим, получая многочисленные письма с фронта, пришедшие в ответ на только что процитированную нами статью «Русский офицер», Философов менее чем через месяц признал, что для восстановления боеспособности армии одних речей недостаточно: «А.Ф. Керенский обещал нам ввести в армию железную дисциплину. Но до сих пор это обещание не выполнено» [Философов 1917, 13 (26) августа, 2].

Авторитет русских офицеров так и не был поднят. В сентябре Философов начал собирать газетный материал, касающийся безнаказанных преступлений, совершаемых над ними. «Но, кажется, – пишет он, – эту затею придется бросить. Слишком много материала» [Философов 1917, 30 сентября (13 октября), 2]. Забав о фронте, оставив армию без моральной поддержки, власти, по убеждению Философова, не только поставили под угрозу жизни людей («Здесь, в наших говорильнях спорят, колеблются, ежедневно делают новые эксперименты, а там, на фронте расплачиваются за петербургские громкие слова своими боками» [Философов 1917, 17 (30) октября, 2]), но и тем самым «помогли большевикам» [Философов 1917, 20 октября (2 ноября), 1]. За пять дней до Октябрьского переворота, в статье от 20 октября (2 ноября) 1917 г. Философов пророчески заявляет: «Мы накануне выступления большевиков» [Философов 1917, 20 октября (2 ноября), 1]. А за день до самого выступления, 24 октября (6 ноября), делаясь с читателями впечатлениями об очередном заседании Временного совета Российской республики, он даже приводит предполагаемые даты: «... в кулуарах хладнокровно осведомляются о сроке “свержения правительства” большевиками. Одни утверждают, что это будет в ночь на вторник, другие <=> на пятницу» [Философов 1917, 24 октября (6 ноября), 2].

25 октября (7 ноября) 1917 г. пришлось, как известно, на четверг. Случившееся было воспринято Философовым как контрреволюция, пришествие темных сил, преступление политических проходимцев. Иванов-Разумник, занимавший «амплуа эсеровского “первого любовника”» [Философов 1918, 12 марта (27 февраля), 2], дал наиболее точную оценку тому состоянию, которое Философов пережил вместе с Мережковскими: «Крушение всех былых надежд...» [Иванов-Разумник 1917, 15 (28) октября, 5].

Последствия Октября не заставили себя долго ждать. «Русская революция, – утверждал Философов уже в декабре 1917-го, – перестала быть всенародной. С нашей точки зрения <,> она гибнет» [Философов 1917, 2



(15) декабря, 2]. Многочисленные проявления этого процесса становились предметом его выступлений в печати, пока возможность высказываться публично еще оставалась. «Мы теперь именно сели в калошу... счастья, – пишет Философов, отсылая к известной сказке Андерсена, – имеем возможность жить в России, эдак XVI-го или начала XVII-го столетия. Все условия мало-мальски сносного общежития нарушены. Суда нет, личной безопасности нет, путей сообщения нет» [Философов 1917, 21 декабря (3 января), 1]. Положение русского офицерства усугубилось еще больше: «В награду за свои подвиги они получили зверские самосуды, всяческие измывательства и наконец – нищету» [Философов 1917, 9 (22) декабря, 1]. Опора на деклассированные массы привела к тому, что «квалифицированные рабочие, кровно связанные с промышленностью, начинают ужасаться тому развалу, который уготовили большевики русской фабрике. Именно они восстанут против дилетантского “контроля рабочих”, который сводится к уничтожению самого производства» [Философов 1917, 22 декабря (4 января), 1]. После организации ВЧК при Совете народных комиссаров Философов небезосновательно предположил, «что новая комиссия грозит неисчислимыми бедствиями всем и каждому» [Философов 1917, 19 декабря (1 января 1918), 1]: «Говоря языком менее официальным, комиссия призывает всех и каждого посылать доносы...» [Философов 1917, 19 декабря (1 января 1918), 1]. В участвовавших еврейских погромах Философов увидел «самое законное следствие всевозможных “усмирений” и “карательных экспедиций”» [Философов 1917, 17 (4) апреля, 1]. В ответ на прозвучавшие обвинения «Известий» и «Красной газеты» в том, что за погромами стоит буржуазия, Философов возмущенно заявляет: в сложившейся атмосфере «междоусобной брани», гражданской войны «к числу “буржуев” причисляются просто люди грамотные» [Философов 1917, 17 (4) апреля, 1], а в статье с ярким названием «Импотентная буржуазия» прямо призывает, «наконец, признать, что буржуазии, в настоящем смысле этого слова, у нас и не было!..» [Философов 1917, 21 (8) апреля, 1].

Примечательно, что почти дословно эта мысль Философова будет вторена Мережковским на страницах той же газеты, «Наш век», но только двумя месяцами позже, в июне 1918-го: «В России никогда никакой буржуазии не было, ни святой, ни грешной» [Мережковский 1918, 28 (15) июня, 2]. Сходятся авторы и в своих прогнозах. Так, Философов пишет о том, что «станет Россия страной мелкой буржуазной собственности, страной, воистину демократической. И воцарится в ней порядок. И перестанут наши умники говорить об “импотентной буржуазии”. Заманчивого в этом “идеале” ничего нет» [Философов 1917, 21 (8) апреля, 2]. Мережковский, в свою очередь, тоже говорит о том, что «русский коммунизм убивает нерожденное, но не убьет: русский буржуй все-таки родится. И, может быть, единственное не мертворожденное дитя нашей “социалистической” революции будет именно он, так называемый мелкий, грешный или святой, буржуй» [Мережковский 1918, 28 (15) июня, 2]. Еще одна точка сближения в публицистике двух единомышленников – отождествление большевистского



и царского режимов. Мережковский одним из первых в статье «Упырь» от 28 ноября (11 декабря) 1917 г. провел параллели между самодержавием Романовых и политикой лидера большевиков. Не только в их отношении к свободе слова, но и по целому ряду других пунктов: «оба самодержавия обманывают народ чудесами, “царством Божиим на земле” – теократическим или социалистическим»; «оба самодержавия хотят, поработив, ослепить»; «оба самодержавия взывают к “воле народа”; но народ для них – слепая стихия – не народ, а чернь, “черная сотня”» [Мережковский 1917, 28 ноября (11 декабря), 1]. Спустя несколько дней, 3 (16) декабря, уже Философов чуть ли не дословно повторяет: «Самодержавие налицо» [Философов 1917, 3 (16) декабря, 1]. «Сегодняшняя диктатура, – пишет он в годовщину восстания декабристов, – находится в преемственной связи с победой Николая I» [Философов 1917, 14 (27) декабря, 1]. О том же – в статье, опубликованной через семь месяцев, 21 (8) июля 1918 г.: «Прежде твердили: самодержавие, православие, народность. Теперь твердят: интернационализм, демократизм, социализм» [Философов 1918, 21 (8) июля, 1]. Даже в неудачном покушении на Ленина 1 (14) января того же года Философов усматривает сходство большевиков, которые, по его словам, пытаются «чем-нибудь прикрыть свое внутреннее и внешнее бессилье», с самодержавной властью: «Этот прием давно известен. Им традиционно пользовался царский режим. Если нет “ритуального убийства”, его необходимо создать» [Философов 1918, 4 (17) января, 1].

Принято считать, что Философов в своей публицистике выступал рупором идей Мережковских. До известной степени так оно и было. Розанов 3 июня 1914 г. сделал о нем запись в «Мимолетном»: «Писатель без слов, без мыслей, без чего-либо “своего”. Все – Мережковского и “Зины”» [Розанов 1997, 387]. Философов и сам подчас склонялся к той же мысли и 25 июля 1904-го признавался в письме Мережковским: «Должен сказать, что в моей статье много мыслей Зинаиды Николаевны», конечно, грубые, фельетонные» [Пахмусс 1998, 76]. Философов был постоянным спутником Мережковских много лет. Но их отчет следует вести отнюдь не с формального знакомства, о котором мы говорили в связи со статьей памяти Ковалевского. Настоящее сближение с Мережковскими относится к 1898 г. и эпохе «Мира искусства» – журнала, где при посредничестве Философова было опубликовано знаменитое исследование «Л. Толстой и Достоевский». В то время он, если верить Гиппиус, обладая «скорее пассивным» характером, находился под властью своего двоюродного брата С.П. Дягилева [Гиппиус-Мережковская 1951, 84–85]. Несмотря на это, Философов был первым, кому Мережковские рассказали о желании создать новую церковь. В дневнике Гиппиус «О бывшем» сказано: «...с ним одним мы в Главном были согласны, и даже не в одном Главном» [Гиппиус 1999, I, 92]. В творческом плане этому «тройственному союзу» принадлежит драма «Маков цвет» [Мережковский, Гиппиус, Философов



1908], [Мережковский, Гиппиус, Философов 1907], а также сборник статей «Царь и революция» («Le Tsar et la Révolution», 1907) [Мережковский, Гиппиус, Философов 1999].

При этом следует отметить, что до Мережковских, если не считать Дягилева, определенное влияние на Философова оказывал его гимназический друг Бенуа, о чем он сам впоследствии вспоминал: «...стало сказываться и мое влияние на Диму; он оказался несравненно более мягким и податливым, нежели это казалось раньше» [Бенуа 1980, I, 500]. Разумеется, не следует преуменьшать и влияние семьи. Не исключено, что личный пример отца, В.Д. Философова, который состоял прокурором в Военном суде, а затем заседал в Государственном совете, не позволил будущему публицисту, столь искренне интересовавшемуся положением русского офицерства на фронтах Первой мировой войны, занять пораженческую позицию. В интересе Философова к вопросам благотворительности и образования можно было бы усмотреть влияние матери, Анны Павловны (урожд. Дягилевой), либеральной общественной деятельницы, инициатора создания Высших женских («Бестужевских») курсов. Недаром один из членов «дягилевского» кружка сказал однажды Гиппиус, «что у “Димы”-то натура Анны Павловны, и наследственность когда-нибудь скажется» [Гиппиус-Мережковская 1951, 120].

Самостоятельность, однако, Философов проявлял, причем нередко, своевольничал, спорил, периодически пытался вырваться из-под опеки и в конце концов вырвался, оставшись в 1920 г. в Варшаве, попав, впрочем, под новое влияние. Имея в виду Б.В. Савинкова, в апреле 1921 г. Гиппиус пишет Философова: «Не могу остаться равнодушной, видя, что многие мысли и мнения, которые выражаешь, – не твои. Ты просто следуешь чьим-то другим идеям» [цит. по: Дюррант 1994, 449]. Однако до конца дней Философов не перестал считать Мережковских одними из самых близких людей. Основная причина распада их «тройственности», вероятнее всего, заключалась в тех переменах, которые произошли с Философовым в конце 1910-х. «Я... – говорит он в письме к М.П. Арцыбашеву от 15 августа 1923 г., – с раскаянием смотрю на свое прошлое и чувствую, что у нас была совершенно ошибочная концепция идеалов и слияния этих идеалов с жизнью» [цит. по: Дюррант 1994, 448]. Очевидно, что, собранные воедино, статьи Философова революционных лет помогут полнее раскрыть обстоятельства этого раскаяния и проследить трагические изменения в судьбе не только отдельной творческой личности, но и всей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 2 т. М., 1980. Т. 1.
2. Гиппиус З. Дневники: в 2 кн. / под общей ред. А.Н. Николюкина. М., 1999.
3. Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
4. Дюррант Дж.С. По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 444–459.



5. Иванов-Разумник. С Антихристом за Христа // Дело народа. 1917. 15 (28) октября. № 181. С. 5.
6. Колоницкий Б. Д.В. Философов и его дневник // Звезда. 1992. № 1. С. 189–254.
7. (а) Коростелев О.А. Литературная критика Дмитрия Философова // Философов Д.В. Критические статьи и заметки (1899–1916) / пред., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М., 2010. С. 3–21.
8. (б) Коростелев О.А. Статьи и заметки Д.В. Философова на литературные темы (1899 – 1917): материалы к библиографии // Философов Д.В. Критические статьи и заметки (1899–1916) / пред., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М., 2010. С. 644–658.
9. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 3 (1911 – октябрь 1917) / ред.-сост. М.Г. Петрова. М., 2005.
10. Мережковский Д.С. Ангел революции // Русское слово. 1917. 1 (14) апреля. № 73. С. 2.
11. Мережковский Д.С. Духа не угашайте // Биржевые ведомости. 1915. 16 (29) октября. № 15151. С. 3.
12. Мережковский Д.С. Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 28 (15) июня. № 103 (127). С. 2–3.
13. Мережковский Д.С. Упырь // Новая речь. 1917. 28 ноября (11 декабря). № 1. С. 1.
14. Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В. Маков цвет. Драма в 4-х действиях. СПб.: М.В. Пирожков, 1908.
15. Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В. Маков цвет. Драма в 4-х действиях // Русская мысль. 1907. № 11.
16. Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция / под ред. М.А. Колерова; вступ. ст. М. Павловой. М., 1999.
17. Пахмусс Т.А. Страницы из прошлого: переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова и близких к ним в «главном» // Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 70–101.
18. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890 – 1902 гг. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002.
19. Розанов В.В. Когда начальство ушло... / сост. П.П. Апрышко и А.Н. Николюкин. М., 1997.
20. Соболев А.Л. «Грядущее» Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус // De visu. 1993. № 2. С. 42–43.
21. Философов Д.В. Августейшая благотворительность // Речь. 1917. 12 (25) марта. № 61 (3803). С. 3.
22. Философов Д.В. Без почты // Речь. 1917. 21 мая (3 июня). № 118 (3860). С. 3.
23. Философов Д.В. Борьба с демагогией // Речь. 1917. 16 (29) марта. № 64 (3806). С. 2.
24. Философов Д.В. Воскресшая Россия // Современное слово. 1917. 23 марта (5 апреля). № 3289. С. 1–2.
25. Философов Д.В. Впечатления // Речь. 1917. 24 октября (6 ноября). № 250



- (3992). С. 2.
26. Философов Д.В. В Совете // Речь. 1917. 14 (27) октября. № 242 (3984). С. 2.
27. Философов Д.В. Две речи // Наш век. 1917. 2 (15) декабря. № 3. С. 1–2.
28. Философов Д.В. Детский вопрос в столице // Речь. 1917. 7 (20) февраля. № 36 (3778). С. 2.
29. (а) Философов Д.В. Дневник (17 января – 30 марта 1917 г.) / публ. и примеч. Б. Колоницкого // Звезда. 1992. № 1. С. 193–205.
30. (б) Философов Д.В. Дневник (17 января – 30 марта 1917 г.) / публ. и примеч. Б. Колоницкого // Звезда. 1992. № 2. С. 188–204.
31. (с) Философов Д.В. Дневник (17 января – 30 марта 1917 г.) / публ. и примеч. Б. Колоницкого // Звезда. 1992. № 3. С. 147–166.
32. Философов Д.В. Духа не угашайте // Речь. 1917. 14 (27) марта. № 62 (3804). С. 3.
33. Философов Д.В. Еврейские погромы // Наш век. 1918. 17 (4) апреля. № 75 (99). С. 1.
34. Философов Д.В. Загадки русской культуры / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова; предисл. А.Н. Николукина. М., 2004.
35. Философов Д.В. За живой стеной // Речь. 1917. 7 (20) марта. № 56 (3798). С. 2–3.
36. Философов Д.В. В.М. Зензинову // Речь. 1917. 21 сентября (4 октября). № 222 (3964). С. 2.
37. Философов Д.В. Зловещая победа // Наш век. 1917. 9 (22) декабря. № 9. С. 1.
38. Философов Д.В. Золотые сны // Речь. 1917. 1 (14) апреля. № 77 (3819). С. 3.
39. Философов Д.В. Импотентная буржуазия // Наш век. 1918. 21 (8) апреля. № 79 (103). С. 1–2.
40. Философов Д.В. Кличка «Скорый» // Аргус. 1917. № 11–12. С. 82–85.
41. Философов Д.В. Критические статьи и заметки (1899 – 1916) / пред., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М., 2010.
42. Философов Д.В. Неискушенные // Речь. 1917. 20 октября (2 ноября). № 247 (3989). С. 1.
43. Философов Д.В. О беспризорных детях. III // Речь. 1917. 13 (26) февраля. № 42 (3784). С. 2.
44. Философов Д.В. О лампадном масле и прочем // Наш век. 1918. 21 (8) июля. № 123 (147). С. 1.
45. Философов Д.В. Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.
46. Философов Д.В. Письма с фронта // Речь. 1917. 13 (26) августа. № 189 (3931). С. 2.
47. Философов Д.В. Пляска св. Витта // Речь. 1917. 27 сентября (10 октября). № 227 (3969). С. 2.
48. Философов Д.В. Под подозрением // Речь. 1917. 5 (18) сентября. № 208 (3950). С. 1 – 2.
49. Философов Д.В. Предостережение // Речь. 1917. 6 (19) октября. № 235 (3977). С. 2.



50. Философов Д.В. Революционная юстиция и самосуды // Наш век. 1917. 22 декабря (4 января). № 20. С. 1.
51. Философов Д.В. Русский дух // Наш век. 1917. 3 (16) декабря. № 4. С. 1.
52. Философов Д.В. Русский офицер // Речь. 1917. 16 (29) июля. № 165 (3907). С. 2.
53. Философов Д.В. Саранча // Наш век. 1917. 19 декабря (1 января 1918). № 17. С. 1.
54. Философов Д.В. Своеобразная коалиция // Речь. 1917. 15 (28) сентября. № 217 (3959). С. 1.
55. Философов Д.В. Смольная Европа // Наш век. 1917. 21 декабря (3 января). № 19. С. 1.
56. Философов Д.В. Собор и министр исповеданий // Речь. 1917. 29 сентября (12 октября). № 229 (3971). С. 1.
57. Философов Д.В. Старая история // Наш век. 1918. 4 (17) января. № 2 (28). С. 1.
58. Философов Д.В. Старые навыки // Речь. 1917. 23 августа (5 сентября). № 197 (3939). С. 2.
59. Философов Д.В. Суд придет! // Речь. 1917. 30 сентября (13 октября). № 230 (3972). С. 2.
60. Философов Д.В. Сыны Едомовы // Наш век. 1918. 12 марта (27 февраля). № 46 (70). С. 2.
61. Философов Д.В. Хитрый мужичонка // Речь. 1917. 12 (25) августа. № 188 (3930). С. 2.
62. Философов Д.В. Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kolonitskiy B. D.V. Filosofov i ego dnevnik [D.V. Filosofov and his Diary]. *Zvezda*, 1992, no. 1, pp. 189–254. (In Russian).
2. Sobolev A.L. “Gryadushchee” D.S. Merezhkovskogo i Z.N. Gippius [“The Future” by D.S. Merezhkovsky and Z.N. Gippius]. *De visu*, 1993, no. 2, pp. 42–43. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Durrant J.S. Po materialam arkhiva D.V. Filosofova [A Case Study of D.V. Filosofov’s Archive]. *Litsa: Biograficheskiy al'manakh* [The Faces. Biographical Almanac]. Vol. 5. Moscow; Saint-Petersburg, 1994, pp. 444–459. (In Russian).
4. Korostelev O.A. Literaturnaya kritika Dmitriya Filosofova [Dmitry Filosofov’s Critical Works]. *Filosofov D.V. (author), Korostelev O.A. (pref., comp. and notes). Kriticheskie stat'i i zametki (1899–1916)* [Critical Articles and Observations (1899–1916)]. Moscow, 2010, pp. 3–21. (In Russian).



5. Korostelev O.A. Stat'i i zametki D.V. Filosofova na literaturnye temy (1899–1917): materialy k bibliografii [D.V. Filosofov's Articles and Notes on Literary themes (1899–1917): Materials to the Bibliography]. *Filosofov D.V. (author), Korostelev O.A. (pref., comp. and notes). Kriticheskie stat'i i zametki (1899–1916)* [Critical Articles and Observations (1899–1916)]. Moscow, 2010, pp. 644 – 658. (In Russian).

6. Pakhmuss T.A. Stranitsy iz proshlogo: perepiska Z.N. Gippius, D.V. Filosofova i blizkikh k nim v "glavnom" [Pages from the Past: Correspondence of Z.N. Gippius, D.V. Filosofov and their Like-minded]. *Pamyatniki kul'tury: novye otkrytiya. Ezhegodnik. 1997* [Monuments of Culture: New Discoveries. Yearbook. 1997]. Moscow, 1998, pp. 70–101. (In Russian).

(Monographs)

7. Petrova M.G. (ed.) *Letopis' literaturnykh sobytii v Rossii kontsa 19 – nachala 20 v. (1891 – oktyabr' 1917)* [The Chronicle of Literary Events in Russia of Late 19th – Early 20th Century. (1891 – October 1917)]. Issue 3 (1911 – October 1917). Moscow, 2005, pp. 560–561. (In Russian).

Холиков Алексей Александрович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета. Научные интересы: история русской литературы конца XIX – начала XX века, теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

Коростелев Олег Анатольевич, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, заместитель директора по научной работе. Научные интересы: русская литература конца XIX – начала XX в., литература русского зарубежья, история критики, история печатного дела.

E-mail: okorostelev@mail.ru

Kholikov Alexey A., Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

Korostelev Oleg A., Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Vice-Director. Research interests: history of Russian literature (Silver age), literature of Russia abroad, history of literary criticism, history of periodicals & publishing.

E-mail: okorostelev@mail.ru

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)



«Я САМА, КАК ВАЛЬКИРИЯ, БУДУ...»: ИСТОЧНИКИ ОБРАЗА ГЕРОИНИ В «ГОНДЛЕ» Н. ГУМИЛЕВА (Статья вторая)

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

Аннотация. В статье второй двухчастного цикла выявляется влияние на «Гондлу» ряда пьес Г. Ибсена: «Пир в Сольхауге», «Олаф Лиликранс», «Воители в Гельгеланде». Подробно сопоставляются Лера и Йордис из «Воителей в Гельгеланде» – пьесы, написанной по мотивам саги о Сигурде и воительнице Брюнхильд. Обсуждается мотив «братственности» героя и героини в ибсеновской и гумилевской пьесах. Если черты воительницы в облике Леры/Лаик восходят, в частности, к Брюнхильд и Йордис, то черты обитательницы Страны Блаженных, куда Лера увозит мертвого Гондлу, – к образу таинственной женщины (феи-сиды), похищающей героя, из другого источника пьесы, а именно ирландской саги об исчезновении принца Кондлы, которую Гумилев читал во французском переводе Арбуа де Жюбенвиля (отсюда и образ принца-горбуна). На основе сравнения с последней пьесой Гумилева «Красота Морни», тоже восходящей к ирландским сагам, делается вывод о том, что мотив Страны Блаженных связывается в творческом сознании Гумилева, с одной стороны, с темой поэзии, избранничества, принадлежности к посвященным, сокровенного знания – причем совсем не обязательно христианского (скорее – мистико-окультурного), а с другой – со смертью и образом лебединой девы. К сравнению привлекается также раннее стихотворение «Я не буду тебя проклинать...» (1909) с похожим набором мотивов.

Ключевые слова: Лера/Лаик; воительница; валькирия; Ибсен; двуприродность; христианство; Бальдр; Сигурд; Брюнхильд; инцест; оккультизм; Арбуа де Жюбенвиль; ирландские саги; Кондла; Страна Блаженных; фея-сида.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

“Me, a Valkyrie, Soaring Away On My Steed...”: Sources of the Heroine's Image in N. Gumilyov's "Gondla" (Article II)

Abstract. In the second article of the two-part cycle, the author explores influence exerted over “Gondla” by a number of Ibsen's plays (“The Feast at Solhaug”, “Olaf Liljekrans”, “The Vikings at Helgeland”). Lera and Hjordis, the heroine of “The Vikings at Helgeland” (play heavily reminiscent of the saga about Sigurd and Brynhild), are compared in detail. The motif of affinity between hero and heroine in Ibsen's and Gumilyov's plays is discussed. While the woman warrior's features in the character of Lera/Laik are due, in particular, to the influence of Brynhild and Hjordis, the features of the inhabitant of the Land of Delight where Laik sails to with dead Gondla the heroine



inherited from the mysterious woman (presumably, a fairy, or sidhe) who lures the hero to the Other World in the Irish tale about Prince Connla which Gumilyov had read in the French translation by H. D'Arbois de Jubainville (one more source of "Gondla" where the image of the hunchback prince comes from). Taking into consideration the last Gumilyov's play "The Beauty of Murni" which is also based on Irish tales the author concludes that the Land of Delight gets associated in the poet's artistic world with, on the one hand, the theme of poetry, being the chosen one, esoteric affiliation, secret knowledge (which is not necessarily Christian – rather, mystical or occult), and on the other hand, with death and the image of swan maiden. The early poem by Gumilyov "I shall not curse you..." (1909) with a similar complex of motifs is also brought to the attention.

Key words: Lera/Laik; female warrior; Valkyrie; Ibsen; ambivalence (double nature); Christianity; Baldr; Sigurd; Brynhild; incest; occult; Arbois de Jubainville; Irish myths; Connla; Land of Delight (of Youth); sidhe.

В первой статье цикла [Зусева-Озкан 2017, 129–140] речь шла, в частности, о влиянии на «Гондлу» драматической поэмы Г. Ибсена «Богатырский курган». Но «Гондла» носит следы знакомства Гумилева еще по крайней мере с теми ибсеновскими пьесами, которые вошли в один том с «Богатырским курганом» (имеется в виду русскоязычное издание 1906 г. и переиздание 1909 г.), за исключением, пожалуй, «Фру Ингер»: это «Пир в Сольхауге», «Олаф Лилиекранс» и «Воители в Гельгеланде». Так, в «Пире в Сольхауге» (1855) мы встречаем целый ряд мотивов и образов, крайне важных и у Гумилева. Прежде всего, главным героем является поэт – Гудмунд. Вообще, поэт, или скальд, – один из постоянных персонажей Ибсена, причем для этого писателя характерно крайне высокое представление о поэзии и власти поэта. Песни Гудмунда наделены чудной силой, соединяющей власть над природой и человеческими душами; Сигне говорит о его «волшебном напеве»:

И, словно под сводами храма, лесною
тропинкой мы шли под навесом дерев;
умолк птичий гам и кукушки стенанье,
лесной жаворонок спустился с небес;
как в храме, в кустах водворилось молчанье;
зато слали отклик и скалы и лес! [Ибсен 1906, 177]

Ср. со строками из «Гондлы»:

О, когда бы враги посмотрели,
Как мне кланялась эта скала,
Как молили меня эти ели
Защитить их от всякого зла!
Если сан мой признала природа,
То они ли поспорят о том,

О царе лебединого рода
И с проколотым сердцем при том?
[Гумилев 1998–2007, V, 146]



Как и Гондла, Гудмунд является гонимым певцом (точнее, так представляется ему и, соответственно, читателям, хотя в конце оказывается противоположное – впрочем, и земная судьба Гондлы в финале пьесы готова перемениться). Оба фактически находятся вне закона и скитаются по лесу. В обоих случаях причиной тому неправый суд правителя.

Есть в «Гондле» и другой образ, испытавший влияние «Пира в Сольхауге», а именно Лера/Лаик. Как справедливо писала Э. Русинко, она включает в себе как бы две личности, две героини, что весьма напоминает «парных» героинь Ибсена [Русинко 1991, 189–218] («демонических» и «идиллических», по выражению Д.М. Магомедовой [Магомедова 2010, 129–135]). В данном случае речь идет о Маргит и Сигне. Первая – гордая и смелая красавица, ценящая земные блага, вторая – ангел кротости и чистоты. Хотя Маргит живет обычной жизнью замужней женщины, она, вновь увидев Гудмунда после его долгого отсутствия, мечтает, как «с луком, щитом я пойду вслед за милым – / делить с ним труды и покоя миг краткий» [Ибсен 1906, 208]; она представляет себя со всеми атрибутами воительницы. Отчасти это рудимент первоначального замысла Ибсена, который чуть позже превратился в «Воителей в Гельгеланде», где героиня-воительница вполне естественна, тогда как в мире «Пира в Сольхауге» ей места нет. Но отчасти это и душевный портрет Маргит. Кстати, знаменателен ее диалог с Гудмундом:

«ГУДМУНД. Вижу, что ты все такая же пылкая, необузданная, как в былое время.

МАРГИТ (*вдруг становясь серьезной*). Не дивись этому; я бываю такой лишь в ночную пору, когда люди спят; днем я пуглива, как лань» [Ибсен 1906, 196].

Здесь явствен мотив двойственной природы, хотя соотношение «дневной» и «ночной» ипостасей обратное по сравнению с «Гондлой» и «Дочерью болотного царя» Андерсена (см. статью первую). Кстати, отметим и определенное сходство последнего из названных произведений с «Пиром в Сольхауге» – Сигне говорит Гудмунду о некогда исполненной им песне о водяном, увлекшем в море деву:

Ей память сковала волшебная сила,
и мать, и отца своих, дом свой родной,
сестер всех и братьев там дева забыла,
и небо, и землю, Творца и людей.
Но не позабыл один отрок о ней.
Печальный, раз с арфой своей золотою
на берег песчаный он вышел с зарею,



ударил по струнам и песню запел.
И словно от дремы тяжелой, с улыбкой
очнулася дева...
<...>
тут вновь она небо и землю узнала,
и слово Господне в душе зазвучало [Ибсен 1906, 193].

Это весьма напоминает сюжет о египетской принцессе, похищенной болотным царем (правда, дальнейшая история фокусируется на ее дочери, но не случайно, что мать и дочь «похожи друг на друга, как две капли воды» [Андерсен 1894, 40]), или, точнее, история Андерсена напоминает рассказанную здесь, ибо Ибсен написал свое произведение тремя годами раньше. Сигне относит эту песню к себе – Гудмунд пробуждает своими песнями ее душу к жизни. Но в гораздо большей степени, как показывает структура пьесы, песня относится к Маргит: она параллельна двум песням о горном короле, исполняемым этой героиней. В них иномирное существо опять же похищает и заключает красавицу, но никто не спешит избавить ее от пут; во второй песне певец пробуждает к жизни душу девушки, однако, отбросив арфу, удаляется с невестой (прозрачная аллюзия Маргит на свои отношения с Гудмундом, влюбившимся в Сигне). Маргит, собираясь отравить мужа ядом, взятым у не ведающего о ее замысле Гудмунда, в расстройстве чувств просит его отдать ей пузырек – она собирается его «подарить водяному. Он столько раз чаровал меня своей игрой, напевал мне чудесные песни!» [Ибсен 1906, 197]. Таким образом, Маргит не только является «темным» полюсом в оппозиции Маргит – Сигне, но и в самой себе заключает две ипостаси: темную – существа, лишённого души иномирными силами, и светлую – освободившейся от злых чар христианской души (как и в «Гондле», в конце пьесы мы имеем дело с ситуацией раскаяния и преображения героини).

Мотив поэта-водяного повторяется в пьесе «Олаф Лиликранс» (1856): отец героини, Торгьерд, является музыкантом, которого называют то «юродивым», то «безумным» [Ибсен 1906, 237, 239]; он живет, удалившись от людей, в лесах, и его песни обладают волшебной силой. Ходят слухи, что он «научился играть и петь у самого водяного» [Ибсен 1906, 237]. Более того, и он сам, и другие персонажи отождествляют его с водяным – подобно этому иноприродному существу, он некогда с помощью своих песен увел невесту у жениха:

Среди гостей был водяной, –
на пир пробрался он украдкой...
<...>
Потом из дома вышел он,
на арфе волшебной играя,
а вслед за ним из дома вон
невеста пошла молодая! [Ибсен 1906, 239]



И: «Возьму свою арфу <...> Послушал бы ты ее! Раз я <...> выманил своей музыкой из свадебной горницы невесту, увлек за собой в горы... Слыхал ты песенку про Ингрид?» [Ибсен 1906, 297]. Именно Торгьерд, а не его дочь Альфгильд, будущая возлюбленная героя, заманивает Олафа в лес и поселяет в его душе стремление к далекому, потустороннему. (Гумилев знал историю Олафа и в фольклорном варианте: песня «Олуф и Эльва» содержится в читанной им книге «Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей» [Олуф и Эльва 1903, 202–205]. В ней Олуфа Лильероза пронзает мечом Эльва: так она похищает его из мира. Изначально, таким образом, она является вредоносным, темным духом. У Ибсена Альфгильд уже почти полностью ангелоподобна. У Гумилева же героиня соединяет темную и светлую ипостаси.) Сила поэзии и музыки предстает в этой пьесе благой и страшной одновременно: благой, ибо влечет людей вдаль от низменных страстей и земных вожделений, но страшной самой своей неборимой властью над человеческой душой – не говоря уже о том, что песни Торгьерда «волшебные», т.е. колдовские и вдохновлены не только Богом. Это очень близко тому амбивалентному пониманию поэзии, которое выразилось в «Гондле» и стихотворении Гумилева «Волшебная скрипка» (на их взаимосвязь многократно указывалось в научной литературе), – блаженство и гибель идут здесь рука об руку:

Ах, двойному заклятью покорный,
Музыкальный, магический ход
Или к гибели страшной и черной,
Или к славе звенящей ведет
[Гумилев 1998–2007, V, 151], –

говорит Ахти о зачарованной лютне Гондлы, способной просветлять сердца даже и волков, но созданной колдунами.

Хотя в образе Торгьерда много языческого, он, как выясняется, научил дочь глубокой вере в Бога и мир небесный, гораздо более прекрасный, чем земной. Альфгильд уверена, что истинный «дом» она и ее возлюбленный обретут лишь после смерти:

Я верю: небесные силы над нами!
Я верю: за бурными черными днями
день радостный, светлый и тихий идет!
<... > Когда ж наконец мы...
(прерывает и, воздев руки к небу, доканчивает)
...пусть эльф белокрылый
слетит отнести нас на небо – домой! [Ибсен 1906, 321]

(В оригинале – не эльф, а ангел: «På englenes arm bæres vi hjem i himmelens karm» [Ibsen 1902, 191]).

Важно отметить *христианский апофеоз финалов* у Ибсена: и «Бога-



тырский курган», и «Пир в Сольхауге», и «Олаф Лиликранс», и «Воители в Гельгеланде» (1857) завершаются прославлением христианской идеи и одновременно мотивом пути: герои отправляются нести Северу Христа, или же уходят в новую просветленную жизнь, или провидят путь на небеса в конце своей жизни, или освобождаются от земной ноши.

Вообще, стремление прочь из жизни весьма характерно для героев Ибсена. В особенно сильной степени оно выразилось в «Воителях в Гельгеланде», где Йордис убивает героя Сигурда (пьеса написана по мотивам саги о Вэльсунгах), чтобы иметь возможность соединиться с ним за пределами земной жизни: «... между нами стоят Гуннар и Дагни; мы должны уйти от них и от жизни; тогда мы будем вместе» [Ибсен 1906, 394]; «Прочь из жизни, Сигурд! Я посажу тебя на небесный престол и сама воссяду рядом!» [Ибсен 1906, 395]. Здесь возникает образ небесного царя – правда, не христианского «царя царей», а нового бога, победителя Одина.

Йордис, чей образ спроецирован на валькирию Брюнхильд, – воительница и вещая дева, наделенная умением заклинать стихии. Она идеальная героиня старого, дохристианского мира, превыше всего жаждущая борьбы и славы и именно потому видящая свою судьбу в Сигурде – единственно ей равном герое, сумевшем пройти ее испытание. Узнав об этом и о любви Сигурда, от которой он отказался ради своего друга и побратима Гуннара, она выказывает готовность последовать за героем «всюду, закованная в доспехи! <...> как те отважные девы, как сестры Гильды [т.е. валькирии Хильд. – В. З.-О.] буду я следовать за тобой, воодушевлять тебя к борьбе и мужественным подвигам, чтобы имя твое прогремело далеко по свету! В горячей схватке я буду к тебе всех ближе, разделю с твоей дружиной бури и подвиги...» [Ибсен 1906, 382–383].

Йордис чувствует себя запертой в доме Гуннара: «... скажи, когда Сигурд со своими викингамы шел в бой на твоих глазах, когда ты слышала лязг мечей, вдыхала запах дымящейся крови, заливавшей палубу – в тебе самой не вскипало неистовое желание врубиться в самую сечу, ты не облакалась в боевые доспехи, не хваталась за оружие?» [Ибсен 1906, 355] – спрашивает она у Дагни. Необузданный характер Йордис с ее жадой крови и огня, избытком сил весьма напоминает то, как обрисована Лера в «Гондле»:

Весела, как могучее лето,
И вольна, как морская вода?
И не ты ли охоты водила
На своем вороном скакуне [Гумилев 1998–2007, V, 108];

Боги неволят
Леру быть и веселой и злой,
Ликовать, если рубят и колют... [Гумилев 1998–2007, V, 109];

Что мне гордая Лера дневная



На огромном вспенённом коне... [Гумилев 1998–2007, 110];

Я приду к ним, как лебедь кровавый,
Напою их бессмертным вином
Боевой ослепительной славы
И заставлю мечтать об одном, –
Чтобы кровь пламенела повсюду,
Чтобы сёла вставали в огне...
Я сама, как валькирия, буду
Перед строем летать на коне [Гумилев 1998–2007, V, 131].

Постоянный «спутник» Леры – вороной бешеный конь; Йордис он тоже сопутствует – в самом предельном ее состоянии, когда она видит себя (и, действительно, становится) частью «дикой охоты», валькирией в поезде мертвецов: «Слушай, слушай! Мчится наша свита. Видишь бешеных вороных коней? Один мне, другой тебе!» [Ибсен 1906, 395]. Или:

«ЭГИЛЬ. Там, наверху, вороные кони...

ГУННАР. Это тучи...

ЭРНУЛЬФ. Нет, это поезд мертвецов.

ЭГИЛЬ (*вскрикивая*). И мать там с ними! <...> Там... впереди... на вороном коне!» [Ибсен 1906, 397].

Сближает Йордис и Леру также ощущение богатырской силы, не нашедшей себе применения. Лера говорит Гондле: «А мои непочатые силы / Королевского ищут труда» [Гумилев 1998–2007, V, 130]. Йордис Сигурду: «Я хочу, я должна следовать за тобой – в жизнь, в борьбу! Слишком низкие потолки для меня здесь в доме Гуннара!» [Ибсен 1906, 384]. Обе готовы бросить вызов самой судьбе. Лера:

Нет, называй меня Лерой,
Я живу на земле, не в гробу,
Счастье меряю полною мерою
И за горло хватаю судьбу [Гумилев 1998–2007, V, 130].

Йордис стремится помериться силой с нормами и богами Вальгаллы в борьбе за свое счастье: «Счастье – удел того, у кого хватит силы вступить в борьбу с нормами; и вот на это я и решилась теперь» [Ибсен 1906, 378].

Обе героини имеют амбиции правления и хотят посадить героев на трон. Правда, Йордис – в первую очередь ради самого Сигурда («... не остановимся – пока ты не воссядешь на престоле Гаральда Прекрасноволосого! <...> ясно вижу я теперь свое дело в жизни: прославить тебя на весь мир!» [Ибсен 1906, 383]), а Лера – ради себя, но так или иначе обе отводят себе важнейшую роль в завоевании и удержании трона:

Нет, я буду могучей, спокойной,
Рассудительной, честной женой
И царицей, короны достойной,
Над твоею великой страной.
Да, царицей! Ты слабый, ты хилый...
[Гумилев 1998–2007, V, 130]

Относительно Йордис ходят слухи, что отец, чтобы придать ей свирепости и смелости, накормил ее волчьим сердцем. Лера же съедает сердце оленя, что, видимо, означает символическое причащение крови и плоти Гондлы, ибо он сопоставляется с убитым исландцами-«волками» оленем:

Снорре, Груббе и Ахти
Гондла, музыки! Лютня такая
Для чего у тебя, нелюдим?
Целый день проведешь ты, играя,
А под вечер тебя мы съедем.

Лаге
(наклоняясь к Лере)
Как мучительно рот мой находит
Твой кровавый смеющийся рот!
[Гумилев 1998–2007, V, 145]

Действительно, в следующей сцене, где появляется эта героиня, она предстает в ипостаси Лаик, родственной Гондле, и молит о наказании за грехи («Посади меня в башню глухую, / Брось в глубокую яму-тюрьму»; [Гумилев 1998–2007, V, 156]), тогда как Йордис умирает нераскаянной.

Как большинство пьес Ибсена этого периода, «Воители в Гельгеланде» затрагивают христианскую тему, в частности, борьбы христианства с древней языческой религией Севера. Йордис являет собой воплощение воинственного, героического северного духа, и она страшится прихода «белого бога» Христа – до такой степени, что предпочитает уход из жизни – в небесную Вальгаллу: «Нет для меня счастья в этой жизни; на север надвигается белый бог, я не хочу встретиться с ним; а старые боги уж не так сильны, как прежде... они спят... превратились в какие-то тени... вот мы и поборемся с ними!» [Ибсен 1906, 395]. Интересно, что и Лера/Лаик, когда Гондла призывает ее креститься, не хочет оставлять старых богов: «Ах, мне Бальдера жалко и Фрей, / И мне страшен властительный Тор» [Гумилев 1998–2007, V, 157].

Судьба, с которой вступает в борьбу Йордис, все же оказывается сильнее. Прежде чем убить себя, она поражает стрелой Сигурда, чтобы освободить его для новой жизни, но оказывается, что за гробом они тем более не смогут быть вместе:

«ЙОРДИС (*торжествующе, подбегая к нему*). Сигурд, брат мой, – теперь мы принадлежим друг другу!

СИГУРД. Теперь меньше, нежели прежде. Здесь наши пути расходятся: я крестился. <...> Белый бог стал моим богом. <...> к Нему я пойду теперь.

ЙОРДИС (*в отчаянии*). А я..? (*Роняя лук*.) Горе мне, горе!

СИГУРД. Тяжела была моя жизнь с тех пор, как я вырвал тебя из моего сердца и отдал Гуннару. Спасибо, Йордис... теперь мне легко, я свободен» [Ибсен 1906, 395].

Здесь стоит отметить несколько важных элементов. Прежде всего, это именование Сигурда «братом»: родственность, братственность равных – достаточно важный мотив для произведений с героиней-воительницей (например, у Вагнера в тетралогии «Кольцо Нибелунгов», оказавшей столь значительное влияние на культуру Серебряного века, Зигфрид находится в родстве со своей возлюбленной Брунгильдой: она дочь Вотана, а он – его внук, а также сын брата и сестры – Зигмунда и Зиглинды; получается, что он влюблен в свою тетку). Но если Ибсен в «Воителях в Гельгеланде» обращается к этому мотиву скорее в фигуральном смысле (хотя Сигурд женат на дочери приемного отца Йордис, ее названной сестре, так что в некотором смысле является ее родственником), то у Гумилева Гондла и Лера оказываются единоутробными братом и сестрой. Тайну раскрывает Снорре в конце пьесы, но подсказки даются с самого начала («А безумье сегодняшней свадьбы! / Мы ведь знаем, кто Лерина мать...») [Гумилев 1998–2007, V, 106]); любопытно предчувствие правды в репликах самих главных героев. Так, Гондла провидчески говорит об обмане Лаге, проникшего в спальню к Лере:

Мне и муки и смерти больней,
Что сегодня насмешливый Лаге
Спал с прекрасной невестой моей.
Ненавистный, он брата ей ближе,
Он один ее видел нагой...
[Гумилев 1998–2007, V, 118]

Действительно, «ближе брата», т.е. самого Гондлы. Такое же провидческое высказывание принадлежит и Лере: «Не возлюбленной, только сестрою / Я ведь смею идти за тобой» [Гумилев 1998–2007, V, 127].

Тем не менее, в финальном монологе Леры, уже знающей о родстве, мотив «братственности» сочетается с мотивом вечной, загробной любви:

В небесах снеговыми губами
Он коснется до жарких моих.
Он – жених мой и нежный и страстный,
Брат, склонивший задумчиво взор...
<...>

Да, он мой, ненавистный, любимый,
 Мне сказавший однажды: люблю! –
 Люди, лебеди иль серафимы,
 Приведите к утесам ладью.
 <...>
 Так уйдем мы от смерти, от жизни.
 – Брат мой, слышишь ли речи мои? –
 К неземной, к лебединой отчизне
 По свободному морю любви.
 [Гумилев 1998–2007, V, 160]

Сюжет о влюбленных, которые оказываются братом и сестрой, относится к разряду традиционных – и в фольклоре, и в литературе, особенно в драматическом роде (есть он и у Ибсена, в первую очередь в драме 1881 г. «Привидения», неоднократно ставившейся в Москве и Санкт-Петербурге в 1900-х гг.), где так важно узнавание. Как правило, инцест лежит в основе центрального конфликта, у Гумилева же реакция героев на открывшееся родство почти отсутствует, как отсутствует и значительное влияние этой линии на течение сюжета. Гондла к моменту узнавания так или иначе переживает христианский апофеоз; никакого изменения в его отношении к Лере текст драмы не фиксирует. А Лера, хотя, видимо, и испытывает глубокий душевный переворот (неясно, впрочем, в какой мере он объясняется узнаванием в Гондле брата), уплывает с героем как с возлюбленным. Здесь и отчетливо эротические образы монолога, и топос любви-ненависти, прежде, как указывалось в статье первой, прикреплявшийся к Лаге, и мотив отплытия на ладье, что, учитывая «викингский» колорит пьесы и смерть героя, отсылает к погребальному обряду сожжения и к образу воительницы Брюнхильд, взошедшей на костер вместе с телом Сигурда.

В трактовке Ибсена Сигурд оказывается христианским героем; его образ значительно смягчен по сравнению с другими вариациями на тему саги о Вэльсунгах. Поразительно, что Сигурд в «Воителях в Гельгеланде» оказывается в точно такой же ситуации по отношению к героине-воительнице, как герои Гумилева в «Гондле» и стихотворениях «Поединок» и «Ольга». Воительница приводит героя к смерти, но при этом он связан с ней отношениями любви или влечения; одновременно она способствует проявлению «я» героя (в данном случае как хриstopодобного персонажа – признание Сигурда крайне неожиданно), которое, вопреки смерти, является им ожидаемым и благословляемым – Сигурд благодарит Йордис за давно чаемое освобождение. Возможно, именно это фундаментальное сходство с построениями самого Гумилева привлекло его в этой пьесе.

Но кое-что есть в Гондле и от Гуннара – как и этот ибсеновский персонаж, Гондла отказывается от разрешения конфликтов силой; как и Гуннара, его стыдят за это, особенно героиня-воительница. Но, если отказ Гуннара мотивирован благородной цивилизованностью, то Гондлы – его увечьем: «Я горбат, вы забыли про то. / По закону калеку не может / К

поединку принудить никто» [Гумилев 1998–2007, V, 120]. В «Заметках к Гондле» иная мотивировка: «Пока он убежден, что он королевский сын, он считает, что всякая непокорность ему лишь недоразуменье, отказывается от поединка, как от дела, несовместного с величием королевской задачи (вспомним отказ Иоанна Грозного от поединка со Стефаном Баторием), угрожает врагам самоубийством, веря, что для них страшнее смерти участие в гибели короля» [Гумилев, Заметки, 2]. Действительно, на протяжении пьесы Гондла не раз грозит самоубийством: «К правосудью, судья, к правосудью! / Удержи эту лживую речь, / Или я королевскою грудью / Упаду на отточенный меч» [Гумилев 1998–2007, V, 121]; «Лютню брошу, себя погубя, / И падет небывалым позором / Королевская кровь на тебя» [Гумилев 1998–2007, V, 137]. Примечательно, что в процитированных репликах Гондла говорит о самоубийстве как о своего рода мести. Это одно из существенных противоречий в образе персонажа. Другое, не менее важное, тоже отчасти подрывает его хриstopодобие – речь идет о поведении Гондлы, когда он узнает о том, что Лаге обесчестил Лаик. (Кстати, сама ситуация, когда к невесте входит не предназначенный ей от века жених, а некто, им притворяющийся, «рифмуется» с ситуацией Сигурда и Йордис и их мифологических прототипов: Гуннар получает Йордис обманом, тогда как по-настоящему ее испытание прошел Сигурд и, соответственно, он является ее истинным женихом.) В полном противоречии с христианской идеей прощения и милости он требует для Лаге ужасной казни:

Пусть не ведает мщенье предела:
 Привяжи его к конским хвостам,
 Чтоб его ненасытное тело
 Разметалось по острым кустам.
 [Гумилев 1998–2007, V, 118]

Таким образом, образ Гондлы не вполне монолитен и не совсем вписывается в христианскую идею, хотя Гумилев и писал, что «по отношению к герою пьесы является крестным путем Гондлы и заканчивается его апофеозом» [Гумилев, Заметки, 2]. Помимо отмеченных в статье первой элементов уподобления Гондлы Христу, следует указать также на меч, выполняющий роль креста. Падая на меч, герой, по существу, восходит на крест: «(Поднимая меч рукоятью вверх.) / Подходите, Христовой любовью / Я крещу, ненавидящих, вас» [Гумилев 1998–2007, V, 158]. В пьесе, таким образом, оказывается воссоздан особый тип христианства – это не каноническая, догматическая религия, но христианство, воспринятое как язычество. Волки остаются волками, не меняют своей природы, но познают Слово Божье.

Так или иначе, противоречивость центрального образа приводит к сложностям читательской рецепции: герой оказывается необаятелен, ибо не совпадает ни с трогательным обликом святого, подражателя Христа, ни с мужественным обликом воина, ни даже с волнующим обликом большого



поэта:

Гондла
(играет и пробует петь)
 Разгорается звездное пламя...
 Нет, не то! – На морском берегу...
 Ах, слова не идут мне на память,
 Я играю, а петь не могу.
 [Гумилев 1998–2007, V, 123]

В пьесе как бы не найдено эстетическое завершение целого, как в ее заглавном герое – «духовно-практического модуса личностного существования (способа присутствия “я” в мире)» [Тюпа 2004, 54]. Неразрешенные противоречия отчасти могут объясняться разнонаправленным влиянием многообразных источников пьесы, отчасти же – колебаниями автора между ипостасями его лирического и творческого «я»: человека слов, «читателя книги» (по выражению Н.А. Богомолова [Богомол 1991, 5–20]), и человека действия; поэта и воина; христианина и мистика-окультиста [Богомол 1999, 113–144].

В связи с последним утверждением обратим особое внимание на предсмертный монолог Гондлы:

Вспомнил, вспомнил! Сиянье во взоре,
 Небо в лунной волшебной крови
 И взволнованный голос, и море,
 Да, свободное море любви!
 Новый мир, неожиданно милый,
 Целый мир открывается нам,
 Чтоб земля, как корабль светлокрылый,
 Поплыла по спокойным водам.
 [Гумилев 1998–2007, V, 156]

Гондла, подобно ибсеновскому Сигурду, мечтает об освобождении, но тот уходит к «белому богу» (Христу), тогда как в монологе гумилевского героя, хоть он и слышит, умирая, «шумящие крылья / Налетающих ангельских сил» [Гумилев 1998–2007, V, 158], христианских мотивов не содержится. Скорее, здесь появляется мистическая идея путешествия в «страну блаженства», восходящая к другому источнику пьесы, – ирландской саге об исчезновении принца Кондлы, сына Конда Ста-Битв. Гумилев читал эту сагу во французском переводе Арбуа де Жюбенвиля [Voyage de Condé le Bossu 1892, 385–390], как он сам признавался в «Заметках к Гондле» [Гумилев, Заметки, 1].

Принципиальные элементы сходства следующие. Во-первых, имя центрального героя и его сан королевича. Во-вторых, его горбатость (хотя в «Заметках к Гондле» Гумилев указывал, что он «только



сутуловат» [Гумилев, Заметки, 2]). Отметим, что в самой саге о горбе ничего не говорится и королевича даже называют «прекрасным», но в названии – в переводе Жюбенвиля – этот мотив присутствует (тогда как в опубликованном в 1929 г. русском переводе А. Смирнова – кстати, ученика Жюбенвиля – сага называется «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста-Битв»). Свое мнение Жюбенвиль темпераментно отстаивал еще в 1909 г., т.е. почти через 20 лет после опубликования перевода:

«В Revue de philologie française et de littérature г-на Леона Кледа, т. XXI, с. 277–284, г-н Фердинанд Лот сближает *Эмтру о Кондле* (или “Приключения Кондлы”) с рассказом о похищении Генгальха в *Vita sancti Tutguali episcopi* (*Жизнь св. епископа Тудуала*), гл. 33. Эти две легенды, одна ирландская, другая бретонская, повествуют о том, как фея, явившаяся из моря, забрала с собой молодого человека. Г-н Фердинанд Лот предлагает исправить на *cain* (“красивый”, “прекрасный”) эпитет *caim*, родительный падеж, единственное число от *camm* (“неправильный”, “кривой”), поставленный вслед за именем Кондлы в издании г-на Виндиша. <...> Исправление, предложенное г-ном Ф. Лотом, не опирается ни на один из известных мне восьми манускриптов. Невозможно оспаривать, что оно крайне изобретательно. Г-н Фердинанд Лот, высокий, молодой и красивый, без удивления увидел бы юную прекрасную фею влюбленной в него и притязающей его похитить; он полагал, что старички вроде г-на Виндиша и особенно редактора Revue Celtique были бы безумны, если бы надеялись на такую же удачу, и он не может видеть без негодования, как эти два автора допускают, чтобы так повезло горбуно. Он не обращает внимания на то, что фея, о которой говорится в ирландской саге, – это божество смерти; что смерть похищает горбунов точно так же, как и остальных, иногда даже раньше, чем остальных...» [Jubainville 1909, 114].

Возвращаясь к сходству саги и гумилевской пьесы, отметим, в-третьих, что второй важнейший персонаж саги – таинственная женщина, зовущая королевича за собой в страну вечно живущих, страну радости и блаженства. В-четвертых, Гумилев позаимствовал собственно мотив отбытия с ней Кондлы, мотив морского путешествия в (стеклянной) ладье.

В комментариях к саге Жюбенвиль не обинуясь называет цель путешествия Кондлы страной смерти, так что, согласно его трактовке, речь идет о болезни и смерти королевича, а само произведение примыкает к традиции *imm-ram*, т.е. фантастического плавания по морю (ср. также «Плавание Брана...», «Плавание Майль-Дуйна...»). В комментариях А. Смирнова к русскому изданию саг указывается, что в основе такого рода текстов «лежит древнее языческое представление кельтов о “том свете”, осложненное некоторыми чертами, заимствованными из христианских сказаний о “земном рае”, а также, быть может, из античных мифов» [Ирландские саги 1933, 236]. При этом, в противоположность Жюбенвилю, Смирнов утверждает, что «все герои, попадающие в “блаженную страну”, – Бран, Кондла, Майльдуйн, Кухулин, Кормак, – достигают ее *при жизни*;



и нет никаких указаний на то, чтобы они встретили там своих родичей. Вообще она – обиталище не душ умерших, а богов или сидов <...>. В основе образа “блаженной страны” лежит <...> исконное кельтское верование, но описания ее <...> осложнены примесью множества других наносных представлений, взятых частью из христианского образа небесного рая, частью из христианской же легенды о земном рае, частью, быть может, из античных образов Элизиума, сада Гесперид (яблоки!), страны амазонок (“страна женщин” в *Плавании Брана*), даже скандинавской Валгаллы (неиссякающий кабан в приключениях Кормака)...» [Ирландские саги 1933, 36–37]. Облик рисуемой в сагах чудесной, благодатной земли, «Равнины Блаженства», «Страны Многоцветной», где царит вечная юность, где нет горечи и зла, где «все – сладкая музыка, нежащая слух» [Ирландские саги 1933, 239], заставляет вспомнить об оккультных интересах Гумилева, который в своих путешествиях искал некую «золотую дверь», «неведомую землю в центре Африки (реже – в других частях света), которая таит в себе не просто клады, но сокровенное знание какой-то из предшествующих рас» [Богомоллов 1999, 115].

В набросках к последней пьесе Гумилева «Красота Морни», тоже по мотивам ирландских саг, «юноша-прозорливец» [Гумилев 1998–2007, V, 299] и поэт Дайра утверждает свою принадлежность к посвященным в монологе, перечисляющем прочитанные Дайрой книги поэзии: «Какие книги назвать вам из тех, что я прочитал? <...>... я назову Песнь Стеклок Ладьи и Солнце Страны Блаженных» [Гумилев 1998–2007, V, 304]. Чуть раньше Дайра объясняет видение героя Кухулина, не сумевшего бросить в него копьё:

«Кухулин

И второй раз хотел я бросить копьё, но увидел две руки, два крыла лебединых, и лицо нежное, как облако, которое опустится на меня в мой последний час. Мне стало сладко, как будто я умер, и я не бросил копьё.

Дайра

Это была Либан.

Куммал

Что объясняют нам эти имена из старинных поэм?

Дайра

Поэт бросает образ в мир, а мир вынашивает образ. Фанн и Либан, волшебные девушки-птицы, живут в Блаженных Полях и слетают на землю» [Гумилев 1998–2007, V, 303].

Таким образом, мотив Страны Блаженных связывается в творческом сознании Гумилева, с одной стороны, с темой поэзии, избранничества, принадлежности к посвященным, сокровенного знания – причем совсем не

обязательно христианского, а с другой – со смертью и образом лебединой девы.

По мнению А. Смирнова, в саге об исчезновении Кондлы «с излюбленным в ирландской поэзии мотивом плавания смертного в “Страну блаженства” <...> соединился столь же распространенный у кельтов мотив любви феи-сиды к смертному...» [Ирландские саги 1933, 228]. Женщина, уводящая Кондлу за собой, – обительница этой чудесной земли. Таким образом, и над Лерой/Лаик, очевидно, занимающей ту же позицию по отношению к Гондле в системе персонажей, возникает аура принадлежности к иному, лучшему миру. Если Йордис у Ибсена уходит в inferнальное, темное пространство (даже и не совсем Вальгаллу, ибо старые боги гибнут) и навсегда теряет возлюбленного, который отправляется, видимо, в христианский рай, то Лаик и Гондла вместе отплывают в некий мистический локус, не вполне соответствующий ни чисто языческим, ни чисто христианским представлениям.

В связи с этим представляется сомнительным один из основных тезисов Э. Русинко: «...Гумилев отвечает на неохотное признание Ибсеном христианства истинным религиозным рвением, противопоставляя норвежскому интеллектуальному, диалектическому подходу русские “действие и страсть”» [Rusinko 1991, 206]. По нашему мнению, наоборот, в пьесах Ибсена христианский пафос значительно более глубок, тогда как «Гондла», хотя и декларирует победу христианства над язычеством, по сути проникнут мистико-оккультными идеями.

Кроме того, отметим, что страна блаженства, в которую зовет Кондлу незнакомка, является одновременно «страной женщины»: «Не найдешь ты там иных жителей / Кроме одних женщин и девушек» [Ирландские саги 1933, 232] (то же – во французском переводе Жюбенвиля: «Il n’a pas d’autres habitants / Que des femmes et des filles» [Voyage de Condle le Bossu 1892, 389]). В «Плавании Майль-Дуйна...» эта страна тоже характеризуется как «остров прекрасных женщин»; в «Плавании Брана...» говорится: «Пусть усердно гребет Бран, – / Недалеко до Страны Женщин» [Ирландские саги 1933, 244]. А. Смирнов сближает ее с царством амазонок из античных мифов. Таким образом, совершенно не удивительно, что *первая ипостась* героини в «Гондле» – *воительница*, амазонка, *вторая* – *фея* родом из *небесной страны*, куда она и возвращается вместе с героем.

И это не только особенность данной пьесы: как говорилось в статье первой, образ воительницы вообще ассоциируется у Гумилева с *ожидаемой и благословляемой смертью героя*. В раннем стихотворении «Я не буду тебя проклинать...» (1909), опубликованном в книге «Жемчуга» (1910, 1918), собственно воительницы нет, но есть вооруженная кинжалом героиня, и повторяется та же коллизия, причем возникает кельтский мотив «островов блаженства»:

Я не буду тебя проклинать,
Я печален печалью разлуки,

Но хочу и теперь целовать
Я твои уводящие руки.

Всё свершилось, о чем я мечтал
Еще мальчиком странно-влюбленным,
Я увидел блестящий кинжал
В этих милых руках обнаженным.

Ты подаришь мне смертную дрожь,
А не бледную дрожь сладострастья,
И меня навсегда уведешь
К островам совершенного счастья.
[Гумилев 1998–2007, I, 226]

Вполне вероятно, что Гумилев познакомился с работой Арбуа де Жюбенвиля еще во время первого пребывания в Париже (1906–1908) и стихотворение носит следы этого знакомства. Так или иначе, учитывая многократность и устойчивость повторения этого мотивного комплекса, следует признать факт его «присвоения» поэтом. Меняется лишь оценка лирическим героем своего женского антагониста – вестницы смерти, возлюбленной и проводницы в иной мир, а на этой основе – и потенциального восприятия читателем самого героя, тогда как базовые элементы коллизии с участием этих двух лиц остаются неизменными. Если в «Поединке» дева света побеждает темного героя, а в «Гондле», напротив, хриstopодобный герой своей смертью спасает героиню от мучительной двойственности, то в «Ольге» герой пытается следовать за яростной язычницей, что являет собой очередное звено гумилевской диалектики. Поэтому лишь отчасти можно согласиться с Э. Русинко, когда она пишет об Ибсене и Гумилеве, что «оба писателя по природе своей были привлечены энергичным, авантюрным образом викингов и по разным причинам пытались сублимировать это в драме. Ибсен наслаждается жестокостями саг, но, чтобы угодить публике и добиться постановки своей драмы на сцене, он заставляет нежные добродетели нанести им поражение. Хотя ранняя поэзия Гумилева превозносит приключения и мужской героизм, в “Гондле” он делает по-акмеистски “мужественно-твердый” выбор в пользу христианства» [Rusinko 1991, 204]. Этот выбор, как мы постарались показать, был далеко не окончательным и не таким уж твердым – учитывая противоречия и сложности в образах героя и героини, вобравших в себя целый ряд прообразов и прототекстов. А главное – на очередном витке творческого пути Гумилева воплотивших одну из повторяющихся у него коллизий, связанную с самой сутью его поэтического «я» – вечной борьбой активного, авантюрного, даже воинственного начала и начала пассивного, мистического, углубленного в себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андерсен Х.К. Дочь болотного царя // Андерсен Х.К. Собрание сочинений Андерсена: в 4 т. / пер. А. и П. Ганзен. Т. 2. Ч. II. СПб., 1894. С. 12–46.
2. Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 113–144.
3. Богомолов Н.А. Читатель книг // Гумилев Н.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 5–20.
4. Гумилев Н. Заметки к Гондле // Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 568. Приложение. Л. 1–4.
5. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1998–2007.
6. Зусева-Озкан В.Б. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья первая) // Новый филологический вестник. 2017. № 4. С. 129–140.
7. Ибсен Г. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена: в 8 т. Т. 2. М., 1906.
8. Ирландские саги / пер., пред., вступ. ст. и коммент. А.А. Смирнова. М.; Л., 1933.
9. Магомедова Д.М. Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX – начала XX вв.: константы и трансформации // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Н.Д. Тмарченко. М., 2010. С. 129–135.
10. Олуф и Эльва // Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. СПб., 1903. (Русская классная библиотека. Сер. 2. Вып. 25). С. 202–205.
11. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 16–105.
12. Ibsen H. Olaf Liljekrans // Ibsen H. Samlede Værker. København, 1902. B. 10. S. 45–191.
13. Jubainville H. D'Arbois de. Périodiques. XX // Revue Celtique. 1909. Vol. XXX. P. 114–115.
14. Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's Dramatic Poem "Gondla" // The European Foundations of Russian Modernism. Lewiston, NY, 1991. (Studies in Slavic Language and Literature. Vol. 7. Studies in Russian and German. Vol. 4). P. 189–218.
15. Voyage de Condlé le Bossu, fils de Cond Egal-à-Cent-Guerriers // Jubainville H. D'Arbois de. Cours de littérature celtique. Vol. 5. L'épopée celtique en Irlande. Vol. 1. Paris, 1892. P. 385–390.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. [Jubainville H. D'Arbois de]. Périodiques. 20. *Revue Celtique*, 1909, vol. 30, pp. 114–115. (In French).



2. Zuseva-Özkan V.B. “Ya sama, kak val’kiriya, budu...”: istochniki obraza geroini v “Gondle” N. Gumileva (Stat’ya pervaya) [“Me, a Valkyrie, Soaring Away On My Steed...”: Sources of the Heroine’s Image in N. Gumilyov’s “Gondla” (Article I)]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2017, no. 4, pp. 129–140. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bogomolov N.A. Chitatel’ knig [Reader of Books]. *Gumilev N.S. Sochineniya* [Works]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1991, pp. 5–20. (In Russian).

4. Bogomolov N.A. Gumilev i okkul’tizm [Gumilyov and the Occult]. *Bogomolov N.A. Russkaya literatura nachala 20 veka i okkul’tizm* [Russian Literature of the Beginning of the 20th Century and the Occult]. Moscow, 1999, pp. 113–144. (In Russian).

5. Magomedova D.M. Idillicheskiy i demonicheskiy tipy geroin’ v russkoy literature 19 – nachala 20 vv.: konstanty i transformatsii [Idyllic and Demonic Types of Heroines in Russian Literature of the 19th – the Beginning of the 20th Century: Constants and Transformations]. *Shkola teoreticheskoy poetiki: sbornik nauchnykh trudov k 70-letiyu N.D. Tamarchenko* [School of Theoretical Poetics: Collection of Scientific Papers for the 70th Anniversary of N.D. Tamarchenko]. Moscow, 2010, pp. 129–135. (In Russian).

6. Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov’s Dramatic Poem “Gondla”. *The European Foundations of Russian Modernism*. Series: Studies in Slavic Language and Literature, vol. 7; Studies in Russian and German, vol. 4. Lewiston, NY, 1991, pp. 189–218. (In English).

7. Турапа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса [Literature as an Activity: Theory of Artistic Discourse]. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004, pp. 16–105. (In Russian).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

Zuseva-Özkan Veronika B., Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Leading Researcher. Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru



Д.И. Иванов (Гуанчжоу, КНР)
Д.Л. Лакербай (Иваново)

**ФЕНОМЕН С.А. ЕСЕНИНА КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ:
предварительные замечания**

Аннотация. В статье рассматриваются различные подходы к персональному культурному мифу («явлению поэта») Есенина, анализируются их объяснительные возможности, ставится вопрос о возможности объективного познания и оценки данного феномена. Констатируется политизированность концептуальных и институциональных позиций в оценках есенинского житнетворчества. На основании анализа делается вывод, что ни «лабораторное» разъятие стихов и жизни, ни вульгаризация феномена Есенина, ни апологетика в чистом виде, ни фольклорно-этнографическая «национализация», игнорирующая модернистский код, не дают нам удовлетворительного знания о природе и объективных параметрах есенинского культурного мифа; более того, нуждается в переосмыслении сама терминология. Авторы статьи предлагают новую методологию анализа сложных культурных феноменов: путь художника-мифотворца определяется *когнитивно-прагматической программой синтетической языковой личности* (КПП СЯЛ), составляющей опорную конструкцию *синтетического текста* (единства стихов и жизни) поэта.

Ключевые слова: персональный культурный миф; «житнетекст»; автобиографический миф; синтетический текст; когнитивно-прагматическая программа (КПП); синтетическая языковая личность (СЯЛ).

D.I. Ivanov (Guangzhou, PRC)
D.L. Lakerbai (Ivanovo)

S.A. Yesenin’s Phenomenon as a Synthetic Text: Preliminaries

Abstract. This article considers different approaches to a personal cultural myth (“a poet’s appearance”) of Sergey Yesenin, alongside with their explanatory capacity in order to question possibilities and evaluation of the objective cognition of this phenomenon. A political engagement of the conceptual and institutional positions was established within Yesenin’s creative life. The result of the analysis substantiates that neither “taking apart” his poetry and his life within the research nor vulgarizing Yesenin’s phenomenon, nor pure apologetics nor folklore-ethnographic “nationalization” ignoring modern code can satisfy our knowledge about the nature and attributes of Yesenin’s cultural myth. Moreover, there still exists a need to reframe the relevant terminology. The authors of this article put forward the methods of new complex cultural phenomena analysis: the path of a myth-creating artist is to be defined within the *cognitive-pragmatic program of the synthetic lingual personality* (SLPCPP) on which the poet’s *synthetic text construction* is based: the unity of poetry and life.

Key words: a personal cultural myth; a “lifetext”; autobiographical myth; synthetic text; cognitive-pragmatic program (CPP); synthetic lingual personality (SLP).



Как точно отмечают авторы современной биографии поэта, «когда речь заходит о Сергее Есенине, трудно быть объективным <...> в работах о поэте анализ сплошь и рядом вытесняется апологетическим пафосом» [Лекманов, Свердлов 2011, 7]. С именем С.А. Есенина связаны не только лирические шедевры, скандальная биография, массовое признание, уступающее (из поэтов) по масштабам разве что пушкинскому, но и – на наш взгляд – осязаемая противоречивость, двойственность присутствия в культуре на уровне «основного мифа», порой принимающая крайние формы: с одной стороны, оголтелого национал-патриотизма (двойной пафос непомерного возвеличивания / параноидального поиска убийц «русского гения») и либерально-космополитичного полупрезрения – с другой. Для гуманитарной науки вовсе не безразличны реальные противоречия «основного мифа» о художнике – ведь они отражают дискуссионность его культурного «месседжа», т.е. явно осязаемую «слойность» или «стратость» персонального культурного кода, его приемлемость / частичную приемлемость / неприемлемость в разных точках «поля литературы». Когда же вопрос прямо или косвенно касается той символической власти, которая осуществляется от имени литературы, персональный культурный код дискуссионного характера неизбежно политизируется до такой степени, что это действительно ставит под сомнение саму возможность объективной оценки. Из всего многообразия оценок есенинского феномена мы намеренно приведем две крайние, чтобы обозначить актуальность научного поиска в этой области.

Великий русский композитор Г.В. Свиридов: *«Два типа художников: первый тип – А. Блок, С. Есенин, Н. Рубцов, Мусоргский, Корсаков, Рахманинов – поэты национальные (народные). Они никому не служат, но выражают дух нации, дух народа, на него же опираясь. <...> Второй тип художника – прислуга. Такой поэт или художник служит силе, стоящей над народом и, как правило, чужеродной силе»* [Свиридов 2002, 275]. Поэт, публицист, романист Дмитрий Быков, разделяющий Есенина «здорового» и «кломпенизированного»: «Есенина знают по совершенно бездарным и клишированным стихам “Письмо к матери”, являющим собой неизобретательную вариацию на тему пушкинской “Подруги дней моих суровых”, по довольно фальшивому и тоже пьяному обращению к собаке Качалова (“Давай с тобой полаем при луне” – собака на луну не лает, а воеет, и вообще что за кокетство?!), по песне Григория Пономаренко на стихи “Отговорила роща золотая” – стихи, в которых отчетлив все тот же распад, ибо ни одной темы автор не может выдержать дольше четырех строк и переходит с мысли на мысль, с предмета на предмет, следя за всем равнодушно-пьяным взором...» [Быков]. Расхождение между воплощением национального духа и жертвой алкогольной деменции слишком глобальное, чтобы списать его на простую тенденциозность.

Политизация культурной информации как языка символической власти – характерная черта «подозрительного» (в аксиологическом и гносеологическом смысле) современного интеллектуального сознания, при-



ученного искать «политическое бессознательное», «власть языка», «репрессивность традиционной культуры» [Яковенко 2011] (по сравнению с постмодернизированной) и т.п. Данная политизация, на наш взгляд, является неизбежным следствием либерального (рационалистического) типа сознания, «приватизирующего» человека в его «свободе и одиночестве» и уповающего на «самостояние» этой свободы в рамках автоматизированных процедур ее защиты и либерального правосознания. Явившись великим завоеванием человечества в XVIII–XX вв., эта рационалистическая парадигма, однако, схожа со всеми другими «абсолютами» именно в ущербности своей абсолютности: предложенная как универсальный рецепт (вплоть до «конца истории»), она игнорирует, недооценивает или объявляет условными конструктами традиционные формы сверхличной организации, от нации до религии. А между тем вне этих форм вообще сложно понять сущностные основания любой культуры. Персональный культурный миф художника так или иначе апеллирует именно к этим основаниям, залегает на этих глубинах.

Если же вернуться к научному анализу, то даже «продвинутый» инструментарий современной социологии литературы – методология П. Бурдьё [Бурдьё 2005, 365–472] – «на выходе» покажет уже известное: вышеуказанное «трудно быть объективным» означает давно сформировавшуюся систему позиций в рецепции и оценке есенинского феномена. Апологетика или, напротив, снисходительное отношение к Есенину в рамках «поля литературы» связаны с определенными «габитусами», агентами и институциями, т.е. более-менее отчетливо сформированными идейно-эстетическими «лагерями». Объяснение на новом витке как бы вернется к исходной точке, где ситуация предстает в рамках «долгоиграющего» политизированного конфликта «традиционалистов» / «вестернизаторов», национального / космополитичного, массового / элитарного, «банального» / «инновационного» и т.п. Данный конфликт верно отражает существо занимаемых концептуальных и институциональных позиций, но редуцирует сам феномен путем разъятия его на модули-«инфоблоки». Ирония истории заключается в том, что в такой ситуации путь от политического к собственно эстетическому закрыт – он был опробован еще при жизни Есенина в классической статье Ю.Н. Тынянова «Промежуток», где блестящий филолог-инноватор предпринял аргументированное «научное уничтожение» Есенина как поэта «наивной голой эмоции» и «общих мест»: «Все поэтическое дело Есенина – непрерывное искание украшений для этой голой эмоции <...> Литературная, стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии <...> Его личность – почти заимствование, – порою кажется, что это необычайно схематизированный, ухудшенный Блок, спародированный Пушкин <...> Его стихи – стихи для легкого чтения, но они в большой мере перестают быть стихами» [Тынянов 1977, 170–172]. Тынянов, как видим, *исключает* из «явления поэта» его *литературную личность* (носителя не только личного, но и «хорового» лирического переживания в переломное время, яркое воплощение одного из экстремальных



вариантов национального поведения) и оставляет от него «сумму приемов»; беспощадно разъятые «жизнь стиха» и «жизнь поэта» не выдерживают натиска теоретизирующей мысли. Но адекватен ли сам подобный перевод столь глубоко укорененного в национальной культуре феномена на язык дискурсивного (научного) познания?

Противоположный подход неразрывно соединяет «жизнь стиха» и «жизнь поэта». Один из последних вариантов такого соединения – термин «жизнетекст писателя», означающий «растворенность его “литературного Я” и созданных им отдельных героев или их совокупности в собственной биографии автора, причем как в прижизненной (что естественно и обычно), так и в посмертной судьбе его произведений и самой личности. Последнее предполагает особое неравнодушие читателей и процесс фольклоризации писательской фигуры и его сочинений. Возникает ситуация полной неразрывности автора и его творений. Писатель выступает как один из своих персонажей – обыкновенно в качестве главного героя» [Самодолова 2006, 671]. Казалось бы, в случае Есенина это близко к истине – однако на практике выходит старательная подгонка «жизнетекста» под постулируемую тотальную фольклоризованность поэтики и мировоззрения Есенина (автор работы описывает свои фольклорные экспедиции) с целью создания непротиворечивого фольклорно-этнографического ключа к миру поэта. В большой по объему работе практически нет слова «модернизм», т.е., не говоря уже обо всем остальном, отсутствует понимание практики модернистского «созидания традиции», связанного с переломностью эпохи, ощущением культурного сиротства, «чужестранства» вообще (один из главных есенинских мотивов) и посреди «обломков разбитых традиций и разрушенных культур» [Кэвана 1993, 408], связанного с острой жаждой мифотворчества, предсказанной Ницше, и т.д. Дело не в том, что Есенин использовал фольклорно-этнографический материал – дело в том, КАК он это делал. Хорошо известна – и принципиальна для понимания есенинского мифотворчества – история с датировкой «ранних» стихотворений, якобы представляющих первые есенинские опыты «фольклоризации» стиха, а на деле свидетельствующих уже о руке мастера: «Собранные вместе, эти стихотворения идеально соотносятся с тем образом юного вундеркинда из народа, этакое деревенского Пушкина, который впитывал темы и мотивы для своих произведений прямо из старинных русских песен, былин и сказок. Именно такой образ Есенин старательно культивировал в стихах и автобиографиях...» [Лекманов, Свердлов 2011, 23]. Поведенческая стратегия Есенина также была весьма мифотворчески продуманной и действительно тесно связывалась со стихами, но особым образом: «На деле Есенин охотно провоцировал публику и задирали оппонентов, в стихах же изображал себя жертвой. Свое хулиганство (поэтическое ли, бытовое – неразлично) “рязанский озорник” мотивировал грубостью и равнодушием толпы <...> согласно “Исповеди хулигана”, выходит, что поэт не нападает на окружающих, а, напротив, мученически претерпевает их брань – ради них же самих (чтобы, подобно библейскому пророку, принести им свет)...»

[Лекманов, Свердлов 2011, 248].

Иными словами, ни «лабораторное» разъятие стихов и жизни, ни вульгаризация феномена Есенина («алкогольная деменция» – хотя известно, что Есенин строго разделял стихи и запои, пьяным не писал), ни апологетика в чистом виде, ни фольклорно-этнографическая «национализация», игнорирующая модернистский код, не дают нам удовлетворительного знания о природе есенинского феномена и объективных параметрах его возможной оценки (эта необходимость продиктована именно «застарелой» дискуссионностью проблемы).

По нашему мнению, связующим началом стиха и жизни у Есенина было (пусть и ограниченное рамками «литературной личности») целенаправленное модернистское житнетворчество такой телеологической мощи, что нет, вероятно, ни одной значимой сферы жизни поэта, которую бы оно не перестроило в рамках искомого образа. Типичные для Есенина «актерские» моменты просто рассыпаны по мемуарам современников, признававших, что «преувеличивали его простодушие и недооценивали его пристальный ум» [Чернявский 1986, 201]. Как пишет М.Л. Гаспаров, Клюев и Есенин, не желавшие идти типичным путем «поэтов из народа», «прежде всего высматривали в модернистской литературе ее представление о поэтах из народа, а потом выступали, старательно вписываясь в ожидаемый образ, и делали громкую литературную карьеру» [Гаспаров 1993, 8]. Однако, с практичностью смекалистого и оборотистого простолюдина стилизуя свой облик под деревенского простака, подыгрывая модам и «трендам» культурно-аристократической элиты, а потом выстраивая собственный мессианский миф и задирая публику на зависть футуристам, – Есенин *актерствовал, но не фальшивил*. Если мы вслед за Тыняновым не готовы на основании «академического» анализа поэтики и брезгливого отношения к «литературной личности» Есенина зачеркнуть его гениальность, непосредственно «данную в ощущении» не только «массам», но и многим его великим современникам, то придется признать, что «жизнетекст» поэта, при всей его житейской «мутности» и скандальности, действительно обладает внутренним единством и построен на каких-то очень глубоких основаниях, ближайший «сюжетный» аналог которым долго искать не нужно. Другой отечественный гений пронзительно замечает: «... эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания». И выстраивает преемственность, начатую Блоком и подхваченную Маяковским и Есениным: «В своей символике, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством, в этом полагающем себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающемся поэте, романтическое жизнепонимание покоряюще ярко и неоспоримо. В этом смысле нечто непреходящее воплощено жизнью Маяковского и никакими эпитетами не охватываемой судьбой Есенина, самоистребительно просящейся и уходящей в сказки. Но вне легенды романтический этот план фальшив» [Пастернак 2004, 226]. Критерий



«успешности» подобного творческого проекта весьма прост – масштаб таланта и личности, «та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направлении, без которой поэзия – одно недоразумение, временно не разъясненное» [Пастернак 2004, 218]. Этот масштаб друг друга быстро осознали и сами поэты (как своеобразное соперничество, подразумевающее высокое равенство таланта), и многие их современники.

Иными словами, у нас есть читательский и исследовательский выбор: можно руководствоваться имеющимися инструментами «строгой науки» или милым сердцу интерпретатора набором правил (не гарантируя, например, Маяковскому, Есенину, Бродскому возможности выжить после анализа [Лакербай 2015, 3–17]), а можно поверить Пастернаку или Пушкину, утверждавшему, что гений все-таки «мал и мерзок» [Пушкин 1962, 216] как-то иначе, нежели остальные. *Инаковость гения* потому и *инаковость*, что текст творчества и судьбы всецело реализует какую-то особую, собственную, не укладывающуюся в нормы и правила внутреннюю программу; но потому это инаковость именно *гения*, что данная программа, воплощаясь, обладает той или иной *общезначимостью*, вызывает продолжительный отклик, длящийся в поколениях. Но что это за программа?

Традиционно используемые в случае системного выхода за границы собственно печатных текстов (но обязательно в аспекте целостности феномена) термины *миф*, *жизнетекст* и т.п., на наш взгляд, слишком многозначны или искажают перспективу видения. Наиболее авторитетный из них – *автобиографический миф*, ставший общеупотребительным после трудов Д.М. Магомедовой. Опираясь на суждения Б.В. Томашевского об исключительной важности для понимания писателя его «идеальной биографии», «творимой легенды», воссоздающей психологическую среду эпохи, Д.М. Магомедова определяет такую биографию-миф следующим образом: «...исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве» [Магомедова 2005, 67–68].

Однако стоит задаться вопросом: «миф» для кого? из какой перспективы? Если персональный миф в культуре – это явленная и реализованная в искусстве полнота художественной истины как личностный феномен, то кому она открывается в таком – реализованном, результативном – виде? Разумеется, не самому художнику, это не его перспектива (или его, но уже как «обозревателя» и интерпретатора собственного пути – скажем, Блока, составляющего свою «трилогию вочеловеченья»). Сюжетная модель-схема судьбы – опять-таки исследовательская абстракция уже состоявшегося. *Автобиографический миф*, несмотря на «авто», – это типологически результат *сторонней рецепции*, как и *биографический миф*, с той лишь разницей, что в первую очередь учитывается – реципиентом! – разнообразно проявленная авторская воля. Необходимо сместить перспективу, чтобы



модель-результат предстала в процессе своего целостного жизнотворческого развертывания из *собственной перспективы* автора. Для него это не миф, но реализация внутренней программы. Исследовательская экспликация данной программы, *исходно и по ходу* развертывания реализующей единство текста и жизни, требует осознания более глубокого – на уровне концептуально-языковой картины мира – залегания основных принципов, иначе путь гения легко может быть интерпретирован недоброжелателями как конъюнктурная смена «литературных масок». Даже при полном внешнем сходстве пути конъюнктурщика и пути Поэта перед нами совершенно разные пути, и эта разность определяется, в нашей терминологии, *когнитивно-прагматической программой синтетической языковой личности* (КПП СЯЛ), составляющей опорную конструкцию *синтетического текста* (того самого единства стихов и жизни) поэта.

Данные понятия детально разработаны Д.И. Ивановым на стыке литературоведения, лингвокультурологии, семиотики культуры и на материале отечественной рок-культуры. Из вопросов, что такое рок-текст, рок-культура, где в них заканчивается филология и начинается все остальное, возникла новая точка зрения на сложный объект («...поскольку рок-произведение возникает и реализуется в неразрывном единстве поэзии, мелодии, музыкального ритма, вокала, фактора аудитории, сценического поведения и т.п., рок-текст закономерно мыслится как синтетический. Такой текст не может быть адекватно понят и изучен в узких дисциплинарных рамках...» [Иванов 2017, 31–32]). *Синтетический текст в роковедении – это текст с четкой внешней маркировкой своей гетерогенности и процессуальности* (не только жанровое указание – «песня», но и манифестация музыки, партитуры, аудио- и видеозаписи исполнения и пр.). Для нас здесь важно, что синтетический текст рока возникает из своих субтекстов (реализуется) в исполнении, интерпретируется в диалоговом режиме (субъект-источник – субъект-интерпретатор), его структурность открыто динамична и дискурсивна. Но разве в «Промежутке» Тынянова не происходит теоретического насилия над есенинским именно *синтетическим текстом* (пусть другого состава), субтекстами которого являются не только печатные стихотворения, но и судьба поэта, и драматизм воплощаемого им «хорового» лирического переживания слома эпох, и реализованный Есениным вариант национального поведения в «разгульное» и «похмельное» время! Можно сказать, что воплощенный в культуре «миф поэта» – не что иное, как *результат восприятия массовой аудиторией его синтетического текста*. Каким же образом автопсихологический лирический герой синтетического текста нераздельно-неслиянен с автором и может опосредованно реализовывать его в истории и культуре?

Для понимания этого достаточно осознать, что языковая личность поэта не ограничивается рамками узко толкуемого вербального компонента (печатного текста) – семиотически понимаемый язык позволяет расширить данное понятие на все виды значимых для поэта текстов культуры, и прежде всего поведенческого. Сам же семиотико-когнитивный подход



дает возможность исследователю эффективно работать с различными знаковыми системами. В свою очередь концептуальная картина мира субъекта (а субъекта-художника тем более) реализуется не в языковой системе, а в социальной речи (социальные языки, дискурсия), и совокупный «меседж» поэта, способного создать персональный культурный миф, не может быть искусственно сведен к литературоведчески проанализированному «меседжу» печатного текста – в реальных дискурсивных ситуациях, в дискурсивном пространстве они вообще могут не совпадать. Но, с позиции современной антропоцентрической парадигмы в лингвоориентированной гуманитаристике, субъектность в речи неотменима, и «речь» (все виды текста) художника так или иначе воплощают его уникальную когнитивную программу.

В рамках лингвокультурологической теории Д.И. Иванова единство и специфику текста определяет синтетическая языковая личность (СЯЛ) – полисубтекстуальное (синтетическое) образование, формирующееся на базе генетического сращения всех компонентов (вербального, поведенческого, имиджевого и т.п.) «текста» поэта, которые реализуют его программу. Поскольку это одновременно и программа когнитивных структур, и программа прагматических установок (что в случае с Есениным особенно наглядно), то, по сути, перед нами единая *когнитивно-прагматическая программа* (КПП) – особая система когнитивно-прагматических установок (целевых, самоидентификационных (ролевых), инструментальных, оценочно-результативных), формирующихся в пространстве *когнитивного сознания* личности (системы субъектных модальностей *субъект-источник – субъект-интерпретатор*). «Программа» вовсе не означает отсутствия противоречий, напротив, она развивается, как и сама жизнь, через противоречия, однако уже в начальной фазе своего возникновения ее целостность залегает максимально глубоко (иначе не может состояться сам художественный феномен, наличие которого уже есть свидетельство победившей целостности) – в неразрывности ментальных, духовных, эмоциональных, эмоционально-интеллектуальных и собственно когнитивных интенций личности. КПП – своеобразная концептуальная матрица, с фанатичным упорством реализуемая художником-мифотворцем на протяжении жизни, сама задающая дискурсивные пространства и существующая в них. Синтетическая языковая личность такого художника *необходимо* включает в себя ассоциативно-интерпретационный уровень, где «меседж» *субъекта-источника* (поэта-мифотворца) подвергается разновариантному освоению и переработке *субъектом-интерпретатором* (модельное обозначение аудитории). Поскольку когнитивно-прагматическая программа художника-мифотворца нереализуема без «мира», постольку субъект-интерпретатор является составной частью синтетической языковой личности. Соответственно полноту картины дает лишь сочетание компонентного («горизонтального») и поуровневого (вертикального) описания структуры СЯЛ в функциональной специфике каждого уровня и компонента. Верил ли Есенин больше в «мужицкое царство» или в «воскрешение сло-



ва», в какой мере его жизненное поведение соприродно стихам – вряд ли на эти и подобные вопросы можно полноценно ответить, не восстановив в максимальной полноте и движущейся целостности когнитивно-прагматическую программу синтетической языковой личности поэта, не поверив художнику-мифотворцу на всем протяжении его синтетического текста. Думается, решив эту задачу, можно будет обойтись и без апологетики, и без поношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Д. Советская литература: краткий курс. URL: <http://coollib.com/b/232524/read> (дата обращения 23.03.2017).
2. Бурдые П. Поле литературы // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / пер. с франц. М.; СПб., 2005. С. 365–472.
3. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: антология. М., 1993. С. 5–44.
4. Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Т. 1 / Гуандунский ун-т междунар. исследований (Китай), Guangdong University of Foreign Studies (People's Republic of China). Иваново, 2017.
5. Кэвана К. Модернистское созидание традиции: Мандельштам, Элиот, Пунд // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 400–421.
6. Лакербай Д.Л. Интерпретация поэтического текста: дискурсивность и позиция // Вестник Ивановского государственного университета. (Сер.: Гуманитарные науки). 2015. Вып. 1 (15). С. 3–17.
7. Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин: биография / изд. 2-е, испр. и доп. М., 2011.
8. Магомедова Д.М. «Я один... и разбитое зеркало...»: Литературные маски Сергея Есенина (статья первая) // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 66–77.
9. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. III. Проза / сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 2004. С. 148–238.
10. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. Письма 1815–1830. М., 1962.
11. Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: авторский текст на перекрестье культурных традиций. М., 2006.
12. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. М., 2002.
13. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 168–195.
14. Чернявский В. Три эпохи встреч (1915–1925) // Сергей Александрович Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 198–235.
15. Яковенко И. Россия и Репрессия. Репрессивная компонента отечественной культуры. М., 2011.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Lakerbay D.L. Interpretatsiya poeticheskogo teksta: diskursivnost' i pozitsiya [Poetic Text Interpretation: Spirituality and Position]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Gumanitarnye nauki [Humanitarian Sciences]. 2015, vol. 1 (15), pp. 3–17. (In Russian).

2. Magomedova D.M. “Ya odin... i razbitoe zerkalo...”: Literaturnye maski Sergeya Yesenina (stat'ya pervaya) [I'm all alone... and a broken mirror...: S. Yesenin's Literature Masks (Article 1)]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2005, no. 1, pp. 66–77. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bourdieu P. Pole literatury [The Field of Literature]. *Sotsial'noe prostranstvo: polya i praktiki* [Social Space: Fields and Practices]. Moscow; Saint Petersburg, 2005, pp. 365–472. (Translated from French to Russian).

4. Cavanagh C. Modernistskoe sozidanie traditsii: Mandelshtam, Eliot, Paund [Modernist Creation of Tradition: Mandelstam, Eliot, Pound]. *Russkaya literatura 20 veka. Issledovaniya amerikanskikh uchenykh* [The 20th Century Russian Literature. Studies by American Scholars]. Saint Petersburg, 1993, pp. 400–421. (Translated from English to Russian)

5. Gasparov M.L. Poetika “serebryanogo veka”. *Russkaya poeziya “serebryanogo veka”, 1890–1917: antologiya* [The Russian Poetry of the “Silver Age”, 1890–1917: Anthology]. Moscow, 1993. pp. 5–44. (In Russian).

6. Tynyanov Y.N. Promezhutok [The Interspace]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics, History of Literature, Cinema Studies]. Moscow, 1977, pp. 168–195. (In Russian).

(Monographs)

7. Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoy yazykovoy lichnosti* [The Theory of Synthetic Lingual Personality]: in 2 vols. Vol. 1, Guangdong University of Foreign Studies (People's Republic of China). Ivanovo, 2017. (In Russian).

8. Lekmanov O., Sverdlov M. *Sergey Yesenin: biografiya* [Sergey Yesenin: Biography], 2nd updated edition. Moscow, 2011. (In Russian).

9. Samodelova E.A. *Antropologicheskaya poetika S.A. Yesenina: avtorskiy zhiznetekst na perekrest'e kul'turnykh traditsiy* [Yesenin's Apologetic Poetics: The Author's Creative Life at the Cultural Tradition Crossing]. Moscow, 2006. (In Russian).

9. Sviridov G.V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], Moscow, 2002. (In Russian).

10. Yakovenko I. *Rossiya i Repressiya. Repressivnaya komponenta otechestvennoy kul'tury* [Russia and Repression. The Repressionary Component of Native Culture]. Moscow, 2011. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Bykov D. Sovetskaya literatura: kratkiy kurs [Soviet Literature: a Concise Course], URL: coollib.com/b/232524/read (March 23, 2017) (In Russian).

Иванов Дмитрий Игоревич, Гуандунский университет международных исследований (Гуанчжоу, КНР); Ивановский государственный университет (Россия).

Кандидат филологических наук, доцент, профессор Гуандунского университета международных исследований; старший научный сотрудник ИВГУ. Научные интересы: лингвокультурология, теория языка, теория литературы, современная литература.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Лакербай Дмитрий Леонидович, Ивановский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и русской литературы XX века. Научные интересы: теория литературы, история русской поэзии XX в., лингвокультурология.

E-mail: lakomotion@yandex.ru

Ivanov Dmitry I., Guangdong University of Foreign Studies (Guangzhou, PRC); Ivanovo State University (Russia).

Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Guangdong University of Foreign Studies (Guangzhou, PRC); Senior Research Assistant of the Ivanovo State University (Russia). Research interests: linguocultural studies, linguistic theory, theory of literature, modern literature.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Lakerbai Dmitry L., Ivanovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor of the Theory of Literature and 20th Century Russian Literature Department. Research interests: theory of literature, 20th century Russian poetry theory, linguocultural studies.

E-mail: lakomotion@yandex.ru

Р. Сальваторе (Мессина, Италия)

ОБРАЗ ВОРОБЬЯ В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА 20-Х ГГ.: предварительные замечания

Аннотация. Статья представляет собой попытку интерпретации образа воробья в творчестве О. Мандельштама 20-х гг. Анализ стихотворения «Московский дождик» (1922 г.) показывает, что в нем выражение «воробьиный холодок» имеет лингвистическую мотивацию, потому что эпитет восходит к фразеологизму «воробьиная ночь», который во многом соответствует описываемой картине. В то же время образ птиц поддерживается отсылками к отдельным стихотворениям Н. Некрасова и М. Кузмина. Исследование других случаев употребления прилагательного «воробьиный» в творчестве Мандельштама изучаемого периода подтверждает склонность поэта к обыгрыванию языковых ассоциаций этого слова. В образе воробья сочетание бедности и беззаботности станет актуальным только в 30-х гг.

Ключевые слова: образ воробья; О. Мандельштам; поэтика; Н. Некрасов.

R. Salvatore (Messina, Italy)

The Image of the Sparrow in O. Mandel'shtam's Work of the 1920s: Some Preliminary Remarks

Abstract. The article intends to illustrate the image of the sparrow in O. Mandel'shtam's work in the 1920s. The analysis of "The light Moscow rain" (1922) will show that the expression "sparrow chill" is linguistically motivated, as it stems from the phraseologism "sparrow night", which describes the time and weather depicted in the poem. The presence of the birds could also be suggested by certain poems of N. Nekrasov and M. Kuzmin. The study of further occurrences of the adjective "vorob'inyj [sparrow]" proves that in the 1920s Mandel'shtam mainly exploits the linguistic associations of this word: only in the 1930s the idea of poverty and carefreeness will be associated with the image of the sparrow.

Key words: sparrow; O. Mandel'shtam; poetics; N. Nekrasov.

В творчестве Мандельштама образ воробья, в форме существительного или прилагательного, появляется в первой половине 20-х гг., а потом возвращается в начале 30-х, всегда в контексте московского пейзажа.

Как отмечает Л. Видгоф [Видгоф 2012, 9], связь между птицей и городом впервые обнаруживается в стихотворении «Московской дождик». Этот текст появился на страницах журнала «Сегодня» (1922/1: 2) без заглавия и с начальной строфой, которую впоследствии Мандельштам изъясил из окончательной версии, опубликованной через три года в альманахе «Ковш» (1925/1: 35).

Московский дождик

Он подает куда как скупю
Свой воробьиный холодок –
Немного нам, немного купам,
Немного вишням на лоток.

И в темноте растет кипенье –
Чаинка легкая возня, –
Как бы воздушный муравейник
Пирует в темных зеленях.

И свежих капель виноградник
Зашевелился в мураве, –
Как будто холода рассадник
Открылся в лапчатой Москве!

В книге «Алмазный мой венец» В. Катаев вспоминает, как сочинил этот текст Мандельштам, фигурирующий здесь под прозвищем «Щелкунчик»:

«...комнатка почти без мебели <...>, а за единственным окошком первого этажа флигелька – густая зелень сада перед ампирическим московским домом с колоннами по фасаду.

Ветер качал купы разросшихся, давно уже не стриженных деревьев, кажется лип, а может быть, тополей, и мне чудилось, что они тоже колобродят, обреченные на сруб.

Глядя в окно на эту живую, шевелящуюся под дождем листву, щелкунчик однажды сочинил дивное стихотворение, тут же, при мне записанное на клочке бумаги, названное совсем по-детски мило «Московский дождик»» [Катаев 1979, 79].

Мнение писателя разделяют и те немногие исследователи, интересовавшиеся этим стихотворением. И. Бушман отмечает, что в раннем творчестве поэта это единственный случай, когда дождь является темой целого стихотворения, подчеркивая при этом, что для Мандельштама природа – всегда источник спокойствия [Бушман 1964, 27]. М. Гаспаров обращает свое внимание на идиличность [Мандельштам 2001, 644] этого текста, а Е. Невзглядова [Невзглядова 2003, 179] находит в нем отражение той веселости, которую современники часто упоминали как главную черту характера Мандельштама.

Однако, помимо этих кратких замечаний, «Московский дождик» оставался вне поля исследовательского внимания, что не вызывает удивления: по сравнению с большинством мандельштамовских стихотворений восприятие текста не затруднено, т.к. в нем преобладает визуальный элемент и не проявляется то новое понимание истории и культуры, которое писатель разрабатывает после революции 1917 г. Тем не менее, и в этом произ-



ведении можно обнаружить темные места. Одно из них связано с образом воробья.

В первой строфе три слова употреблены в переносном смысле. Первые два слова, «подает» и «скупо», легко интерпретируются как черты, относящиеся к олицетворению дождя, упомянутого в заглавии стихотворения. Они описывают первую прохладу, которую дарит воздуху начало грозы. Облегчение, принесенное дождем, проявляется и в ритмике стихотворения, в котором по мере того, как текст разворачивается, чередование ударных и безударных слогов внутри каждой строфы становится все более регулярным. Эпитет «воробьиный» является неожиданным. Его комментирует только Л. Видгоф, по мнению которого «воробей – птица бойкая, легкая, непоседливая, дерзкая, веселая. Воробей – настоящий горожанин, скромный и вольный житель улиц и площадей. Его существование анонимно, он беден, но беззаботен. В Москве, в этом огромном многоцветном <...> городе-мире, раскинувшемся на холмах <...>, на Воробьевых горах, можно было почувствовать себя таким городским воробьем, незаметной, “богемной”, свободной птицей, которая живет “озоруючи”, как поэт написал позднее о любимом Вийоне» [Видгоф 2012, 9].

Как нам кажется, замечания Видгофа о чертах образа воробья в творчестве Мандельштама можно отнести к его поздним произведениям, а это первое появление птицы в стихах поэта имеет скорее лингвистическую мотивацию. Прилагательное «воробьиное» вызывает в памяти выражение «воробьиная ночь». Этот фразеологизм, распространенный среди восточных славян [Агапкина, Топорков 1989, 230–253], описывает ночь с духотой, ветром, дождем или зарницами и дальними громами, которая по-разному соотносена с календарем в разных региональных традициях. Это выражение, распространенное в южной России и в большей части Украины, в южнорусских диалектах означает также короткие летние ночи перед летним солнцестоянием; в таком двойном значении фразеологизм вошел в русский литературный язык: в словаре Ожегова воробьиная ночь определяется как «короткая летняя ночь, а также ночь с непрерывной грозой и зарницами». На основе его полисемантичности лежит с одной стороны хронологическая близость этого явления с самой короткой ночью года, с другой же – семема «маленький, мелкий», которая во многих русских выражениях ассоциируется с воробьем: в вышеупомянутом словаре для передачи значения «очень маленький» фиксируются сочетания «с воробьиный нос» или «короче воробьиного носа»; в аналогичном смысле употребляются также выражения «воробьиный шаг», «с воробьиный скок» [Мечковская 2005, 112–113].

Связь фразеологизма «воробьиная ночь» с эпитетом «воробьиный» у Мандельштама проявляется в том, что в тексте описывается именно начало дождя в жаркий летний вечер, наблюдаемое из какого-то окна: в дальнейшем изображается темнота (в темноте; в темных зеленях), ветер (растет кипень; чайнок легкая возня; зашевелился), прохлада от перемены погоды (холодок; холода рассадник). «Воробьиный холодок» – синтети-



ческий образ, который, со ссылкой на языковую память читателя, вбирает в себя конкретные детали описываемой здесь и дальше картины. Первая строфа не имеет никакого отношения непосредственно к птице или к тем качествам, которые можно ей приписать, а обыгрывает два значения прилагательного «воробьиный» во фразеологизмах, а именно описание специфического атмосферного явления и отсылка к чему-то маленькому, короткому. Это последнее значение хорошо сочетается с общим содержанием первого четверостишия, где преобладают слова, передающие идею неполноты, недостаточности («куда как скупо», уменьшительное «холодок», дважды повторяемое «немного»).

Во второй строфе можно бы усмотреть описание настоящих птиц в стихах «И в темноте растет кипень / Чайнок легкая возня»: Э. Гурвич вспоминает, что однажды летом, глядя на стаю кружащихся в воздухе птиц, Мандельштам сказал: «Смотрите, птички кипят» [Гурвич 1991, 31]. Эпизод относится к пребыванию поэта в Феодосии, к лету 1920 г. [Гурвич 1991, 31]; [Лекманов 2016, 131] и, значит, произошел до написания этого стихотворения; при этом возможно, что и процитированная выше фраза, и это произведение обнаруживают следы знакомства Мандельштама с циклом «Фузий на блюдечке» (1917) М. Кузмина [Barnstead 1986, 75], [Фрейдлин 1990, 28–31], [Успенский 2012, 131]:

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.
Как облаков продольных паутинки
Пронзает солнце с муравьиный глаз,
А птицы-рыбы, черные чайники,
Чертят лазури зыблемый топаз!

Появление чайнок также могло бы быть связано с начальной строфой «Московского дождика», которую Мандельштам исключил из окончательной версии 1925 г.:

Бульварной Пропилеи шорох –
Лети, зеленая лапта!
Во рту булавок свежий ворох,
Дробьями дождь залепетал.

В стихотворении для детей «Кухня», написанном Мандельштамом в том же 1925 г., обнаруживается образ, объясняющий связь между чайниками и метафорой «булавок дождя»: «Черный чай в сухой жестянке / Словно гвоздики звенит: / <...> Мы, чайники-шелестинки, / Словно гвоздики звеним». Вероятно, в начале первой версии «Московского дождика» поэт варьировал образ дождя в «Деревенских новостях» Н. Некрасова:

<...>

Как-то шумлив и легок
Дождь начинается летний,
И по дороге моей,
Светлые, словно из стали,
Тысячи мелких гвоздей
Шляпками вниз поскакали –
Скучная пыль улеглась...

– превратив гвозди в булавки. Вообще общность описанной ситуации позволяет увидеть в тексте Мандельштама отсылку к двум стихотворениям Некрасова – к вышеупомянутым «Деревенским новостям» с образом гвоздей дождя, и к стихотворению «Перед дождем» (1846):

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес.
Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.

На ручей, рябой и пестрый,
За листком летит листок,
И струей сухой и острой
Набегает холодок.

Полумрак на все ложится;
Налетев со всех сторон,
С криком в воздухе кружится
Стая галок и ворон.

Здесь легко обнаружить много деталей мандельштамовского текста: «холодок», шум ветра, колышущего дерева (который у Мандельштама заметнее проявлялся в убранной строфе), темноту, встревоженное кружение птиц (его, как уже сказано, можно усмотреть в возне чайнок). И так, с одной стороны, текст «Деревенских новостей» подсказывает метафору дождя булавок, ударяющих по твердой поверхности; с другой же, поэт уподобляет падающие булавки чайнкам в жестянке, а сами чайнки (скорее всего под влиянием Кузмина) – птицам: их полет при первых признаках ненастья, по всей вероятности, навеян стихотворением «Перед дождем». В окончательном тексте устранение первого четверостишия значительно снижает звуковой компонент в пользу других форм восприятия. Стоит подчеркнуть, что в тексте нет элементов, подкрепляющих отождествление чайнок с птицами или с какой-либо другой деталью пейзажа; вечерняя темнота и пристальное внимание к растительному миру (купы; темные зелени; мурава; лапчатая Москва) могут подсказывать читателю параллель между возней чайнок и описанием колышимых ветром деревьев.

Впервые появившийся в этом стихотворении в форме прилагательного, образ воробья сначала обладает чисто языковой сущностью, потому что отсылает не к птице, или к приписываемым ей признакам, а к фразеологизмам, где это прилагательное употребляется; сам эпитет «воробьиный» является здесь лексически искаженным плодом народной этимологии [Агапкина, Топорков 1989, 245].

Это стихотворение соотносится с очерком «Холодное лето», опубликованным почти через год, в июле 1923 г.:

«Когда <...> я выхожу на площадь, еще слепой, глотая солнечный свет, мне ударяет в глаза величавая явь Революции <...> Маленькие продавщицы духов стоят на Петровке, против Мюр-Мерилиза, – прижавшись к стенке, целым выводком, лоток к лотку. Этот маленький отряд продавщиц – только стайка. Воробьиная, курносая армия московских девушек: милых трудящихся машинисток, цветочниц, голоножек – живущих крохами и расцветающих летом <...>

В ливень они снимают башмачки и бегут через желтые ручьи, по красноватой глине размытых бульваров, прижимая к груди драгоценные тувельки-лодочки – без них пропасть: холодное лето. Словно мешок со льдом, который никак не может растаять, спрятан в густой зелени Нескучного и оттуда ползет холодок по всей лапчатой Москве...

Вспоминаю ямб Барбье: “Когда тяжелый зной прожест большие камни”. В дни, когда рождалась свобода – “эта грубая девка, бастильская касатка”, – Париж обновался от жары – но жить нам в Москве, сероглазой и курносой, с воробьиным холодком в июле...»

Сопоставление прозы и поэзии показывает, как Мандельштам поновому использует образы, уже закрепленные за определенным местом и обстоятельством, изменив их содержание. В этом отрывке снова описывается летняя Москва во время дождя, и можно обнаружить много лексических переключек со стихотворением: воробьиный холодок, зелень, лапчатая Москва, лоток. Сразу выявляются и отличия: перед нами не темнота дождливого вечера, а дневной пейзаж, освещенный слепящим летним солнцем. Образ воробья описывает не атмосферное явление, а продавщицу, сопоставляемых с птичками: «выводок», «стайка», которая живет «крохами», «курносая армия»; в этом последнем выражении можно увидеть отсылку к фразеологизму «с воробьиный нос», означаящему «очень маленький».

В приведенном отрывке прилагательным «воробьиный» сначала обозначаются продавщицы, прижимающиеся к стене, как озябшие птички, а потом описывается Москва. Черты девушек переходят к городу, который олицетворяется: Москва «сероглазая» и «курносая». Персонификация советской столицы сравнивается с Парижем времен французской революции, по отношению к которому употребляется другая орнитологическая метафора: Париж – это «бастильская касатка», и в этом выражении слово *касатка*, с одной стороны, указывает на птицу, с другой же – это ласка-



тельное обращение к девушке. И так, «воробьиный холодок» возвращается, но в новом контексте, подчеркивающим метафорическое сравнение воробьи / девушки – воробей / касатка – Москва / Париж.

Сближение этих двух городов в связи с образом воробья повторяется и в стихотворении «Язык булжника мне голубя понятнее» (1923), где со стайками воробьев сравниваются дети: «Здесь толпы детские – событий попрошайки, / Парижских воробьев испуганные стайки, / Клевали наскоро крупу свинцовых крох – / Фригийской бабушкой рассыпанный горох»; «крохи» обретают здесь совсем новый смысл, отсылая к Французской революции [Сегал 1998, 730].

Прилагательное «воробьиный» появляется также в очерке «Поэт и культура» (1921) по отношению к греческой мифологии, а воробьи упоминаются еще в «Египетской марке» (1928) при описании Барбизонской школы, но из этих текстов «Холодное лето» хронологически, тематически и образно оказывается ближе всех к «Московскому дождику».

Наконец, прилагательное «воробьиный» будет использовано Мандельштамом по отношению к ветру в переводе стихотворения Макса Бартеля *Frühling*, опубликованном в сборнике стихов немецкого поэта в 1925 г. [Бассель 2015 а, 124–125]. Ср.:

Frühling [Barthel 1920, 12]:

Die Arbeiterinnen, die Seelen und Hände zerquält,
Stehen verklärt in der Sonne,
Güte flammt um ihre Gesichter.
Sie lachen und sind verwirrt und scheu
Wie junge Mädchen,
Duft ferner Jugend
Kommt wieder und wieder.

Весна [Мандельштам 1993, II, 202]:

И замужние работницы
С расщепленной душой, с шершавой кожей
Желтого солнца пьют мед.
В добрых морщинках лицо.
Смеются и целомудренно робеют –
Словно девушки; им ветерок воробьиный
Треплет пряди жестких волос.

Было отмечено [Бассель 2015 а, 119–138], [Бассель 2015 b, 47–51], что при переводе стихов Бартеля Мандельштам часто обогащает лексику и образность подлинника, усложняя семантику, а иногда добавляя элементы своего поэтического языка. И в самом деле, в русской версии этого отрывка можно заметить, с одной стороны, большую предметность, с другой



же – значительное изменение заключительной части. Русский поэт придает больше конкретности образам текста, вставляя в него прилагательные, описывающие зрительное и осязательное восприятие предметов: трудность жизни опредмечивается в растрескавшихся руках и в их метафорической параллели – расщепленной душе; свет весеннего дня передается желтым светом солнца, а его воздействие – метафорой выпивания меда. В конце отрывка тема молодости (*Duft ferner Jugend*) сохраняется только в противопоставлении *замужние работницы / словно девушки*, которого нет у Бартеля, где ничего не говорится о замужестве работниц; весенняя жизнерадостность, которая как бы возвращает им молодость, передается новым, конкретным образом – легким дуновением ветра, треплющего жесткие волосы женщин. Эпитет *воробьиный*, внесенный Мандельштамом в текст, призван передать и идею крохотности, которую он выражает во многих фразеологизмах, и робкую жизнерадостность работниц на солнце, являясь очередной вариацией сравнения девушек с птичками.

Рассматривая в хронологическом порядке обращение Мандельштама к образу воробья в 20-е гг., мы видели, что поэт только дважды использует его в прямом смысле в рамках метафорического сравнения; чаще всего он обыгрывает языковые ассоциации прилагательного «воробьиный». В «Московском дождике» этот эпитет, являющийся неотделимой частью фразеологического сращения «воробьиная ночь», соотнесен с другим существительным – холодком, который метонимически связан с ночью. На это соотношение наслаивается отсылка к тем фразеологизмам, где «воробьиный» указывает на незначительность размеров, поскольку лексический контекст стихотворения выдвигает на первый план именно это значение.

В «Московском лете» сравнение молодых продавщиц с озябшими воробьями дается в рамках персонификации современной Москвы, противопоставленной Парижу времен французской революции, что и приводит к новой трактовке выражения: потеряв свою метеорологическую точность, оно обозначает просто легкий холодок, от которого вздрагивают птицы; его контраст со зноем революционного Парижа подчеркивает разницу между этими историческими периодами. Наконец, в переводе Бартеля снова появляется сравнение птиц с женщинами, которых весна будто превращает в девушек, а их робость переносится на «воробьиный» ветер.

В общем, в творчестве Мандельштама первой половины 20-х гг. вряд ли можно усмотреть в образе воробья то сочетание бедности и беззаботности, которое Видгоф приписывает этой птице и которое, скорее всего, верно для стихов 30-х гг. Вместе с тем, анализ того, как Мандельштам переосмысливает мотивы и образы русской поэтической традиции, интересен не только для освещения метафорической ткани его текстов, но и потому что выявляет зачатки того развития поэтического мышления, которое характеризует позднее творчество поэта. В «Разговоре о Данте» (1933) итальянский поэт назван «стратегом превращений и скрещиваний», и эта формула хорошо определяет также смыслопорождающий механизм у Мандельштама. Как нам кажется, «Московский дождик» – наглядный пример того, как



писатель скрещивает голоса своих предшественников и превращает их в новые образы: некрасовский дождь гвоздей становится дождем булавок, булавки превращаются в чайники, чайники – в птиц. Разумеется, это не значит, что при написании текста поэт шел именно этим логическим путем, но знаменательно, что уже в начале 20-х гг. Мандельштам развертывает изначальное образное ядро в ряд тропов, по-разному с ним связанных, в бесконечном творческом процессе внутри языка.

Как мы видели, в двадцатые годы образ воробья у Мандельштама связан с одной стороны со столицей, с другой же – с революцией. Помимо «Московского дождика» он появляется в ряде произведений 1923 г. В очерке «Холодное лето» вид и атмосфера советской столицы явно отсылают к Парижу времен французской революции; из этого текста описание молодых девушек, прижимающихся к стене, как стая воробушков, в измененном виде переносится Мандельштамом в перевод стихотворения певца рабочего восстания М. Бартеля «Весна». Наконец, образ птички возникает в стихотворении «Язык бульжника мне голубя понятней», где изображается охваченный революцией Париж.

К этому образу поэт возвращается в начале тридцатых годов, когда после пятилетнего молчания он начинает опять писать стихи, по-новому трактуя темы и образ предыдущего творческого периода. В это время общая птичья тема получает новый поворот: возникает образ домов-голубятен как символа «родного дома. семейственности, возвращения» [Медвидь 2006, 149–155], [Медвидь 2007]. В этом контексте тема революции теряет свою актуальность, но образ воробья остается связанным с московской жизнью. И в самом деле, он снова появляется в трех стихотворениях 1931 г., где описывается жизнь советской столицы: «Нет, не спрятаться мне от великой мур», «Еще далеко мне до патриарха» и «Полночь в Москве». В первом тексте Мандельштам снова обращается к образу сжимающегося от холода воробья («она то сжимается, как воробей»), чтобы описать изменение московского пейзажа в окне движущегося трамвая: птица воспринимается как характерный элемент городской обстановки, так что одна из ее традиционных черт метонимически передается городу. Во втором тексте птичка воплощает вольность и незаметность жизни в большом городе («Я к воробьям пойду и к репортерам, / Я к уличным фотографам пойду»): как лирический герой, воробьи причастны к городской жизни, но не прикреплены к определенному месту, и именно поэтому могут стать его собеседниками. Наконец, в стихотворении «Полночь в Москве...» можно проследить многочисленные параллели с «Московским дождиком». Поэт открыто коррелирует свое первое пребывание в столице в начале двадцатых годов и последующим возвращением туда: «Бывало, я, как помоложе, выйду <...> / В широкую разлаплицу бульваров». И в самом деле, изображая снова летнюю Москву, он по-новому осмысливает образы десятилетней давности: лапчатую Москву («в <...> разлаплицу бульваров»), бульварный шорох («Шумят сады зеленым телеграфом»), эпитет воробьиный и тему пира («за воробьиный хмель»). Эти неочевидные, но много-

численные переключки показывают, что изучение внутренних связей текстов, образов и мотивов может внести существенные уточнения в картину единства творчества Мандельштама на идейном и образном уровнях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А., Топорков А.Л. Воробьиная (рябиновая) ночь в языке и поверьях восточных славян // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры / под ред. Н.И. Толстого. М., 1989. С. 230–253.
2. (а) Бассель А.В. Кулак и длань. О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 119–138.
3. (б) Бассель А.В. О переводах Мандельштама из Макса Бартеля // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2015. Вып. 5 (67). С. 47–51.
4. Бушман И. Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен, 1964.
5. Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам. Поэт и город. М., 2012.
6. Гурвич Э. Что помнится // «Сохрани мою речь...» Мандельштамовский сборник. Вып. 1. / ред. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1991. С. 38–40.
7. Катаев В. Алмазный мой венец. М., 1979.
8. Лекманов О. Осип Мандельштам. Ворованный воздух: биография. М., 2016.
9. Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001.
10. Медвидь М.В. Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама: автореф. дис. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2007
11. Медвидь М.В. Скворечники и голубятники (Птичий дом в творчестве Осипа Мандельштама) // Художественный текст и культура VI. Владимир, 2006. С. 149–155.
12. Мечковская Н. Градуально-количественные представления в русской фразеологии // *Kognition, Sprache und phraseologische/parömiologische Graduierung* / Hrsg. Н. Jachnow et al. Wiesbaden. 2005. S. 58–153.
13. Невзглядова Е. «Прислушайся к мраку» // Новый мир. 2008. № 3. С. 176–180.
14. Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика: в 2 т. Т. 2. Jerusalem; Berkeley, 1998.
15. Успенский П. «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н.А. Некрасова в «Европейской ночи» В.Ф. Ходасевича // *Europa Orientalis*. 2012. № 31. С. 129–170.
16. Фрейдин Ю.Л. Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики // Михаил Кузмин и русская культура XX века / ред. Г.А. Морев. Л., 1990. С. 28–31.
17. Barnstead J. Mandel'stam and Kuzmin // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 18. S. 47–81.
18. Barthel M. Arbeiterseele. Jena, 1920.



REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Barnstead J. Mandel'shtam and Kuzmin. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1986, vol. 18, pp. 47–81. (In English).
2. (a) Bassel' A.V. Kulak i dlan'. O perevodakh Osipa Mandel'shtama iz Maksa Bartelya [The Fist and the Palm. On Mandel'shtam's Translations from Max Barthel]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2015, no. 3 (34), pp. 119–138. (In Russian).
3. (b) Bassel' A.V. O perevodakh Mandel'shtama iz Maksa Bartelya [On Mandel'shtam's Translations from Max Barthel]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva*, 2015, no. 5 (67), pp. 47–51. (In Russian).
4. Nevzglyadova E. "Prislushaysya k mraku" ["Listen to the Darkness"]. *Novyy mir*, 2003, no. 3, pp. 176–180. (In Russian).
5. Uspenskij P. "Nachinayutsya mrachnye stseny: poeziya N.A. Nekrasova v "Evropeyskoy nochi" V.F. Khodasevicha [Nekrasov's Poetry in "European Night" by Khodasevich]. *Europa Orientalis*, 2012, no. 31, pp. 129–170. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Agapkina T.A., Toporkov A.L. Vorob'inaya (ryabinovaya) noch' v yazyke i pover'yakh vostochnykh slavyan [Sparrow Night in the Language and Beliefs of the Eastern Slavs]. *Tolstoy N.I. (ed.). Slavyanskiy i balkanskiy fol'klor. Rekonstruktsiya drevney slavyanskoy dukhovnoy kul'tury* [Slavic and Balkan Folklore. Reconstruction of Ancient Slavic Spiritual Culture]. Moscow, 1989, pp. 230–253. (In Russian).
7. Gurvich E. Chto pomnitsya [What I Remember]. *Nerler P., Nikitaev A. (eds.) "Sokhrani moyu rech'..." Mandel'shtamovskiy sbornik* ["Keep my speech ..." Mandel'shtam Collection]. Moscow, 1991, pp. 38–40. (In Russian).
8. Freydin Yu. Mikhail Kuzmin i Osip Mandel'shtam: vliyanie i otkliki [Mikhail Kuzmin and Osip Mandel'shtam: Influence and Feedback]. *Morev G.A. (ed.) Mikhail Kuzmin i russkaya kul'tura 20 veka* [Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the 20th Century]. Leningrad, 1990, pp. 28–31. (In Russian).
9. Mechkovskaya N. Gradual'no kolichestvennyye predstavleniya v russkoy frazeologii [Gradual-quantitative Representations in Russian Phraseology]. *Jachnow H. et al. (eds.) Kognition, Sprache und phraseologische/parömiologische Graduierung*. Wiesbaden, 2005, pp. 58–153. (In Russian).
10. Medvid' M.V. Skvorechniki i golubyatniki (Ptichiy dom v tvorchestve Osipa Mandel'shtama) [Nesting Boxes and Dovecots. (The Bird House in Osip Mandel'shtam's Work)]. *Khudozhestvennyy tekst i kul'tura 6* [Artistic Text and Culture 6]. Vladimir, 2006, pp. 149–155. (In Russian).

(Monographs)

11. Bushman I. *Poeticheskoe iskusstvo Mandel'shtama* [Mandel'shtam's Poetic Art]. München, 1964. (In Russian).
12. Kataev V. *Almaznyy moy venets* [My Diamond Crown]. Moscow, 1979. (In



Russian).

13. Lekmanov O. *Osip Mandel'shtam. Vorovannyi vozdukh: biografiya* [Osip Mandel'shtam. The Stolen Air: A Biography]. Moscow, 2016. (In Russian).
14. Segal D. *Osip Mandel'shtam. Istoriya i poetika* [Osip Mandel'shtam. History and Poetics]: in 2 vols. Vol. 2. Jerusalem; Berkeley, 1998. (In Russian).
15. Vidgof L. "No ljublju moyu kurvu-Moskvu". *Osip Mandel'shtam. Poet i gorod* ["But I love my whore-Moscow". Osip Mandel'shtam. The Poet and the City] Moscow 2012. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

16. Medvid' M. V. *Ideya doma v tvorchestve Osipa Mandel'shtama* [The Idea of House in Osip Mandel'shtam's Work]. PhD Thesis Abstract. Nizhny Novgorod, 2007. (In Russian).

Сальваторе Роберта, Университет г. Мессины (Италия).

Исследователь. Научные интересы: Поэтика русской литературы XX в., модернизм, творчество О. Мандельштама.

E-mail: robertasalvatore@mail.ru

Salvatore Roberta, University of Messina (Italy).

Researcher. Research areas: Poetics of 20th century Russian Literature, Modernism, O. Mandelstam.

E-mail: robertasalvatore@mail.ru

А.А. Пархаева (Челябинск)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНТИНОМИЙ И ИДЕОЛОГЕМ 1920-Х ГГ. В ЦИКЛЕ А. ЯКОВЛЕВА «СКАЗКИ МОЕЙ ЖИЗНИ»

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00005

Аннотация. В статье в системе жанрово-стилевого анализа рассматривается художественный мир прозаического цикла А. Яковлева «Сказки моей жизни», определяется его роль в контексте литературного и исторического наследия 1920-х гг. Выявляются композиционные, художественные и стилистические особенности, составляющие специфику творческого метода автора и конструирующие особый мирообраз, а также анализируется роль бинарных оппозиций как существенного циклообразующего фактора сборника. Исследуются роль сказочной семантики и общая тенденция к апологии массового сознания – основы существования «нового человека» в изменяющихся условиях. Обозначается стремление зафиксировать знаковые историко-литературные парадигмы и повседневные практики эпохи сквозь призму метафизики образного строя писателя.

Ключевые слова: цикл; литературная сказка; сказочная семантика; архаичные жанры; художественный мир; новый человек; идеология; действительность.

A.A. Parkhaeva (Chelyabinsk)

The Representation of Antinomies and Ideologemes of the 1920s in the Cycle of A. Yakovlev “The Fairy Tales of My Life”

Abstract. In the article in the system of genre and stylistic analysis an artistic world of a prosaic cycle of A. Yakovlev “The fairy tales of my life” is considered, its role in the context of literary and historical legacy of the 1920s is defined. Compositional, artistic and stylistic peculiarities that form the specificity of a creative method of the author and constructing a peculiar image of the world are revealed and the role of binary oppositions as a substantial factor forming the cycle of the collection is analyzed as well. The role of fairy tale semantics and a common tendency to the apology of mass consciousness – the basics of the existence of “a new man” in changing conditions – is investigated. The aspiration to fixate significant historical and literary paradigms and everyday practice of the epoch through the prism of the metaphysics of the imagery of the writer is denoted.

Key words: cycle; literary fairy tale; fairy tale semantics; archaic genres; artistic world; a new man; ideology; reality.

Поэтика произведения А.С. Яковлева «Сказки моей жизни» включена в контекст новой советской прозы 1920-х годов, ориентированной на сближение действительности и сказочной семантики. Творчество Александра Яковлева как представителя писательского круга «второго ряда» на сегодняшний день может характеризоваться как малоизученное, тем не менее,

Яковлев – один из характерных бытописателей своего времени, чье творчество репрезентирует ключевые тенденции малой прозы этого периода: именно стремление запечатлеть время и эпоху в движении определяют природу творческой манеры автора.

А.С. Яковлев (1886–1953) – журналист и прозаик, чье творческое наследие включает в себя несколько сборников повестей, очерков и рассказов. По свидетельствам современников, повесть «Октябрь» стала первым откликом на революционные события 1917 г. Однако известность писателю принесла повесть «Повольники», метафорический строй которой, по выражению Н.Л. Лейдермана, являл «коллективный образ народа и отображение столкновения социальных групп внутри самого народа» [Лейдерман 1998, 354]. Имманентная сила народной жизни, ее природа, протекающая из архаических представлений о добре и зле, о способах гармонизации мира, стали для прозы А. Яковлева внутренним объединяющим началом и главным материалом для переосмысления. Логика сказочного мира в его произведениях рождается из впечатлений, полученных еще в раннем детстве, когда со сказкой будущего писателя познакомил бабушка, о чем известно из его автобиографии: «Бабушкины сказки, ее рассказы, ее яркий красочный язык прошли со мной через всю мою жизнь» [Яковлев 1986, 4]. Характеристика реальности рождается из самой жизни: разочаровавшийся в религии, революции, художник заключил единственно верный для себя выход – поверить в безграничную силу человеческих возможностей. В 1928 г. писатель принимает участие в спасении итальянской экспедиции Нобиле на ледоколе «Малыгин», а в 1929 совершает перелет из Москвы в Ташкент. Итог путешествий – книги очерков и основа для автобиографического компонента произведения «Сказки моей жизни».

Обращение к поэтике «Сказок моей жизни» уточняет представление о литературном процессе 1920-х гг., о поэтике жанра сказки, о специфике циклизации малых эпических форм. «Сказки моей жизни» – одно из ключевых произведений А. Яковлева – впервые становится объектом комплексного научного исследования. Аналитическая модель может рассматриваться как репрезентативный образец при анализе подобных художественных форм.

Сказка в период 20-х гг. XX в. – многокомпонентное художественное единство, которое воспринимается читателем как некая универсальная целостность: включаясь в общий контекст, мозаичные, но не разрозненные компоненты произведения образуют общую художественную модель, основанную, как правило, на единстве концептуальной содержательности (тем, идей, мотивов, авторской позиции) и формальных способов выражения. Таким образом, предположительно, «Сказки моей жизни» представляют собой цикл.

Тенденция циклизации в силу своей продуктивности очень подробно и разнообразно осмысливается в современном литературоведении. Сложившаяся в литературоведении методологическая база позволяет рассмотреть явление с разных сторон. Так, например, М.Н. Дарвин [Дарвин 1983] пред-



лагают разграничить циклы по критерию «первичных» (авторских) и «вторичных» (неавторских). В числе работ, рассматривающих организацию художественной системы поэтических текстов, следует отметить монографию И.В. Фоменко [Фоменко 1992], посвященную циклообразующим связям в контексте лирических произведений. Развивая идеи М.Н. Дарвина и И.В. Фоменко, к проблемам организации цикла обращается и Е.Ю. Афонина [Афонина 2005], в работе которой получает развитие идея о ключевой особенности цикла – полицентричности. Автор рассматривает две доминирующие модели: «система систем» с отсутствием в цикле сквозных персонажей и цикл с «плавающей» иерархией персонажей. При анализе представленного в статье произведения мы будем опираться и на теоретические подходы, предложенные С.В. Нестеровой: автор делает акцент на «анализе внутренней структуры цикла и на принципах формирования единого текста из ряда самостоятельных рассказов» [Нестерова 2012, 6].

Опираясь на существующие методологические принципы, описанные в работах представленных исследователей, проанализируем произведение А. Яковлева с точки зрения возможности воплощения в нем циклической модели сказки.

Цикл А. Яковлева «Сказки моей жизни» следует отнести к произведениям литературы, ориентированной на детскую и юношескую читательскую аудиторию. На это указывает ряд факторов. Главный герой выбирает ретроспекцию как прием и обращает читателя к периоду своего детства: «Длинные-длинные вечера были по зимам тогда, в моем далеком детстве» [Яковлев 1931, 3]. Перед нами возникает попытка взглянуть на события прошлого через детское восприятие, увидеть вещь и ее означаемые в первый раз, с позиций феноменологического «наивного контакта» с миром. Кроме того, подобное обращение к воспоминанию, зафиксированному глазами ребенка, сопровождается прямым апеллированием к жанру волшебной сказки с ее изначальной дидактичностью. Ключевые моменты повседневности 1920-х гг. транслируются уже сквозь призму сознания взрослого человека, выступающего в роли демиурга, наставника, носителя морали. Нравственная философия народа оказывается той основой, на которой А. Яковлев строит мир своего произведения, открывая механизм создания самой сказки: «И вот мы видели голубую прекрасную реку. Кто-нибудь видел до нас такую же реку и принес рассказ о ней людям и тем создал сказку» [Яковлев 1931, 96].

Актуальными для всего произведения становятся три жанровые модели: сказка, автобиографический очерк и рассказ. Можно предположить, что сказочное начало лишь формирует фундамент сюжетного построения всего цикла, тогда как автобиографический компонент позволяет найти контакт между исторической реальностью и архаическими представлениями, сформировавшими народное сознание. По той же причине авторская жанровая номинация обозначена как «рассказы». Используя эвристический потенциал жанра рассказа, А. Яковлев привносит в него и элементы городского просторечия (появляются многочисленные междометия,



частицы, свойственные деревенской лексике: «аж», «ишь-ты», «ежели» присказки героев-стариков: «премудрость», «что делается» и т.д.), что позволяет максимально приблизить читателя к осознанию написанного как исключительно реального, действительного: «Вечерами бабы, сидя на лавочках, тоже обсуждали этот телефон: “Исхитряются все. А для чего, спрашивается? Жили без телефона и прожили бы. <...> Из конца в конец голос слышать будет. Премудрость!” А мужики говорили о телефоне и недоверчиво и вместе с восхищением» [Яковлев 1931, 39]. Интонация сказовости, на наш взгляд, становится общим объединяющим элементом в жанровой контаминации произведения. В дальнейшем, когда мир художественного пространства всего цикла сужается до конкретизации разделения сказки на старую и новую в соответствии с внутренним идеологическим ресурсом текста, именно элемент сказа в интонационно-речевой организации героев скрепляет реальный и волшебные компоненты на уровне не только сюжета, но и композиционного построения текста каждой главы, рождая симбиотические отношения двух систем.

Авторский прозаический цикл, по наблюдению Е.Ю. Афоной, представляет собой «систему особым образом организованных относительно друг друга элементов. <...> Единство структуры обеспечивается связями на уровне сюжета, композиции, системы персонажей, повествования» [Афонина 2005, 8]. В этой связи важно рассмотреть все структурные элементы цикла. Внутренние противоречия, формирующие структурно-семантические особенности цикла, выявляются и с позиции потребности автора в самой структуре такого повествования, которое нивелирует категорию Хаоса и выстраивает из него упорядоченную систему, воспроизводящую себя в рамках текста. Такая потребность происходит и от определенной культурной системы, емко выраженной Марком Липовецким: «Русская культура всегда содержит в себе как минимум две непримиримые друг к другу парадигмы и потому всегда заряжена конфликтом, чревата взрывом, столкновением скрытого и явного, внешнего и внутреннего» [Липовецкий 2008, 48]. Именно скрытое и явное, привычное и революционное стремится примирить Яковлев в сознании читателя, совмещая в произведении сказочный и автобиографический, почти документальный компоненты. Такое диалектическое единство сказки и реальности создает контекст сопричастности каждого общему событию. Авторский замысел становится понятен по мере развития ключевого сюжетобразующего компонента, в роли которого выступает представление о новом мире как об усовершенствованном человеком «рае на земле». Минимальные достижения и блага цивилизации предстают сказочными волшебными дарами, о которых в детстве, слушая бабушкины сказки, герой мог только мечтать: «Старинная сказка так просто пришла в мою жизнь. Вот на моих глазах – от дымной избы к комнате с электрическим светом, центральным отоплением, водопроводом, лифтом. Тем, кто привык, трудно поверить, что все это сказка былых времен» [Яковлев 1931, 90].

Постоянное взаимодействие и столкновение бинарных оппозиций



старое/новое, живое/мертвое, детское/взрослое рождает и коллизии восприятия, при которых один и тот же объект может интерпретироваться по-разному. Сравним восприятие фонографа и граммофона детским взглядом: «В каком-то тумане, полный удивления, уходил я с этого вечера. Какая-то тайна открылась передо мной» [Яковлев 1931, 33]. И тот же предмет, но сквозь призму взрослого осмысления: «Я представил наш путь, что мы пролетели, почти три тысячи километров от Москвы, сотни километров песков кругом, – и вот поют Нежданова, Собинов и говорит сам Ленин» [Яковлев 1931, 34]. Во втором примере с высоким патетическим потенциалом возникает категория романтизации и мифологизации главных маркеров действительности. Одна из таких особенностей отмечена исследователем Н.Л. Лейдерманом как «пафос обожествления Ленина» [Лейдерман 1998, 117]. Постреволюционный канон восприятия событий 1917 г. уже сакрализировал фигуру Ленина, однако окончательное утверждение революции как силы, руководимой «новым миссией», происходит после смерти В. Ленина в 1924 г. Символизация образа лидера, безусловно, сохранила в себе библейские коннотации – на место Бога приходит фигура вождя, хозяина всего универсума. У А. Яковлева Ленин – это прежде всего голос, который способен на расстоянии служить идеологическим центром нового мира. Символика голоса определяет и саму эпоху, которая, по замечанию Г. Завгородней, именно в 20-е гг. XX в. дает народным массам возможность говорить: «... в начале 1920-х годов эпоха обрела голос – заговорила. Иными словами, особую важность приобретает звучащее слово – сказанное, выкрикнутое, пропетое. Причем слово это принадлежит не интеллигенту-эстету, а человеку из народа, уверенно вышедшему на авансцену эпохи» [Завгородняя 2010, 247]. Мотив слышимой речи представляет собой устойчивый авторский прием, воспроизводимый несколько раз на протяжении всего цикла.

Если рассматривать взаимоотношение антиномий старого и нового порядка, мироустройства, то можно заметить, что в произведении они обозначены как «Новая сказка» и «Старая сказка». Концепция – «Новая сказка» сформирована в тексте с позиций внедрения в жизнь человека коренных технологических прорывов (акцент делается на появлении электричества, развитии авиапромышленности, судоходства, железнодорожного сообщения), с помощью которых устанавливается связь с внешним миром. Конструкция «Старая сказка» обращена к архаике и выступает лишь предпосылкой к основному повествованию. Аспекты двух диалектических систем старого и нового составляют систему образов, связанных с трансляцией определенной идеологии. Первую, архаичную, систему воплощает в себе образ родной герою бабушки-сказительницы, вторую, цивилизационную, отражают наставники, которые обучают крестьян и горожан обращаться с новыми достижениями техники и промышленности. Во второй плоскости такими наставниками выступают школьные учителя, инженеры, летчики, капитаны. Главной характеристикой во взаимодействии систем становится некий дискурсивный разлом, обозначающий не-

приятие старыми новых порядков.

Однако циклическая организация данного произведения проявляет себя не только на уровне аккумуляции признаков внутренней движущей силы цикла, но и в контексте жанровой организации текста. Существенное значение в определении жанровой природы цикла А. Яковлева имеет понимание идеи некоего метажанра, вышедшего на первый план в 1920-х гг. Такой жанровой конструкцией становится так называемая «поэма в прозе» – обозначение, выдвинутое Н.Л. Лейдерманом. Ссылаясь на работу Н.В. Драгомирецкой, исследователь отмечает: «Суть этого принципа – в сюжетно-композиционном сцеплении трех образов-концептов: образа исторического события, образа народа (нации, общества, локальной общины) и образа героя. <...> В стилистике “поэм в прозе” господствуют две тенденции – сказовость и та, которую называют орнаментальностью. В “поэмах в прозе” сказ играет роль стилевой доминанты – это голос народа, за сказовой речью стоит ощущение исконного, корневого, устойчивого, может быть, и застоялого мировидения» [Лейдерман 1998, 341–352]. Именно приметы данного метажанра воплощаются в поэтике цикла «Сказки моей жизни». Произведение наделено специфическими ритмико-интонационными характеристиками, ставящими его на грань прозы и стиха («солнце не заходило над нами», «только долго был слышен звонкий стук молотка», «теплый ветер сдул с сердца усталость»). Возникает некое субъективно выраженное начало, свойственное поэтическому тексту. Роль исторического события в тексте выполняют реальные факты действительности (изобретение новой машины, спасательная экспедиция на ледоколе и т.д.), народ и масса предстают единым организмом, является полноправным творцом исторического процесса и самостоятельным действующим лицом. В связи с этим одной из важнейших характеристик всего художественного пространства текста становится концепт единства. Обозначенная идея проявляется как на уровне сюжетной организации, так и на уровне композиционной органики текста. В рамках архитектоники произведения концепция единства выражена в наличии ряда общих мотивов и в организации хронотопа. С позиции сюжетной организации момент единения толпы перед открывшимся новым знанием также формирует поддерживающую составляющую данной концепции. Толпа замирает перед невиданной силой. В ином случае массы, напротив, встречают новое явление как невиданное откровение и готовятся к контакту с ним. Таким образом, объединение и рационализация чуда через сознание человека становятся ключевыми движущими силами, направленными на преодоление архаической семантики и построение новой реальности на фундаменте прежней.

Обращение к авторским жанровым номинациям позволяет рассмотреть в рамках одного метажанра «поэма в прозе» индивидуальные авторские методы достижения художественной цели. Заявленная в заглавии позиция «Сказки моей жизни» дополняется авторской жанровой маркировкой «Рассказы». Перед нами не текст литературной сказки в ее привычном понимании, но особая жанровая разновидность, природа которой представ-



ляет собой совмещение рассказа и сказки в одном контексте. Возникает некий синтетический жанр. Опираясь на рассказ, как на жанр реалистической прозы, Яковлев подчеркивает достоверность событий, свидетелем которых он стал. Однако обращение к жанру волшебной сказки привносит в эту реалистическую модель категорию чудесного и сакрального знания.

Сказочный прием обнаруживает себя и на внутритекстовом уровне. Множественные повторы, цитаты, апеллирующие к сказкам, сказочные формулы, встречающиеся в тексте, передают наглядно-образную картину происходящего как некоего волшебного акта, творимого, тем не менее, человеческими силами: «Электричество много раз тушили и зажигали снова. Это было чудесное, невиданное зрелище. Как перо Жар-птицы: “Развернул Иван тряпицу, в тряпице что-то блеснуло, и вдруг весь двор ярко осветился...”. Так я впервые увидел это чудо. <...> Перо волшебной жар-птицы теперь у меня на столе» [Яковлев 1931, 29]. Человек сам воплощает сказку и формирует новое пространство вокруг себя.

Выстраивая свой цикл в единую художественную систему, Яковлев формирует представление о категории завоевания окружающего мира человеком, как о сущности и потребности прогресса. В связи с этим обозначена и особая пространственно-временная организация всего сборника. Ощущение сказочности происходящего достигается за счет формирования двухмерного пространства: мира живых и образа мертвого царства. Локализацией жизненной энергии становится существование человека в условиях массы, коллектива. Отправляясь в какое-либо место, герой никогда не остается один, рядом с ним всегда есть товарищи, которые в определенной ситуации помогают ему действовать. Апология массы заключает в себе окончательное идейное единение с окружающим миром. Противовесом миру всеобщей поддержки и единения выступает мертвое, безжизненное место, разделяющееся на три локуса: небо, заросли темного леса и пространство арктических льдов. Третье герой с товарищами преодолевает на ледоколе «Малыгин», что вновь рождает параллели с автобиографией А. Яковлева, участвовавшего в экспедициях по спасению экипажа дирижабля «Италия». Север – непреодолимая, ирреальная сила, с которой, по мысли рассказчика, может справиться только советский ледокол («Только у нас, в СССР, были ледоколы, которые могли проходить по морям и океанам, покрытым льдами»). Ономотология ледокола «Малыгин» формирует представление о нем, как об антропоморфном существе, способном преодолевать границу пространства и времени. В ходе повествования образ «Малыгина» становится практически автономным и уподобляется фольклорному образу волшебного богатыря («маленький корабль оказался сказочным богатырем»). Героической мифологизации корабля способствовала и историческая действительность. В 1915 г. судно было куплено у Великобритании и получило новое имя «Соловей Будимирович» в честь былинного богатыря. Таким образом, преодолевающий, казалось бы, непроходимые препятствия ледокол ассоциируется с фольклорным героем, способным совершать сверхчеловеческие действия.



Образ некой могучей силы становится стержневым компонентом, формирующим структуру цикла. Силы природы, согласно сказочной поэтике, приобретают символический характер и находятся в постоянном контакте с героями. Пагетика героического и сверхчеловеческого акцентуализируется тремя природными явлениями: солнечной энергией, ветром и водой. Характерно, что главным источником света в пространстве произведения является солнце – символ непрекращающейся жизни. Солнце постоянно доступно видению героев, его роль буквально проговаривается во всех главах, действие которых происходит на подчеркнуто безжизненных пространствах Севера или густого леса. Небесное светило – главный спутник героев и сосредоточение жизненной силы, о чем свидетельствуют устойчивые рефрены, имеющие поэтическое значение: «солнце не заходило над нами», «высоко в небе стояло солнце». Возникает мотив благосклонности светила поступкам героев. Функция солнца выходит на первый план: оно – помощник, друг, проводник в новый утопический мир, где человек сможет повелевать всем пространством, покорить стихии природы. Главный герой неслучайно указывает на эту особенность, подчеркивая, что солнце сопровождает всех, кто идет покорять крайний Север, дремучий лес или непредсказуемую стихию неба. Поэтический компонент и обращение к солярной символике соотносится здесь с природой метажанра «поэма в прозе» и подчеркивает «согласие» сил природы с поступками человека, природа здесь покровительствует той или иной миссии. Такое явление действительности, как белые ночи, поэтизируется и обращается в метафорическую конструкцию с приметами условности. Если солнце выступает союзником человека, то вода воплощается в образе неведомой хтонической силы – океана.

Иной функцией в пространстве наделяется ветер. В контексте произведения эта стихия принимает амбивалентные свойства, поэтому либо оказывается помощником человека, либо олицетворяет препятствие на пути к цели. В первом случае воздух маркируется атрибутами света и тепла, пространство становится белым, а ветер – теплым. Чаще всего данный акцент служит прямой аналогией прогресса и концепта «светлого будущего». В пространстве борьбы с арктическими силами ветер постоянно обозначается эпитетами «холодный» и «сильный», что акцентирует значимость преодоления человеком этой стихии в последующем.

Покорение человеком воздушного пространства становится и объединяющим элементом для микроцикла «Ковер-самолет». Сборник рассказов о полетах предстает одновременно и самостоятельным комплексом текстов, и связанным с последующими рассказами общего цикла. Здесь также обнаруживается концепт двоимирия, строящийся на противоборстве небесного и земного начал. Символика неба и полета основывается на метафоре прогресса и силе человеческого разума. Земное вступает в антинормальные отношения с высоким, идеальным и выражается в архаичном бытописании глухих деревень. Именно в рамках этого микроцикла находит свое место глава под названием «Старая и Новая сказка», где вол-



шебная сказка и новая советская действительность находят общее поле и объединяются, тем самым знаменуя примирение архаики и прогресса.

Фокусируя внимание на развитии летательных аппаратов, способных преодолевать большие расстояния, автор фиксирует все более уникальные представления о сущности полета и идее времени. Постепенно формируется провозглашение победы над временем. Время, благодаря путешествию на самолете, переходит в новое состояние: «Через переднее окно и через плечо Копылова я вижу часы. Стрелки движутся медленно-медленно, а мы летим с безумной быстротой» [Яковлев 1931, 68]. Возникает некая обобщенность пространства-времени, свойственная сказочным текстам. Данную особенность, характерную для бытования времени в волшебной сказке, отмечает М.Н. Липовецкий, ссылаясь на работу В.А. Бахтиной: «Время в сказке <...> остается все-таки неопределенным, зыбким. Иногда событие совершается как бы в безвременье: оно может тянуться неопределенно долго, но может совершаться тотчас, “за одну ночь”, “в ту же минуту” и т.д.» [Липовецкий 1992, 79].

Линия времени в цикле двойственна. С одной стороны, это движение от прошлого к будущему и от архаики к прогрессу. Данную систему подчеркивает и заглавие «Сказки моей жизни», сама семантика которого предполагает повествование длиною в жизнь, протяженность времени. С другой стороны, это и одновременный отказ от линейности и обращение к циклической стороне категории времени. Неслучайно в связи с такой организацией возникает и наличие повторяющихся образов (человек и машина, дети и старики, крестьяне и горожане), топонимов (Северный полюс, деревня, глухой лес) и мотивов (странствие из одного мира в другой, примирение архаики и прогресса, абсолютизация человека). Основную роль в выявлении времени как циклической категории играет метод коллажа в организации текстового пространства в рамках цикла. Повествование постоянно переходит из одной точки в другую, прерывается, затем снова возвращается к исходной позиции, но уже на ином уровне. Примером такого поступательного циклического движения служит нахождение повествователя одновременно в трех позициях: в детстве, в недалеком прошлом и в современной ему реальности. Каждый рассказ может транслироваться как сквозь видение ребенка в воспоминаниях взрослого, так и с абсолютной позиции взрослого. Выстраивая повествование, А. Яковлев подчеркивает, что все события уже новой советской истории транслируются исключительно через призму зрелого сознания героя, тогда как предпосылки к этим событиям, существовавшие, но не реализованные в дореволюционный период, преподносятся как некое чудо, которое обязательно уже случилось или произойдет в будущем.

Нельзя не заметить и еще одну важную структурно-семантическую модель сюжетной организации текста. В системе персонажей цикла и в интерпретации будущего как светлой и великой категории первостепенное значение приобретает феноменология детства. Дети становятся главными свидетелями истории, что подчеркивается и изначальной ориентаци-



ей самого произведения на детскую и юношескую аудитории. Ребенок в рамках художественного пространства данного текста всегда выступает выразителем явной или скрытой идеи. Он первым заглядывает в будущее и в момент открытия нового знания, контакта с новым предметом оказывается «над остальными»: «Одна женщина сказала мне: “Мальчик, ты бы залез на дерево да посмотрел – не идет ли”. Я выбрал дуб повыше и залез» [Яковлев 1931, 8]. Провозглашается бесстрашие нового поколения перед прогрессом и осторожное отношение к нему со стороны стариков. Однако конфликт двух поколений предстает в произведении минимизированным, что соответствовало как объединительному потенциалу сказочного жанра, так и идеологической установке, связанной с поисками общих смыслов, способствующих консолидации общества, стиранию обострившихся конфликтов, а также предупреждению возможных противоречий. Рассказчик и герой цикла воспринимает сказочный мир как особое вместилище опыта предшествующих поколений, мудрости мысли, особых знаний о жизни. На этом основании он и строит повествование каждой главы, в которой «старое» встраивается в фундамент идеологической доктрины «нового».

Анализ произведения как структурно-семантического целого, позволяет прийти к выводу о том, что оно может быть отнесено к циклическим единствам. Цикл А. Яковлева «Сказки моей жизни» строится на антиномиях, характерных для периода переоценки ценностей и создания новой «модели жизни». Апология массы и прогресса становится основной стилиевой и содержательной доминантой всего сборника. Попытка примирить две существующие системы взглядов: «старую» и «новую» отображается у Яковлева желанием сохранить в настоящем лучшее из прошлого: душевность, искренность, неприкрытость чувства – те качества, которые олицетворяет собой бабушка героя. Такой подход оправдывал себя и идеологически, поскольку период 20-х гг. XX в. представлял собой сложный процесс строительства не только нового государства, но и нового пространства, в том числе и мировоззренческого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афонина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2005.
2. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983.
3. Завгородняя Г.Ю. Стиль и стилизация в русской классической прозе. М., 2010.
4. Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века 1917–1920-е годы. М., 1998.
5. Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформация (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
6. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Екатеринбург, 1992.
7. Нестерова С.В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2012.



8. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
9. Яковлев А.С. Сказки моей жизни. Рассказы. М., 1931.
10. Яковлев А.С. Человек и пустыня: роман и рассказы. М., 1986.

REFERENCES

(Monographs)

1. Darvin M.N. *Problema tsikla v izuchenii liriki* [The Cycle Problem in the Study of Lyrics]. Kemerovo, 1983. (In Russian).
2. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyrical Cycle: Genre Formation, Poetics]. Tver, 1992. (In Russian).
3. Leyderman N.L. *Russkaya literatura XX veka 1917–1920-e gody* [Russian Literature of the 20th Century, 1917–1920]. Moscow, 1998. (In Russian).
4. Lipovetskiy M.N. *Paralogii. Transformatsiya (post) modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies. The Transformation of Postmodernist Discourse in Russian Culture of the 1920s – the 2000s]. Moscow, 2008. (In Russian).
5. Lipovetskiy M.N. *Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–1980-kh godov)* [The Poetics of Literary Fairy Tale (Based on the Material of Russian Literature of the 1920s – the 1980s)]. Yekaterinburg, 1992. (In Russian).
6. Zavgorodnyaya G.Yu. *Stil' i stilizatsiya v russkoy klassicheskoy proze* [Style and Stylization in Russian Classical Prose]. Moscow, 2010. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Afonina E.Yu. *Poetika avtorskogo prozaicheskogo tsikla* [Poetics of the Author's Prose Cycle]. PhD Thesis Abstract. Tver, 2005. (In Russian).
8. Nesterova S.V. *Tsiklicheskie tekstopostroyeniya v maloy epicheskoy proze* [Cyclic Text Construction in a Small Epic Prose]. PhD Thesis Abstract. Tver, 2012. (In Russian).

Пархаева Анна Александровна, Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет).

Аспирант кафедры филологии. Сфера научных интересов: советская литература 1920-х годов, русская литературная сказка, цикловедение.

E-mail: a.parkhaeva@gmail.com

Parkhaeva Anna, South Ural State University (National Research University).

Postgraduate student at the department of Philology. Research interests: Soviet literature of the 1920s, Russian literary fairy tale, theory of cycle.

E-mail: a.parkhaeva@gmail.com



P.F. Uspenskij (Moscow)

WHAT INTERPRETATION DID VLADISLAV KHODASEVICH GIVE TO THE LIFE OF NINA PETROVSKAYA IN EMIGRATION?

On the Poetics of *Renata's End*, a Memoir Essay

The article was prepared within the framework of the Academic Fund Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE) in 2016-2017 (grant № 16-01-004) and by the Russian Academic Excellence Project “5-100”.

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00006

Abstract. This article suggests a literary analysis of “Renata’s End”, a memoir essay written by V. Khodasevich (1928), one of the key examples for understanding the particular nature of Russian symbolism. It is focused on the interpretation that Khodasevich gave to Petrovskaya’s life abroad. The author of the memoir looks at the life of his character through the prism of a symbolist life-creation (*zhiznetvorcheskaya*) model based on the concept of *doppelgangers*, or doubles. Simultaneously, the author’s commentary of Petrovskaya’s life abroad is related directly to his own arduous experience as an *émigré*. In other words, in the article “Renata’s End” is examined as a text where Khodasevich reflects upon his trauma of emigration. In this perspective it is clear that Petrovskaya’s biography – in keeping with Symbolism – was perceived by Khodasevich as an alternative version of his own life. Particular attention is paid to the composition of the memoir essay and to its textological history.

Key words: Vladislav Khodasevich; *Renata's End*; *Necropolis*; Nina Petrovskaya; emigration; the psychological trauma of emigration; poetics; Russian symbolism; *doppelgangers*.

П.Ф. Успенский (Москва)

Как В. Ходасевич объяснял жизнь Н. Петровской в эмиграции? О поэтике мемуарного очерка «Конец Ренаты»

Аннотация. В статье анализируется один из ключевых для понимания специфики русского символизма мемуарных очерков «Конец Ренаты» (1928) В. Ходасевича. Основное внимание сосредоточено на том, как Ходасевич объяснял заграничную жизнь Петровской. Мемуарист приписывает своей героине символистскую жизнетворческую модель, основанную на идее двойничества. Вместе с тем, осмысление заграничной жизни Петровской связано с тяжелым эмигрантским опытом самого Ходасевича. Иными словами, «Конец Ренаты» рассматривается в статье как текст, в котором Ходасевич осмысляет травму эмиграции. В такой перспективе становится понятно, что Петровская – вполне в символистском духе – воспринималась Ходасевичем как альтернативный вариант собственной жизни. Особое внимание уделено композиции и текстологии мемуарного очерка.



Ключевые слова: В.Ф. Ходасевич; «Конец Ренаты»; «Некрополь»; Нина Петровская; эмиграция; травма эмиграции; поэтика; русский символизм; двойничество.

“Некрополь” (*Necropolis*; 1939), a collection of memoirs written by the outstanding poet, critic, and essayist Vladislav Khodasevich on emigration, has in many ways determined research approaches to the life-creating (жизнетворческие) practices of Russian symbolists (for a more detailed explanation of the term’s rendition in English, see: [Paperno 1994]). The first of these memoir essays, “Конец Ренаты” (*Renata’s End*), is rightly considered to be the most striking and example of this style. It was first published in 1928, in the newspaper “Возрождение” (*Vozrozhdenie*), April 12-14 issue, and was later published in the book with slight alterations. Using the example of Nina Petrovskaya’s biography (1879–1928), Khodasevich demonstrates Symbolism’s “endeavor to become a symbolist life-creating method” (“порывался стать жизненно-творческим методом”) [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 7]. Studying Petrovskaya’s life and especially her romantic relationship with Valery Bryusov, which formed “the text of life” crucial for the creation of “the text of art” – namely the novel *The Fiery Angel* – Khodasevich shows that a life that is subject to the rules of symbolist aesthetics results in tragedy. The concept behind this memoir essay has often been confirmed by scholars studying both symbolism [Mintz 2004]; [Paperno 1994], and Petrovskaya’s life [Gretchishkin, Lavrov 1990]; [Lavrov 2004]; [Bogomolov 2004]; [Mikhaylova M., Velavichyute 2014].

Unfortunately, scholarly interest in Khodasevich’s essay has often focused on an explicit description of Briusov’s life-creating experiment, or treated it as a source of information about the details of Petrovskaya’s private life. Literary scholars have as a rule not been very interested in the poetics of *Renata’s End*, however. Oleg Lekmanov is one of the few scholars who has paid some attention to the structure of the essay, discussing excerpts from it and remarking that *Renata’s End* structurally resembles Lermontov’s *Fatalist* (the chapter from the novel *A Hero of Our Time*) [Lekmanov 2014]. At the same time, the structure of the novel’s first chapter (as well as the structure of the rest of *Necropolis*) is quite remarkable and calls for a separate study. In this article I would like to take a closer look at the ending of the essay dedicated to Petrovskaya’s life as an emigrant. At first glance it seems that a few pages describing Renata’s hardships abroad fail to add any significant changes to the argument established in the main plot. They seem to have been written to illustrate the point that Petrovskaya’s life after 1906 was “a torturous and frightening epilogue, unnecessary and lacking all motion” (“мучительный, страшный, но ненужный, лишенный движения эпилог”) [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 18–19]. Yet this very epilogue was especially important for the memoirist: pondering on Petrovskaya’s life abroad, Khodasevich was not simply assigning one more symbolist life-creating model to his character, but also making sense of his own emigration experience on the basis of his contemporary’s biography.



The Narrative Features of Khodasevich’s Essay

In terms of the essay’s conceptual structure, the episode describing Petrovskaya’s attempt at suicide stands out most vividly. Khodasevich brings the reader’s attention to it on purpose, furnishing the narrative with some “theoretical” reflections, which de facto serve as an explanation of Renata’s life in emigration:

“Двадцать два года она жила в непрестанной мысли о смерти. <...>

Что же удерживало ее? Мне кажется, я знаю причину.

Жизнь Нины была лирической импровизацией, в которой <...> она старалась создать нечто целостное – “поэму из своей личности”. Конец личности, как и конец поэмы о ней, – смерть. В сущности поэма была закончена в 1906 году, в том самом, на котором сюжетно обрывается “Огненный Ангел”. С тех пор, и в Москве, и в заграничных странствиях Нины длился мучительный, страшный, но ненужный, лишенный движения эпилог. Оборвать его Нина не боялась, но не могла. Чутье художника, творящего жизнь, как поэму, подсказывало ей, что конец должен быть связан еще с каким-то последним событием, с разрывом какой-то еще одной нити, прикреплявшей ее к жизни. Наконец, это событие совершилось.

С 1908 года, после смерти матери, на ее попечении осталась младшая сестра, Надя, существо недоразвитое умственно и физически (с нею случилось в детстве несчастье: ее обварили кипятком). Впрочем, идиоткой она не была, но отличалась какой-то предельной тихостью, безответностью. Была жалка нестерпимо и предана старшей сестре до полного самозабвения. Конечно, никакой собственной жизни у нее не было. В 1909 году, уезжая из России, Нина взяла ее с собой, и с той поры Надя делила с ней все бедствия заграничной жизни. Это было единственное и последнее существо, еще реально связанное с Ниной и связывавшее Нину с жизнью.

Всю осень 1927 года Надя хворала безропотно и неслышно, как жила. Так же тихо и умерла, 13 января 1928 года, от рака желудка. Нина ходила в покойницкую больницы, где Надя лежала. Английской булавкой колола маленький труп сестры, потом той же булавкой – себя в руку: хотела заразиться трупным ядом, умереть единою смертью. Рука, однако ж, сперва опухла, потом зажила. <...>

Смертью Нади была дописана последняя фраза затянувшегося эпилога. Через месяц с небольшим, собственной смертью, Нина Петровская поставила точку” [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 17–18].

[“She spent twenty-four years of her life with the constant thought of death. ...

What stopped her? I believe I know the reason.

Nina’s life was a lyrical improvisation during the course of which ... she was trying to create something holistic: “a poem out of her personality”. The end of personality, much like the end of a poem about it, is death. Technically, the poem was finished in 1906, the very same year that the storyline of “The Fiery Angel” breaks off. From that



moment on, both in Moscow and in her wanderings abroad Nina was subject to a torturous and dreadful epilogue, unnecessary and lacking all motion. She was not afraid of putting an end to it all, but she couldn't do it. The intuition of an artist who creates life as if it were a poem was telling her that the end must be related to some other final event, to the severing of another thread connecting her to life. At last, this event took place.

After her mother's death in 1908 she was in charge of her younger sister Nadia who was immature both physically and mentally because as a child she was accidentally scalded with boiling water. She wasn't an idiot, but had a special quietude and meekness about her. Pitiful to the extreme, she was devoted to her older sister with utter selflessness. She obviously had no life of her own, so when Nina left Russia in 1909, she took her sister with her, and from that moment on Nadia shared all the calamities of Nina's life abroad with her. This person was the last and the only creature still related to Nina and binding Nina to life.

Throughout the fall of 1927 Nadia suffered from an illness, which she bore just as humbly, quietly and meekly as she lived. She died of stomach cancer on January 14, 1928, quietly, as well. Nina went to the hospital mortuary where Nadia's body was kept. She took a safety pin and pricked first her sister's miniature corpse, and then her own arm. She wanted to contract cadaveric alkaloid poisoning and share the same death with her sister. However, her arm first swelled up, and then healed. ...

Nadia's death became the last word in this prolonged epilogue. After about a month, Nina Petrovskaya put a full stop to it all with her own death".

Much as is the case with the other episodes of *Renata's End*, this passage is characterized by the alternation of a generalized idea with events illustrating it. Khodasevich uses the episode concerning Nina's sister Nadia to demonstrate the urge to create "a poem out of one's identity", which can be perceived as another layer of the symbolist life-creating model. The memoirist doesn't conceal his subjectivity in this passage ("I believe I know the reason"), and yet he narrates the story impartially. By doing this he creates a strong link between real life events and the theory that responds to the question: why hadn't Petrovskaya committed suicide earlier?

It is noteworthy that in the version of the obituary essay that was published in a newspaper in 1928, Khodasevich assumed that his explanation may seem too far-fetched for his contemporary readers. At the same time, he did not conceal his confidence in the accuracy of this interpretation: "What held her back from doing it? I believe I know the reason. Should my explanation seem crude to some readers, it means that I haven't demonstrated the psychological circumstances of Nina Petrovskaya's life well enough from the very start" ("Что же удерживало ее? Мне кажется, я знаю причину. Если кому-нибудь мое объяснение покажется грубым, – значит, я с самого начала не сумел достаточно ясно показать те психологические условия, в которых протекла жизнь Нины Петровской") [Ходасевич / Khodasevich 1928 b]. Khodasevich's willingness to admit the possibility of the essay's failure engenders the ending with a feeling of credibility and this calls for a close reading of the quote cited above.

While narrating the circumstances of the end of Petrovskaya's life, Khoda-



sevich introduces an inversion in the plot. In fact, while writing about Renata's tumultuous life as an emigrant a few pages before, the memoirist made no mention of her sister. Nadia appears unexpectedly, and her appearance contradicts a certain statement made by the author: "Bryusov and I accompanied her to the train station. She was parting for good. ... In addition, she was feeling ill, with an attendant doctor by her side" ("Брюсов и я проводили ее на вокзал. Она уезжала навсегда. <...> Уезжала еще полубольная, с сопровождавшим ее врачом") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 16]. Later on – still making no mention of her sister – Khodasevich outlines in a few passages Petrovskaya's tragic life in emigration, where she "would sometimes reach drastic stages of decline" ("порой доходила до очень глубоких степеней падения") when "it seemed as if she has certainly crossed onto the other side of life" ("уже была точно по другую сторону жизни") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 16–17].

In terms of the essay's narrative structure, the memoirist quite possibly consciously decided to introduce the figure of the younger sister at just the right moment as a key factor restraining Petrovskaya from committing suicide. This choice would serve as evidence in support of Khodasevich's theory. At the same time, the model offered by Khodasevich contradicts his own narration of events to a certain extent. For example, while talking about Petrovskaya's life in Paris, the memoirist mentions: "I believe it was in 1913 that she jumped out of the window here, at the hotel on Boulevard Saint-Michel. She broke her leg which never healed well, and she remained lame for the rest of her life" ("Здесь, кажется в 1913 году, однажды она выбросилась из окна гостиницы на бульвар Сен-Мишель. Сломала ногу, которая плохо срослась, и осталась хромой") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 16]. This accident is mentioned in passing, and the date mentioned is uncertain ("I believe it was in 1913"). Interestingly, a different version of Petrovskaya's suicide attempt has been told in émigré circles: R. Gul' mentions a story told by A.N. Toltsoy, according to which Petrovskaya allegedly "jumped under a car in Munich" [Гуль / Gul' 2001, 257]. Discrepancies in the testimonies of various memoirists lead modern researchers to believe that the attempts at suicide are fictional, and that Petrovskaya's limp was "a consequence of the tuberculosis of the knee which caused her to suffer all her life" [Mikhaylova, Velavichyute 2014, 31]. However, Khodasevich thought otherwise and he offered his own audacious interpretation to readers despite the facts contradicting it. This only emphasizes the interpretation's significance and testifies to its thoroughness. What made it so important for the memoirist?

It seems that while interpreting the circumstances of Petrovskaya's life that were known to him, Khodasevich sensed some psychological peculiarities that were pertinent to his own condition, and assigned a vivid symbolist life-creating model to Renata's story.

'Twin paradox'



From the memoirist's point of view, the concept of Petrovskaya's life in emigration is based on the idea of doubles, or doppelgangers. The phrase from the essay's ending quoted above is supposed to explain why Renata hadn't committed suicide before, upon her separation with Bryusov. The explanation provided by Khodasevich is of quite simple: her sister alone was "the last and the only creature still related to Nina and binding Nina to life" ("единственным и последним существом, еще реально связанным с Ниной и связывающим Нину с жизнью") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 18]. Thus, Nadia turns out to be her older sister's double. This explanation has an inscrutable character: even though Khodasevich does not mention the fact that nobody knew Petrovskaya's younger sister, the inversion of the plot and the omission of Nadia's presence and participation in it creates a sensation of a mysterious and profound explanation known only to the memoirist. Indeed, at first the reader perceives Petrovskaya's life in emigration as continuous agony, but in the light of the last few lines it obtains a particularly novel and enigmatic meaning.

The theme of doubling appears explicitly during the description of Nadia's death, when Petrovskaya "took a safety pin and first pricked her sister's miniature corpse, and then her own arm. She wanted to ... share the same death with her sister" ("колола маленький труп сестры, а потом той же булавкой – себя в руку: <...> хотела умереть *единою* смертью"). This very same theme may well be interpreted as applying to Petrovskaya's life abroad more generally, especially considering Khodasevich's explanation of Petrovskaya's restraint from committing suicide during the 22 years of her life, beginning from 1906.

Portrayed by Khodasevich with a certain detachment and significant reserve, this semi-mystical bond between Renata and her sister reminds us of the Symbolist treatment of doubles (see [Mintz 2004 b]). It is likely not pure coincidence that immediately after narrating these events, Khodasevich alludes to Symbolism: "In those days Nina would visit me. ... She would talk to me in the bizarre language of the 1890s that had once been common to us and that we used to share ..." ("Нина бывала у меня в это время. <...> Говорила со мной на том странном языке девятисотых годов, который когда-то нас связывал, был у нас общим <...>") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 18].

As a result, according to the memoirist, Petrovskaya saw Nadia as her secret and physically flawed double, and the older sister's life depended solely on the life of the younger sister. Thus, Khodasevich attributed one more symbolist life-creating model to Petrovskaya's life, one based on the concept of doubling.

Plots revealing the figure of a double are very significant for the conceptual ensemble of *Necropolis*. They play an important role in the description of Petrovskaya, as well as in the reflections about the lives of other symbolists. In his essay *Andrey Belij*, Khodasevich remembers a strange coincidence: a "woman from the streets" (i.e. a prostitute) and Petrovskaya, having never met, utter nearly identical phrases in the course of two days: "Everyone calls me *poor Nina*. That is how you should call me, too" / "I should be addressed as *poor Nina*" ("Меня все зовут *бедная Нина*. Так зовите и вы" / «Меня надо звать *бедная Нина*»). This is important, as Khodasevich writes, "In those days such

coincidence meant a great deal to us" ("В те времена такие совпадения для нас много значили") [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 50–51].

The first publication of *Renata's End* included an important episode, which possibly supplied an explanation on the level of association. Khodasevich faultily recalls Petrovskaya's attempt on Bryusov's life (the essay mentions an attempt on Andrey Belij's life, and the original version of it features an attempted murder of "Count Heinrich", a character from *The Fiery Angel* for whom Belij served as a prototype). The memoirist adds: "Eight years later Bryusov offered the same revolver to Nadezhda L'vova. She used it to commit suicide in November of 1913" ("А через восемь лет Брюсов подарил тот же револьвер Надежде Львово. Из него же она и застрелилась в ноябре 1913 г.") [Ходасевич / Khodasevich 1928 a]. According to Khodasevich, one situation seems to echo the other, although with substantial variations.

The essay entitled *Muni* ("Муни") contains an episode that is no less remarkable in which the author does not only reflect upon the plotline containing a double, but reveals it as characteristic to symbolism:

"В горячем, предгрозовом воздухе тех лет было трудно дышать, нам все представлялось двусмысленным и двузначимым <...> Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. <...>

Таким образом, жили мы в двух мирах. Но, не умея раскрыть законы, но которм совершаются события во втором, представлявшемся нам более реальным, нежели просто реальный, – мы только томились в темных и смутных предчувствиях. <...> "Символический быт", который мы создали, т. е. символизм, ставший для нас не только методом, но и просто (хоть это вовсе не просто!) образом жизни, – играл с нами неприятные шутки. Вот некоторые из них, ради образчика.

Мы с Муни сидели в ресторане "Прага", зал которого разделялся широкой аркой. По бокам арки висели занавеси. У одной из них, спиной к нам, держась правой рукой за притолоку, а левую заложив за пояс, стоял половой в своей белой рубахе и в белых штанах. Немного спустя из-за арки появился другой, такого же роста, и стал лицом к нам и к первому половому, случайно в точности повторив его позу, но в обратном порядке: левой рукой держась за притолоку, а правую заложив за пояс и т. д. Казалось, это стоит один человек — перед зеркалом. Муни сказал, усмехнувшись: – А вот и отражение пришло.

Мы стали следить. Стоящий спиной к нам опустил правую руку. В тот же миг другой опустил свою левую. Первый сделал еще какое-то движение – второй опять с точностью отразил его. Потом еще и еще. Это становилось жутко. Муни смотрел, молчал и постукивал ногой. Внезапно второй стремительно повернулся и исчез за выступами арки. Должно быть, его позвали. Муни вскочил, поблдевав как мел. Потом успокоился и сказал: – Если бы ушел наш, а отражение осталось, я бы не вынес. Пощупай, что с сердцем делается" [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 69–70].

[“Everyone found it difficult to breathe in the hot electrified air of those years, like



just before a thunderstorm. Everything seemed ambiguous and dubious to us ... Events would become visions. In addition to their initial obvious meanings, everything that happened would acquire a second signification, which had to be deciphered. ...

As a result, we dwelled in two worlds. And yet, we didn't know how to find the clues to the laws conditioning the events happening in the second world, which seemed more real to us than the one that was, in fact, real and authentic. We could only brood and languish in the somber and nebulous state of foreboding. ... "The symbolist routine" that we had created proved to be not just a method, but simply (would that it were so simple!) a way of life, and was playing cruel jokes on us. Here are some of them.

Muni and I were sitting in the Prague Restaurant. A broad archway divided its main hall. Curtains were hung on both sides of the archway. A waiter dressed in a white shirt and white trousers was standing next to one of the curtains, with his right hand on the lintel and his left hand behind his back. A short while later another waiter of the same height appeared from behind the archway. Having stopped facing us in the same manner as the first waiter, he happened to copy latter's posture, only in reverse: he put his left hand on the lintel and his right hand behind his back. It looked like the same person was standing in front of a mirror. Muni said with a sarcastic smile: "Here comes the reflection".

We began watching them. The waiter who stood with his back to us put his right arm down. Immediately, the other one put down his left arm. The first waiter made another movement – once again the second one repeated it with precision. This happened again and again. It was beginning to feel eerie. Muni watched them in silence, tapping his foot. All of a sudden, the second waiter turned in haste and disappeared behind the ledge of the arch. His name must have been called. Muni jumped to his feet, pale as chalk. Then he calmed down and said, "Had our waiter gone, and the reflection stayed, I wouldn't have survived that. Here, feel the way my heart is beating".

The above episode makes an allusion to the theme of the mirror and the notion of reflection that is essential for symbolist literature [Mintz 2004 c]. An analogous example from literature would be, for example, Bryusov's "В зеркале" (*In the Mirror*; 1902, 1906) [Брюсов / Bryusov 1983, 51–60]. In addition to that, the implicit plotline of *Muni* revolved around the portrayal of the memoirist and the essay's protagonist as doubles (see [Andreeva 1999]).

When the author of *Necropolis* assigns a symbolist life-creating model based on the notion of doubling to Petrovskaya, not only does he associate her with the Symbolism movement of the 1890s, but he also demonstrates her anachronistic and obsolete nature.

There is another remarkable moment in the interpretation proposed by Khodasevich, and it requires elaboration. We must explain why the memoirist decided to give such a symbolist explanation to Petrovskaya's life while taking into account all the facts of her biography known to him. Besides, as we have mentioned earlier, the memoirist's interpretation does not entirely align with the facts: despite Nadia's presence binding Nina to life, the older sister still made an attempt to commit suicide.



Trauma of Emigration

It seems that the answer lies in the interesting correlation between Khodasevich's émigré mindset and the circumstances of Petrovskaya's life. The notion of doppelgangers in "Renata's End" is complicated by the fact that the story's doubles are not entirely tantamount to each other or interchangeable. Though mentally exhausted, Nina nonetheless appears to be a fully functional person, while Nadia seems to be a disabled person, "immature both mentally and physically". At the same time, we cannot neglect the fact that both sisters share certain physical weaknesses. When Khodasevich mentions Petrovskaya's attempt at suicide, he brings attention to Nina's limp, as if this physical defect brought the older sister closer to the disability of the younger one.

Viewed in the context of an artistic domain, the tragic circumstances of Petrovskaya's life obtain a literary dimension. The mental and physical inferiority of one of the sisters complicates the plotline of their doubling. This theme could remind the reader of Hoffman's "Крошка Цахес" (*Little Zakhes*) [Гофман / Hoffmann 1996], with the caveat that Little Zakhes becomes an object of everyone's admiration while remaining a monster. Khodasevich uses a similar construction in the plotline featuring doubles. Not only does the younger sister turn out to be her older sister's double, but, to some extent, her genuine essence, as well as a representation of her anguished and imperfect soul.

By choosing this technique of interpreting Petrovskaya's biography, Khodasevich was analyzing his own traumatic experience of emigration (see [Uspenskij 2015; Uspenskij 2018]). Indeed, for Khodasevich emigration turned out to be a protracted traumatizing condition, during which he was unable to find a new expatriate identity. Constantly lacking a basic feeling of personal integrity, Khodasevich was suffering from a feeling of flawed self-identity. This is manifested in the usage of traumatic imagery and metaphors for describing his condition. I suggest looking at two examples, 14 years apart, from private correspondence.

In a letter to Mikhail Gershenzon dated November of 1922, Khodasevich seems to be searching for a correct metaphor to describe his condition in emigration. A series of traumatic images strikes the reader:

"Мы все здесь как-то несвойственно нам, неправильно, не по-нашему дышим – и от этого не умрем, конечно, но – что-то в себе испортим, наживем расширение легких. Растение в темноте вырастает не зеленым, а белым: то есть все в нем как следует, а – урод. Я здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем. <...> Я купил себе очень хорошую пробковую ногу, как у Вашего Кривцова, танцую на ней (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, – а знаю, что на своей я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже, но по-своему, как мне полагается при моем сложении, а не при



пробковом. И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый. Бог даст – пройдет все это, но пока что – жутко” [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 454].

[“Here we all breathe in a strange, abnormal and improper way – certainly, it shall not be the cause of our death, and yet – it feels as if we are going to ruin something inside ourselves, or grow bigger lungs. A plant doesn’t grow green in the dark, but white: technically, everything is intact, yet it is hideous and defected. Here I am not equal to myself, but it is as if I were me minus that which is left in Russia. In addition to that, I am aching and itching like an amputated leg, every cell of which I can feel perfectly well, yet which I cannot replace with anything else. ... I got myself a very nice cork leg like the one your Krivtsov has; I use it to dance (i.e. to write poetry) as if it were my real one – I know I would have probably danced worse on my own leg, but at least it would have been my personal manner of dancing, the way I am supposed to dance with my complexion, not with one distinctive of a cork. Sometimes it unsettles me to such an extent that I stop my dance, even if it had a promising start. God knows if this too shall pass, but as for now, it is simply dreadful”.]

In October 1936, 14 years later, Khodasevich wrote a letter to his fellow schoolmate, Arkady Tumarkin, as if psychologically summing up his experience in emigration:

“Но поверь, будь добр, что я окончательно и бесповоротно выбит из колеи, потому что вдребезги переутомлен умственно и нервно. Прямо говорю: твое общество я бы предпочел всякому другому, если бы вообще был еще способен к общению. Но я могу делать два дела: писать, чтобы не околеть с голоду, и играть в бридж, чтобы не оставаться ни с своими, ни с чужими мыслями. <...> Молодых поэтов, ходивших ко мне по воскресеньям, тоже “закрыл”. Я – вроде контуженного. Просидеть на месте больше часу для меня истинная пытка. Я, понимаешь, стал неразговороспособен. Вот если бы я мог прекратить ужасающую профессию эмигрантского писателя, я бы опять стал человеком. Но я ничего не умею делать. <...> Беда в том, что я куда-то лечу вверх торماشками” [Бергер / Berger 2004, 318–319].

[“Trust me, I am completely and ultimately thrown off track and unsettled because I am overwrought to smithereens, both mentally and physically. To tell the truth, I would prefer your company to any other, if only I were still capable of communicating. There are only two things I can still do: write, in order not to starve to death, and play bridge, which spares me from remaining alone with reflections, my own or someone else’s. ... I have “closed the doors” to the young poets who used to visit me on Sundays, too. It is as if I was shell-shocked. It has become a true ordeal for me to spend more than an hour sitting in one spot. You see, I have turned into a person incapable of conversation. If only I could put an end to the horrifying vocation of an émigré writer, I would become an adequate person once again. But apart from writing I have no skills. ... The trouble is that I am already plummeting somewhere upside down”.]



Separated by 14 years, these two letters are characterized by a constant sense of a flawed identity that is typical for Khodasevich in emigration. In both letters the poet is petrified by his own internal state. For example, he states, “As for now, it is simply dreadful” and mentions “the horrifying vocation” of writing. Khodasevich seems to feel the acute menace of illness and diagnoses himself accordingly. Most importantly, the condition of being in emigration is expressed by metaphors suggesting his own physical inferiority: an amputated leg and a comparison with a shell-shock victim. These conditions bring forth a feeling of being destabilized (“I am plummeting upside down”) as well as an excruciating pain – he experiences an “aching and itching like an amputated leg” and describes his life as “a true ordeal”. Khodasevich’s mental representation of his body reflects the way his personality self-identifies itself. At the same time, literary work is also incorporated into the traumatic experience of emigration: “I got myself a very nice cork leg ... I use it to dance (i.e. to write poetry)”. He continues, “If only I could put an end to the horrifying vocation of being an émigré writer, I become an adequate person once again”.

The letter to Gershenzon is crucial for understanding the poetics of the poet’s last collection *European Night* (“Европейская ночь”), which includes the poems dated from 1922 to 1927. It suffices to recall the image of a one-armed man from the second *Ballad* (“Баллада”), John Bottom from a poem of the same title, a chopped off head in *Berlinskoe* (“Берлинское”) in order to see the pattern: in his poems from the period of emigration, Khodasevich often describes imaginary amputations on his characters and himself, which most likely serve as characterizations of the trauma of emigration. Apart from the disabled characters, there are many monstrous figures in *European Night*. They are appalling and repulsive people who provoke the author’s antagonism. This could be read as the poet’s attempt at renouncing the experience of emigration. Finally, it seems that the same traumatic experience of emigration caused a state of poetic numbness in Khodasevich, since he characterizes composing poetry as a much too painful and disturbing process for him. I refer the reader to the memoirs of Vladimir Veidle: “How miserable was he then! Especially during the last ten years of his life, when he almost couldn’t compose any more poetry. It was both a pain and a joy to write; but not to write at all was all pain, pain, and pain again” (“Но как он был несчастен! Особенно в последние десять лет жизни, когда почти не писал больше стихов. Писать их была боль и радость; не писать – боль, боль и еще боль”) [Бергер / Berger 2004, 387]. (A propos of the poems reunited in the *European Night* in the light of the traumatic experience of emigration: [Uspenskij 2015]).

Thus, Khodasevich as an émigré writer reveals a certain psychological configuration of consciousness in which his most genuine and acute sense of self is represented by the image of a disabled person. At the same time, (and despite the poet’s multiple illnesses), his physical appearance in reality did not correspond to the cripple he identified with.

It seems fitting to relate these observations to *Renata’s End*. In the circum-



stances of Petrovskaya's life in emigration, Khodasevich, be it consciously or subconsciously, saw the same psychological pattern that was torturing him. The symbolist life-creating model described earlier that Khodasevich assigned to Petrovskaya was, in fact, the exterior projection of his own trauma that he assigned to different people. Thus, Nadia became the analogue of his "inner disabled self", while Nina was the equivalent of his "exterior self". In this context Renata's limp, which was presented as a consequence of an unsuccessful attempt at suicide, is crucial as a defect acquired specifically in emigration. In the poet's perception physical imperfections were often tokens of the émigré consciousness. This probably explains why the memoirist mentions his own unsuccessful attempt at suicide, even if it contradicts his symbolist life-creating model at first glance.

[An even more representative and symbolic example of an exterior projection appears in one of the poet's ideas for a story from the 1930s as remembered by Vasili Yanovsky:

“Успокоенный и подобревший Ходасевич вдруг начал мне пересказывать содержание давно задуманной им повести; рассказ этот исходил из каких-то интимных глубин поэта и, насколько мне известно, не был написан. <...> Насколько помню, речь шла о знакомом нам всем типе интеллигента, горожанина, который внезапно порывает с прежней жизнью и селится в курной избе, где-то в глухих лесах. Когда, несколько лет спустя, друзья его навестили, то нашли на поляне заросшего волосом анахорета, а у ног его покорно лежал огромный серый медведь. Что-то в этом духе – во всяком случае, для Ходасевича совсем неожиданное” [Яновский / Yanovsky 2012, 184].

[“Khodasevich, who became pacified and more amicable, began telling me about the synopsis of a story he had thought of a long time ago; it originated from the poet's most intimate mysteries, and, to my knowledge, wasn't written. ... If memory doesn't fail me, the story revolved around a sort intellectual familiar to all of us, an urbanite who decides to give up his former life and settle down in a small hut far away in a remote forest. When his friends paid him a visit a few years later, they found an ill-kept hermit and a giant grey bear lying meekly at his feet. It went something like that, but, in any case, it was an unexpected story to come from Khodasevich”.]

If we look upon the characters of this unwritten story as projections of the poet's sense of “self”, we might discern an attempt to overcome the traumatic dissociation of the author's personality. The protagonist, an urban intellectual, undergoing difficulties with his current life, is a reflection of a part of Khodasevich's personality that strives to reunite with the remaining, repressed part of the self — the natural and the genuine side that is, nonetheless, destructive and dangerous at the same time. Remarkably, such a reunion is only possible in the context of social isolation, i.e. by quitting the social framework of an émigré's existence, whereupon the human being risks becoming a complete savage. Even though the story of the friends finding a hermit in a meadow with



a tame bear by his feet may remind the reader of medieval hagiography, the literary subtext of this plotline accentuates its tragic undertone.

The protagonist of Mikhail Saltykov-Shchedrin's classic fable *The Wild Landowner* (“Дикий помещик”; 1869) is a landlord who, once abandoned by his peasants, is driven into a state of utter savagery:

“Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав, а ногти у него сделались, как железные. Сморгаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клик, среднее между свистом, шипеньем и рывканьем”.

[“He became overgrown with hair from head to toe, as if he were the old Esau, and his nails looked as if they were made of iron. He had stopped blowing his nose a long time ago, and took to crawling on all fours, marveling at not having noticed before that this was the most proper and convenient way of walking. He even lost his ability to pronounce distinct sounds, and adopted a particular cry – something between a whistle, a hiss, and a bark”.]

Having undergone these changes, the landowner successfully chases hares and becomes “so strong that it seems natural to him to develop friendly terms with the very same bear that has once been looking at him through the window” («до того силен, что даже счел себя вправе войти в дружеские сношения с тем самым медведем, который некогда посматривал на него в окошко») [Салтыков-Щедрин / Saltykov-Shchedrin 1974, 28–29].

The tone of the story told by Khodasevich according to Yanovsky's rendition can be interpreted in several distinct ways. From one point of view, the story can be seen as therapeutic because it joined the two separated parts of the “self” symbolically. However, due to the literary subtext, the therapeutic function turns out to have a reverse side, namely, the risk of turning into a savage and the loss of human appearance. One way or another, Yanovsky's observation about the idea having “originated from the poet's most intimate mysteries” appears to be very poignant, and it makes sense to relate the unwritten story to the condition undergone in emigration.]

Thus, his personal trauma served Khodasevich as an explanatory model for the circumstances of Nina Petrovskaya's life abroad as it was known to him. It remains to be conjectured why the memoirist paid such close attention to his character's personality. Slightly generalizing, we could say that in Petrovskaya's life Khodasevich saw an alternative of his own biography.

Nina Petrovskaya as Khodasevich's Doppelgänger

Indeed, in the first stages of his creative biography, Khodasevich himself had initiated a symbolist life-creating experiment that corresponded to the prac-



tice of the Russian symbolists in general, particularly Bryusov and Petrovskaya (see [Uspenskij 2014: 15-46]). It was this very experiment of simultaneously creating “the text of life” and “the text of art” in 1905–1907 that allowed Khodasevich to describe the practices of the Russian symbolists in such detail and with such insight. Later analysis of the symbolist movement brought Khodasevich to regard Petrovskaya’s life as an alternative to his own experiences in emigration and as a very unsuccessful case of immersion into symbolist practices, which led her to a tragic denouement.

The other aspect of an alternative life scheme is related to committing suicide in emigration. According to the memoirs of Nina Berberova, upon realizing that he was never going to return to Russia and that he had to remain in Paris for the rest of his life, Khodasevich often thought about committing suicide:

“Я не могу оставить Ходасевича больше чем на час: он может выброститься в окно, может открыть газ. <...> я не могу бросить его одного в квартире”; “Я видела, как он в эти минуты строит свой собственный “личный” или “частный” ад вокруг себя <...> Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать может он только в России, что он не может быть без России, что не может ни жить, ни писать в России, – и умоляет меня умереть вместе с ним” [Берберова / Berberova 1996, 263, 258].

[“I can’t leave Khodasevich alone for more than an hour. He might jump out of the window, or turn on the gas. ... I can’t abandon him alone in the apartment”. Berberova continues, “At such moments I saw him constructing his personal or private hell around himself... Khodasevich tells me he can’t live without writing and that he is only capable of writing in Russia, that he can’t survive without Russia, but that he can neither live nor write in Russian and he begs me to die with him”.]

In general, Berberova associated Khodasevich’s life in emigration with suicide (see also an interpretation of Berberova’s dream: [Uspenskij, Shelia 2014]).

In connection with what has been said, it is important to remember a phrase from *The Life of Vasily Travnikov* (“Жизнь Василия Травникова”; 1936) – which is in many aspects an autobiographic oeuvre – in which Khodasevich reflected on his experience in emigration: “Yet to approach the end artificially would still be abominable to his entire spiritual and poetic philosophy, since it was based on the notion that ... a human being should bear everything to the very end out of pure pride” (“Но приблизить конец искусственно было бы все же противно всей его жизненной и поэтической философии, основанной на том, что <...> человек из единой гордости должен вынести все до конца”) [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, III, 114–115]. Evidently, for all his aversion to the notion of suicide, the thought of it was an object of serious reflection for Travnikov, as it probably was for Khodasevich.

[Nevertheless, judging from the same *Necropolis* (the essay entitled *Muni*, 1926), we know that Khodasevich had thought of suicide before emigration as well: “Once in the fall of 1911, while going through a gloomy stage of my life, I decided to pay a visit to my brother. There was no one at home. ... The first



thing that caught my eye was a revolver. The temptation was strong. Standing at the same table where I saw it, I called Muni: ‘Come at once. I shall wait for you for about twenty minutes, but I won’t be able to stand a second more’” (“Однажды, осенью 1911 года, в дурную полосу жизни, я зашел к своему брату. Дома никого не было. ... первое, что мне попало на глаза, был револьвер. Искушение было велико. Я, не отходя от стола, позвонил к Муни по телефону: ‘Приезжай сейчас же. Буду ждать двадцать минут, больше не смогу’”) [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 78–79]. This episode precedes the description of Muni’s own suicide, whose death haunted Khodasevich, since he blamed himself for the death of his friend and his “double” ([Uspenskij 2014, 182–183]; In addition, see the poem *The Lady was Washing Her Hands for a Long While* (“Лэди долго руки мыла...”); It is crucial to add that the aspect of suicide evokes a resemblance between the essay about Muni and the essay about Petrovskaya, and the latter could be inspired by similar psychological reasons.)

* * *

Returning to Petraskaya and Khodasevich’s relation to her, the finale of Petrovskaya’s life was her suicide “in Paris, in a wretched, squalid hotel in an impoverished neighborhood” (“в Париже, в нищенском отеле нищенского квартала”) in the early hours of February 23, 1928 [Ходасевич / Khodasevich 1996–1997, IV, 7]. It probably appealed to the poet as a tempting alternative to his own life in emigration. Perhaps Khodasevich even wrote his memoirs about Petrovskaya in an attempt to resist the temptation of a similar fate.

Altogether, in his memoir essay entitled “Renata’s End” Khodasevich not only described and recreated and the symbolist mindset and its practices of life-creating with his considerable insight, but also projected his own traumatic experience of life in emigration onto the expatriate destiny of Nina Petrovskaya.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Андреева И. Свидание «у звезды» // Киссин С. (Муни). Легкое бремя: стихи и проза; переписка с В.Ф. Ходасевичем. М., 1999. С. 259–384.
2. Берберова Н. Курсив мой. М., 1996
3. Бергер А.С. Современники о Владиславе Ходасевиче / сост., вступ. ст. и комментарии А.С. Бергера. СПб., 2004.
4. Богомолов Н.А. Заметки к тексту переписки // Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913 / вступ. ст., подгот. текста и комментарии Н.А. Богомолова, А.В. Лаврова. М., 2004. С. 42–56.
5. Брюсов В.Я. Повести и рассказы / сост., вступ. ст. и примеч. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. М., 1983.
6. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530–589.
7. Гофман Э.-Т.-А. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер / пер. А. Морозов-



- ва // Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М., 1996.
8. Гуль Р.Б. Я унес Россию: апология эмиграции. Т. 1: Россия в Германии. М., 2001.
9. Лавров А.В. Валерий Брюсов и Нина Петровская: биографическая канва к переписке // Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913 / вступ. ст., подгот. текста и комментарии Н.А. Богомолова, А.В. Лаврова. М., 2004. С. 5–41.
10. Лекманов О. Об одном эпизоде «Конта Ренаты» Владислава Ходасевича // Могут ли тексты лгать? К проблеме работы с недостоверными источниками. Материалы Четвертых Лотмановских дней в Таллинском университете / под ред. Т.Д. Кузовкиной. Таллинн, 2014. С. 173–181.
11. (а) Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 97–102.
12. (b) Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.
13. (c) Минц З.Г. Зеркало у русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 129–130.
14. Михайлова М., Велавичюте О. «Меня судьба сделала сюжетом...» // Петровская Н. Разбитое зеркало: проза. Мемуары. Критика. М., 2014. С. 5–44.
15. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 16. Кн. 1. М., 1974.
16. Успенский П. Творчество В.Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Tartu, 2014.
17. Успенский П. Травма эмиграции: физическая ущербность в «Европейской ночи» В. Ходасевича // Acta Slavica Estonica. Т. V. Блоковский сборник. Вып. XIX. Tartu, 2015. P. 192–210.
18. Успенский П., Шеля А. «Любовь к отеческим гробам»: сны эмиграции и сон Берберовой // Русская филология: сборник научных работ молодых филологов. Вып. 25. Тарту, 2014. С. 302–317.
19. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1996–1997.
20. (а) Ходасевич В.Ф. Конец Ренаты (продолжение) // Возрождение. 1928. № 1046 (13 апреля). С. 2.
21. (b) 1928 Конец Ренаты (окончание) // Возрождение. 1928. № 1047 (14 апреля). С. 4.
22. Яновский В. Поля Елисейские: книга памяти. М., 2012.
23. Paperno I. Introduction // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford: Stanford University Press, 1994.
24. Uspenskij P. Vladislav Khodasevich in the Emigration: Literature and the Search for Identity // The Russian Review. 2018. Vol. 77. Issue 1. P. 88–108.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Uspenskij P. Vladislav Khodasevich in the Emigration: Literature and the Search

for Identity. *The Russian Review*, 2018, vol. 77, issue 1, pp. 88–108. (In English).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Andreeva I. Svidanie “u zvezdy” [Meeting at the Star]. *Kissin S. (Muni). Legkoe bremya: stikhi i proza; perepiska s V.F. Khodasevichem* [The Light Burden: Poetry and Prose, Letters to and from Khodasevich]. Moscow, 1999, pp. 259–384. (In Russian).
3. Bogomolov N.A. Zametki k tekstu perepiski [Notes to the Text of the Correspondence]. *Bryusov V., Petrovskaya N. (authors), Bogomolov N.A., Lavrov A.V. (eds.). Perepiska: 1904–1913* [Correspondence: 1904–1913]. Moscow, 2004, pp. 42–56. (In Russian).
4. Gretchishkin S.S., Lavrov A.V. Biograficheskiye istochniki romana Bryusova “Ognenniy Angel” [Biographical Sources of Bryusov’s Novel The Fiery Angel]. *Novo-Basmannaya, 19* [19 Novo-Basmannaya Street]. Moscow, 1990, pp. 530–589. (In Russian).
5. Lavrov A.V. Valery Bryusov i Nina Petrovskaya: biograficheskaya kanva k perepiske [Valery Bryusov and Nina Petrovskaya: Biographical Outline of the Correspondence]. *Bryusov V., Petrovskaya N. (authors), Bogomolov N.A., Lavrov A.V. (eds.). Perepiska: 1904–1913* [Correspondence: 1904–1913]. Moscow, 2004, pp. 5–41. (In Russian).
6. Lekmanov O. Ob odnom epizode “Kontsa Renaty” Vladislava Khodasevicha [On One Episode from The End of Renata by Khodasevich]. *Kuzovkina T.D. (ed.). Mogut li teksty lgat’? K probleme raboty s nedostovernymi istochnikami. Materialy Chetvertykh Lotmanovskikh dney v Tallinnskom universitete* [Can Texts Lie? To the Problem of Working with Unreliable Sources. Materials of the Fourth Lotman’s Days at the University of Tallinn]. Tallinn, 2014, pp. 173–181. (In Russian).
7. (a) Mintz Z.G. Ponyatie texta i simbolistskaya estetika [The Notion of Text and Aesthetics of Symbolism]. *Mintz Z.G. Poetica russkogo simvolizma* [Poetics of Russian Symbolism]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 97–102. (In Russian).
8. (b) Mintz Z.G. O nekotorykh “neomifologicheskikh” textakh v tvorchestve russkikh simvolistov [On Some “neomythological” Texts in the Works of Russian Symbolists]. *Mintz Z.G. Poetica russkogo simvolizma* [Poetics of Russian Symbolism]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 59–96. (In Russian).
9. (c) Mintz Z.G. Zerkalo u russkikh simvolistov [Mirror in Russian Symbolists]. *Mintz Z.G. Poetica russkogo simvolizma* [Poetics of Russian Symbolism]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 129–130. (In Russian).
10. Михайлова М., Велавичюте О. “Меня судьба сделала сюжетом...” [The Fate Made Fable from Me]. *Petrovskaya N. Razbitoe zerkalo: proza. Memuary. Kritika* [The Broken Mirror: Prose, Memoirs and Critics]. Moscow, 2014, pp. 5–44. (In Russian).
11. Paperno I. Introduction. *Paperno I., Grossman J.D. (eds.). Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994. (In English).
12. Uspenskij P. Travma emigratsii: fizicheskaya usherbnost’ v “Evropeyskoy nochi” V. Khodasevicha [Trauma of Emigration: Physical Inferiority in V. Khodasevich’s “European Night”]. *Acta Slavica Estonica. Vol. 5. Blokovskiy sbornik. Issue 19*



[Acta Slavica Estonica. Vol. 5. Collection of articles on Blok. Issue 19]. Tartu, 2015, pp. 192–210. (In Russian).

13. Uspenskij P., Shelia A. “Lyubov’ k otecheskim grobam”: sny emigratsii i son Berberovoy [“Love for Fatherly Coffins”: The Dreams of Emigration and the Dream of Berberova]. *Russkaya filologiya: sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov* [Russian Philology: A Collection of Scientific Works of Young Philologists]. Vol. 25. Tartu, 2014, pp. 302–317. (In Russian).

(Monographs)

14. Uspenskij P. *Tvorchestvo V.F. Khodasevicha i russkaya literaturnaya traditsiya (1900-e gg. – 1917 g.)* [Works of V.F. Khodasevich and the Russian Literary Tradition (1900s – 1917)]. Tartu, 2014. (In Russian).

Uspenskij Pavel F., National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, PhD, Lecturer. Research interests: history of Russian literature of the 19th – 20th centuries, poetics, Y. Baratynsky, N. Nekrasov, V. Khodasevich, B. Livshits, futurism, Russian émigré literature.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com

Успенский Павел Федорович, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, PhD, преподаватель. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., поэтика, Е.А. Баратынский, Н.А. Некрасов, В. Ходасевич, Б. Лившиц, футуризм, литература русской эмиграции.

E-mail: paveluspenskij@gmail.com



С.С. Бойко (Москва)

СЛОВО ГЕРОЯ В ПРОЗЕ ОТЦА ЯРОСЛАВА ШИПОВА «НЕСЛУЧАЙНОСТЬ ВСЕГО»

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00007

Аннотация. Статья посвящена такому интересному и малоизученному явлению в русской литературе, как «приходская проза». В ходе анализа показывается, что проза иерея Ярослава (Шипова) относится к искусству, создающему образ бытия в его глубинной упорядоченности, в противовес индетерминизму и деструкции. В плане фактуры, сюжета и стиля рассказам Шипова предшествует деревенская проза. Отец Ярослав рисует быт и нравы в мрачных проявлениях, но уходит от «бичующей» сатиры, изображая человека как брата. Этому способствует: композиция сборников и рассказов; художественное пространство; образ простодушного рассказчика, включенного в события, людей, которые его наставляют; манера сказа, несобственно-прямая речь, парадокс и другие стилиевые приемы. Ясные этические ориентиры создают впечатление простоты искусно устроенных произведений. Сказ и многоголосье позволяют показать человека в мире и обществе как часть целого. В литературе XXI в. получили развитие черты поэтики о. Ярослава: образ включенного рассказчика, имитация незамысловатого рассказа, сюжет, выявляющий глубинные связи явлений; имеются реминисценции его сюжетов.

Ключевые слова: священник Ярослав (Шипов); деревенская проза; сказ; парадокс; художественное пространство и время; глубинная упорядоченность мира.

S.S. Boyko (Moscow)

The Protagonist’s Word in Father Yaroslav Shipov’s Prose “Unprecariousness of Everything”

Abstract. The article is dedicated to such an interesting and yet understudied phenomenon of Russian literature as “parochial prose”. During the analysis it is shown that Father Yaroslav’s (Shipov) prose is related to the kind of art that creates an image of existence in its underlying orderliness, as opposed to undeterminism and deconstruction. In the aspect of its texture, plot and style, Shipov’s short stories are preceded by the so-called “village prose”. Father Yaroslav depicts the mode of life and morals and manners in their gloomy manifestations, but leaves the “chastizing” satire behind while portraying man as brother. All that is achieved by the following: the composition of collected works and short stories; artistic space; the image of the simple-hearted narrator involved in the events; the people who advise him; the manner of skaz; indirect speech, paradox and other stylistic devices. The clear ethic guidelines create an impression of simplicity in these elaborately structured works. Skaz and polyphony enable the author to show man in the world and society as a part of the whole. In the 21st century literature the features of Father Yaroslav’s poetics have received further development: the image of the involved narrator; the imitation of an uncomplicated short story; the plot explor-



ing the deepest correlations between the phenomena; as well reminiscences of his plots.

Key words: Father Yaroslav (Shipov); village prose; skaz; paradox; artistic space and time; underlying orderliness of the world.

Ярослав Шипов, один из лауреатов Патриаршей премии по литературе в 2017 г., опубликовал первые рассказы в 1970-х, а в 1980-х выпустил четыре книги прозы [Залыгин 1977, 18; Шипов 1996, 11]. Проза его говорит о внутренней мотивированности мироздания. «Неслучайность всего» – так назван один из рассказов. Поэтика «глубинной упорядоченности мира» присутствовала в русской литературе XX в. [Хализев 1999, 71–72]. В XXI в. книга такого типа активно развивается [Леонов 2010, 89], и рассказы о Ярослава появились у истоков этого этапа.

Литература в России XX в. стремилась создать художественный портрет современника. Из разных подходов к решению этой задачи интересен метод, предложенный, например, в прозе М. Зощенко 1920-х гг., погружающей читателя в «гущу советской обывательской жизни» [Ходасевич 1991, 529], как определил его Вл. Ходасевич.

Вопрос о том, «стоит ли “освещать”, “клопам на смех” ту невероятную внутреннюю и материальную “бедность”», ставился прежде у Гоголя, Салтыкова, Островского, Чехова [Ходасевич 1991, 534]. Он вызван глубоким противоречием. С одной стороны – неприглядная картина нравов. С другой – писателю «чужда поза морализующего и “бичующего” сатирика», и любимый прием его – «говорить от лица героя» [Ходасевич 1991, 535].

Итак, речь от лица героя – поэтика сказа – позволила показать «жизнь в обстановке изумительной темноты» [Ходасевич 1991, 533] – и притом не клеймить несчастных, которые заблудились во мраке.

Удивительные достижения Зощенко 1920-х гг. редко достигаемы. «Создание характера словом героя требует от писателя внутренней определенности, ясного понимания сути действительности и общего смысла, которые несут в себе его характеры» [Белая 1983, 95].

Заблудший герой стал персонажем *деревенской* прозы. Здесь заблудшие ломают, уничтожают, оскверняют («Крепкий мужик» у В. Шукшина, браконьеры в прозе В. Астафьева, Б. Васильева, Ч. Айтматова и много других). Материальная жизнь близка к упадку.

Реалии рассказов о Ярослава (Шипова) знакомы читателю по деревенской прозе. Есть и сюжетные совпадения, предопределенные типичностью ситуаций. Так, в повести В. Распутина «Последний срок» сыновья Анны прежде смерти матери покупают водку на поминки, «а то ее завтра, если получку привезут, как пить дать не будет» [Распутин 1986, 20]; затем ее пьют. В рассказе о Ярослава «Лютый» ради антиалкогольной кампании водку продают только по особым случаям. Сыновья, в ожидании смерти отца, запасаются и сразу приступают. Как и у В. Распутина, речь идет о человеке на пороге смерти, а пьянство лишь выявляет черты «неимоверной



внутренней бедности» в этой среде.

Образы заблудших удаются, пока герои проявляют доброе начало, наряду со злым, как в «Последнем сроке», «словесный слой “общего”»; словесный слой ведущего героя, человека, близкого “целому” <...> стоящего и в нем, и вне его; словесный слой “антимира” (“антигероя”)) [Белая 1983, 116]. Подобные же «яруссы» – повествование с разных точек зрения – увидим и в прозе о Ярослава. «Опираясь <...> на опыт Чехова, Бунина <...> Ю. Казакова, В. Шукшина <...> пишут истории, случаи, события, нравственная, социальная оценка которых совершается внутри этого же жизненного материала...» [Курчаткин 1984, 233].

Многоголосье и его значение в прозе Я. Шипова отметил уже в 1982 г. его ментор по Литературному институту – Сергей Залыгин: «...молодая литература, кажется мне, несколько эгоцентрична, то и дело она начинается с “я” и “я” кончается: мои наблюдения, мои встречи <...> Но ведь “я” и “мое” – это еще далеко не все, особенно далеко не все в художественной литературе <...> Вот эта способность молодого писателя соединить то и другое – историю и собственный опыт – и подкупает меня...» [Залыгин 1981, 4].

Своеобразие стиля, узнаваемого на всех этапах творчества, было определено как *интонация* рассказчика и персонажей Шипова: «Ирония и доброты, усмешка и горькое недоуменное “ах!” при виде несовершенства человеческой природы – вот на чем замешана интонация Шипова» [Шугаев 1986, 266].

В рассказах Я. Шипова второго периода включенность рассказчика в события углубляется, разнообразие *носителей интонации* увеличивается.

Проза о Ярослава обретает форму сказа. Повествование идет от первого лица. В роли рассказчика – незадачливый безотказный батюшка, который служит на дальних приходах. Он же – былой заядлый охотник. Рассказчик НЕ говорит о себе как о писателе – это роль иного толка.

Дальнюю землю герой описывает как свою, себя – как здешнего: «Плодовые деревья в нашем краю не растут. Километров на триста южнее – пожалуйста: есть и вишни, и яблони, а у нас – нет: вымерзают» [Шипов 2011, 50]. «А то еще по весне старый медведь налетел на колхозную пасеку, а она была у нас возле самой околицы» [Шипов 2011, 161].

Герой среди сограждан – свой: участник и свидетель событий. Деятельность его и других людей равно значительна: «Возвращаемся на колхозной машине из города: шофер, председатель и я – они ездили по своим служебным делам, я – по своим» [Шипов 2011, 115].

Начиная с ранних произведений Шипова, свойство его героев – многогранность, парадоксальное сочетание в человеке разных ипостасей. Верующая Лукерья («Венец творенья»), по словам соседа, «дамочка церковная, божественная» [Шипов 2011, 419], – но о своей работе сторожихи вдруг сообщает в духе казенной риторики: «Я охраняю стройку коммунизма» [Шипов 2011, 424]. Здесь тоже сходство с поэтикой В. Шукшина: «Клишированное мышление (слова-штампы) и, с другой стороны, естественная,



ненарочитая, “осердеченная” лексика» [Белая 1983, 101].

Многогранность фигур показывает, что человек проявлен частично, потаенная ипостась может проступить, послужить к его оправданию.

Ипостаси совмещаются, создавая комический эффект. Рассказчику, как иерею, теперь нельзя стрелять. Но охотоведы упрашивают ехать на охоту («Медведи»), хоть бы и без ружья:

– А если без ружья, – спрашиваю, – то вы меня, что – в качестве привады ли берете?

– Нет, – отвечают серьезно, – в качестве единственного охотника. [Шипов 2011, 162–163]

Выяснилось, что лицензию по обстоятельствам можно оформить только на батюшку, а медведь уже убит охотоведом – «с испугу».

К роли священника в деревне может добавиться любая другая. Когда он селится в пустующей избе («Печное дело»), «трещиноватая печь, не топившаяся лет двенадцать <...> стала приходить в совершеннейшую негодность» [Шипов 2011, 26]. Знаменитый на округу печник подвел, и рассказчик сам сооружает «неизвестно что, но в размерах, заданных большим мастером под неведомую конструкцию» [Шипов 2011, 30]. Впоследствии печник анализирует: «...Вы пожертвовали теплом ради излишней прочности...» [Шипов 2011, 33]. Так герой попал в цех печников и расположил к себе коллегу.

Парадоксы и в сюжете, и на уровне стиля. Например, в каламбурах: дрова, опрокинутые в грязь («Дрова»), по морозу «превратились в полезное ископаемое» [Шипов 2011, 40]. В примерах *народной этимологии* – в «Уездном чудотворце» кучер в начале XX в. предсказывает: «Скоро развалюция будет» [Шипов 2011, 362]. Или в соседстве разных стилей, например книжного и разговорного: у колхозного электрика («Строители») «неблагоговейности тоже было – пруд пруди» [Шипов 2011, 37].

Важную роль у о. Ярослава играет композиция сборников. Отмечено, что рассказ «Равелин» писатель «всегда ставит в сильную позицию» [Крылова 2016, 47], открывая им цикл «Отказываться не вправе» и сборники второго периода.

В «Равелине» определяется подход к описанию человека: «<...> в жизни его воплотилось нечто, чего бы и мне хотелось, да вот не сподобился. Жизнь эта разделялась в моем восприятии надвое: самолеты и охота» [Шипов 2011, 4].

Две страсти – любовь к авиации и к охоте – рассказчик разделяет с героем. Военлет Ермаков воспитал столько пилотов, что его доставляли «всюду, куда только летали самолеты и вертолеты», и он охотился «едва ли не круглый год», а дичь «отдавал тем, у кого останавливался, мог даже приготовить – и очень неплохо <...> он считал, что достаточно ему удовольствия от охоты» [Шипов 2011, 9]. По Ермакову видно, что разные ипостаси человека дополняют, обогащают одна другую, если он не своекорыстен.



В «Равелине» заданы и черты образа пространства. Герои застают родные просторы одичалыми, пустующими на глазах. Но разрушение недавней цивилизации, крайне несовершенной, может послужить к восстановлению живой, естественной жизни: «Дело в том, что торфяные карьеры, выработанные в тех местах, со временем наполнились водой, обросли кустарником и превратились в замечательнейшие охотничьи уголья» [Шипов 2011, 6].

В «Равелине» видно сходство между природой, которая способна ожить, предстать в некоем новом качестве, и человеком. В последние три дня жизни Ермакова совершается «запредельное чудо» [Шипов 2011, 4]. В болезни он вдруг преображается: «небритый и нечесаный доходяга превратился вдруг в седобородого старца с ясным взором» [Шипов 2011, 10].

Определена и роль рассказчика – посвященного слушателя, свидетеля и малозначительного участника: «Если о предыдущих событиях я знал в основном от охотников, то о чуде последних дней его мне рассказывал знакомый священник, а кое-что довелось свидетельствовать и лично» [Шипов 2011, 10].

Предметный мир деревни, разрушенной либо одряхлевшей, тоже может быть возрожден. Батюшка сооружает диковинную печь («Печное дело»), Ермаков – необычайный дом «наподобие немецких, но покрепче» [Шипов 2011, 4], который и прозвали равелином. Односельчане рассказчика, после перипетий с «шабашниками» («Строители»), сами построили «рядом с останками собора новый храм – хоть небольшой, деревянный, но вполне всамделишный» [Шипов 2011, 34].

Многогранность мира и героя показана как предпосылка перемен. Обновленный мир и преображенный человек бывают внешне неказисты – важно быть «вполне всамделишным», соответствовать назначению.

Способность человека, природы, предметного мира к преображению говорит о «глубинной упорядоченности» мира и о «приятности жизни как бесценного дара свыше» [Хализев 1999, 71]. Все это знаменует обновление литературы через восстановление врожденных, древних свойств книги [Бойко 2017а, 259].

Итак, особенности художественного мира, сказовая манера и черты героя-рассказчика определяются в первых рассказах цикла.

Далее о. Ярослав рисует плачевную картину быта и нравов. Говоря словами Вл. Ходасевича, показать «неимоверную внутреннюю и материальную “бедность”» без позы «морализующего и “бичующего” сатирика» позволяет слово от лица героев.

В описании пьянства голос рассказчика дополняют голоса из народа. Настал праздник Троицы – выпить нужно и можно («Святое дело»): «Всякий местный житель, конечно же, растолкует, что “помянуть родню – святое дело”. Из-за этой-то “святости” и водка, как здесь принято говорить, “от баб неруганная”» [Шипов 2011, 81].

Награжденный за труды, – понятно, выпивкой – работник начинает ползать по дороге («Земля и небо»). Высказываются об этом местные –



флегматично, приезжие и рассказчик – с сочувственным недоумением:

«Наткнулись на несчастного ползуна <...>

– Сбился с курса, – определил староста.

Мы взяли человека под мышки, отволокли за угол и опустили на траву, сорентировав по указанию старосты:

– Во-он его дом, пушай туда и ползет.

Он и пополз себе» [Шипов 2011, 113].

Случаи с плачевным концом описаны словами тех, кто страдает от последствий или при виде происходящего. Так, о гибели собутыльника («Святое дело») рассказывают удрученные друзья:

«Двое пьяненьких, до нитки вымокших мужичков бредут навстречу:

– Отец, горе у нас!.. Друг утонул... Пировали на берегу, а он говорит: “Топиться хочу”, – и в реку... Ну, мы – за ним: мол, у нас еще и выпивка есть, и закуска... “Ладно, – говорит, – давай допьем”. Вернулся, допили, а он опять в реку – шел, шел и утоп...» [Шипов 2011, 83]

Рассказ «Поминки» начинается мнением общества: «Схоронили молодого парнишку – перевернулся на тракторе: пьян был, понятное дело» [Шипов 2011, 84]. Потом голос священника: «за три дня – четвертые похороны» [Шипов 2011, 84], затем все вспоминают в красках трагедию с угоревшим пьяным [Шипов 2011, 86]. В финале «отправляются искать по деревне трезвого шофера – и вдруг подкатывает почтовый фургон: “Батюшка, отпеть бы надобно”» [Шипов 2011, 87]. Резюмирует рассказчик: он отказываться не вправе.

Большинство несчастий жители воспринимают как случайность. Утратив связь с Богом, с цивилизацией, со здравым смыслом, герои впадают в нелепые суеверия. Царит, говоря словами Ходасевича, «обстановка изумительной темноты» [Шипов 2011, 533]. В поэтике это передается каскадами парадоксов, сюжетных и лексических.

Например, в средней России Пасха, а на Севере Троица (когда тепло) – повод выпить на кладбище («Святое дело»). Люди извращают смысл этих праздников. Не знают *человеческих* имен («Письма к лешему»): в церковной записке вместо Ирины – «Иринья» [Шипов 2011, 52]. Немало особых, советских имен: «А Энгельс – Геля, стало быть: хорошее имя – у нас Энгельсов много...» [Шипов 2011, 53].

Темнота связана с богоотступничеством, опасности которого не сознают. Между тем возле «логовища» знаменитой *бабки* «никто естественной смертью давно уже не помирает, и ни единого человека отпеть нельзя: сплошь самоубийцы» [Шипов 2011, 55].

Как и смерть по пьянке, суицид выглядит необъяснимой напастью. Но связь между состоянием духа героев, их поступками и дальними последствиями – видна из развития событий («За что?»): «В тридцатые годы церковь по бревнышку раскатали, перевезли из-за реки и сложили телятник.



Запустили телят – они сдохли. Запустили других – то же самое» [Шипов 2011, 155].

На стрелке, где прежде был скит и та самая церковь, постоянны несчастные случаи. Водолаз в недоумении: «Я под этим холмом уже в третий раз <...> За что это на вас такая напасть?..» [Шипов 2011, 155]. Об ответе догадываются, но не принимают его в расчет. Утрачено понятие о связи событий, которая не всегда очевидна, – как эта связь между несчастьями на воде и церковным погромом полустолетней давности. В роли истолкователя событий здесь выступает рассказчик: многое надо пояснить для читателя.

Но в прозе о Ярослава велика роль других героев-истолкователей, которые находятся внутри ситуации и знают ее лучше, чем рассказчик. Так, староста («Земля и небо») *ориентировал* пьяного: «Во-он его дом, пушай туда и ползет» [Шипов 2011, 113].

Даже в иерейской деятельности батюшку поучает местный житель («Дрова»): «Причем старик, хоронивший брата, сильно бранился: негоже, мол, батюшке бродить на лесоповал – он должен сидеть дома, дежурить, как врач “скорой помощи”. Старик, конечно, был прав» [Шипов 2011, 41].

Рассказчика такие герои наставляют: «Так и учился уму-разуму помаленьку» [Шипов 2011, 43], – заключает он.

В рассказе «Долг» в роли наставниц – старушки, прибивавшие храм. Крестилась больная многодетная мать, чудесно исцелена, но о Боге забыла сразу, а через несколько лет заболела вновь. Старушки – «...взялись растолковывать страдальце свои соображения, что чудо то свершено было даже не ради ее самой, а скорее – ради ее ребятишек <...> а ты – ни разу даже и лба не перекрестила... Теперь, конечно, опять помолиться надо бы, а стыдно пред Господом – до невозможности, аж жуть берет» [Шипов 2011, 72].

Они изъясняют смысл событий, видят связь между ними, совершают необходимые действия, стыдятся проявленной неблагодарности.

Библейскую истину о роли человека в мироздании провозглашает электрик, сидя на столбе в поисках потерянной фазы («Коровы»): «–Так что: общественное хозяйство или частное – это, конечно, важно, но главное – люди. Вы ведь сами говорили, что скотина дана человеку под его ответственность, правильно?..» [Шипов 2011, 153].

Значение мудрых простецов в том, что они стремятся воспринимать смысл событий, вполне очевидный, и руководствоваться этим знанием, жить подлинной жизнью. В этом смысле у о. Ярослава простецов нет.

Есть персонажи, которые противятся истине. Так, жители не связывают чудовищную смертность среди сельских мужчин с повальным пьянством («Поминки»), ищут загадочных причин бедствия: «– Отчего на наше село нынче такая напасть – каждую неделю кто-нибудь да умирает, и в основном – мужики? <...> Может, нам – того... “сделано”?..» (87-88)

Истоки несчастий, будто бы случайных, видны. Беда происходит, когда нарушают порядок, забывают о личной ответственности.



Глубинная упорядоченность мира в таких сюжетах показана «от противного». Как с той больной: чуждая благодарности, она сразу и перестала прибегать к оказанной ей помощи, вернулась к состоянию, которое было причиной болезни («Долг»).

Упорядоченность мира видна напрямую в удивительных совпадениях. Старая женщина передает батюшке «завернутый в ветхую бумажонку наперсный крест» («Крест»): «Старуха рассказала, что когда-то в достопамятные времена через деревню гнали в тюрьму священника, и он оставил ей крест с наказом: передать батюшке, который первым явится в эти места. Почти шестьдесят лет она хранила сокровище в тайне от всех...» [Шипов 2011, 109].

Батюшка оказался в этой избе *случайно*: в метель на дороге застрял автобус, пассажиры пробилась в ближайшую деревню, ему выпало именно в этот дом [Шипов 2011, 106]. Как и в реальной жизни, «благословение мученика было выполнено. Спустя шестьдесят лет, но выполнено» [Шипов 1996, 11].

Связаны события, разделенные во времени (обретение креста спустя 60 лет), в пространстве («Кошка»: кошка очутилась в 250 км от родного города, в деревне, где и спасла человека).

Название и сюжет рассказа «Неслучайность всего» обобщает тему.

Итак, образ глубоко упорядоченного мира создан в прозе о. Ярослава благодаря сюжету, выявляющему связи между событиями. Благодаря системе персонажей, склонных либо нет учитывать эти связи. Благодаря многоголосью и поэтике сказа: голоса персонажей и рассказчика вплетены в единую ткань. Показано, что человек в сообществе и в мире есть часть от целого.

Это позволило о. Ярославу описать темные стороны истории, быта, личности в контексте гармоничного, упорядоченного мироздания.

К настоящему времени его произведения стали предметом реминисценций. Так, в рассказе Ольги Рожнёвой «Рыбный пирог для тёщи» обыгран сюжет рассказа о. Ярослава «Три рыбы от святителя Николая». Деревенский священник тоже идет на рыбалку не для себя. У о. Ярослава батюшка по сердечной молитве наловил три рыбы для сельчан. У Рожнёвой батюшка пытался это сделать, но поймать не удалось. Зато сосед встретил его у дверей гостинцем из-под Астрахани – так и явились намоленные шуки. О значении прецедентного сюжета у Рожнёвой говорится прямо: герой пересказывает и обдумывает «рассказ отличного писателя, священника Ярослава Шипова» [Рожнёва 2015, 65].

И речевая манера рассказа «Три рыбы...» востребована: «Рыбный пирог...» входит в цикл О. Рожнёвой «Истории отца Бориса», часть которого тоже выполнена в технике несобственно-прямой речи. В обоих случаях речь передает самоиронию персонажа.

Свойства прозы о. Ярослава (Шипова) определили развитие подобной литературы на десятилетия.

Задача книги – правдивый рассказ. Сюжетные связи передают «не-

случайность всего» – внутренний смысл мироздания. Восприятие его есть «созерцание поразительных действий Промысла Спасителя о нашем мире» [Шевкунов 2015, 636].

Рассказчик – свидетель и незначительный участник важных событий. Как у Нины Павловой, которая сама общалась с героями своих книг «Пасха Красная» и «Михайлов день». Как в книге о. Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые», где рассказы о старцах дополнены личными впечатлениями писателя.

Рассказчик погружен в «гущу обывательской жизни». Так это происходит и в «приходской прозе» [Леонов 2017, 26] о. Николая (Агафонова), о. Алексия (Лисняка) и многих других. Сказ, несобственно-прямая речь, многоголосье передают многообразие точек зрения в их взаимосвязи.

Видимость незамысловатого рассказа создается благодаря ясным ориентирам – различению добра и зла, образу простодушного рассказчика, имитации незамысловатого рассказа. При этом художественный текст организован искусно, что мы видим на уровне языка и стиля, пространства и времени произведения, системы персонажей, композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белая Г. Художественный мир современной прозы. М., 1983.
2. (а) Бойко С. Василий Никифоров-Волгин – русский писатель из эстонской Нарвы // Вопросы литературы. 2017. № 2. С. 246–261.
3. (б) Бойко С. Книга «Отец Арсений». Тип авторства и рама произведения // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 29–38.
4. Залыгин С. [Вступительное слово об авторе] / Шипов Я. Каре. Бакенщик, который любил // Литературная Россия. 1977. № 15. 8 апр. С. 18.
5. Залыгин С. О книге Ярослава Шипова // Шипов Я. Путешествие на линию фронта: рассказы и повесть. М., 1981. С. 3–4.
6. Крылова С. Память войны в прозе Ярослава Шипова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2016. № 2. С. 48–53.
7. Курчаткин А. Изобретение велосипедов: о прозе Ярослава Шипова // Литературная учеба. 1984. № 2. С. 232–239.
8. Леонов И. Современная духовная проза: типология и поэтика // Русский язык за рубежом. 2010. № 4. С. 89–95.
9. Леонов И. Специфика изображения *сопутствующего* персонажа в современной приходской прозе (на материале творчества А. Шантаева и А. Лисняка) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (70): в 2 ч. Ч. 2. С. 26–29.
10. Распутин В. Последний срок; Прощание с Матёрой; Пожар. М., 1986.
11. Рожнёва О. Небесные уроки. М., 2015.
12. Хализев В. Теория литературы. М., 1999.
13. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник: избранное. М., 1991.
14. Шевкунов Тихон, архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. М.,



2015.

15. Шипов Ярослав, священник. Первая молитва: рассказы. 2-е изд., испр. М., 2011.

16. Шипов Ярослав, священник. Чаша добра Ярослава Шипова / беседовал А. Тер-Маркарян // Литературная Россия. 1996. 28 июня. № 26. С. 11.

17. Шугаев В. Происхождение голоса: об интонации в прозе Я. Шипова и его сверстников // Шипов Я. Западная окраина: повесть и рассказы. М., 1986. С. 265–270.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Boyko S. Vasiliy Nikiforov-Volgin – russkiy pisatel' iz estonskoy Narvy [Vasiliy Nikiforov-Volgin: a Russian Writer from Estonian Narva]. *Voprosy literatury*, 2017, no. 2, pp. 246–261. (In Russian).

2. Boyko S. Kniga “Otets Arseniy”. Tip avtorstva i rama proizvedeniya [The Book “Father Arseniy”. The Type of Authorship and the Frame of Work]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 2 (41), pp. 29–38. (In Russian).

3. Krylova S. Pamyat' voyny v proze Yaroslava Shipova [The Memory of War in Yaroslav Shipov's Prose]. *Vestnik Gosudarstvennogo gumanitarno-tekhnologicheskogo universiteta*, 2016, no. 2, pp. 48–53. (In Russian).

4. Kurchatkin A. Izobretenie velosipedov: o proze Yaroslava Shipova [Re-inventing the Wheel: About Yaroslav Shipov's Prose]. *Literaturnaya ucheba*, 1984, no. 2, pp. 232–239. (In Russian).

5. Leonov I. Sovremennaya dukhovnaya proza: tipologiya i poetika [Contemporary Spiritual Prose: Typology and Poetics]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2010, no. 4, pp. 89–95. (In Russian).

6. Leonov I. Spetsifika izobrazheniya sopushtvuyushchego personazha v sovremennoy prikhodskoy proze (na materiale tvorchestva A. Shantaeva i A. Lisnyaka) [The Specificity of the Image of Accompanying Character in Modern Parochial Prose (on the Material of A. Shantaev's and A. Lisnyak's Works)]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 4 (70): in 2 parts, part 2, pp. 26–29. (In Russian).

(Monographs)

7. Belaya G. *Khudozhestvennyy mir sovremennoy prozy* [The Artistic World of Modern Prose]. Moscow, 1983. (In Russian).

8. Khalizev V. *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]. Moscow, 1999. (In Russian).

Бойко Светлана Сергеевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской



литературы новейшего времени Института филологии и истории. Научные интересы: история русской литературы XX в. и новейшего времени.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Boyko Svetlana S., Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History. Research interests: history of Russian literature of the 20th century and modern times.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

Прочтения Interpretations

О.Б. Заславский (Харьков, Украина)

ВЫСТРЕЛ В СТРУКТУРЕ «ВЫСТРЕЛА»

Аннотация. Показано, что сама внутренняя структура текста повести воспроизводит особенности дуэльного поединка, причем на самых разных уровнях текста. Это включает в себя мотив головы как объекта стрельбы, способ представления имен в тексте, графические особенности текста, мотив отсутствия. Дуэльное обещание отложенного выстрела находит соответствие в теме книги как носителя слова. Сделанные наблюдения приводят к важным текстологическим выводам. В пушкинском оригинале встречаются в усеченном виде фамилии двух прототипов (Бурцова и Давыдова). Их раскрытие, типичное для современных изданий «Повестей Белкина», противоречит поэтике повести, поскольку пропадает смысловой потенциал, связанный с мотивами усечения имени и анонимности, а также с мотивом отсутствия как такового.

Ключевые слова: мотив; структура текста; имя; заглавие; неочевидные смысловые структуры; текстологические следствия.

O.B. Zaslavskii (Kharkov, Ukraine)

Shot in the Structure of “Shot”

Abstract. We show that the inner structure of the text reproduces features of the duel story on diverse levels of a text. It includes the motif of head, the mood names are presented in the text, graphic presentation of the text and the motif of absence. The promise of a postponed duel shot corresponds with a subject of book as bearer of word. The observations made in our work have important consequences for textology. In the Pushkin's original, there are names of two prototypes (Burtsov and Davydov) represented in the truncated form. Modern editions of “The Belkin Tales” usually give full form. We argue that this contradicts the poetics of “The Shot” since it ignores the semantic potential connected with the truncation of names, anonymity and absence as such.

Key words: motif; structure of text; name; title; hidden semantic structures; textological conclusions.

Среди других «Повестей Белкина» повесть «Выстрел» вызывает заметно повышенный интерес исследователей. Можно думать, что это связано с наличием интуитивно ощущаемой повышенной структурной упорядоченности этого произведения. Попытки ее выявить и описать делались уже давно [Петровский 1924, 173–204], [Благой 1955, 223–240]. Однако в основном работы о «Выстреле» (как и о других «Повестях») носили цели-

ком историко-литературный характер или были посвящены обсуждению психологических мотивировок персонажей. (Литература о «Выстреле», не говоря уже о «Повестях Белкина», огромна и не может быть вся учтена в короткой статье. Мы ссылаемся лишь на те работы, которые непосредственно связаны с рассматриваемыми нами аспектами и методами исследования.) Качественно новый шаг в изучении внутренней структуры повести был сделан в работе [Шмид 1996], где было показано наличие в «Повестях» в целом и «Выстреле» в частности богатых мотивных связей, типичных скорее для поэтического текста. Сходный подход был применен к «Выстрелу» в работах [Заславский 1997, 122–131], [Заславский 2001, 117–131], [Заславский 2016].

В настоящей работе среди всей богатой мотивной структуры «Выстрела» мы выбираем в основном один мотив, но зато центральный, связанный с собственно стрельбой и семантически близкими элементами. Мы исследуем его самые разные проявления, в том числе те, которые не были в тексте даны напрямую. Это позволяет прояснить связь между ключевым для произведения понятием выстрела и структурой текста. (Далее цитаты даются по изданию [Пушкин 1948], но с важным исключением. Во фразе «Я перепил славного Б***, воспетого Д. Д – м» фамилии, данные не полностью, были раскрыты: «Б<урцова>, воспетого Д.<енисом> Д<авыдовы>м» [Пушкин 1948, 69]. На наш взгляд, это приводит к существенным смысловым потерям (см. далее). Поэтому мы придерживаемся исходного написания [Пушкин 1831]).

Можно заметить, что в тексте содержится довольно заметное число прямых и косвенных упоминаний *головы* или родственных с ней слов. «Голова моя шла кругом...» [Пушкин 1948, 74], «Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы» [Пушкин 1948, 65], «Впрочем нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость» [Пушкин 1948, 66], «Принялся я было за неподслащенную наливку, но от нее болела у меня голова» [Пушкин 1948, 71], «Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета» [Пушкин 1948, 65]. Граф прострелил Сильвио фуражку «на вершок ото лба» [Пушкин 1948, 68]. Когда во время ссоры офицер Р*** швыряет шандал в Сильвио, в тексте не поясняется, куда он метил; однако представляется очевидным, что поскольку эта был знаковый жест, а не попытка искалечить, то Р*** мог метить только в голову своего противника – ту часть человека, которая метонимически представляет его личность. Когда Сильвио тренируется в стрельбе, он стреляет в туза, т.е. *главную* карту.

Сильвио рассказывает, что перепил Б***, воспетого Д. Д-м. В тексте упоминается «поместье, принадлежащее графине Б***» [Пушкин 1948, 71]. От имен и фамилий здесь оставлены только *заглавные* буквы. Это же относится к географическому названию – деревенька Н** уезда.

Два эпиграфа, в которых говорится о дуэли, стоят в начале, «во главе»



текста, тем самым иконически соединяя мотив головы и стрельбы. А поскольку в обоих эпиграфах речь идет об одном и том же (дуэли), они удваиваются и структурно повторяют двойной след в картине, оставленный Сильвио, который всадил пулю в пулю. В данном контексте становится значимым то обстоятельство, что слово «Выстрел» вынесено в *заглавие*.

В доме графа рассказчик обращает внимание, что «около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст» [Пушкин 1948, 71]. Бюст – это такое изображение, в котором концентрирована роль головы. Более того, здесь шкафы с их содержимым и бюсты как бы представляют тело человека (книги) и его голову (автора), в совокупности составляя единый образ.

Мотив головы имеет в произведении по меньшей мере двойной, причем контрастный смысл. С одной стороны, он реализует собой главную черту Сильвио – стремление первенствовать. С другой, как это видно в приведенных выше примерах, голова соединяется с мотивами жертвы, ущербности и относится к объекту стрельбы.

Как известно, в «Выстреле» содержатся явственные отсылки к «Вильгельму Теллю» Шиллера [Коджак 1970, 204–206, 211–212], [Жолковский 1994, 254], [Шмид 1996], [Заславский 1997, 122–131], [Davydov 1989, 68, 73], [Востриков 1995, 414]. В том числе, соответствие произведений касается сцен «Вильгельма Телля», связанных с головой (на шест была водружена шляпа наместника, на голову сына стрелка было поставлено яблоко). Здесь мы хотим подчеркнуть, что детали, связанные с головой, не только служат сопоставлению обоих произведений, но и оказываются глубоко содержательными во внутренней структуре «Выстрела».

К мотиву головы примыкает мотив лица (в прямом или условном смысле). В своем полку Сильвио на дуэлях бывал «действующим лицом». В цитированных выше строках о готовности офицеров полка подставить голову под пулю Сильвио просматриваются, очевидно, евангельские строки о подставляемых щеках. «Граф указывал пальцем на простреленную картину; лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания» [Пушкин 1948, 74]. Граф покраснел, вспоминая о неприятном для него происшествии, как если бы он получил пощечину. Т.е. здесь ему в некотором смысле вернулась рикошетом пощечина, которую он дал Сильвио. Значимость лица в приведенном выше фрагменте усиливается звуковой оркестровкой, основанной на слове «лицо»: *пальцем, восклицания*. Общие звуковые фрагменты как бы повторяют общность эмоций, захвативших всех трех участников разговора.

Лицо может присутствовать в тексте и косвенно, без явного упоминания этого слова. Сильвио вспоминает про 1-ю дуэль с графом: «я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства» [Пушкин 1948, 70]. Это означает, что он пристально вглядывался именно в лицо противника.

В данном контексте, как мы сейчас увидим, важно, что в повести присутствуют мотивы выпивки и пьянства. Они уже становились объектом



специального обсуждения в упомянутой выше книге В. Шмида [Шмид 1996, 177–178, 188] в связи с мотивировкой отказа Сильвио от выстрелов, но нам необходимо к этому вернуться под другим углом зрения. Кроме того, выпивка отнюдь не всегда сводится здесь к пьянству и относится не только к Сильвио. Перечислим:

«вечером пунш и карты» [Пушкин 1948, 65], «шампанское лилось притом рекою» [Пушкин 1948, 65], «я перепил славного Б***» [Пушкин 1948, 69], «пробки хлопали поминутно, стаканы пенились и шипели беспрестанно» [Пушкин 1948, 68], «Принялся я было за неподслащенную наливку, но от нее болела у меня голова; да признаюсь, побоялся я сделаться *пьяницею с горя*, то есть самым *горьким* пьяницею, чему примеров множество видел я в нашем уезде. Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех *горьких*, коих беседа состояла большею частию в икоте и воздыханиях. Уединение было сноснее» [Пушкин 1948, 71], «знать у тебя, брат, рука не подымается на бутылку» [Пушкин 1948, 72], «Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки» [Пушкин 1948, 72].

Столь настойчивое варьирование мотива выпивки требует объяснения. Учитывая контекст произведения в целом, здесь важно то, что выпивка *бьет в голову*, лишает человека возможности ясного и независимого поведения, оказывается ударом по свойству «быть личностью». Связь выпивки со стрельбой дана в тексте явно – в эпизоде, когда рассказчик не может попасть в бутылку, а ротмистр шутит, что у того на бутылку не подымается рука. Но намеки на выпивку, связанные как раз с ролью стрельбы, присутствуют и в не вполне явном виде. Хлопанье пробок на прощальном вечере – это отзвуки дуэльного выстрела, за которым Сильвио уезжает и в честь этого устраивает данную встречу. Постоянное хлопанье пробок от шампанского подразумевается и в рассказах Сильвио о разгульной молодости, включающей попойки. Неслучайно сразу же за фразой о том, как Сильвио перепил «славного Б***», следует фраза «Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом» [Пушкин 1948, 69]. Отношение смежности между обеими фразами удостоверяет связь дуэлей и пьянства.

Наряду с угрозой физической гибели от попадания пули в голову в произведении присутствует и экзистенциальная опасность торжества бессмыслицы. Такой унылый потенциальный результат как превращение в горького пьяницу бросает обратный свет и на разгульную (казалось бы, насыщенную) жизнь военного общества (что относится к молодым годам как Сильвио, так и рассказчика, который по ней тоскует – «я не переставал тихонько вздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни» [Пушкин 1948, 70]), намекая на то, что по сути бессмысленна и она.

И наоборот – соседство с мотивами пьянства содержит намек на бессмысленность той жизни, которую выбрал для себя Сильвио, сосредоточившись на мести: его оставшийся выстрел столь же бессмыслен, как и



удар вина в голову горького пьяницы.

Еще одна реализация идеи первенства связана с противопоставлением множественного и единичного. С самого начала текста, в нем противопоставляются местоимения «мы» и «он», «я» [Шварцбанд 1989, 141–142]. Что особенно интересно, акцент на таком противопоставлении не только реализуется на уровне лексики и грамматики, но также получает и графическое выражение. Первый эпитаф состоит из двух слов и заканчивается на «мы». Вторым словом второго эпитафа является «я». Основной текст начинается словом «мы». Далее в абзацах несколько раз подряд или через один на первом месте стоят слова, связанные с единичностью или ее отрицанием (т.е. слова, связанные с первенством, стоят впереди абзацев): «один», «однажды», «мы», «на другой день», «один». Тем самым мотив исключительности находит подтверждение в графическом устройстве текста.

Семиотическим аналогом выстрела по человеку или его умаления является в «Выстреле» лишение его полноценного имени. Имя главного героя не вполне настоящее: «Сильвио (так назову его)» [Пушкин 1948, 65]. Сам Сильвио говорит о графе: «молодой человек богатой и знатной фамилии (не хочу назвать его)» [Пушкин 1948, 69]. «Кто-то (казалось, его поверенный по делам) писал ему из Москвы, что известная особа скоро должна вступить в законный брак с молодой и прекрасной девушкой» [Пушкин 1948, 70]. Здесь анонимность двойная. Во-первых, указание «кто-то» делает отсутствие имени поверенного значимым фактом. Во-вторых, называние «известная особа» указывает на графа, не называя не только его имени (которое ранее Сильвио не захотел сообщить), но даже и не упоминая наименование «граф».

К этому можно прибавить усечение имени, от которого остается лишь одна «голова». Один пример – сумасброд Р***. Другой – упоминание Б***, воспетого Д. Д-м. (Тем самым раскрытие имен Бурцова и Давыдова в современных собраниях сочинений противоречит поэтике повести. Здесь пропадает смысловой потенциал, связанный не только с мотивом усечения имени и анонимности, но и с мотивом отсутствия как такового [Заславский 2016, 9]. Соответственно, актуальным является сохранение всех авторских элементов текста – см. дискуссию на эту тему [Лотман 1987, 89–95], [Шапир 2009, 249–274]). Сообщается про поместье, принадлежащее графине Б***. В первом же (а потому особо значимом) предложении основного текста говорится: «Мы стояли в местечке ***». О месте поселения рассказчика в отставке говорится – деревенька Н** уезда, он «отправился после обеда в село ***». В этих примерах сошлись 1) мотив пустоты, 2) мотив головы в отрицательной реализации и 3) отсутствие имени.

Даже в том случае, когда имя раскрывается, это делается не сразу, а через стадию анонимности: «– А сказывал он вам имя этого повесы? – Нет, ваше сиятельство, не сказывал... Ах! ваше сиятельство, – продолжал я, догадываясь об истине, – извините... я не знал... уж не вы ли?..» [Пушкин

1948, 73].

В обсуждаемом аспекте представляет интерес еще одно обстоятельство, до сих пор как правило игнорировавшееся исследователями и критиками или ставившее их в тупик. «У него водились книги, большею частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад; за то никогда не возвращал хозяину книги, им занятой» [Пушкин 1948, 65]. По этому поводу еще недоумевал Надеждин: «К чему еще эта подробность, что Сильвио не отдавал книг, взятых на прочтение?» [Пушкин в прижизненной критике 2003, 133]. Между тем, с сюжетом повести здесь связь прямая. Продемонстрирована автономность, неотменяемость слова (строительного материала книг): коль скоро оно раз дано, обратно потребовать его уже нельзя. По сути, здесь обыгрывается поговорка «дать слово». Именно это и происходит со словом графа, неосмотрительно пообещавшего Сильвио право отложенного выстрела.

Сходные взаимосвязи присутствуют и во фрагменте о жизни рассказчика в деревне: «Малое число книг, найденных мною под шкафами и в кладовой, были вытвержены мною наизусть» [Пушкин 1948, 71]. Слово откладывается в памяти рассказчика и становится неотменяемым, тем самым приобретая довлеющий характер.

Таким образом, тема слова как сущности, связанной со стрельбой и выстрелом, имеет самые разные, в том числе и неявные, проявления в повести. Более того, данные наблюдения допускают обобщение: в повести самостоятельную значимость приобретает не только тема слова как такового, но и тема текста как сущности, в которой отдельные слова складываются в систему. При этом происходящее с текстом, как сейчас увидим, переплетается с темой стрельбы – вплоть до того, что сама структура текста в ряде случаев воплощает в себе свойства выстрела.

Сюжет повести, напомним, демонстративно ориентирован на «Вильгельма Телля». Когда Сильвио стреляет в картину, всаживая пулю в пулю, он своей меткостью как бы повторяет выстрел Вильгельма Телля. А поскольку там изображен вид из Швейцарии, то Сильвио к тому же метонимически как бы поражает тот самый текст, персонажем которого Телль является, а тем самым – и самого себя. (Ранее нам уже приходилось писать, что граф в сцене дуэли стоит напротив зеркала, т.е., нарушая правила дуэли и повторно стреляя по противнику, в некотором смысле стреляет в самого себя, разрушая свою личность [Заславский 1997, 123]. Таким образом, оба противника стреляют в своих двойников – литературного и зеркального.) Он этим ставит точку в собственной судьбе, которая с окончанием истории с графом исчерпывает смысл, а вскоре оканчивается и буквально под Скулянами, где Сильвио оказывается жертвой стрельбы.

О буйне Б*** говорится, что он был воспет Д. Д-ым – реальный дуэлянт Бурцов становится героем текста. Еще один элемент связи текста и жизни – прямое дублирование в эпитафах, т.е. сущностях текстовой природы, элементов сюжета, взятых из «реальности» «Выстрела» и связанных с дуэльной историей. Начальная фаза вражды соперников передана



как своего рода дуэль на текстах: «на эпиграммы мои отвечал он эпиграммами» [Пушкин 1948, 69].

Шкафы с книгами и стоящими наверху бюстами антропоморфным образом воспроизводят фигуру человека. Но, с другой стороны, шкаф с бюстом своими очертаниями также напоминает и бутылку. В ней горлышко соответствует голове, а основная часть – туловищу. В эпизоде, когда рассказчик тренируется в стрельбе после вынужденного перерыва, он стреляет как раз по бутылке и промахивается. Но бутылка здесь заменяет противника – и по функции, и по внешнему очертанию. Таким образом, шкафы с книгами, бутылка и человек под прицельным огнем оказываются тремя вариантами одного и того же. Соответственно, мотивы стрельбы соединяют персонажей из совершенно разных миров – графа (с его книжными шкафами) и рассказчика (с его обществом горьких пьяниц, одним из которых он сам чуть не стал).

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня» [Пушкин 1948, 74] – здесь благодаря слову «поразило» актуализуется мотив стрельбы. Это подтверждается композиционно: беседа с графом внезапно обрывается, происходит скачок, в котором сказано о гибели Сильвио, а затем внезапно обрывается и текст повести. Дело обстоит таким образом, как если бы в словесном известии о гибели Сильвио пуля поразила бы его самого, а также текст в целом. (С.Г. Бочаров подчеркивает: «Повесть не тождественна рассказываемой “истории”, фабуле. Повесть Пушкина – композиция этой истории, фабулы, та композиция, в которую членится история в рассказах ее участников» [Бочаров 1974, 175]. Мы же, наоборот, выявляем структурные элементы, общие между повестью и историей – этими двумя, действительно, разными сущностями.) Более того, пока текст длился (жил своей жизнью), погибших в повести не было. И только в конце точка в тексте ставит точку в жизни Сильвио. Но поскольку с прекращением истории о Сильвио прекращается и текст в целом, а рассказчик исчезает одновременно с ним, это служит намеком, что смысл жизни повествователя исчерпан рассказом о дуэльной истории – вне ее у него в жизни ничего нет (как это видно и по образу его жизни в деревне).

Текст в произведении (словесный или изображение) обладает важным общим свойством. Он тем или иным образом подвергается порче, насилию или является дефектным изначально. Сильвио не возвращает взятых книг, в деревне рассказчика книги находятся в неподобающем месте (под шкафом или в кладовой), офицер Р*** стирает с доски счет, написанный Сильвио, сведения о судьбе Сильвио отчасти обесцениваются тем, что они не вполне достоверны («сказывают»), фамилии Бурцова и Давыдова представлены лишь заглавными буквами, остается неизвестным, что Сильвио сказал на ухо графу, когда спровоцировал дуэль, Сильвио всаживает пули в изображение туза на воротах, потом он простреливает картину двумя пулями.

Тем самым в произведении разрушительные тенденции проявляют



себя двойко – и по отношению к человеку (мотивы стрельбы) и по отношению к тексту, чем проявляет себя параллелизм между ними.

Таким образом, ключевые мотивы выстрела, стрельбы и разрушения не только воплощены в сюжете явным образом, но и реализованы в самой структуре текста. (Здесь можно говорить о наличии «неочевидных смысловых структур» текста [Карасев 2009].) Проведение одного и того же лейтмотива на разных уровнях повторяет, иконическим образом реализует образ жизни героя, маниакально посвященной одной идее. Реализация комплекса, связанного со стрельбой и разрушением, в структуре текста деавтоматизует и делает осязаемым само понятие текста, что приводит к параллелям между текстом и судьбой человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 223–240.
2. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.
3. Востриков А.В. Специфика конфликта повести Пушкина «Выстрел» в связи с пространственно-временной организацией текста // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 410–414.
4. Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
5. Жолковский А. Семиотика «Тамани» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. 1994. С. 248–256.
6. Заславский О.Б. Двойная структура «Выстрела» // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 122–131.
7. Заславский О.Б. О пушкинском «Выстреле»: отсутствие как элемент структуры // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 58. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtml (дата обращения 1.03.2018).
8. Заславский О.Б. Парадокс жертвы в «Выстреле» // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. (Петербургский сборник. № 3). С. 117–131.
9. Карасев Л.В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.
10. Коджак А. О повести Пушкина «Выстрел» // Мосты. 1970. Т. 15. С. 190–212.
11. Лотман Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 89–95.
12. Петровский М.А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. М., 1924. С. 173–204.
13. Пушкин А.С. Повести покойного И.П. Белкина, изданные А. П. СПб., 1831.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М.; Л., 1948.
15. Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833 / под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб., 2003.
16. Шапир М. Статьи о Пушкине. М., 2009.
17. Шварцбанд С. История «Повестей Белкина». Иерусалим, 1993.



18. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.

19. Davydov S. "The Shot" by Aleksandr Pushkin and its Trajectories // Issue in Russian Literature before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies / ed. by J. Douglas Clayton. Columbus, Ohio, 1989. P. 62–74.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kodjak A. O povesti Pushkina "Vystrel" [On Pushkin's Tale "The Shot"]. *Mosty*, 1970, vol. 15, pp. 190–212. (In Russian).

2. Zaslavskiy O.B. Dvoynaya struktura "Vystrela" [Twofold Structure of "The Shot"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1997, no. 23, pp. 122–131. (In Russian).

3. Zaslavskiy O.B. O pushkinskom "Vystrele": otsustvie kak element struktury [On Pushkin's "The Shot": Absence as an Element of Structure]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2016, no. 58. Available at: http://sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtml (accessed 1.03.2018). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Davydov S. "The Shot" by Aleksandr Pushkin and its Trajectories. *Issue in Russian Literature before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*. Columbus, Ohio, 1989, pp. 62–74. (In English).

2. Lotman Yu.M. K probleme novogo akademicheskogo izdaniya Pushkina. [On the Problem of a New Academic Edition of Pushkin.] *Pushkinskie chteniya v Tartu* [Pushkin Readings in Tartu]. Tallinn, 1987, pp. 89–95. (In Russian).

3. Petrovskiy M.A. Morfologiya pushkinskogo "Vystrela" [The Morphology of Pushkin's "The Shot"]. *Problemy poetiki* [Problems of Poetics]. Moscow, 1924, pp. 173–204. (In Russian).

4. Vostrikov A.V. Spetsifika konflikta povesti Pushkina "Vystrel" v svyazi s prostranstvenno-vremennoy organizatsiey teksta [Specific Character of the Conflict in Pushkin's "The Shot" in Connection with Spatial and Temporal Organization of the Text.] *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman Collection]. Vol. 1. Moscow, 1995, pp. 410–414. (In Russian).

5. Zaslavskiy O.B. Paradoks zhertvy v "Vystrele" [Paradoxes of Sacrifice in "The Shot"]. *Paradoksy russkoy literatury* [Paradoxes of Russian Literature]. Series: Peterburgskiy sbornik, no. 3 [Petersburg Collection]. Saint-Petersburg, 2011, pp. 117–131. (In Russian).

6. Zholkovskiy A. Semiotika "Tamani" [Semiotics of "Taman"]. *Sbornik statey k 70-letiyu prof. Yu.M. Lotmana* [Collection of Articles for the 70th An-



niversary of Yu.M. Lotman]. Tartu, 1994, pp. 248–256. (In Russian).

(Monographs)

7. Blagoy D.D. *Masterstvo Pushkina* [The Mastery of Pushkin]. Moscow, 1955. (In Russian).

8. Bocharov S.G. *Poetika Pushkina* [The Poetics of Pushkin]. Moscow, 1974. (In Russian).

9. Gey N.K. *Proza Pushkina. Poetika povestvovaniya* [Pushkin's Prose. Poetics of Narration]. Moscow, 1989. (In Russian).

10. Karasev L.V. *Fleyta Gamleta. Ocherk ontologicheskoy poetiki* [Hamlet's Flute. Essay on Ontological Poetics.] Moscow, 2009. (In Russian).

11. Larionova E.O. (ed.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike. 1831–1833* [Pushkin in His Lifetime Criticism. 1831–1833]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

12. Shapir M. *Stat'i o Pushkine* [Articles on Pushkin]. Moscow, 2009. (In Russian).

13. Shmid V. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii. "Povesti Belkina"* [Pushkin's Prose in Poetic Reading]. Saint-Petersburg, 1996. (In Russian).

14. Shvartsband S. *Istoriya "Povestey Belkina"* [The History of "The Tales of Belkin"]. Jerusalem, 1993. (In Russian).

Заславский Олег Борисович, Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина.

Доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник. Научные интересы в филологии: поэтика русской литературы.

E-mail: zaslav@ukr.net

Zaslavskii Oleg B., Kharkov National University named after V.N. Karazin.

Doctor of Physical and Mathematical Sciences, senior scientific researcher. Research interests in philology: the poetics of Russian literature.

E-mail: zaslav@ukr.net

О.В. Федунина (Москва)

БЕСТИАРНАЯ АНТИТЕЗА В СОВЕТСКОЙ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00008

Аннотация. В статье предлагается оригинальный ракурс исследования криминальной литературы советского периода. В ней рассматривается трансформация сформированной А. Конан Дойлем бестиарной антитезы «сыщик/собака – преступник/зверь (в различных модификациях)» в соцреалистическом варианте полицейского романа. Поставленная проблема решается на материале произведений А. Адамова, Ю. Семенова, бр. Вайнеров, Г. Сапожникова и Л. Степанидина. В результате анализа делается вывод о том, что в советской криминальной литературе возникли два типа реализации этой антитезы, во многом организующей систему персонажей: нормативный, где конан-дойлевская модель приобретает обобщенную форму противостояния человека и зверя, и маргинальный – в «Гонках по вертикали» и «Эре милосердия» Вайнеров, где происходит возврат к этой исходной модели через амбивалентный образ сыщика, относящегося и к человеческому, и к звериному полюсу.

Ключевые слова: бестиарий; криминальная литература; соцреализм; идеология и литература; полицейский роман; милицейская повесть; волк; собака.

O. V. Fedunina (Moscow)

Bestiary Antithesis in the Soviet Criminal Literature

Abstract. The article offers an original perspective for study of criminal literature of the Soviet period. It deals with the transformation of the antithesis “detective / dog – criminal / beast (in various modifications)” formed by A. Conan Doyle in the social-realist version of the police novel. The target issue is investigated on the basis of the prose by A. Adamov, Yu. Semyonov, the Weiner brothers, G. Sapozhnikov and L. Stepanidin. The conducted analysis results in the conclusion that in the Soviet criminal literature there were two types of realizing this antithesis, which, to a great extent, organizes the whole system of characters: 1) normative, where Conan Doyle’s model acquired a kind of generalized confrontation between man and beast, and 2) marginal in Weiner’s “Vertical Racing” and “The Era of Charity”, where the return to the original model produced through the detective’s ambivalent image referring to both – the human and the animal poles.

Key words: bestiary; criminal literature; socialist realism; ideology and literature; police novel; Soviet militia story; wolf; dog.

Советская (точнее «соцреалистическая») криминальная литература занимает особое место в общей традиции: отдельные художественные элементы и поэтика в целом подчинены в ней решению в первую очередь

идеологических задач. Проявляется это в том числе и в особенностях представления главной бестиарной антитезы, организующей систему персонажей.

Следует оговориться, что проблема идеологии и ее особого языка – отдельная большая тема, которой посвящены, в частности, монографии Е. Добренко «Метафора власти» [Добренко 1993], В.И. Тюпы «Литература и ментальность» [Тюпа 2009] и многие другие. Развернутый обзор по этой проблематике представлен в недавней работе П.П. Шкаренкова [Шкаренков 2017, 25–39]. Наша задача куда скромнее: попытаться понять, как и почему трансформируется традиционная для криминальной литературы бестиарная антитеза в идеологизированном поле.

Антитеза «сыщик/охотничья собака – преступник/хищный зверь», очевидно, начинает складываться в творчестве А. Конан Дойля в рамках общего развития инвариантных для классического детектива мотивов слежки и охоты, отмеченных Н.Н. Кириленко [Кириленко 2009, 41–42]. Характерно прозвище одного из преступников в корпусе о Холмсе – Тигр из Сан-Педро («В «Сиреновой сторожке»); с этим хищником также соотнесен полковник Моран в новелле «Пустой дом» (сб. «Возвращение Шерлока Холмса»): «Пленник с трудом сдерживал ярость, но продолжал молчать. Он и сам был похож на тигра, глаза у него злобно сверкали, усы оцетинились» [Конан Дойль 1966, II, 260]. Другие частотные у Конан Дойля бестиарные обозначения преступника: паук, змея (Мориарти в «Последнем деле Холмса»), рыба («Знак четырех», «Приключение клерка»), хищная птица (*fierce old bird*, «Пестрая лента»). Обратим внимание, что в этой цепочке отсутствует волк, о котором нам придется много говорить в связи с материалом советского периода.

На другом полюсе – сыщик, который у Конан Дойля часто сравнивается с «гончим псом» (далее курсив в цитатах везде мой. – О.Ф.):

«Я смотрел на него, и мне невольно пришло на ум, что он сейчас похож на чистокровную, хорошо выдрессированную *гончую*, которая рыщет взад-вперед по лесу, скуля от нетерпения, пока не нападет на утерянный след» («Этюд в багровых тонах», пер. Н. Трениной). [Конан Дойль 1966, I, 61]

«As I watched him I was irresistibly reminded of a pure-blooded well-trained *foxhound* as it dashes backwards and forwards through the covert, whining in its eagerness, until it comes across the lost scent» («A Study in Scarlet»). [Conan Doyle 2003, I, 29]

«Холмс вынул изо рта трубку и насторожился, как старый *гончий пес*, услышавший зов охотника» (пер. А. Ильф). [Конан Дойль 1966, III, 318]

«I glared at the intrusive vicar with no very friendly eyes; but Holmes took his pipe from his lips and sat up in his chair like an old *hound* who hears the view-hallo» («The Adventure of the Devil’s Foot»). [Conan Doyle 2003, II, 468]

При этом собака у Конан Дойля – амбивалентное животное, которое присутствует и на другом полюсе, к примеру, в повести «Собака Баскер-



вилей», подобно тому как в средневековой бестиарии она «при всех своих положительных свойствах <...> может обозначать и дьявола» [Махов 2011, 80], сближаясь, таким образом, с волком [Махов 2011, 78–79].

Заметим, однако, что в этом известном примере из Конан Дойля собака все же 1) возникает не только в речевом плане, но непосредственно действует как персонаж; 2) выступает не самостоятельным инициатором преступления, но только орудием чужой преступной воли [Федунина 2013, 118–126].

Продолжает заданную Конан Дойлем линию Агата Кристи, у которой, по наблюдению Н.Н. Кириленко, бестиарные сравнения и метафоры переходят уже в кругозор самого героя, Пуаро [Кириленко 2010, 32].

Однако в советской криминальной литературе эта антитеза претерпевает трансформацию (причем не только в милицейской повести/романе, но и в шпионском романе: «Конец Большого Юлиуса» Т. Сытиной, «Тайна стонущей пещеры» А. Шебалова). «Звериный» полюс остается на месте. Здесь можно вспомнить и «звериный оскал» Софрона Ложкина в «Деле пестрых» А. Адамова, и другого зверя в этой повести, «редкого и опасного» бандита – Папашу [Адамов 1958, 122]. В более поздней «Петровке, 38» (1962) Ю. Семенова встречаем целый набор подобных примеров, но уже более конкретных: «обезьянье имя» одного из преступников по кличке Чита; его «звериное» [Семенов 1964, 30], «мудрое и далекое чутье пещерных предков» [Семенов 1964, 108]. Далее Чита неоднократно называет зверем главаря банды контрразведчика (как у Адамова!) Прохора: «Зверь, – подумал Чита. – Это он. Это только он один мог сделать. И со мной тоже. С кем угодно. Зверь...» [Семенов 1964, 125]; «Вы его не знаете – он же *зверь*, железо, а не человек...» [Семенов 1964, 164].

Другого своего подельника Чита на допросе рвется ударить, «как дикого *зверя*, погубившего его жизнь» [Семенов 1964, 171]. Со своей стороны, сотрудник милиции Костенко, принимающий участие в расследовании, называет контрразведчика «бешеным псом» [Семенов 1964, 185], который, припертый на допросе к стенке, воет «монотонно и страшно, как раненая собака» [Семенов 1964, 186]. Мы видим, таким образом, что при сохранении «звериного начала» преступников в обозначенной антитезе собака также уходит на нечеловеческий полюс, тогда как советские сыщики, прежде всего, должны оставаться людьми: «Оно /сердце/ на нашей службе важнее всего. Без него дров наломаете» [Семенов 1964, 170] (ср. с проверкой героев на человечность в «Испытательном сроке» П. Нилина). Эта линия продолжается и в сопротивлении главных героев формальному приказу арестовать случайного и раскаявшегося сообщника преступников школьника Ленку Самсонова. Загнанный обстоятельствами в ловушку Ленка сравнивается в повести Семенова с «волчком» [Семенов 1964, 19]; именно волк становится метафорическим обозначением преступника. Подробнее о функционировании этого зоонима в разных языках и культурах см. [Гишкаева, Эбзеева, Дубинина, Барабаш, Широбок 2017, 151–160].



Таким образом, второй полюс – сыщик как охотничий пес, – в отличие от конан-дойлевской модели, оказывается здесь скрытым. Актуализируется другое соотношение сил: *зверь* – и *человек*. Так, в повести Л. Степанидина и Г. Сапожникова «Ищите “Волка”!» (опубл. 1980) также подчеркивается нечеловеческая, звериная природа преступника, соотношенного с прародителем зла, противостоять которому, как мы помним из «Собаки Баскервилей», не решался сам Шерлок Холмс: «*Дьяволом* он мне тогда казался, а не *человеком*... У него было поразительное, *звериное* чутье на опасность» [Степанидин, Сапожников 1980, 78]. При этом, как видно из заглавия, убийца обозначен здесь как волк, который натаскивает будущих сообщников – подростков-«волчат», любителей «красивой жизни» (и под этим прозвищем он проходит в оперативных разработках до установления настоящего имени): «Семнадцатилетние подростки... Это, образно выражаясь, волчата уже старшей возрастной группы. <...> А рядом – взрослый, сильный, матерый волк, который следит, подсказывает. Натаскивает!» [Степанидин, Сапожников 1980, 64].

Этот модифицированный вариант бестиарной антитезы наиболее лаконично сформулирован в милицейской повести бр. Вайнеров «Ощупью в полдень»: «Наконец, я *человек*, а он – *волк*, человеко-волк, и рано или поздно мы его загоняем за флажки» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 327].

На противостоянии вора-рецидивиста – волка как противника и одновременно своего рода зеркального двойника сыщика целиком построен такой знаковый текст, как «Гонки по вертикали» (1974) братьев Вайнеров. Остановимся на нем подробнее, поскольку это особый случай, когда заданная еще Конан Дойлем бестиарная антитеза реализуется в материале советского периода в изначальном виде.

Она появляется уже в самом начале произведения, в диалоге инспектора Тихонова и Батона: «А ты и сейчас не хочешь смириться, что хоть и щенок, а тебя, старого *волка*, я все-таки поймал <...> Тем более что прошло восемь лет и я уже не щенок, а ты-то стал уже совсем пожилым, ну просто дряхлым волком» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 39]. Входит эта антитеза и в кругозор антагониста, внутренний мир которого представлен столь же развернуто, как мир сыщика. По сути, в повести происходит постоянное переключение между их точками зрения, а само противостояние выходит за пределы «службы», является личным. Оно не ограничивается только конфликтом разных мировоззрений, как следует из рассуждений Батона:

«Не мог я сосредоточиться, чтобы по всем правилам дать ему оборотку, а может быть, и не в моих это была силах – отбиться от него, потому что он давно уже не щенок, а матерый, *жесткошерстный разыскной пес*. И все в его поступках и размышлениях было логично, смело и правильно, только одного он не мог сообразить, и касалось это не меня, а его самого – он очень хороший, отлично вышколенный пес, который сторожит забор без дома» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 66].

Однако дело не только в том, что Батон хочет жить «хорошо», а Ти-



хонов придерживается другого пути – «правильного». И в «правильном» мире инспектору не находится места: «Но как можно устроить жизнь, я не понимал. Впрочем, и потом я так и не усвоил для себя второго, глубокого, смысла этого слова» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 58]. В «Гонках по вертикали» криминальная линия так же уступает связанной с испытанием главного героя, как характер преступления (кража чемодана у пассажира поезда) несоизмерим с усилиями раскрыть его. Расследование приобретает в итоге гротескно-преувеличенный масштаб, причем в него включаются соответствующие службы в Болгарии и Италии:

«Теперь машинистки перепечатают нашу справку на мелованной бумаге с водяными знаками, которая называется «верже», начальники поставят свои подписи, печати, справку положат в плотный конверт с черной светонепроницаемой подкладкой, пять кипящих клякс красного сургуча с продетой шелковой нитью застынут на пакете, ляжет сверху штамп “СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО”, и фельдкурьер помчит депешу в далекую добрую солнечную страну, где бесследно исчез для меня Фаусто Кастелли» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 154–155].

Такой масштаб приобретает дело не об убийстве (как, например, в «Розанне» Пера Вале и Май Шевалль, где расследование также было завершено благодаря помощи зарубежных коллег), а об украденном чемодане... Столь же несоизмеримы и последствия противостояния: почти смертельное ранение Тихонова, который проходит через временную смерть, и окончательная невозможность изменить свою жизнь для Дедушкина, вора, который становится убийцей.

Очевидно, главное здесь – не столько поиски пресловутого потерпевшего, который по совместительству оказывается тоже вором, сколько другое: способность проехать по вертикальной стене, чтобы переступить через то, что только кажется невозможным. Т.е. испытание даже не пределов своих возможностей, но способности понять, что за эти пределы можно выйти. Как говорит Тихонову его друг, который работает в аттракционе «Гонки по вертикальной стене»: «Каждый хотел бы проехать по стене хоть раз в жизни, но не всем удастся. Я езжу изо дня в день, чтобы напоминать людям: это можно, просто надо не забывать о необходимости хоть раз проехать по стене» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 36]. Может показаться, что эти рассуждения далеко уведут нас от бестиарной антитезы, но на самом деле все связано между собой. Розыскной пес Тихонов и вор-рецидивист Дедушкин – не только противники в процессуальном смысле, но и своего рода зеркальные двойники. Совершенно не случайно Дедушкин мечтает о том, чтобы стать следователем (как и бывший адвокат Окунь, обещающий, если его примут на работу в милицию, быстро переловить всех преступников): «Я хотел стать летчиком. А еще больше я хотел стать следователем. Но сказал почему-то: “Миллионером”» [Вайнер А., Вайнер Г. 1993, 224]. Такое зеркальное соотношение миров сыщика и преступника, а также их личностей не характерно для жанра полицейского романа в целом и для его



соцреалистического варианта. Зато оно уже появлялось в текстах Конан Дойля из шерлокхемсовского цикла, причем по целому ряду параметров не относящихся к жанру классического детектива: речь идет, в частности, о «Последнем деле Холмса», где преступник заранее известен сыщику и в основе сюжета – личное противостояние зеркальных двойников Холмса и Мориарти, а также о «Конце Чарльза Огастеса Милвертона», где Холмс и Уотсон выступают в роли неудачливых взломщиков. Полная реализация антитезы «собака/сыщик – зверь/волк-преступник» выводит нас к традиции, заданной Конан Дойлем, от которой советские авторы обычно иронически отреклись (см. соответствующие реплики в «Деле пестрых», «Петровке, 38» и т.д.). Так смыкаются, с одной стороны, присутствие в произведении обозначенной антитезы, отсылающее к определенной традиции, где сыщик и преступник изображались как двойники, – с другой же, трансформация собственно жанра, ибо обозначенные особенности поэтики выводят «Гонки по вертикали» за пределы «милицейской повести».

Еще одно произведение братьев Вайнеров, где особенности реализации бестиарной антитезы связаны с нетипичным для советского материала образом героя, – «Эра милосердия» (1975). Мотив противостояния с собственным начальством ради выяснения истинных обстоятельств дела является если не константным, то одним из наиболее частотных для полицейского романа как жанра: и для американского (цикл Э. Макбейна о 87-м участке, «Неоновый дождь» Дж. Берка, «Блондинка в бетоне» М. Коннелли), и для шведского (романы П. Вале и М. Шевалль из серии о Мартине Беке), и для французского («Багровые реки» Ж.-К. Гранже, «Орлиный мост» Ж. Мазо), и даже для китайского («Закон триады» Цю Сяолуна). Можно сказать, что в процессе расследования здесь обычно возникают препятствия двух типов: естественные, связанные с еще не найденными к этому моменту уликами или не сделанными пока умозаключениями, и с упорным нежеланием начальства расследовать дело в верном направлении. Однако, как справедливо отмечает А. Вулис, «ломающая чужие стандарты, советские авторы учреждают свой собственный канон, отмеченный высокой социалистической нравственностью» [Вулис 1986, 353]. В такой художественной системе начальник / наставник героя-новичка должен быть всегда непогрешим.

«Эра милосердия» демонстрирует отступление от этого канона: Глеб Жеглов представлен как своего рода двойник убийцы Фокса. Они похожи внешне – по словам Верки Модистки, обращенным к Жеглову, «он *вроде тебя*. <...> Высокий, весь такой ладный, быстрый» [Вайнеры 2011, 149]. Обоим «трудно удержаться в границах дозволенного [Вайнеры 2011, 157]. Жеглов вполне способен нарушить процедуру, т.е. использовать любые средства для достижения цели (например, подсунуть вору ридикюль в качестве неопровержимой улики) – в отличие от рассказчика, Шарапова, который пытается ему доказать, что «мы, работники МУРа, не можем действовать шельмовскими методами!» [Вайнеры 2011, 144]. Груздев прямо говорит Шарапову: «...плохой человек твой Жеглов. <...> Просто для него



другие люди – мусор... И он через кого хочешь переступит. Доведется – и через тебя тоже...» [Вайнеры 2011, 323]. Эти слова подтверждаются развязкой, когда Жеглов «с озорной радостью» [Вайнеры 2011, 379] убивает бывшего сослуживца Шарапова, который спас ему жизнь, не выдав банде. «Мне кажется, тебе нравится стрелять», – говорит Шарапов и принимает решение больше не работать с Жегловым.

Это своего рода двойничество сыщика (но не главного героя-рассказчика!) и преступника снова проецируется на бестиарную антитезу. К сожалению, в рамках статьи невозможно рассмотреть весь «бестиарий», который формируется в этой повести. Поэтому ограничимся замечанием, что преступный мир здесь снова оказывается на «зверинном» полюсе. Прежде всего, само название банды «Черная кошка» реализуется через соответствующий знак: «Глупость, конечно: ну какой там знак – обычный маленький котик! Но оттого, что подбросили этот жалкий мяукающий комочек бандиты, все смотрели на него с удивлением, интересом, а некоторые – просто со страхом, будто был этот несчастный котенок ядовитым» [Вайнеры 2011, 102]. Фокс, по словам Жеглова, «хороший матерый волчище» [Вайнеры 2011, 142]. Когда Шарапов внедряется в банду, в лице одного из бандитов он не видит «ни одной человеческой черточки» [Вайнеры 2011, 344], у главаря Горбатого «мышинные зубы» и «змеистые губы» [Вайнеры 2011, 346] и т.д. Преступник в этой системе – однозначно зверь: «Ты пойми, когда преступника допрашивают, он весь, как зверь, в напряжении и страх в нем бушует: что следователь знает, что может доказать, про что сейчас спросит?» (слова Жеглова) [Вайнеры 2011, 81]. Однако в речи рассказчика, начинающего сотрудника МУРа Шарапова сам Жеглов также сравнивается со зверем: «Спал он совершенно неслышно – не сопел, не ворочался, со сна не говорил, ни единая пружинка в стареньком диване под ним не скрипела, – и, погружаясь в дрему, я успел подумать, что так, наверное, спят – беззвучно и наверняка чутко – *большие сильные звери...*» [Вайнеры 2011, 52]. Таким образом, мы видим, что бестиарная метафорика также отображает амбивалентность этого героя, сближая его и с другим полюсом. Человек, который пусть ради благородной цели, но может переступить через других людей, рискует сам превратиться в зверя. «Эра Милосердия», «в расцвете которой мы все сможем искренне ощутить себя друзьями, товарищами и братьями» [Вайнеры 2011, 201], ему чужда.

В связи с этим вспоминается двойственность Шерлока Холмса, сыщика, в котором заложен нереализованный потенциал быть также по другую сторону закона: «Его глаза, блестящие, глубоко посаженные, напоминали мне глаза хищной птицы (ср. с «Пестрой лентой!» – О.Ф.). Так быстры, неслышны и вкрадчивы были его движения, точь-в-точь как у ищейки, взявшей след, что я вдруг подумал, каким бы страшным преступником он мог бы быть, если бы направил свой талант и свою энергию не в защиту закона, а против него» [Конан Дойль 1966, I, 190]. Не следует забывать и о другой черте Великого сыщика: в «Случае переводчика» Уотсон прямо говорит о том, что Холмс производит на него впечатление чего-то *нечеловеческого*

веческого («the somewhat inhuman effect»).

Итак, заданная Конан Дойлем бестиарная антитеза, в которой преступник соотносится со зверем, а сыщик – с собакой, в нормативном соцреалистическом варианте полицейского романа меняет один из полюсов на «сыщика-человека», тогда как в произведениях, где нарушаются основные жанровые константы (прежде всего, меняется тип героя-сыщика), происходит возврат к истокам. Почему же так происходит? Очевидно, *гротескный* сыщик классического детектива вполне может быть сопоставлен с охотничьей собакой (не случайно оба приведенных примера – «Знак четырех» и «Дьяволова нога» – по определению Н.Н. Кириленко относятся именно к этому жанру: [Кириленко 2016, 236]). Однако полицейский роман – жанр принципиально не игровой и не гротескный [Кириленко, Федунина 2010, 17–32], чему соответствует другой тип героя-сыщика, не обладающий гротескной странностью, которая отличает его от окружающих (Н.Н. Кириленко очень точно называет Шерлока Холмса «неправильным блюстителем нормы»: [Кириленко 2016, 65–76]). Сыщик полицейского романа замкнут в пределах своей человеческой сущности. Именно потому в этом жанре бестиарная антитеза приобретает более общий характер: «человек – зверь». Все это накладывается также на идеологизированный характер соцреалистической авантюрной литературы, где «криминальная» составляющая сюжета носит лишь вспомогательный характер, удерживая внимание читателя. Истинная цель автора – не только и не столько развлекать, сколько воспитывать «настоящего советского человека»: «Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия» [Постановление 1989, 589]. В соответствии с этим в нормативной милицейской литературе становится невозможным какое-либо сближение сыщика и преступника, в том числе и через бестиарную метафорику. На положительном полюсе в такой ценностной системе должен быть не какой-либо зверь, а именно человек. Соответственно и сыщик теряет потенциально заложенную в нем способность перейти на другой полюс, как это было с Шерлоком Холмсом. Амбивалентность и соотношенность со зверем наравне с преступником возможна лишь для маргинального типа сыщика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамов А.Г. Дело «пестрых». М., 1958.
2. Вайнер А., Вайнер Г. Гонки по вертикали; Ощупью в полдень М., 1993.
3. Вайнеры А. и Г. Эра милосердия. М., 2011.
4. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986.
5. Гишкаева Л.Н., Эбзеева Ю.Н., Дубинина Н.В., Барабаш Ю.В., Ширококов А.Н. культурные коннотации русского зоонима «волк» и его эквивалентов в английском, испанском и чеченском языках // Сибирский филологический журнал.



2017. № 3. С. 151–160. DOI: 10.17223/18137083/60/13

6. Добренко Е. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

7. Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47.

8. Кириленко Н.Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 23–40.

9. Кириленко Н.Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива: дис. ... к.филол.н.: 10.01.08. М., 2016.

10. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3(14). С. 17–32.

11. Конан Дойль А. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1966.

12. Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой: опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011.

13. Постановление ЦК ВКП(б). О журналах «Звезда» и «Ленинград». 14 августа 1946 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1989. С. 587–591.

14. Семенов Ю. Петровка, 38: повести и рассказы. М., 1964.

15. Степанидин Л., Сапожников Г. Ищите «Волка»! // Юность. 1980. № 12.

16. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009.

17. Федунина О.В. Криминальный bestiary А. Конан Дойля // Бестиарий и стихии. М., 2013. С. 118–126.

18. Шкаренков П.П. Имперский дискурс «после» империи: Pax romana и социокультурные вызовы на рубеже Античности и Средневековья // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 25–39.

19. Conan Doyle A., Sir. Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories: in 2 vols. / With an Introduction by L.D. Estleman. New York, 2003.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gishkaeva L.N., Ebzeeva Yu.N., Dubinina N.V., Barabash Yu.V., Shirobokov A.N. kul'turnye konnotatsii russkogo zoonima "volk" i ego ekvivalentov v angliyskom, is-panskom i chechenskom yazykakh [Cultural Connotations of the Russian Zoonym "Wolf" and Its Equivalents in the English, Spanish and Chechen Languages]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*, 2017, no. 3, pp. 151–160. DOI: 10.17223/18137083/60/13. (In Russian).

2. Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra [Detective: Logic and Play]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2009, no. 2 (9), pp. 27–47. (In Russian).

3. Kirilenko N.N. Detektiv: logika i igra [Detective: Logic and Play]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2010, no. 4 (15), pp. 23–40. (In Russian).

4. Kirilenko N.N., Fedunina O.V. Klassicheskii detektiv i politseyskiy roman: k



probleme razgranicheniya zhanrov [Classic Detective and Police Novel: Problem of Distinguishing Genres]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2010, no. 3 (14), pp. 17–32. (In Russian).

5. Shkarenkov P.P. Imperskiy diskurs "posle" imperii: Pax romana i sotsiokul'turnye vyzovy na rubezhe Antichnosti i Srednevekov'ya [The Imperial Discourse "after" the Empire: Pax Romana and Socio-cultural Challenges at the Turn of the Antiquity and the Middle Ages]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, no. 3 (42), pp. 25–39. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Fedunina O.V. Kriminal'nyy bestiariy A. Konan Doylya [A. Conan Doyle's Criminal Bestiary]. *Bestiariy i stikhii* [Bestiary and the Elements]. Moscow, 2013, pp. 118–126. (In Russian).

(Monographs)

7. Dobrenko E. *Metafora vlasti: literatura stalinskoy epokhi v istoricheskom osveshchenii* [The Metaphor of Power: Literature of the Stalin Era in Historical Light]. Munich, 1993. (In Russian).

8. Makhov A.E. *Srednevekovyy obraz mezhdru teologiy i ritorikoy: opyt tolkovaniya vizual'noy demonologii* [The Medieval Image: Between Theology and Rhetoric. An Interpretation of Visual Demonology Investigation]. Moscow, 2011. (In Russian).

9. Tyupa V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009. (In Russian).

10. Vulis A. *V mire priklyucheniy. Poetika zhanra* [In the World of Adventure. Poetics of the Genre]. Moscow, 1986. (In Russian).

(Thesis and Abstract Thesis)

11. Kirilenko N.N. *Zhanrovyy invariant i genезis klassicheskogo detektiva* [The Genre Invariant and the Genesis of the Classic Detective Story]. PhD Thesis. Moscow, 2016. (In Russian).

Федунина Ольга Владимировна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: теория жанров, нарратология, типология и функции онирических форм в литературе, жанры криминальной литературы в теоретическом и историческом аспектах.

E-mail: olguita2@yandex.ru

Fedunina Olga V., Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, specialist in teaching methods at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: theory of genres, narratology, typology and functions of oniric forms in literature, theoretical and historical aspects of criminal literature genres.

E-mail: olguita2@yandex.ru

Компаративистика
Comparative Studies

Т.А. Красильникова (Нижний Новгород)

**«НОРКОВЫЙ РУЧЕЙ» ЛЬВА ЛОСЕВА:
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФРОСТА**

Аннотация. В фокусе настоящей статьи – стихотворение Льва Лосева «Норковый ручей», прочитанное сквозь призму стихотворения “West-Running Brook” Роберта Фроста. В результате компаративного анализа двух текстов становится ясно, что география, культура и история штата Нью-Хэмпшир в сознании Лосева неразрывно связаны с фигурой американского поэта, творчество которого, в свою очередь, ассоциируется с традицией русской нарративной лирики XIX века (в частности, с именем Н.А. Некрасова) и с поэзией ближайшего друга Льва Лосева Иосифа Бродского. Отдельно рассматривается роль «чужих слов», которые расширяют заданную Фростом и переосмысленную Лосевым тему смертности и вечности бытия и позволяют взглянуть на нее с ракурса русской литературной традиции. В ходе пристального чтения стихотворения «Норковый ручей» комментируются некоторые биографические, географические и культурные реалии.

Ключевые слова: Лев Лосев; Роберт Фрост; пристальное чтение; комментарий; интерпретация; компаративистика.

Т.А. Krasilnikova (Nizhny Novgorod)

“Mink Brook” by Lev Loseff: Through the Prism of Robert Frost

Abstract. The article deals with the poem “Mink Brook” by Lev Loseff, read through the prism of Robert Frost’s “West-Running Brook”. The comparative analysis shows that for Loseff New Hampshire’s geography, culture and history are inextricably linked with the image of Robert Frost, whose poetry, in turn, is associated with the tradition of Russian narrative lyrics of the 19 century (particularly with the name of N. Nekrasov) and with Joseph Brodsky’s poetry. The role of the ‘alien words’ is separately considered: they broaden the theme of the mortality and of the eternity, set by Frost and rethought by Loseff, and let us look at them from a different angle (Russian literature tradition). During the close reading of the Loseff’s poem the author comments some of the biographical, geographical and cultural realities.

Key words: Lev Loseff; Robert Frost; close reading; commentary; interpretation; comparative analysis.

Лев Лосев
Норковый ручей
(Подражание Фросту)

– Где север, Леша?
– Север, Нина, там,
поскольку наш ручей течет на запад.

День был проглочен с горем пополам,
не позолочен и ничем не запит,
и то, что в горле вечером торчит,
горчит, как будто ты три дня не емши.
Восходят звезды и ручей ворчит.

– Вообще, согласно Фросту, штат Нью-Хэмпшир тем характерен, что его ручьи как правило направлены к востоку.
– Так что, ручей, ворчи там не ворчи, но ты бежишь неправильно, без толку.
– Оставь его, пускай живет один.
– А может, он повернут был, но кем же?
– Да нет, он, слава Богу, без плотин.
Вообще, согласно Фросту, штат Нью-Хемпшир нас от большого бизнеса хранит, нас от избытка охраняет зорко. Единственное разве что гранит для мертвецов Бостона и Нью-Йорка – вот все, что мы имеем поставлять. А впрочем есть вода, довольно леса, но, все же, не довольно, чтоб сплавать, что, стало быть, не может представлять коммерческого интереса. Но на зиму здесь всем хватает дров, и яблочек впрок для пирогов и сидра, на шапки местным жителям бобров хватает, а порой блеснет и выдра. Опять же лес дает нам лес на кров (опять же не в количестве товарном), и молока от собственных коров вполне хватает нашим сыроварням. И если расстараться, наконец, то можно золотишка в этих речках намыть на год на парочку колец, конечно, тонких, но отменно крепких.

– Фрост Красный Нос.

– Нет, нос был желтоват.

И весь он был – не желтизною воска,
а как желтеют яблоки, как сад
под осень, как закатная полоска,
как пальцы у курильщика желтят.
– О-кей, о-кей. Изменим наш куплет.
Фрост Желтый Нос. Или какой был нос–то?
– На родине я прожил сорок лет
без малого.

– А он?

– он девяносто.

И, все же, эмигрировал, как мы,
туда, где свет имеет форму тьмы,
где тьма есть звук, где звук звучит, как вата,
туда, где нет ни лета, ни зимы...
– «Туда, туда, откуда нет возврата!»
– Да как сказать. А наших кто речей
сейчас предмет, их тема, их значение?
Кто нам опять кивает на ручей
и просит рассмотреть его течение?
Там вечно возвращается вода –
удар о камень и бросок обратно.
Пусть это мимолетно, но всегда...
– Пусть пустычок, а все-таки приятно!
А ежели серьезно, книгочей,
то это – «дань течения истоку».
Так мимо наших дней, трудов, ночей
течет на запад Норковый ручей.
Все прочие ручьи текут к востоку.

[Лосев 2012, 168. Здесь и далее стихотворение цитируется по указанному изданию.]

Robert Frost
West-Running Brook

‘Fred, where is north?’

‘North? North is there, my love.
The brook runs west.’

‘West-running Brook then call it.’
(West-Running Brook men call it to this day.)
‘What does it think k’s doing running west
When all the other country brooks flow east
To reach the ocean? It must be the brook
Can trust itself to go by contraries
The way I can with you – and you with me –
Because we’re – we’re – I don’t know what we are.
What are we?’

‘Young or new?’

‘We must be something.
We’ve said we two. Let’s change that to we three.
As you and I are married to each other,
We’ll both be married to the brook. We’ll build
Our bridge across it, and the bridge shall be
Our arm thrown over it asleep beside it.
Look, look, it’s waving to us with a wave
To let us know it hears me.’

‘Why, my dear,
That wave’s been standing off this jut of shore – ‘
(The black stream, catching a sunken rock,
Flung backward on itself in one white wave,
And the white water rode the black forever,
Not gaining but not losing, like a bird
White feathers from the struggle of whose breast
Flecked the dark stream and flecked the darker pool
Below the point, and were at last driven wrinkled
In a white scarf against the far shore alders.)
‘That wave’s been standing off this jut of shore
Ever since rivers, I was going to say,’
Were made in heaven. It wasn’t waved to us.’

‘It wasn’t, yet it was. If not to you
It was to me – in an annunciation.’

‘Oh, if you take it off to lady-land,
As’t were the country of the Amazons
We men must see you to the confines of
And leave you there, ourselves forbid to enter, –
It is your brook! I have no more to say.’

‘Yes, you have, too. Go on. You thought of something.’

‘Speaking of contraries, see how the brook
 In that white wave runs counter to itself.
 It is from that in water we were from
 Long, long before we were from any creature.
 Here we, in our impatience of the steps,
 Get back to the beginning of beginnings,
 The stream of everything that runs away.
 Some say existence like a Pirouot
 And Pirouette, forever in one place,
 Stands still and dances, but it runs away,
 It seriously, sadly, runs away
 To fill the abyss’ void with emptiness.
 It flows beside us in this water brook,
 But it flows over us. It flows between us
 To separate us for a panic moment.
 It flows between us, over us, and with us.
 And it is time, strength, tone, light, life and love-
 And even substance lapsing unsubstantial;
 The universal cataract of death
 That spends to nothingness – and unresisted,
 Save by some strange resistance in itself,
 Not just a swerving, but a throwing back,
 As if regret were in it and were sacred.
 It has this throwing backward on itself
 So that the fall of most of it is always
 Raising a little, sending up a little.
 Our life runs down in sending up the clock.
 The brook runs down in sending up our life.
 The sun runs down in sending up the brook.
 And there is something sending up the sun.
 It is this backward motion toward the source,
 Against the stream, that most we see ourselves in,
 The tribute of the current to the source.
 It is from this in nature we are from.
 It is most us.’

‘To-day will be the day....You said so.’

‘No, to-day will be the day
 You said the brook was called West-running Brook.’
 ‘To-day will be the day of what we both said.’

[Frost 1969, 259. Здесь и далее стихотворение цитируется по указанному изданию.]

Жизнь и творчество Льва Лосева довольно часто «соприкасались» с фигурой Роберта Фроста. В одном из интервью, отвечая на вопрос о месте последнего в его жизни, Лосев говорит, что именно Фрост стал «катализатором» его отношений с Бродским (из неопубликованного видеоархива К.Л. Гадаева). Памятен для него и приезд Фроста в СССР в 1962 г., когда после чтения стихов в Пушкинском доме Лосев «среди прочих пробился после выступления к Фросту, получил от него книжечку с автографом» [Шарымова], а спустя много лет, уже живя в Нью-Хэмпшире, нашел книгу с совместной фотографией. В начале шестидесятых у Лосева выходили переводы Фроста в журнале «Нева», о которых он вспоминает без особого энтузиазма – впрочем, как и о своих ранних поэтических опытах.

Уже в эмиграции (после 1976 г.) Лев Лосев работал в Дартмутском колледже, где Роберт Фрост начинал учиться, а впоследствии периодами преподавал. В Гановере хранится большой архив стихов американского поэта и установлен памятник. Помимо названных биографических связей важно и само восприятие Лосевым поэзии Фроста: о ней он говорил как о «неосуществившейся в русской поэзии линии, которая в 19 веке намечалась, а потом в 20 совершенно пропала – вот такой нарративной поэзии, которая на самом деле, может быть, значительно трагичнее любой лирики, хотя она пишется в якобы нейтральном, ровном, сугубо описательном тоне с такой нейтральной интонацией» (из неопубликованного видеоархива К.Л. Гадаева). Несомненно, для Лосева был важен и факт влияния Фроста на Иосифа Бродского: так, в главе «Англо-американская поэзия» литературной биографии Бродского Лосев, пересказывая слова последнего, обращает внимание на «главную силу повествования» Фроста – диалог, на его ориентацию на греческую трагедию, на «абсурд повседневности в универсальном масштабе» [Лосев 2011, 116], на сложность отношений между человеком и пейзажем, где, по словам Бродского, «природа – устрашающий автопортрет самого поэта» [Лосев 2011, 116]. Предложенная связь между жизнью и творчеством двух поэтов является важной отправной точкой для прочтения стихотворения Лосева «Норковый ручей», вошедшего в сборник «Урок фотографии».

Текст представляет собой подражание (что следует из подзаголовка) стихотворению Роберта Фроста «West-Running Brook», в котором, несмотря на формальное сходство, обнаруживается совершенно иная расстановка акцентов. «West-Running Brook» построен на диалоге мужа и жены, с «внешней» точки зрения рассуждающих о течении реки. Вместе с тем, каждый из них говорит о своем: жена с помощью метафоры ручья пытается намекнуть Фреду на свою беременность, тот же не улавливает намека и истолковывает смысл в соответствии со своими жизненными установками. Шон Хьюстон отмечает, что Фред «большую часть времени наслаждается назначением себя на роль высокоинтеллектуального толкователя ручья» [Heuston 2004, 40]. Параллельные синтаксические конструкции в финале стихотворения, как замечает Роберт Свен, демонстрируют, что муж и



жена «становятся ближе друг к другу» [Swennes 1970, 371] и обретают взаимопонимание. Однако Шон Хьюстон придерживается другого мнения: он считает, что «невозможно точно определить, понимает ли в конце концов Фред посыл своей жены, или он так и не улавливает ее намека, и она с этим смиряется» [Heuston 2004, 42]. Еще одним важным моментом в тексте является западное направление течения ручья, на что указывает, в частности, исследователь Фриц Эльшлагер (Fritz Oehlschlaeger). Он отмечает, что направление *на запад*, которое «традиционно ассоциируется с молодостью, с будущим, с движением цивилизации, ассоциируется также и с заходом солнца и со смертью» [Oehlschlaeger 1986, 2].

Как уже было отмечено, в стихотворении Льва Лосева «Норковый ручей» совершенно иначе расставлены акценты, и проявляется это сразу в нескольких аспектах. У Роберта Фроста диалог построен таким образом, что абсолютно понятно, кому принадлежит та или иная реплика: реплики мужа и жены поочередно сменяются, два раза прерываясь репликами автора, помещенными в скобки. Более того, зачастую они настолько длинные, что диалог превращается в обмен монологами (безусловно, это в большей степени касается слов Фреда). У Лосева же границы диалога определяются труднее: реплики жены здесь появляются гораздо чаще, зачастую прерывая реплики мужа. Что не менее важно, у Лосева нет четкого гендерного разграничения в восприятии действительности, которое имеет место у Фроста: персонажи мыслят в одном направлении, а если и спорят, то об одном и том же.

Немаловажна конкретизация ситуации, взятой из фростовского стихотворения. У Лосева ручей вполне конкретен, это Mink Brook, или Норковый ручей, протекающий в штате Нью-Хэмпшир, тогда как у Фроста река абстрактна, это «West-running brook», т.е. «Бегущий на запад ручей», из названия которого нам важно лишь его направление. Рольевые герои в стихотворении также конкретизированы: если у Фроста это некий Фред, не равный автору текста, и его жена, даже не названная по имени, то у Лосева персонажами становятся сам автор, «Леша», и его жена «Нина». С географической точки зрения здесь тоже больше определенности: есть название штата, о котором идет речь (Нью-Хэмпшир), есть название других штатов (Бостон и Нью-Йорк), есть ссылка на того, кто заявляет, что «все ручьи направлены к востоку» (Роберт Фрост). Более того, предмет обсуждения тоже как бы конкретнее, чем фростовский: персонажи говорят о финансовой прибыли штата, об источниках дохода. Даже вопрос о противоположном течении ручья сначала объясняется (точнее, не объясняется) строительством плотины – хотя в вопросе, безусловно, подразумевается божественное начало: «А может, он повернут был, но кем же?», в ответе на который вводное сочетание «слава Богу» приобретает первый, «буквальный» смысл: «Да нет, он, слава Богу, без плотин».

Один из важнейших аспектов «Норкового ручья» – добавление в текст еще и фигуры Роберта Фроста, сквозь призму творчества которого лирические персонажи прочитывают географию штата Нью-Хэмпшир.



Для попытки более ясного понимания лосевского стихотворения позволим себе, насколько это возможно, «пристально прочесть» некоторые строки и строфы обоих произведений в компаративном ключе и прокомментировать отдельные биографические, географические, исторические и иные реалии.

Первые две реплики «Норкового ручья» практически в точности воспроизводят начало ‘West-Running Brook’, меняются лишь имена двух главных героев (что, впрочем, уже не раз было отмечено). Однако следующие пять строк стихотворения Лосева не являются переводом или переложением фростовского текста: ремарка «День был проглочен с горем пополам, // не позолочен и ничем не запит, // и то, что в горле вечером торчит, // горчит, как // будто ты три дня не евши. // Восходят звезды и ручей ворчит» принадлежит автору и описывает прошедший день, причем при описании используются преимущественно русские идиомы и фразеологизмы («проглочен с горем пополам», «в горле торчит», «три дня не евши»).

Нельзя не заметить аллитерацию согласного [ч] (проглочен, позолочен, ничем, вечером, торчит, горчит, ворчит), воссоздающую журчание, как будто бы автор-создатель, находящийся над персонажами, доносит до них звучание ручья в его описании.

Следующая реплика принадлежит Леше и пересказывает фрагмент фростовского текста, который не был переведен/переложен Лосевым («What does it think k's doing running west // When all the other country brooks flow east // To reach the ocean?»). Эта реплика, в отличие от предыдущей ремарки, произносится языком почти научным, «профессорским» («Вообще, согласно Фросту, штат Нью-Хэмпшир // тем характерен, что его ручьи // как правило направлены к востоку»). Ответ же Нины скорее является реакцией на авторскую ремарку из «Норкового ручья» («ворчи там, не ворчи») и ответом на реплику мужа, в котором признается бессмысленность противоположной направленности течения.

На призыв мужа оставить в покое ручей Нина пытается оправдать его чьим-то вмешательством («А может, он повернут был?»); Леша, снова сославшись на Фроста и предварительно заметив, что на реке нет плотин, начинает размышлять о финансовом состоянии штата Нью-Хэмпшир. Понятно, что ни Фрост, ни его рольевые герои не рассуждали о бизнесе, об избытке, о доходах, но в английском тексте есть, в сущности, та же мысль: ручей возвращает к истоку, к первоначалу («It is this backward motion toward the source»). (у Лосева: «...нас от большого бизнеса хранит, // нас от избытка охраняет зорко»). Единственная прибыль штата – это поставка гранита, поскольку в Нью-Хэмпшире большое количество гранитных карьеров («Единственное разве что гранит // для мертвецов Бостона и Нью-Йорка – // вот все, что мы имеем поставлять»). Назначение гранита, по мысли персонажа, – это использование его для изготовления надгробных памятников в Бостоне и Нью-Йорке. Помимо комичности фразы (а комичность здесь отчасти создается за счет речевого штампа, синтаксической конструкции «все, что мы имеем» + инфинитив), тут еще в конкретной



форме реализуется и важная тема всего стихотворения – тема смерти. Ее в закольцованном мире штата Нью-Хэмпшир как бы нет, он идиллический: диалог двух негородских жителей задает прочтение текста в рамках пасторальной лирики. Поэтому и мертвецы находятся в других штатах, а все ручьи «текут к востоку», и исключение составляет лишь один Mink Brook, который направлен к закату жизни и разрывает этот идиллический круг. Кроме гранита, по словам персонажа, штат больше ничего не поставляет: для поддержания жизни здесь всего хватает, а вот камень, предназначенный только для мертвецов и как бы «поддерживающий смерть», вывозится наружу.

Следующий довольно длинный пассаж, посвященный традиционному хозяйству Нью-Хэмпшира, представляет собой подробное перечисление всего, что произрастает и добывается на территории штата:

Но на зиму здесь всем хватает дров,
и яблок впрок для пирогов и сидра,
на шапки местным жителям бобров
хватает, а порой блеснет и выдра.
Опять же лес дает нам лес на кров
(опять же не в количестве товарном),
и молока от собственных коров
вполне хватает нашим сыроварням.
И если расстараться, наконец,
то можно золотишка в этих речках
намыть на год на парочку колец,
конечно, тонких, но отменно крепких.

Столь детальный каталог – способ «оттянуть» время перед возвращением к теме конечности жизни. Один из его пунктов, яблоки, – символ постепенно уходящей эпохи в хрестоматийном произведении Бунина, описание которых тоже как бы замедляет стремительность течения бытия. Кроме того, такое перечисление – развитие важной для фростовского мира категории «природа-цивилизация», тонко «пойманной» и осмысленной Лосевым и в поэзии, и в мемуарной прозе:

«Предопределенное местом рождения горожанство, петербуржство к середине жизни стало меня тяготить, но я это не сразу понял. Вторую половину жизни я прожил на свежем воздухе, в Америке. Я не скучаю по городам. Я живу в деревянном доме. Трава, цветы, можжевельниковые кусты и яблони перед моим домом ничем не отгорожены от дороги, а за домом – от леса и крутого обрыва над Норковым ручьем. Из леса в наш сад приходят оленихи с оленятами, иногда небольшой черный медведь. С кладбища неподалеку прибегает лиса. А сурки, еноты, белки и, увы, скунсы живут прямо на нашем участке» [Лосев 2010, 149].

Эта «лирическая слабость», неторопливое смакование преимуществ



почти сельской, непетербуржской жизни как бы оправданы в «Норковом ручье» беспокойством о финансовом благополучии штата, «конкретностью» разговора.

Следующая за этим пассажем реплика «Фрост Красный Нос», по логике, принадлежит Нине и может быть вызвана переводом слова «frost» с английского на русский как мороз, а также ассоциативной цепочкой со словом «крепких» (крепких – крепкий мороз – «Мороз, Красный нос» – Фрост Красный Нос). Однако кажется, что эта реплика снова подсказана Нине «свыше», голосом автора-создателя. Упоминание поэмы Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» [Некрасов 1982, 79–112] здесь неслучайно по двум причинам. Первая – связь традиции нарративной поэзии не только с именем Фроста, но и с именем Н.А. Некрасова [Корман 1978], неизменно возникающая в сознании автора. Вторая предпосылка тематическая: поэма развивает все ту же тему соотношения жизни и смерти, тему забвения и наличия двух миров – идиллического и реального: после столкновения с трагедией, смертью своего мужа Прокла, Дарья убегает в лес за дровами и встречает там Морозку, который, превратившись в ее сознании в погибшего мужа, начинает ее целовать и погружает в счастливое забвение, «заколдованный сон». Героиня из мира реального, в котором есть и будет смерть, сбегает в мир идиллический. В стихотворении Лосева происходит ровно противоположная ситуация: персонажи живут в идиллическом мире, где нет смерти, но всего лишь единственная реплика Нины, отсылающая к поэме Некрасова, заставляет вспомнить о теме тотального забвения, трагичности судьбы и конечности бытия.

Говоря в следующих стихах о желтом цвете носа американского поэта, Леша замечает, что «весь он был не желтизной воска». Скорее всего, здесь автор вспоминает о стихотворении И.А. Бродского «На смерть Фроста» (1963), гибель которого приравнивается к задуванию ветром свечи, к легкому сну. Ветер, «задувающий жизнь» Фроста, летит по направлению к ручью, текущему на запад, к смерти: «Должно быть, летя к ручью, // ветер здесь промелькнул, // задув и твою свечу» [Бродский 2011]. Но вся жизнь Фроста, по словам персонажа, как раз не «желтизна воска», т.е. не смерть, а жизнь, правда, подходящая к своему завершению – цвета осени, яблок, полоски на небе от заката солнца, пальцев курильщика.

В «Норковом ручье» тема смерти непосредственно связана с темой эмиграции: реплики Леша о том, что на родине он «прожил сорок лет без малого», а Роберт Фрост – «девяносто», заставляют подумать, что почти ни про одного русского поэта нельзя сказать «ему было девяносто», еще реже – что какой-то русский поэт прожил девяносто лет на своей родине. Поэтому в случае с лосевским персонажем эмиграция понимается в буквальном смысле, а в случае с Фростом – в метафорическом: он не умирает, но перемещается в другой мир («И, все же, эмигрировал, как мы, // туда, где свет имеет форму тьмы, // где тьма есть звук, где звук звучит, как вага, // туда, где нет ни лета, ни зимы...»). И даже то ли на реплику Нины, которая цитирует устойчивую формулу, своеобразный поэтический штамп («Туда,



туда, откуда нет возврата!»), то ли на сокращенную версию парода – песню хора в древнегреческой трагедии (а ведь именно эту традицию отмечал Бродский как одну из наиболее важных для Фроста), Леша замечает, что Роберт Фрост не умирает, а именно эмигрирует.

Наподобие того, как во фростовском «West-Running Brook» герои пытаются понять, для них ли поднимается ручей, в стихотворении Лосева лирические персонажи замечают присутствие Фроста («Да как сказать. А наших кто речей // сейчас предмет, их тема, их значенье, // Кто нам опять кивает на ручей // и просит рассмотреть его течение?»). Ручей у Лосева понимается мужем и женой одинаково – как метафора жизни, воплощающая тему вечного возвращения после смерти: «Там вечно возвращается вода –// удар о камень и бросок обратно». Тем не менее, ручей кажется не только недосыгаемой метафорой, но и приятелем, о действиях которого можно сказать дружески: «Пусть пустычок, а все-таки приятно!». Именно Норковый ручей протекает мимо дома Льва Лосева в Гановере, и именно он для автора и для его персонажей является тем самым «на запад бегущим ручьем», о котором пишет Роберт Фрост.

В реплике «А ежели серьезно, книгочей, // то это – “дань течения истоку”» Леша снова цитирует Фроста в почти дословном переводе на русский («The tribute of the current to the source»). Первый же стих из приведенной цитаты обращен не только к Нине, вспоминающей Фроста, но и к читателю стихотворения («книгочею»).

«Так мимо наших дней, трудов, ночей // течет на запад Норковый ручей. // Все прочие ручьи текут к востоку». В последних трех строках аккумулируется мысль, рассредоточенная по всему стихотворению: вода – выход из закольцованности, герметичности быта и бытия; этим же выходом становится и поэзия Роберта Фроста, чья позиция, по словам И. Бродского, «в корне отличается от континентальной традиции поэта как трагического героя» [Бродский 1997], и сам «Норковый ручей» Лосева.

Таким образом, стихотворение Льва Лосева представляет собой сплошное «чужое слово» (термин, впервые предложенный М.М. Бахтиным и развитый в работах Ю.М. Лотмана, С.Н. Бройтмана и других: [Бахтин 1996, 159–206]; [Бахтин 1979]; [Лотман 1996, 109–116]; [Бройтман 1997]; [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2001, 282–316]), в которое вкрапляются «свои слова» и другие «чужие слова». С одной стороны, в «Норковом ручье» автор говорит о Роберте Фросте, реке и об особенностях штата Нью-Хэмпшир. Но, переосмысляя стихотворение Фроста и «добавляя» аллюзии на тексты Бродского и Некрасова, Лосев расширяет и «подсвечивает» тему жизни и смерти, конечности и вечности бытия, противоречия всему миру; позволяет взглянуть на них не только с точки зрения жителей Новой Англии, но и с иных ракурсов – русской литературы XIX в., русской поэзии в эмиграции и американской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА



1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 159–206.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Бродский И.А. Скорбь и разум (Из книги эссе) / пер. с англ. Е. Касаткиной // Иностранная литература. 1997. № 10.
4. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб., 2011. (Новая библиотека поэта. Большая серия).
5. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.
6. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
7. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001. С. 282–316.
8. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2011.
9. Лосев Л.В. Меандр: мемуарная проза. М., 2010.
10. Лосев Л.В. Стихи. СПб., 2012.
11. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 109–116.
12. Некрасов Н.А. Мороз, Красный нос // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. Л., 1982. С. 79–112.
13. Шарымова Н. На кого он похож? Выясняется – ни на кого. [Интервью с Львом Лосевым]. URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/13630.htm> (дата обращения: 13.03.2016).
13. Frost R. The Poetry of Robert Frost / ed. E. Connery Lathem. New York, 1969.
14. Heuston S. Frost's West-Running Brook // *Explicator*. 2004. Vol. 63. № 1. P. 40–43.
15. Oehlschlaeger F. West Toward Heaven: The Adventure of Metaphor in Robert Frost's 'West-Running Brook' // *Colby Quarterly*. 1986. Vol. 22. Issue 4. P. 238–251.
16. Swennes R.H. Man and Wife: The Dialogue of Contraries in Robert Frost's Poetry // *American Literature*. 1970. Vol. 42. № 3. P. 363–372. DOI: 10.2307/2923911

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Heuston S. Frost's West-Running Brook. *Explicator*, 2004, vol. 63, no. 1, pp. 40–43. (In English).
2. Oehlschlaeger, Fritz. West Toward Heaven: The Adventure of Metaphor in Robert Frost's 'West-Running Brook'. *Colby Quarterly*, 1986, vol. 22, issue 4, pp. 238–251. (In English).
3. Swennes R.H. Man and Wife: The Dialogue of Contraries in Robert Frost's Poetry. *American Literature*, 1970, vol. 42, no. 3, pp. 363–372. DOI: 10.2307/2923911

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)



4. Bakhtin M.M. Problema rechevykh zhanrov [Problem of Speech Genres]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1996, pp. 159–206 (In Russian).

5. Levin Yu.I., Segal D.M., Timenchik R.D., Toporov V.N., Tsiv'yan T.V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma [Russian Semantic Poetics as a Potential Cultural Paradigm]. *Smert' i bessmertie poeta* [Death and Immortality of the Poet]. Moscow, 2001, pp. 282–316. (In Russian)

6. Lotman Yu.M. Analiz poeticheskogo teksta [Analysis of the Poetic Text]. *Lotman Yu.M. O poetakh i poezii* [About Poets and Poetry]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 109–116. (In Russian).

(Monographs)

7. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, 1979. (In Russian)

8. Broymtan S.N. *Russkaya lirika 19 – nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub'ektno-obraznaya struktura* [Russian Lyrics of the 19 – the Beginning of 20 Century in the Light of Historical Poetics. The Structure of Subjects and Images]. Moscow, 1997. (In Russian).

9. Losev L.V. *Iosif Brodskiy: opyt literaturnoy biografii* [Joseph Brodsky: The Experience of Literary Biography]. Moscow, 2011. (In Russian).

Красильникова Татьяна Александровна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Студентка образовательной программы «Филология» факультета гуманитарных наук. Научные интересы: русская неподцензурная поэзия 60–80-х гг., интерпретация поэтического текста, компаративистика.

E-mail: tanyakrasilnikova96@mail.ru

Krasilnikova Tatiana A., National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod.

Student of the faculty of Humanities. Research interests: Russian unofficial poetry of the 60's – 80's, interpretation of lyrics, comparative studies.

E-mail: tanyakrasilnikova96@mail.ru

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Foreign Literatures

Н.Ю. Гвоздецкая (Москва)

SERMONES UTRIUSQUE LINGUAE: ОТЗВУКИ АНГЛО-ЛАТИНСКОЙ ДИГЛОССИИ В ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация. В статье рассматривается влияние латинской книжности на поэтическое искусство англосаксов на фоне языковых контактов в Англии конца VI – начала XI вв. Делается попытка показать, что позднеантичная христианская литература не только обогатила древнеанглийскую поэзию новыми темами, но могла затронуть саму словесную ткань рассказа. В отрывке из поэмы «Елена», известном как Молитва Иуды, почти дословно воспроизводится Серафимская песнь, входящая в состав восточного и западного богослужения, хотя роли серафимов и херувимов распределены иначе, чем в Библии, а в описании серафима обнаруживаются следы германо-скандинавской мифологии. Расширение латинского текста в парафразах церковных молитв (Gloria I и Gloria II) за счет объяснения христианских терминов посредством германской героико-эпической фразеологии ведет к обогащению поэтической фразеологии и расцвету религиозно-поэтического творчества. Вместе с тем, смешение языков концовке поэмы «Феникс» трактуется как признак перехода от англо-латинской диглоссии к англо-латинскому билингвизму в церковной среде, и вместе с тем как признак упадка исконной поэтической традиции, его превращение в игру и предмет для учебных упражнений. Тем не менее, автор приходит к выводу, что рано сложившийся обычай усвоения *sermones utriusque linguae* содействовал дальнейшему плодотворному взаимодействию исконной поэтической традиции с романскими литературами в эпоху «аллитерационного возрождения» английской поэзии XIV в.

Ключевые слова: древнеанглийская поэзия; англо-латинская диглоссия; языковые контакты; аллитерационный стих; «Елена»; «Феникс»; гимнография; библейские аллюзии.

N.Yu. Gvozdetskaya (Moscow)

Sermones utriusque linguae: Echoes of Anglo-Latin Diglossia in Old English Poetry

Abstract. The article discusses the influence of Latin literature on the poetic art of the Anglo-Saxons against the background of language contacts in England in the late 6 – early 11 century. An attempt is made to show that Christian literature of the Late Antiquity didn't only enrich Old English poetry with new themes, but could have an impact on the verbal fabric of the story. In the excerpt from the poem “Elena”, also known as



the Prayer of Judas, almost literally reproduces the Song of Seraphims, part of the Eastern and Western church services, although the role of the Seraphims and the Cherubims are distributed differently than in the Bible, and in the description of the Seraphim traces of the Norse mythology can be found. The extension of the Latin text in the paraphrases of the Church prayers (Gloria I and Gloria II) due to the explanations of Christian terms by the German heroic epic diction leads to the enrichment of poetic phraseology and the flourishing of religious poetry. However, the mixture of languages in the ending of the poem "Phoenix" is interpreted as a sign of transition from Anglo-Latin diglossia to Anglo-Latin bilingualism in the Church milieu, and at the same time as a sign of the decline of the native poetic art, its transformation into a game and a subject for training exercises. However, the author comes to the conclusion that previously, the prevailing custom of the assimilation of *sermones utriusque linguae* promoted further fruitful interaction between the native poetry with the Romanesque literatures in the times of the "alliterative revival" of English poetry of the 14 century.

Key words: Old English poetry; Anglo-Latin diglossia; language contacts; alliterative verse; 'Elene'; 'Phoenix'; hymnography; biblical allusions.

Римский поэт Гораций назвал своего друга Мецената «знающим [литературную] речь и того, и другого языка» (*docte sermones utriusque linguae*, Horatius, Carm. III 8, 5). Епископ Ассер, биограф короля Альфреда, впервые применяет подобное выражение не к латыни и греческому, а к латыни и родному языку англосаксов, свидетельствуя о развитии в Англии, наряду с латинской, древнеанглийской литературы [Bullough 1991, 300]. К раннесредневековой Британии в целом данный термин, однако, применим лишь отчасти, вследствие не дву-, а многоязычия страны. К народам, освоившим латинское письмо, Беда Достопочтенный, первый историк англосаксов, относит не только народ «англов», но также «бриттов, скоттов и пиктов» (*Anglorum uidelicet Brettonum, Scottorum, Pictorum*, I, 1) (Текст Беды цит. в переводе В. Эрлихмана с указанием номера книги и главы по: [Беда Достопочтенный 2001]. Латинский оригинал цит. по: [Bede's Ecclesiastical History... 1969]).

Тем не менее, аналогия справедлива в том смысле, что в ту эпоху язык англов в Британии, как и ранее язык римлян в Италии, занимал господствующее положение, а латынь по отношению к языкам «варваров» играла в религиозном и культурном плане не меньшую роль, чем в свое время греческий по отношению к латыни.

Письменная литература на древнеанглийском языке, появившаяся в результате приобщения англосаксов к латинской книжности, не потеряла самобытного характера, сохранив преемственность с устной словесностью, которую принесли в Британию германские завоеватели, и в первую очередь, связь с устно-эпическим творчеством в форме аллитерационной поэзии. Однако на протяжении более ста лет после крещения Англии (597 г.) эти две ветви словесного искусства, своя и чужая, не влияли друг на друга, даже если случайно соединялись в одном лице. По преданию, ученый клирик Альдхельм (640–709 гг.), автор латинской поэзии и прозы, владел ис-



кусством сочинения поэм на древнеанглийском языке [Мельникова 1987, 49], но это не нашло прямого отражения в его письменных сочинениях. Вместе с тем, его современник пастух Кэдмон, незнакомый с латинской книжностью, чудом получил, согласно Бедде, дар излагать древнеанглийским аллитерационным стихом «слова Священной истории или [христианского] учения» (*sacrae historiae sive doctrinae sermones*), которые слышал от монахов (IV, 24). Тем самым было положено начало взаимопроникновению христианской ученой литературы и устно-эпического творчества.

Интересно проследить, какие формы принимало взаимодействие этих двух разных словесных традиций на фоне общей языковой ситуации в Британии того времени и какие следы оставило в поэтическом искусстве англосаксов приобщение к латинской книжности.

В англосаксонскую среду латынь стала проникать как язык Церкви благодаря двум римским миссиям в Англию (597 и 668 гг.), а также вследствие контактов клириков с ирландским монашеством. Проблемы общения миссионеров с местным населением приоткрывает труд Беды «Церковная история народа англов» (731 г.). Первые римские миссионеры, направлявшиеся ко двору кентского короля Этельберта, испытывали немалый страх, в том числе потому, что англосаксы говорили «на непонятном для них языке» (I, 23). Языковой барьер между чужестранцами и окружением Этельберта удалось преодолеть с помощью «переводчиков из народа франков» (I, 25), галльских клириков, которые наряду с латинским языком владели близкородственным англосаксам франкским наречием. Прибывавшие в Нортумбрию ирландские миссионеры нуждались в переводчиках со своего родного языка, который Беда называет языком скоттов. Св. Айдан, согласно Бедде, «нетвердо знавший язык англов», смог проповедовать благодаря помощи короля Освальда, который, «изучив язык скоттов за время долгого изгнания», переводил слова духовного наставника своим приближенным и советникам (III, 3).

Переводчики были необходимы также при общении англосаксов с христианами-пиктами, хотя языком-посредником для них могла выступать латынь. Так, посольство в Нортумбрию короля пиктов Нейтона вернулось на родину с письмом, в котором аббат Кеолфрид, наставник Беды, ответил на вопросы короля, касавшиеся правильного исчисления Пасхи. Письмо было зачитано королю «в окружении многих ученых мужей и точно переведено на его родной язык теми, кто мог его понять» (V, 21). Ясно, что письменное изложение богословских вопросов требовало знания латыни, которым, очевидно, не обладал король пиктов. Высказывание Беды позволяет, однако, предположить, что латынью владели не все клирики пиктов. Недостаточное владение латынью в среде англосаксонских клириков Беда отмечает в «Письме Эгберту», признаваясь, что «не раз переводил Символ веры и Господню молитву для неученых священников» [Беда Достопочтенный 2001, 109]. И это при том, что, по словам Беды, некоторые из англосаксонских учеников свв. Теодора и Адриана, возглавивших вторую римскую миссию в Англию, знали латынь и греческий «так же хорошо,



как свой родной язык» (IV, 2).

В эпоху крещения Англии латинский давно уже не был ни для кого из исконных обитателей Британии родным языком. В «Церковной истории народа англов» латынь завершает перечень языков населявших Британию народов как объединяющая их через *meditatione scripturarum* (I, 1) букв. «через упражнение в писаниях». Это выражение можно понимать как относящееся и к Священному Писанию (Библии), и к латинскому письму, на базе которого возникли алфавиты народов Британии. Письменный статус латыни обнаруживается, между прочим, в том, что знаменитый устный спор об исчислении Пасхи велся между сторонниками римского и кельтского обычая, по-видимому, не на «международной» латыни, а на родных языках: согласно Беде, епископ Кедд «на соборе [Витби] был прилежнейшим переводчиком обеих сторон» (III, 25). Можно было бы подумать, что Кедд переводил латинскую речь клириков для короля англов Освиу, которому предстояло решить исход спора. Однако этому противоречит то, что парижский епископ Агильберт попросил епископа Вильфрида, своего ученика из рода англов, заменить его в споре: «тот может изложить наши взгляды на языке англов куда лучше и яснее, чем я через переводчика» (III, 25).

Итак, латинский язык воспринимался с начала христианизации Англии как язык высокой литературы – прежде всего, Священного Писания. Единение населяющих Британию народов на основе латыни представляется Бедой как «постижение высшей истины и истинной возвышенности» (I, 1). Поэтому несмотря на то, что невозможно исключить случаи билингвизма в монастырской среде, в целом взаимоотношения латинского и английского языков в эпоху крещения Англии правильнее оценить как диглоссию вследствие их разного культурного статуса.

Характерно, что Беда, представляя рождение христианской поэзии на народном языке как чудо, не счел возможным записать гимн Кэдмона во славу Бога-Творца в оригинале, но привел в латинском переводе. Ничего не говорит Беда и о записи последующих библейских парафраз Кэдмона монахами (IV, 24). Оригинал «Гимна Кэдмона» впервые проникает на страницы «Церковной истории» как маргинальный текст, вписанный неизвестной рукой на полях рукописи вскоре после смерти Беды. Маловероятно при этом, что автор «Церковной истории» стремился скрыть устные народные корни поэзии Кэдмона: ведь ее красота, по замечанию самого Беды, не могла быть передана средствами перевода. Следует, таким образом, согласиться с тем, что «во времена Беды, в самом начале письменной эпохи в Англии, еще существовала непреодолимая пропасть между латинской письменностью и устной англосаксонской культурой» [Смирницкая 1999, 299].

Устная импровизация эпической поэзии на сюжеты языческих времен сохранялась, по-видимому, вплоть до конца VIII в., о чем свидетельствует письмо ученого монаха Алкуина, в котором осуждается слушание за монастырской трапезой песен об Ингельде (известном из героико-эпической



поэмы «Беовульф») [Смирницкая 1999, 315]. Вместе с тем, применение народного аллитерационного стиха к новым, христианским сюжетам открыло ему путь и к новой, письменной истории. Прецедент Кэдмона не обошел и самого Беду, сочинившего перед кончиной пятистишие на тему Страшного Суда. Эти стихи, известные как «Предсмертная песнь Беды», были в оригинале перенесены на пергамент его учеником Кутбертом в послании, написанном по-латыни вскоре после смерти учителя.

Повествуя о чуде Кэдмона, Беда пекся не о сокрытии традиционных корней христианской поэзии, а о том, чтобы обратить традицию на благо Церкви [Смирницкая 1999, 300]. Эта культурная политика дала свои плоды и в эпоху викингов отразилась в литературном творчестве за пределами Нортумбрии: сначала, на рубеже VIII–IX вв., в поэтических житиях западномерсийского поэта Кюневульфа; затем, в IX в. в переводческих трудах короля Альфреда; наконец, в сочинениях безымянных бенедиктинских монахов рубежа X–XI вв., от которых и дошли до нас все четыре сохранившиеся рукописи древнеанглийской поэзии.

В течение VIII–XI вв. поэтическое творчество на древнеанглийском языке постепенно завоевывает высокую репутацию в контексте двуязычной письменной культуры англосаксов – возможно, не без влияния развивающейся прозы [Смирницкая 1994, 109]. В переводе Альфреда «Утешения философией» древнеанглийская проза перемежается аллитерационными стихами, которыми переданы метрические отрывки Боэция [Матюшина 2006, 11–57]. А почти одновременно с первым переводом Библии аббатом Эльфриком письменный «вид на жительство» обретают поэтические библейские парафразы, сохранившиеся в рукописи конца X в. Таким образом, перешедший на пергамент аллитерационный стих «стал осознаваться как форма, соизмеримая с латинским стихом», благодаря чему «открылся путь и для прямого воздействия на него со стороны латинской поэзии» [Смирницкая 1999, 302–303].

Речь в данном случае идет не о замене аллитерационного стиха новыми иноземными формами, но о парафразировании латинских источников, иногда даже о «переключении кодов», т.е. возникновении некоего подобия «макаронической» поэзии. Таким образом, латинская книжность не только предопределяет новое содержание древнеанглийской поэзии: ее влияние временами затрагивает и словесную ткань рассказа.

Рассмотрим возможные пути преобразования латинских текстов в древнеанглийскую поэтическую речь. Так, библейские аллюзии неоднократно использует Кюневульф в поэме «Елена», повествующей об обретении Креста Господня матерью императора Константина. Особенно характерен в этом плане эпизод, в котором некто по имени Иуда (будущий епископ Кириак) взывает к Богу, прося указать ему, где сокрыт Крест, на котором распят Христос. Молитва занимает более семидесяти поэтических строк: почти половину текста составляет прославление Творца вселенной (725–760a); далее рассказывается о посрамлении дьявола (760b–771); в конце Иуда просит Бога открыть место Распятия, обещая уверовать



в Спасителя (772–801).

Чаще всего библейские аллюзии не имеют точных текстуальных параллелей и расходятся с Ветхим Заветом в частности. Так, вездесущие Божие в Псалтири передается через образ полета, связанного с конкретным чином ангельским ср. «И воссел на херувимов и полетел, и понесся на крыльях ветра» (Пс. 17, 11). [Библейский текст цит. в синодальном переводе]. В молитве Иуды образ полета отодвигается на второй план, исчезает сопровождающая его метафора; чин ангельский именуется обобщенно (engelcynn «ангельский род»), его перемещение передано в оригинале широкозначным глаголом *fagan* (733a), который может относиться к разным видам движения, но не к полету. На первый план выступает превосходство Бога над Его творениями и подчиненный статус земных тварей в сравнении с небесной иерархией. Ср.:

«Ты Сам восседаешь, / Побед Владыка, / над благим / ангельским чином, / что по воздуху шествует / в великолепии, / лучами облеченный. / Не может род человеческий / от земных путей / ввысь взлететь / в телесном обличье / к тому светлостному воинству, / вестникам славы. / Ты сотворил их / и на служение / Себе поставил, / Святыи в Небесах (731–737a). (Перевод поэмы «Елена» цит. по: [Кюневульф 2014, 163–175]. Текст оригинала далее цит. по: [Elene 1958]).

О низвержении сатаны в Апокалипсисе сказано:

«И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены вместе с ним» (Откр. 12, 7–9).

Англосаксонский поэт не жалеет красочных эпитетов и образных прифраз для описания врагов Божиих, однако образ дракона представлен лишь в обозначении ада, отсутствуют иноземные имена «диавол» и «сатана»: в поэтическом отрывке главный противник Бога вообще не назван по имени. Ср.:

«Ты преступных, / пороком запятнанных, / беззаконных безумцев / с Небес низринул; / толпою проклятые / в жилище мрачное / с высот ниспали / себе на погибель, / где ныне в [гееннском] огне / терпят смертную муку / в драконовом чреве, / объятые пламенем темным. / Твою он отверг / верховную власть, / и посему в страданиях, / грехами замаранный, / в тоске безысходной, / в рабских узах томится. / Там Твое он не смеет / наказание отринуть, / в преступленьях погрязнув, / родоначальник греха, / беззаконьем повязанный» (760b–771).

В библейском рассказе Моисей при исходе из Египта берет с собой мощи Иосифа по предречению самого Иосифа, ср.: «И взял Моисей с со-



бою кости Иосифа, ибо Иосиф клятвою заклил сынов Израилевых, сказав: посетит вас Бог, и вы с собою вынесите кости мои отсюда» (Исх. 13, 19). В молитве Иуды оказывается, что мощи Иосифа обретенны по молитве Моисея, и эта трактовка неслучайна: Иуда высказывает надежду, что Бог исполнит его мольбу так же, как исполнил молитву Моисея. Прямые обращения к Богу с местоимениями «Ты» / «Твой» подчеркивают веру и рвение Иуды; отсылки к Священной истории – желание убедить и себя, и Адресата в законности просимого. Поэтому «просительная» часть молитвы, наряду с побуждением, содержит рассуждение: обретенные Креста Господня представляется как необходимое следствие признания в Распятом двух природ – человеческой и божественной. Конструкции с троекратным «если» (*gif*) раскрывают главные евангельские события – беспорочное зачатие Сына Божия, творимые Им чудеса, Распятие и Воскресение. За героико-эпическими оборотами («мир срединный», «эрл в совете» и т.п.) сквозит знание богословской стороны сюжета – плод книжной учености. Ср.:

«Если на то Твоя воля, / Владыка ангелов, / дабы правил Тот, / Кто пребыл на Кресте, / и чрез Марию / в мире срединном / был зачат / в младенческом лике, / Правитель ангелов / (если б Твоим Он не был, / Дитя Безгрешное, / никогда бы воистину столько / в царстве земном / чудес не свершил / в Свой черед, / никогда б Ты от смерти Его / столь всесильно, / племен Владыка, / не пробудил пред воинством, / если б по Благодати Твоим / чрез Пречистую / Сыном не был бы) – / пошли же теперь, Отец Небесный, / знак Твой благой: / так послушал Ты / мужа святого, / Моисея в совете, / когда Ты, Бог Всемогущий, / открыл тому эрлу / во время благое / под склоном холма / Иосифа мощи» (772–787).

Книжная ученость особенно проглядывает в почти дословной цитате восходящего к Библии богослужебного текста, известного как Серафимская песнь. Текст песни (750–753a) обрамляется описаниями двух чинов ангельских – херувимов и серафимов. Ср.:

«Из чина их / в вечном веселии / пребывают шестеро, / окружены / также шестью / воскрыльями украшенными, / светло сияют. / Из них же четверо / в вечном полете, / свое служение / вершат соборно / пред лицем / Судии Предвечного, / беспрестанно / поют во славе / ясными голосами / хвалу Царю Небесному, / песнь благолепную / возглашая / чистыми гласами – / имя им «херувим»: (739a–749).

«Свят Тот Святой / архангелов Бог, / воинств Владыка; / славы исполнены / небо и земля, / и все вышние силы, / славно прославленные»; (750–753a);

«двое есть в небесах, / из чина победного, / коих мы “серафим” / зовем по имени. / Должен он Рай / и Жизни Древо / мечом пылающим / свято хранить. / Дрожит острие, / трепещет клинок, / и цвет свой меняет, / схваченный крепко; / Ты же, Владыко, / вовек пребываешь» (753b–760a).

Следует отметить, что роли херувимов и серафимов распределены в древнеанглийской поэме иначе, чем в Библии, где херувим стережет вра-



та Эдемского сада (Быт. 3, 24), а шестикрылые серафимы возносят хвалу Богу (Исайя 6, 2–3). В «Елене» рай и Древо Жизни (*neorxnawang ond lifes treo, 755b–756a*) охраняет серафим, а хвалу Богу возносят херувимы. Отметим, однако, что текст песни херувимов в «Елене» иной, чем Херувимская песнь восточной литургии (церковнослав. «Иже херувимы»). Едва ли можно видеть тут прямое влияние архиепископа Теодора (Феодора) из Гарса, родом грека и главы второй римской миссии в Англии. Нельзя, впрочем, не признать, что исследователи находят следы восточной церковной традиции в церковной жизни Древней Англии [Сазонова 2010, 324].

В поэтическом описании серафима образ пылающего меча – точный аналог библейского текста, ср. «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3, 24). Однако в конце отрывка (757b–760a) возникают ассоциации с германо-скандинавской мифологией – образом Мирового Древа, дрожащего перед концом света, ср. *Scelfr Yggdrasils / ascr standandi, / umr ip aldna tré (Völuspá 47, 1–3)* [Edda 1962, 11], «Трепещет Иггдрасиль, / ясьень высокий, / гудит древний ствол» (Прорицание вельвы) [Беовульф... 1975, 188].

Песнь херувимов в «Елене» почти дословно передает значительную часть Серафимской песни, которая входит в состав литургии как западной, так и восточной. Первая часть этой песни восходит к видению пророка Исайи, ср.: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком... Вокруг Его стояли серафимы... И взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» (Ис. 6, 1–3). Вторая часть – к евангельскому описанию Входа Господня в Иерусалим: «Народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! Благословен Грядущий во имя Господне! Осанна в вышних!» (Мф. 21: 9).

И в западной, и в восточной богослужебной традиции библейский текст расширен за счет слова «небо/небеса», а западный обряд добавляет еще слово «Бог», ср.: «Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф, исполни небо и земля славы Твоея: осанна в вышних. Благословен Грядый во имя Господне, осанна в вышних» (церковнослав.) [Божественная Литургия] и *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis* (римско-католическая версия) [Missale Romanum].

Текст «Елены» близок к богослужебной практике, хотя опущена фраза «Благословен Грядый во имя Господне». Сравним латинский текст с древнеанглийским: *Sanctus, Sanctus, Sanctus* «Свят, Свят, Свят» – *Halig is se halga (750a)* «Свят Тот Святой»; *Dominus Deus Sabaoth* «Господь Бог Саваоф» – *heahengla God, Weoroda wealdend (750b–751a)* «архангелов Бог, воинств Владыка»; *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* «полны небеса и земля славы Твоей» – *is ðæs wuldres ful heofun ond eorðe (751b–752a)* «славы исполнено небо и земля»; *Hosanna in excelsis* «Осанна в вышних» – *ond eal heahmægen tire getacnod (752b–753a)* «и все вышние силы славно про-

славлены».

Опуская библейские «экзотизмы» (древнееврейские заимствования в латыни через греческий), поэт стремится сохранить их смысл посредством иносказаний, а также калькирования терминов. Перифразы *heahengla God (750b)* «архангелов Бог» и *Weoroda wealdend (751a)* «воинств Владыка» адекватно передают значение имени Саваоф, подразумевающего всемогущество Бога; смысл хвалебного возгласа «осанна» более полно раскрыто через оборот *tire getacnod (753a)* букв. «славой ознаменованы». Выражение *in excelsis* «в вышних» уточняется композитом *heahmægen (752b)* «вышние силы», иерархический статус архангелов – композитом *heahengla (750b)* букв. «высоких ангелов».

Таким образом, Кюневульф пользуется практикой объяснительного перевода, которая легла в основу поэтических парафраз, сопровождающих и расширяющих тексты латинского богослужения. Так, есть две парафразы Краткого Славословия, известные под названиями *Gloria I* и *Gloria II*. (Цит. далее в переводе автора статьи по: [The Anglo-Saxon Minor Poems 1942, 74–77, 94]).

Латинский текст этой молитвы отличается от греческого (легшего в основу церковнославянского перевода) добавлением фразы *sicut erat in principio*, ср. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen* «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, [как было в начале], и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь».

В *Gloria I* древнеанглийский текст длиной более пятидесяти строк делится на шесть частей, развивающих темы, задаваемые латинскими подзаголовками, которые в совокупности составляют молитву. Текст *Gloria II* воспроизводит половину латинского оригинала и состоит из трех строк. Поэт выстраивает стих за счет расширения имен Пресвятой Троицы аллитерирующими эпитетами, ср.: *Wuldor sy ðe and wurðmynt, / wereda drihten, / fæder on foldan, / fægere gemæne, / mid sylfan sunu / and soðum gaste. Amen. (Gloria II, 1–3)* «Слава Тебе да будет и честь, / воинств Владыка, / Отец на земле, / Благой Единый, / с Собственным Сыном / и Духом Истинным. Аминь». Подбор слов удовлетворяет не только эстетическим требованиям, но отображает свойства Бога, рассматриваемые сквозь призму героико-эпического идеала. Перечень имен латинского оригинала превращен в краткий и выразительный художественный текст, отвечающий канону аллитерационного стиха и, вместе с тем, решающий дидактическую задачу – дать христианское представление о Боге в привычных англосаксонской аудитории выражениях.

Так возникают «смешанные» тексты, в которых части латинских молитв соседствуют с их поэтическими толкованиями. Следующий шаг – «переключение кода», т.е. это появление поэтических текстов, где одна часть фразы (первая краткая строка) задает тему на древнеанглийском языке, а другая (вторая краткая строка) продолжает ее на латыни. Ярким примером служит дидактическая концовка анонимной поэмы «Феникс», которая иногда приписывается перу Кюневульфа. Ср.:



Hafað us alyfed / *lucis auctor* / þæt we motun her / *merueri*, / goddædum begietan / *gaudia in celo*, / þær we motum / *maxima regna* / secan ond gesittan / *sedibus altis*, / lifgan in lisse / *lucis et pacis*, / agan eardinga / *alma letitię*, / brucan blæddaga, / *blandem et mittem* / geseon sigora Frean / *sine fine* / ond Him lof singan / *laude perenne* / eadge mid englum. / *Alleluia* (Fenix, 667–677)

Даровал нам / *света Создатель*, / чтобы здесь смогли мы / *заслужить*, / добрыми делами раздобыть / *радости на небе*, / где мы можем / *превеликих царств* / достичь и воссесть / *на престолах высоких*, / жить в благодати / *света и мира*, / обрести обители, / *изобилующие весельем*, / наслаждаться благоденствия днями, / *мягкого и кроткого* / зреть побед Владыку / *бесконечно* / и Ему славу петь / *хвалою вечной*, / блаженные меж ангелов. / *Аллилуйя*.

(Поэма «Феникс» цит. с указанием номеров строк в переводе автора статьи по: [The Phoenix 1990]. Латинский текст и его перевод выделены курсивом).

Подобная техника построения фразы может объясняться по-разному. С одной стороны, тут можно увидеть отголосок амебейного (двухголового) исполнения хвалебных песен древними певцами [Стеблин-Каменский 1979, 67], при котором один начинает, а другой подхватывает и развивает тему: на такую практику, возможно, намекает отрывок из поэмы «Видсид», когда поэт говорит: «Мы со Скиллингом возгласили» (пер. В.Г. Тихомирова) [Древнеанглийская поэзия 1987, 20]. С другой стороны, это можно рассматривать как развитие диалогического метода обучения латинскому языку в классе, когда учитель задает начало высказывания, а ученик должен дополнить его, выразив мысль не на родном языке, а на латыни. Диалогический метод представлен в «Латинских беседах» Эльфрика Баты, которые служили учебником в монастырских школах, где на рубеже X–XI вв. послушников учили пользоваться латынью как языком разговорным [Ненарокова 2016, 140].

Едва ли вполне применимо к этим стихам понятие макаронизма, которое возникло для обозначения слова или выражения из живого народного языка, проникавшего в литературную латинскую речь. В данной цитате из древнеанглийской парафразы латинской поэмы на античный сюжет о Фениксе, наоборот, тон задает родной язык англосаксов, а латинская фраза служит продолжению мысли. Кроме того, нет в ней и комического эффекта макаронических стихов. Скорее, здесь проявляется возможность спонтанного «переключения кодов», которая говорит о распространении латинской речи в бытовом общении клириков, чему помогало расширение связей с континентом, особенно с монастырями северной Франции, откуда во второй половине X в. и пришло в Англию так называется бенедиктинское возрождение, вызвавшее религиозный и культурный подъем в стране.

Отметим, однако, что подобное смешение языков оказывается скорее губительным для красоты древнеанглийской поэтической речи, о которой столь восторженно пишет Беда. В приведенном отрывке аллитерация, рас-



пространяясь на служебные слова, начинает терять семантическую функцию; глаголы вытесняют с акцентных вершин имена, столь значимые для эпической картины мира; почти исчезают сложные слова-метафоры.

Таким образом, история взаимодействия латинской и английской поэтической речи, начавшаяся в эпоху крещения Англии и обогатившая древнеанглийскую поэзию новыми темами и новой фразеологией, не могла трансформировать ее по существу. Разрыв с героико-эпической картиной мира означал упадок поэтического языка, его превращение в условную игру и предмет для учебных упражнений. Тем не менее, рано сложившийся обычай усвоения *sermones utriusque linguae* содействовал дальнейшему плодотворному взаимодействию исконной поэтической традиции с романскими литературами в эпоху «аллитерационного возрождения» английской поэзии XIV в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англос. СПб., 2001.
2. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975.
3. Божественная Литургия по чину Иоанна Златоуста и Василия Великого. URL: <http://www.liturgy.ru/lit1?page=0,6> (30.08.2017).
4. Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М., 1987.
5. Кюневульф. «Елена» (Поэма. Главы 7–10) / пер. с древнеангл. Н.Ю. Гвоздецкой, Е.Н. Клёминой // Сретенский сборник: научные труды преподавателей СДС. Вып. 5. М., 2014. С. 163–175.
6. Матюшина И.Г. Бозций и король Альфред: поэзия и проза // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения. М., 2006. С. 11–57.
7. Мельникова Е.А. Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987.
8. Ненарокова М.Р. «Радуясь трапезе...»: еда и трапеза у англосаксов // CURSOR MUNDI: человек Античности, Средневековья и Возрождения. Вып. 8. Иваново, 2016. С. 135–144.
9. Сазонова А.А. Трансляция латинской интеллектуальной традиции: Альдхельм Малмсберийский // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков. М., 2010. С. 323–357.
10. Смирницкая О.А. Два предания о первых поэтах: Кэдмон и Браги // Другие средние века. К 75-летию А.Я. Гуревича. М.; СПб., 1999. С. 297–317.
11. Смирницкая О.А. Литературное сознание исландцев XII–XIII вв. и проблемы становления жанровых форм // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 108–137.
12. Стеблин-Каменский М.И. Древнескандинавская литература. М., 1979.



13. Bede's Ecclesiastical History of the English People / ed. and tr. B. Colgrave, R.A.B. Mynors. Oxford, 1969.
14. Bullough D.A. Carolingian Renewal: Sources and Heritage. Manchester, 1991.
15. Edda. Die Lieder des Codex Regius / Hrsg. Von Gustav Neckel. I. Text. Dritte, umgearbeitete Auflage von Hans Kuhn. Heidelberg, 1962.
16. Elene / ed. by P.O.E. Gradon. London, 1958.
17. Missale Romanum 2002. P. 517. URL: <http://www.clerus.org/bibliac-lerusonline/pt/2s.htm#b5q> (accessed 30.08.2017).
18. The Anglo-Saxon Minor Poems / ed. by Elliott van Kirk Dobbie. New York, 1942.
19. The Phoenix / ed. N.F. Blake. Exeter, 1990.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Matyushina I.G. Boetsiy i korol' Al'fred: poeziya i proza [Boethius and King Alfred: Poetry and Prose]. *Stikh i proza v evropeyskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Verse and Prose in European Literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2006, pp. 11–57. (In Russian).
2. Nenarokova M.R. "Raduyas' trapeze...": eda i trapeza u anglosaksov ["Enjoying Meals...": Eating and Meals in the Anglo-Saxon Times]. *CURSOR MUNDI: chelovek Antichnosti, Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [CURSOR MUNDI: Man of the Antiquity, Middle Ages and Renaissance]. Vol. 8. Ivanovo, 2016, pp. 145–144. (In Russian).
3. Sazonova A.A. Translyatsiya latinskoy intellektual'noy traditsii: Al'dkhel'm Malmsberiyskiy [Translation of Latin Intellectual Tradition: Aldhelm of Malmsbury]. *Intellektual'nye traditsii Antichnosti i Srednikh vekov* [Intellectual Traditions of the Antiquity and the Middle Ages]. Moscow, 2010, pp. 323–357. (In Russian).
4. Smirnitskaya O.A. Dva predaniya o pervykh poetakh: Kedmon i Bragi [Two Stories about the First Poets: Caedmon and Bragi]. *Drugie srednie veka: k 75-letiyu A.Ya. Gurevicha* [Other Middle Ages: in Honour of the 75th Anniversary of A.Ya. Gurevich]. Moscow–St. Petersburg, 1999, pp. 297–317. (In Russian).
5. Smirnitskaya O.A. Literaturnoe soznanie islandtsev XII–XIII vv. i problemy stanovleniya zhanovykh form [Literary Consciousness of the Islanders of the XII–XIII c. and Problems of Development of Generic Forms]. *Problema zhanra v literature srednevekov'ya* [The Problem of Genre in Medieval Literature]. Moscow, 1994, pp. 108–137. (In Russian).

(Monographs)

6. Bullough D.A. *Carolingian Renewal: Sources and Heritage*. Manchester,



1991. (In English).

7. Mel'nikova E.A. Mech i lira. *Anglosaksonskoe obshchestvo v istorii i epose* [Anglo-Saxon Society in History and Epic]. Moscow, 1987. (In Russian).
8. Steblin-Kamenskiy M.I. *Drevneskandinavskaya literatura* [Old Scandinavian Literature]. Moscow, 1979. (In Russian).

Гвоздецкая Наталья Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, заведующая кафедрой английской филологии Института филологии и истории. Специалист в области германской филологии, истории английского языка, древнеанглийской и древнеисландской литературы. Научные интересы: историческая поэтика; древнегерманский эпос; древнеанглийская аллитерационная поэзия, языки, литература, культура, история средневековой Англии и Исландии.

E-mail: ngvozd@yandex.ru

Gvozdetskaya Natalya Yu., Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology; Head of the Department of English Philology, Institute of Philology and History. Specialist in Germanic Philology, History of the English Language, Old English and Old Icelandic Literature. Scholarly interests: Historical Poetics; Germanic Epic; Old English Alliterative Poetry; Languages, Literature, Culture, History of the Medieval England and Iceland.

E-mail: ngvozd@yandex.ru

И.В. Ершова (Москва)

**ДЕЯНИЯ СИДА КАМПЕАДОРА В
ИСПАНСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ:
следы «устности» в латинской хронике XII в.**

Аннотация. В статье дан анализ двух эпизодов латинской «Нахерской хроники» (*Chronica naierensis*) с точки зрения наличия в них фольклорных и эпических элементов (перебранки, трюка, мотива умаления героической силы). Сюжетная и повествовательная схема эпизода позволяют предположить, что описание битвы при Гольпехере с участием Родриго Диаса де Бивар в «Нахерской хронике» почерпнуто не из литературы, а из устного эпического сказания, складывающегося вокруг фигуры короля Санчо II и самым тесным образом, по-видимому, связанного с героической биографией Сида Кампеадора.

Ключевые слова: «Нахерская хроника»; средневековый эпос; мотив; Санчо II, Родриго Диас де Бивар (Сид).

I.V. Ershova (Moscow)

**The Deeds of the Cid Campeador in Spanish Historiography:
Traces of Oral Tradition in Latin Chronicle of the 12th Century AD.**

Abstract. The paper analyzes two episodes of the medieval Latin *Chronica naierensis* and reveals various epic and folklore elements present there. Among those, the motifs of wrangling, trickery, and (self-)disparagement of heroic might are specifically emphasized. The plot and narrative structure of the episodes make it plausible to conclude that within the chronicle, the description of Rodrigo Díaz de Bivar taking part in the battle of Golpeher was based not on literary tradition, but on oral epic tale. This tale must have been focused upon the historical figure of the king Sancho II, but at the same time seems to be closely related to the shaping of the Cid's heroic biography.

Key words: *Chronica naierensis*; medieval epic; motif; Sancho II; Rodrigo Díaz de Bivar (el Cid).

Известно, что средневековые хроники (и латинские, и на народных языках) вбирали в себя самые разнообразные источники. Это были предшествующие хроники, античные и средневековые, жизнеописания исторических лиц, монастырские анналы, литературные тексты, агиографическая литература, современная им эпика и сказочный фольклор, местные устные предания и легенды. Одной из задач исследователей древней литературы становится определение критериев вычленения устного фольклорного сюжета. Проблеме устности/письменности источников в историческом тексте посвящено немало теоретических и практических трудов. Значительный спектр тем взаимодействия устной и письменной традиции в Средние века и раннее Новое время дает, например, специальный номер альманаха «Одиссей» и вводная статья к нему историка С.И. Лучицкой

[Лучицкая 2008, 7–12], где, среди прочего, обосновывается необходимость междисциплинарного подхода к проблеме, в частности, привлечение фольклористических и филологических методов анализ к исследованию исторического нарратива. Именно такой подход и станет методологическим основанием моей работы.

Исследуя рассказы об испанском эпическом герое Родриго Диасе де Бивар (герое «Песни о моем Сиде»), изложенные в средневековой латинской историографии, ученые пытаются понять, какие из связанных с ним эпизодов – помимо тех, что изложены в дошедшей до нас поэме – заимствованы хрониками из устной традиции, а какие являются плодом сочинения ученых авторов, добавлений и интерпретации самих хронистов. Одним из самых интересных и спорных текстов оказывается латинская «Нахерская хроника» (*Chronica naierensis*, сокр. *CrNaj*, 1160–1180 [Pérez Rodríguez 1983, 21–27]), созданная в монастыре Санта-Мариа-ла-Реальде-Нахера [Ubieto Arteta 1981 [1982], 153–177], первая хроникальный свод, посвященный истории Кастилии и ее правителей. А. Перес Родригес, много и специально изучавший хронику в последнее время, подтвердил выводы Р. Менендеса Пидалья по поводу кастильской ориентации автора [Pérez Rodríguez 1983, 21–27] и внимания самой хроники к истории и легендам Кастилии. Среди прочего хроника выказывает особый интерес к легендарным сюжетам и, возможным, устным сказаниям и песням о деяниях. В частности, одним из таких сюжетов в латинской хронике является история борьбы за власть и битв короля Санчо II Кастильского, источником которой считают несохранившуюся «Песнь о Санчо II Сильном», существовавшую то ли на латинском, то ли на романском языке. Начало этой истории кладет раздел королевства Фернандо I между тремя его сыновьями и двумя дочерьми. Если дочери получили города и области к ним прилежащие, то сыновья поделили между собой Кастилию, Галисию и Леон. Результатом необдуманного решения стали междоусобные битва братьев-королей.

Применительно к самому королю Санчо II Кастильскому в «Нахерской хронике» речь идет о четырех битвах: 1) битва Санчо и Альфонсо при Льянтаде (кап. 13, 1106 г. испанской эры); 2) битва при Граусе и гибель Рамиро I Арагонского из-за похищения невесты Санчо II (вся история целиком вымышлена, тем более, что битва при Граусе деле произошла при жизни Фернандо I, по поводу спора о тайфе Сарагосы, дат. 1063; 3) битва при Гольпехере, которая закончилась пленом Альфонсо Леонского; 4) осада города Саморы, унаследованной инфантой Урракой, и убийство короля Санчо II. Результатом стало последовавшее за смертью Санчо II объединение королевств, но под властью Альфонсо VI, того самого, который изгоняет Родриго Диаса в «Песни о моем Сиде».

Родриго Диас де Бивар, кастильский рыцарь и альферес короля (оруженосец, обладавший полномочиями командующего войском) возникает в хронике в двух эпизодах:

1. Битва братьев-королей при Гольпехере: накануне битвы король со-



бирает военачальников, чтобы выяснить, чье войско больше и каковы их собственные силы. В этот момент между королем и Родриго происходит следующий диалог:

«Тогда сказал Санчо: “Если они превосходят числом, ты мы лучше и сильнее их. Не стоит ли мое копьё тысячи рыцарей, а копьё Сида Кампеадора – сотни?” На это ответил ему Родриго, что с Божьей помощью, смог бы он сразиться с одним рыцарем, а там как Бог даст. Однако король снова и снова препирался с кастильцем, говоря ему, что мог бы сразиться с 50, или 40, или 20, или, наконец, с десятком; но лишь один ответ смог он услышать из уст Кампеадора: «Выйду на бой против одного и сделаю то, что Бог позволит».

(«...rex Santius hortatus suos sic ait: “si illi numerosiores, nos meliores et forciores. Quin inno lanceam meam mille militibus, lanceam uero Roderici Campidocti, centum militibus comparo”. Ad hec Rodericus cum uno tantum milite cum Dei adiutorio se pugnaturum et quod Deus disponeret facturum asserebat. E contra cum rex iterum atque iterum Rodericum secure cum L uel cum XL uel cum XXX, deinde cum XX uel ad minus cum X posse pugnare contenderet, nunquam tamen aliud uerbum ab ore Roderici potuit extorquere, nisi quod cum uno se cum Dei adiutorio pugnaturum et quod Deus permitteret facturum» [Naierensis III. 15: 11–22]).

По окончании битвы оба короля попали в плен, и здесь на выручку Санчо приходит Родриго, увидевший, как 14 воинов схватили короля и вводят его в плен. Далее:

«Побежал он за ними, крича издалека: “Куда вы идете, жалкие? Какой будет ваша победа, если, уведя нашего короля, вы потеряете своего? Верните нашего короля и получите своего”. Они же, не зная того, что король их и в самом деле стал пленником, и считая, что это никак невозможно, презрительно отнеслись к Родриго и сказали ему: “Глупец, зачем следуешь ты по следу пленного короля? Или надеешься в одиночку вырвать его из наших рук?” Отвечал на это Родриго: «Дайте мне одно копьё» и я вам очень быстро покажу, с Божьей помощью, чего я хочу». Они воткнули копьё в землю и поехали дальше. Схватив его, Родриго, пришпорил коня, первым броском сразил одного и развернувшись, выбил из седла другого; и так раз за разом, налетая на них и повергая на землю, освободил короля, и дал [ему] коня и оружие».

(«... instanter properat et eos a longe sic affatur: “quo miseri fugitis, uel que uictoria uobis si regem nostrum fertis et uestro rege caretis? Nostrum reddatis, ut uestrum post habeatis”. Illi regem suum captum esse nescientes et id nequaquam fieri potuisse credentes, uerba Roderici contemptui habentes dixerunt: “stulte, quid insequeris capti uestigia regis? Tu solus eum de manibus nostris liberari confidis?” Quibus Rodericus ait: “si lancea sola daretur, cum Dei adiutorio in breui meam uobis patefacerem uoluntatem”. At illi fixa in campo lancea processerunt. Qua Rodericus arrepta, equum calcariibus urgens primo impetum unum prostrauit, in reditu alium deiecit et sic in eos sepius feriendo et ad terram prosternendo, regem eripuit, equum et arma exhibuit» [Naierensis III. 15: 33–43]).



2. Осада Саморы. Речь идет о самом известном эпизоде в легендарной и реальной истории раздоров детей Фернандо I. По завещанию короля, Самора отошла инфанте Урраке. Долгая осада города изматывала горожан и угрожала им голодом. Тогда из города, по наущению инфанты, выбрался смельчак по имени Вельдио Дольфос (этот персонаж довольно быстро утратил свою героичность, и в испанской фольклорной традиции всегда предстает предателем), который, прикинувшись перебежчиком, смог войти в доверие к королю и убил его ударом копья в спину. Родриго упомянут в том эпизоде, когда он гонится за убийцей короля к стенам Саморы:

«Родриго, в душе заподозрив, что произошло, мигом вскочил на неоседланного коня и, сжимая копьё, преследовал беглеца, сумев, единственно, ранить его коня в полуприкрытых воротах Саморы, укрывшей предателя. В гневе Родриго вернулся в лагерь, рвя на себе волосы, осыпая ударами голову, оплакивая с великими воплями смерть своего господина».

(«Set Rodericus quod factum fuerat animo suspicatus, mox mundo insiliens equo, quem forte tunc ei scutigeri detergebant, arrepta lancea illum insequitur inter portas semiclausas; lancea proditoris equum percutit fugientis. Sic que per castra rediens Rodericus abruptis crinibus caput pugnatis percussis magnis clamoribus intermixtis singultibus mortem sui deflet domini furibundus» [Naierensis III. 16: 37–42]).

Все исследователи единодушны в том, что в данных эпизодах речь не идет о хроникальных источниках. Известно, что основными источниками *CrNaj* в этой части рассказа были «Хроника королей Леона» Пелайо де Овьедо (Pelayo de Oviedo, *Chronicon Regum Legionensium*, 1132) и «Силосская хроника» (*Historia Silense*, 1109–1118). Неубедительным кажется предположение, что речь идет о пересказе латинской поэмы, как полагал Ж. Сиро [Ciro 1909, 259–282] и отчасти Р. Менендес Пидаль [Menéndez Pidal 1923, 329–372]. Центральных аргументов два: смена языкового стиля (при всей бедности и простоте своего латинского автор хроники стремится подражать высоким латинизированным образцам и периодически оформляет свой рассказ гекзаметрами, но не в данном случае); вставки прямой речи, которые традиционно воспринимаются как доказательство устного источника (так, например, процент прямой речи в хроникальном переложении «Песни о Сиде» в «Хронике двадцати королей» достигает 40 % от общего объема). Таким образом, сделан вывод, что этот неизвестный источник должен быть устным. Еще одним доводом в пользу устного источника становится рассуждение о том, что вряд ли автор *CRNaj* задался целью придумать весь эпизод о Родриго Диасе, поскольку его фигура явно не представляет для хрониста никакого специального интереса [Bautista 2009]. Он упоминает Сида только в тех эпизодах, которые связаны со службой королю, а не касаются его собственной судьбы. Тот же Менендес Пидаль полагал, что латинская поэма основана на устной романской песне о Санчо II; после анализа В.Дж. Энтвистла [Entwistle 1928, 204–219] преобладающей стала идея о сосуществовании и комбинированном исполь-



зовании латинской и устной романской поэм. Были и те, кто предполагал, что источник был один – устная романская песнь. На романской песне как единственном источнике настаивал Р. Райт [Wright 1989, 341–342], проделавший большую лингвистическую работу и не нашедший и следов гекзаметров.

И все-таки только наличия прямой речи и логики недостаточно, чтобы подтвердить, что источником было устная песнь на народном языке. Следует оговорить и еще одно положение. Для многих исследователей зачастую нет различия между устным фольклорным источником (эпосом) и устно исполнявшимся литературным произведением. Справедливо настаивая на устности и романском языке источника, Ф. Баутиста одновременно характеризует его в категориях литературного текста, утверждая, что повествование в этих сценах «выявляет решительный литературный импульс, который и дает естественное и эффективное развитие, полное эмоций и драматизма», и определяет, как «un cantar de gesta» [Bautista 2009], что по сути отрицает друг друга.

Разберем эпизод битвы при Гольпехере чуть подробнее и попробуем взглянуть на него с фольклорно-эпической точки зрения. Важной структурной чертой рассказа становится принцип удвоения, который организует весь эпизод: два этапа битвы (битва войска, заканчивающаяся пленением двух королей; сражение Родриго за освобождение короля Санчо с четырнадцатью рыцарями); две беседы Родриго Диаса (одна с королем накануне битвы, вторая с противниками, пленившими короля). Весь рассказ о битве при Гольпехере в целом строится на удвоении – сначала проигрыш, затем победа.

При этом роль Родриго Диаса в обеих беседах строится по одной модели – модели фольклорной по своему генезису. Родриго Диас преуменьшает и умаляет свою силу. В первый раз – когда настаивает, что ему бы только одного врага убить, а не 50, 40, 30, 20 и 10. Скромный ответ Родриго следует на похвальбу короля, при этом протагонистом в этом случае следовало бы считать именно Родриго. Пауэлл полагает, что Родриго выступает здесь в роли наперника и советчика героя (коим естественно считает короля Санчо [Powell 1983, 19]), и кажется, что структура эпизода подтверждает это. Эпизод этот в некотором смысле аналогичен спору Оливье и Роланда, где похвальба как раз является показателем отваги и безрассудной доблести героя. Однако стоит помнить, что Родриго в устной традиции как раз предстает героем разумным, и эпическое умаление своей силы здесь вполне согласуется с его образом. Кроме того, похвальба короля в значительной мере адресована именно Родриго Диасу, превращая его спор с королем в своего рода перебранку, где на первый план выходит именно Родриго. К тому же протагонистом следующего эпизода будет как раз он. Второй раз Родриго Диас подобная же перебранка происходит с вражескими рыцарями, пленившими короля, где Родриго вновь демонстративно преуменьшает свои возможности, сначала уговаривая врагов добром отпустить короля, а потом с очевидным неразумием преследуя отряд в одиночку и безоруж-



ным. Он собственно начинает сражаться после того, как враги уверились в его глупости; под насмешки рыцарей он просит лишь одно копьё. Далее Родриго этим самым копьём по одному расправляется с половиной отряда, освобождает короля, и вместе они побеждают остальных.

Весь эпизод становится кристально ясным и симметричным, если «прочитать» в контексте фольклорной мотивики. Мотив умаления силы эпическим героем вполне традиционен. Достаточно вспомнить Одиссея, который, прося лук, говорит, что хочет узнать, «осталось ли в мышцах моих изнуренных хоть мало/ силы, меня оживлявшей в давнишнее младости время, /или я вовсе нуждой и бродячим житьем уничтожен» [Одиссея 21, 282–284]. Не раз возникает он и в русских былинах; например, когда сам Илья Муромец, притворившийся каликой перехожим, заставляет Идолице считать, что богатырь Илья Муромец ест так же мало, как калика, а потому и силы у него немного:

«Какой-то на Руси у вас богатырь есть, / А старьи казак есть Илья Муромец? / Велик ли ростом, по многу ль хлеба ест, / По многу ль еще пьет зелена вина?» / Как тут эта калика было русская, / Начал он калика тут высказывать: / «Да ай же ты, поганое Идолице! / У нас-то есть во Киеве Илья-то ведь да Муромец, / А волосом да возрастом ровным с меня, / А мы с ним были братица крестовые; / А хлеба ест как по три-то калачика крупивчатых, / А пьет-то зелена вина на три пятачика на медных!» (Илья-Муромец и Идолице в Царь-граде).

Мотив умаления эпическим героем своей силы несет в себе оттенок хитрости, плутовства. Во втором диалоге (Родриго и рыцарей) в эпизоде битвы при Гольпехере этот оттенок трикстерства (о феномене трикстерства и связанных с ним мотивах см. работу Е.С. Новик [Новик 1993, 160–145]), преуменьшения своей силы ради обмана антагониста, просматривается достаточно отчетливо. Е.С. Новик, исследуя вслед за Е.М. Мелетинским трюк как особый фольклорный мотив или сюжет особого типа, вычленяет его основные разновидности. Среди прочих выделен такой: «Герой преувеличивает в глазах антагониста свою силу (шантаж, мнимые угрозы, демонстрация бессмысленности сопротивления и т.д.)». Важными составляющими такого трюка оказываются мнимая слабость героя; провокация (побуждение антагониста на действия выгодные трикстеру); диалогичность структуры, ответное поведение (взаимосвязь трикстера и антагониста). Родриго просит врага отпустить короля, а не нападает на него сразу, что заставляет рыцарей усомниться в его силе. Заставив врага поверить в свою слабость и провоцируя его дать ему оружие, Родриго получает копьё и побивает противника его же оружием. Важно и то, что преуменьшение силы героем в споре с королем накануне битвы на самом деле определяет *modus operandi* героя. Он уверяет, что наверняка сможет оборотить лишь одного противника, а там как Бог даст. Весь ход его сражения с охраной пленного короля – это серия кратких одиночных поединков. Родриго и впрямь не убивает одним махом сразу 50, 40 или 30 воинов, но



по одному многим. Трикстерство вообще не чуждо испанским эпическим героям – и Сиду, и, например, Фернанду Гонсалесу. Особенно Сиду. Вполне укладывается сюда и проделка с сундуками в «Песни о Сиде», и периодические хитрости в бою и осаде, которые демонстрирует эпический Сид в поэме. Так или иначе, на мой взгляд, эпизод этот предстает фольклорным по своей природе, что подтверждает предположение о его устном эпическом генезисе.

Интересно, что второй эпизод, где Родриго гонится за Вельидо Дольфосом, убийцей короля, убивает его коня уже в воротах Саморы, а затем, рыдая и кляня себя, возвращается в лагерь, устроен при всех его отличиях по сходной схеме. Чрезмерные эмоции Родриго Диаса, безуспешная погоня за убийцей, на первый взгляд, противоположны его же поведению в предыдущей битве. Однако на самом деле эта чрезмерность и неудача зеркально отражают предыдущий эпизод с его участием: Родриго, чувствуя неладное, задает вопрос Веллидо, что делает король: так же он спрашивал рыцарей, куда они везут пленного короля. Вторая часть тоже по-своему совпадает: при Гольпехере Родриго гонится за врагами с их копьем и ударом его убивает врагов одного за другим; у Саморы Родриго гонится с копьем за рыцарем, убившем короля, но промахивается и убивает лишь коня. Сходство есть, но все признаки трюка уходят; нет умаления силы, нет спора с врагом, нет провокации, нет связи с врагом (убить его же оружием). Родриго даже не убивает самого предателя, хоть фольклорно ему это вполне удастся: гибель коня аналогична гибели героя. Не случайно в последующих фольклорных версиях легенды о Веллидо Дольфосе, он не успевает укрыться в Саморе и всегда оказывается убитым.

Сцена погони за предателем следует за эпизодом, где инфанта Уррака спрашивает, кто готов за награду – ее руку и все имущество – убить короля Санчо: «Если кто-то освободит меня от этой осады и бедствия, я бы вручила ему себя и все, что имею» – и слышит в ответ: «Если заверяешь меня в обещанном, я сделаю то, о чем просишь» («Quod cum Urraca perpensisset obortis lacrimis ait: “si quis me ab hac obsidione et angustia utcumque liberaret, me et mea omnia illi darem”. Tunc quidam filius perditionis Bellidus Ataulfus nomine, qui eam super omnia cupidus affectabat, accedens ad eam dixit: “si de promisso me certificas, facio quod exoptas”») [Naiensis III. 16: 13–17]). Перед нами очень традиционный мотив обещанной награды за помощь в виде руки принцессы (мотив общефольклорный, востребованный и в сказке, и в эпосе, и в рыцарском романе). Заметим, что легендарная и эпическая традиция не потеряют этот мотив. И почти все версии романсов о предательстве Вельидо Дольфосе строятся на переносе вины за убийство короля на инфанта Урраку. Перед этим упоминается и перебранка между королем Санчо и принцессой Урракой: король шлет послов, что предложить Урраке отдать Самору в обмен на земли в долине, на что Уррака отвечает: «Что же со мной сделает чужак в чистом поле, если на укрепленном холме так со мной поступает единоутробный брат?» («quid mihi faceret extraneus in planis, cum hec mihi frater uterinus faciat in arduis et munitis?») [Naiensis



III. 16: 6]). Как можно заметить, все указанные эпизоды держатся на структуре спора, перебранки (даже тот диалог, где Вельидо Дольфос отвечает на вызов и обещание инфанты). В пользу фольклорной природы этих эпизодов играет и сам способ обработки их в хронике – некоторое отсутствие логики и связи внутри эпизодов и, главное, заимствование фольклорного сюжета, который естественным образом влечет за собой появление целого комплекса сопутствующих мотивов.

Можно действительно предположить, что мы имеем дело с неким устным преданием о расправе братьев-королей Санчо и Альфонсо, в котором все активнее начинает действовать Родриго Диас де Бивар. В латинской хронике, занятой преимущественно династической враждой королей, битвы, в которых участие юного Родриго Диаса не отмечено, рассказаны автором латинской хроники вскользь и коротко, а подробно переданы как раз те битвы, где Сид выполняет некие функции по защите короля. [Более или менее развернут в *CrNaj* также эпизод с похищением жены Санчо бастардом его брата, ставший причиной битвы при Граусе и гибели Рамиро Арагонского, который никогда более не будет упомянут в хрониках, хотя, в отличие от Б. Пауэла [Powell 1983], я считаю, что он носит более новеллистический характер, не имея очевидных фольклорных черт]. Логично было бы предположить, что сюжеты о короле Санчо II получают дополнительный импульс к развитию именно в связи с растущей популярностью фигуры Сида и некоторым достраиванием его эпической биографии в устной традиции.

Таким образом, анализ фрагмента латинской хроники с точки зрения наличия в нем фольклорных элементов (перебранки, трюка, мотива умаления героической силы) позволяет предположить, что описание эпизода с участием Родриго Диаса де Бивар в «Нахерской хронике» почерпнуто не из литературы, а именно из устного эпического сказания, складывающегося вокруг фигуры короля Санчо II и самым тесным образом, по-видимому, связанного с героической биографией Сида Кампеадора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лучицкая С.М. Введение // Одиссей: человек в истории. Script/Oralia: взаимодействие письменной и устной традиций в Средние века и раннее Новое время. М., 2008. С. 7–12.
2. Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: сборник в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 145–160.
3. Bautista F. Sancho II y Rodrigo Campeador en la Chronica naiensis // e-Spania. 2009. 7 juin. URL: <http://e-spania.revues.org/18101> (дата обращения 27.02.2018).
4. Cirot G. Une chronique léonaise inédite // Bulletin Hispanique. 1909. Vol. 11. № 3. P. 259–282.
5. Entwistle W.J. On the Carmen de morte Sanctii regis // Bulletin Hispanique. 1928. Vol. 30. № 3, P. 204–219.
6. Menéndez Pidal R. Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indica-



ciones // Revista Filología Española. 1923. Vol. 10. P. 329–372.

7. Pérez Rodríguez A. Observaciones sobre el autor, los motivos y el lugar de redacción de la Crónica Najerense // Cuadernos de Investigación. Historia. 1983. Vol. 9. № 2. P. 21–27.

8. Powell B. *Epic and Chronicle: the “Poema de mio Cid” and the “Cronica de veinte reyes”*. London. 1983.

9. Ubieta Arteta A. *Historia de Aragón: in 6 vols. Vol. 1. Literatura medieval*. Zaragoza, 1981 [1982].

10. Wright R. *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Madrid, 1989.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bautista F. Sancho II y Rodrigo Campeador en la Chronica najerensis. *e-Spania*, 2009, 7 juin. Available at: <http://e-spania.revues.org/18101> (accessed 27.02.2018). (In Spanish).

2. Cirot G. Une chronique léonaise inédite. *Bulletin Hispanique*, 1909, vol. 11, no. 3, pp. 259–282. (In Spanish).

3. Entwistle W.J. On the Carmen de morte Sanctii regis. *Bulletin Hispanique*, 1928, vol. 30, no. 3, pp. 204–219. (In Spanish).

4. Menéndez Pidal R. Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones. *Revista Filología Española*, 1923, vol. 10, pp. 329–372. (In Spanish).

5. Pérez Rodríguez A. Observaciones sobre el autor, los motivos y el lugar de redacción de la Crónica Najerense. *Cuadernos de Investigación. Historia*, 1983, vol. 9, no. 2, pp. 21–27. (In Spanish).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Luchickaya S.M. Vvedenie [Introduction]. *Odissey: chelovek v istorii. Script/Oralia: vzaimodeystvie pis'mennoy i ustnoy traditsii v Srednie veka i rannee Novoe vremya* [Odysseus: Man in History. Script/Oralia: The Written and the Oral in the Middle Ages and Early Modern Time], Moscow, 2008, pp. 7–12. (In Russian).

7. Novik E.S. Struktura skazochnogo tryuka [The Structure of a Fairy Tale]. *Ot mifa k literature: sbornik v chest' semidesyatiyatiyeta E.M. Meletinskogo* [From Myth to Literature: A Collection in Honor of the Seventy-fifth Anniversary of E.M. Meletinsky]. Moscow, 1993, pp. 145–160. (In Russian).

(Monographs)

8. Powell B. *Epic and Chronicle: the “Poema de mio Cid” and the “Cronica de veinte reyes”*. London. 1983. (In English).

9. Ubieta Arteta A. *Historia de Aragón: in 6 vols. Vol. 1. Literatura medieval*. Zaragoza, 1981 [1982]. (In Spanish).



10. Wright R. *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Madrid, 1989. (In Spanish).

Ершова Ирина Викторовна, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник ШАГИ РАНХиГС; профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

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

Ershova Irina V., School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPA; Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

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

О.А. Маркелова (Москва)

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В РОМАНЕ АУРМАННА ЯКОБССОНА «ГЛАЙСИР»
К вопросу о рецепции древнескандинавской словесности
в современной исландской прозе**

Аннотация. Для исландской исторической романистики рубежа XX–XXI вв. характерно создание текстов, где отправной точкой для повествования является та или иная «сага об исландцах». Роман современного исландского автора Аурманна Якобссона «Глайсир» (2011) основан на тексте «Саги о людях с Песчаного берега», однако написан с точки зрения маргинального в данной саге персонажа: быка Глайсира, в которого вселился призрак Торольва Скрюченная Нога. Глайсир часто цитирует «Старшую Эдду». У этого цитирования есть свои особенности: эддические образы в интерпретации Глайсира подвергаются переосмыслению и сплетаются с индивидуальной метафорикой. Апелляция к мифологическим песням «Эдды» выделяет Глайсира в особый текстовый план и в определенной мере «программирует» его судьбу. «Глайсир» рассматривается в статье в контексте других случаев рецепции древнеисландской литературы в современной исландской прозе. В культуре Исландии персонажи саг часто становятся прецедентными персонажами, – но Торольв Скрюченная Нога изначально не принадлежал к их числу. Аурманн Якобссон создает нового прецедентного персонажа за счет необычного использования хорошо знакомых читательской аудитории древних текстов.

Ключевые слова: современная исландская литература; саги об исландцах; «Сага о людях с Песчаного берега»; «Старшая Эдда»; исторический роман; интертекстуальность; рецепция.

O.A. Markelova (Moscow)

**Intertextuality in the Novel “Glæsir” by Ármann Jakobsson:
The Case-Study of Perception of Old Norse Literature in
Modern Icelandic Prose**

Abstract: For Icelandic historical novel writing of the turn of centuries 20th-21th, texts based on some particular “saga of Icelanders” are typical. The novel “Glæsir” (2011) by Ármann Jakobsson is based on “Eyrbyggja saga”, but written from the point of view of the person who is marginal in the saga itself: the bull Glæsir possessed by the ghost of Thoroftr Bægifotr. Glæsir quotes the Poetic Edda rather often. Such quotation has its specific features: in Glæsir’s interpretation the eddaic images are re-interpreted and combined with his personal metaphors. Appealing to the mythological songs of Edda puts Glæsir on a special text plan and in a certain mode “programmes” his fate. In this paper “Glæsir” is examined in the context of other cases of perception of Old Icelandic literature in contemporary Icelandic prose fiction. In Icelandic culture the significant saga characters often become the precedential ones, but Thoroftr Bægifotr isn’t used to be among them. Ármann Jakobsson creates a new precedential character

by means of a specific use of familiar Old Icelandic texts.

Key words: modern Icelandic literature; sagas of Icelanders; “Eyrbyggja saga”; the Poetic Edda; historical novel; intertextuality; perception.

В этой статье речь пойдет об исландской прозе рубежа XX–XXI вв. – материале, не попадавшем в поле зрения отечественных литературоведов и пока еще не полностью осмысленном литературоведами Исландии. Главным объектом нашего интереса будет рецепция древнеисландской литературы в крупной прозе указанного периода. Для исландских авторов обращение к «великому литературному наследию» своего народа вполне закономерно, тем не менее, в литературе последних трех десятилетий тексты, действие которых происходит в эпоху действия саг (IX–XIII вв.), немногочисленны. Как правило, это исторические романы. (Однако есть и ряд текстов, где сюжеты саг осмысляются как универсальные прецедентные ситуации, например, «Выкуп головы» Оулава Гюннарссона (2005), где известный эпизод из «Саги об Эгиле» становится метафорой судьбы персонажа, живущего в начале XX в., или ряд романов Траина Бертельссона, в которых сюжеты саг ложатся в основу детективных историй, происходящих в Рейкьявике 2000-х гг.). Важно, что исландские авторы при создании таких текстов не идут по излюбленному пути своих зарубежных коллег – придумать собственную историю, воспроизводящую распространенные сюжетные коллизии саговой литературы, – а берут в качестве отправной точки для своего повествования какую-нибудь уже известную сагу. (Яркие примеры здесь – «Торвальд Странник» Ауртни Бергманна (1994), основанный на древнеисландских «Пряжи о Торвальде» и «Саге о крещении Исландии», и «Здесь лежит скальд» Тоурарина Эльдъяртна (2012), являющийся реконструкцией «Саги о жителях Сварвдаля»). Сюжеты саг в современных исландских исторических романах в целом не подвергаются сильной трансформации. Но расхождения с текстом саги в том, что касается освещения тех или иных периодов биографии персонажа, мотивировок его поступков, его чувств и пр., в таких случаях неизбежны, т.к. речь идет о произведениях разных эпох и разных жанров с различными эстетическими задачами. Как поясняет крупный исландский филолог и писатель Ауртни Бергманн: «Люди пытались писать в саговой манере <...>, но гораздо обычнее другое: что они задействовали данные современной психологической науки и современное понимание человека, чтобы заполнить те лакуны и разрешить те загадки, которые предоставляет читателям лапидарный стиль саг» [Árni Bergmann 2012, 118].

Роман Аурманна Якобссона «Глайсир» (2011) является переписыванием «Саги о людях с Песчаного берега» (Eyrbyggja saga) от лица одного ее эпизодического, но очень необычного персонажа: быка по имени Глайсир («Блистательный»), принадлежащего бонду Торродду Торбрандссону с хутора Финнгейрстадир. В этого быка, согласно тексту саги, вселился призрак Торольва Скрюченная Нога, чей сын Арнкель был убит группой людей, в числе которых был и Торродд [Íslendingasögur... 1981, 78, 90, 114].



Аурманн Якобссон (род. 1970) – литературовед, историк исландской литературы, специалист по сагам; в последние годы он также стал уделять время художественному творчеству (в т.ч. обратил на себя внимание книгой в стиле фэнтези «Последний волшебник», адресованной юношеству). Роман «Глайсир» заслуживает отдельного рассмотрения прежде всего по причине оригинальности взаимодействия с материалом древнеисландской словесности. Уже само изложение известного сюжета саги с точки зрения нечеловеческого персонажа – случай, необычный в современной исландской художественной прозе – и, вероятно, не только в ней. Наибольший интерес представляет интертекстуальный ряд этого романа: в него входят общеизвестные для исландской аудитории тексты, однако используются они своеобразно.

Критическая литература о романе на данный момент исчерпывается несколькими рецензиями в исландских литературных журналах. Любопытно, что в этих рецензиях не сказано ни слова об особенностях его интертекстуальности.

Наиболее верное жанровое определение «Глайсира» – очевидно, «исторический роман», т.к. в этом тексте присутствует достоверная картина определенной исторической эпохи. Но основная предпосылка этого романа – фантастическая: события изложены с точки зрения представителя нечисти. (Рассказчик аттестует сам себя то как призрака, то как «злобного тролля»).

Первый, лежащий на поверхности, слой интертекстуальности – взаимодействие с самим материалом «Саги о людях с Песчаного берега» и других родовых саг. Роман представляет рассказ Глайсира/Торольва от первого лица о событиях до и после гибели Торольва. Иногда текст саги цитируется прямо – в том случае, когда рассказчику необходимо показать, не как он сам воспринял то или иное событие, а как его увидели люди со стороны. Наряду с персонажами «Саги о людях с Песчаного берега» в романе фигурируют или упоминаются персонажи других известных саг: Гудрун Освивсдоттир («Сага о людях из Лососьей долины»), Гисли Сурсон («Сага о Гисли»), Снорри Годи (историческое лицо, фигурирующее во многих родовых сагах). Впрочем, отсылка к истории Гисли есть уже в «Саге о людях с Песчаного берега»: там фигурируют его сестра Тордис и ее муж Бёрк; подробно рассказывается, как Тордис обошлась с убийцей брата.

В романе в деталях повествуется о детстве Торольва, на долю которого досталось общение с деспотичным отцом (в самой саге его отец упомянут всего раз), а также о детстве его сына Арнкеля, который в саге предстает исключительно взрослым. В саге разногласия Арнкеля с отцом возникают из-за вполне конкретных судебных дел. Арнкель гибнет в распре с людьми Снорри Годи, уже намного позже смерти Торольва; там оговаривается, что дело о его убийстве разрешили миром, – но окружающим показалось странным, что человек, наделенный таким общественным положением, как он, не был отомщен. В романе обстоятельства гибели Арнкеля не упо-

минаются, а ненависть отца-призрака к нему априорна.

В «Глайсире» существенные изменения претерпевает содержательная сторона саги – за счет смещения точки зрения: рассказчиком от первого лица становится персонаж, чья роль в древнем тексте не была центральной. Из-за этого многие события, упоминавшиеся в саге, но не имевшие отношения к Торольву, не получают в романе подробного освещения. Однако перспектива рассказчика, даже пребывающего в образе быка, не ограничена рамками стойла (хотя о своем пребывании в хлеву в темноте и одиночестве Глайсир говорит очень часто). В романе сообщается о масштабных исторических событиях, касающихся всей Исландии. Самое важное такое событие – недавнее пришествие в Исландию христианства; при этом влияние «Белого Христа» ни в коей мере не отменяет волю старых богов: Торольв убежден, что он проклят ими. Коллизия состоит в следующем: чтобы избавиться от проклятия и перестать влачить существование в качестве призрака, Торольв должен отомстить за своего сына Арнкеля, которого никогда не любил, убив единственного человека, относящегося к нему хорошо: Тородда, у которого Глайсир – любимый бык.

В подобных случаях актуальным оказывается вопрос не столько о том, как содержательный план саги изменяется в романе, сколько о том, насколько связь саги с этим романом продолжает быть прочной. Один из рецензентов «Глайсира» утверждает, что для полноценного восприятия романа читателем знакомство с «Сагой о людях с Песчаного берега» вовсе не обязательно [Helga Ferdinandsdóttir 2011].

Однако кроме лежащих на поверхности (и, возможно, не прибавляющих почти ничего нового к характеристике заглавного персонажа) отсылок к саге, в романе Аурманна Якобссона есть второй слой интертекстуальности, связанный со «Старшей Эддой». Глайсир часто разговаривает цитатами из мифологических песней (иногда – с отсылками к соответствующим мифам, известным по другим источникам). Уже на первых страницах герой дает коровам, с которыми вынужден делить стойло, прозвище «heimskar auðhumlur» («глупые аудумлы»), т.е., употребляет слово, однозначно отсылающее к эддическому мифу о первотворении (впрочем, известному нам по интерпретации Снорри Стурлусона).

Как правило, отсылки к мифологическим песням «Старшей Эдды» появляются при характеристике Глайсиром самого себя и своих чувств. Например: «... страх превращается в чудовище, в связанного волка, - а все знают, что он когда-нибудь вырвется, и тогда содрогнется древнее древо. Карлики застонут за каменными дверьми. Небеса расколются. Солнце затмится. Земля погрузится в море» [Armann Jakobsson 2011, 20]. Гнев призрака и его намерение мстить – явление космического масштаба. Само происхождение этого чудовищного быка уподобляется эпизоду сотворения мира. (Строго говоря, в этом случае происходит отсылка не к песням «Старшей Эдды», а к «Видению Гюльви» Снорри Стурлусона). «Корова часто ходила на взморье [где сожгли Торольва, когда он был живым мертвецом], где когда-то был костер, и лизала камни, на которые налетел пе-



пел. Не иначе, она возомнила себя второй Аудумлой, которой доверили саму жизнь. Без Аудумлы человечества бы не было. Несть жизни без священной коровы! А кому вообще взбрело на ум, что коровы – священные? Эти инертные, пускающие ветры создания, которые день-деньской жуют жвачку...» [Ármann Jakobsson 2011, 48]. Появление Глайсира описано как пародийное повторение истории сотворения мира. Если отвлечься от иронического тона рассказчика, можно интерпретировать этот эпизод так: появление этого чудовища произошло из-за того, что развитие мира пошло неправильно.

Образ Торольва/Глайсира двоится. Эта двойственность подчеркнута также интертекстуальным планом: персонаж изъясняется цитатами из «Эдды» только тогда, когда речь идет о его пребывании в облике быка. (Когда он рассказывает эпизоды своей биографии, предшествующие смерти и превращению в призрака, отсылки к «Старшей Эдде» отсутствуют). Глайсир вспоминает свои ощущения, когда он впервые начал существование в качестве призрака: «Прошло много времени, прежде чем я очнулся. Забылся, глядя вон в темноту, где был лишь черный провал, похожий на Гиннунгагап. Месть. Арнкель. Месть» [Ármann Jakobsson 2011, 149]. Далее Арнкель сравнивается с омелой, которой был убит Бальдр, а сам Торольв/Глайсир уподобляется «старому рослому иггдрасилу» [Ármann Jakobsson 2011, 199].

Чаще всего Глайсир вспоминает «Прорицание вёльвы». В самой эддической песне не совсем понятно, находится ли вёльва в потустороннем мире или в мире живых; ее пробудил к жизни Один для того, чтоб выслушать ее пророчество. Другими словами, вёльва по своему положению мало чем отличается от выходца с того света Глайсира/Торольва. Этот представитель нечисти ведет свой рассказ о сотворении и гибели мира, – но ему же в книге принадлежат и экскурсы в недавнюю для времени действия романа историю Исландии; при этом характеристика, которую он дает своим землякам, всегда сугубо негативна. «У исландских бондов вечно мудрость Высокого на устах. Но они едва ли задумываются, что она значит» [Ármann Jakobsson 2011, 94], – заявляет рассказчик; и действительно, единственный, кто в романе цитирует «Речи Высокого» – это сам Глайсир. Эддический текст в романе принадлежит именно нечеловеческим существам, следовательно, люди не могут как следует понять его – и не воспринимают всерьез. Последнее может оказаться для них губительно, при том условии, что эддический текст (и эддический миф) в «Глайсире» находится всецело в «ведении» нечисти.

Торольв/Глайсир превращается в существо, которое целиком живет в прошлом – что он хорошо осознает и сам, т.к. говорит: «Призрак навек застрял в повторях» [Ármann Jakobsson 2011, 151] – и на интертекстуальном уровне это подчеркнуто тем, что «литературный горизонт» призрака ограничен только очень архаичными текстами.

При этом рассказчик подвергает цитируемые тексты существенному переосмыслению. Часто интерпретация и оценка того, о чем идет речь в



цитатах, меняется на противоположную. Невозможность умереть оказывается для него самой нежелательной участью, перспектива Рагнарека – возжеленной: «Гибнут стада. Родня умирает. Смертен ты сам. Но знаю одно я, что вечно бессмертно, умершего слава. Да, слава не умирает – и Скрюченная Нога тоже. Он не умрет» [Ármann Jakobsson 2011, 50]. Мирская бездна, бывшая в абсолютном начале мира, становится символом конца: «У него [Торолда], конечно же, нет рабов. В Финнгейрстадире живут одни свободные люди. Теперь пришел более хороший уклад. Вместе с Белым Христом. Рабов нет. Все рабы исчезли. Ха-ха-ха. Исчезли. Бездна зияла, трава не росла» [Ármann Jakobsson 2011, 117]. – Здесь фраза из «Прорицания вёльвы» описывающая ситуацию до сотворения мира, применена к ситуации смены жизненного уклада. (Бездна Гиннунгагап у него – не то, что предшествует творению, а место, куда исчезает старое). В восприятии Глайсира начало и конец мира существуют одновременно. Возможно, они повторяются, но это дурная бесконечность: «Эти повторяемые слова – лишь бледная копия жуткой участи троллей. Неумерший застревает в повторении. Каждый день похож на другие. Это знают те, кто на годы застрял в хлеву. Ожидая дня гнева» [Ármann Jakobsson 2011, 151].

Такая смена знаков обусловлена не только и не столько мрачным нравом Глайсира, сколько тем, что для него его собственный образ существования (разумеется, обусловленный заведенным от сотворения мира порядком: злодею всегда суждено превратиться в нечисть) является проклятием. «Я ничего так сильно не жажду, как оставить свой тролльский образ (láta af öllum tröllskap). Быть способным умереть, как все. <...> Привязанный к этой бычьей шкуре вечного осуждения, словно волк, ожидающий Рагнарёка» [Ármann Jakobsson 2011, 51]. Глайсир уподобляется хтоническим чудовищам из «Эдды», и когда он вырывается и начинает бесчинствовать – действительно наступает Рагнарёк – но, в конечном итоге, его личный: он поднимает на рога Торолда, но потом гибнет и сам.

Эддическая образность в речи рассказчика тесно переплетается с индивидуальной метафорикой. Понятие «тролль, призрак» в романе – одновременно и конкретное (сам рассказчик), и аллегорическое: «троллем» называется воспоминание (разумеется, воспоминание о злодеяниях). Ср.: «Сам я презирал своего отца. Но в последнее время он все чаще являлся мне в ночном мраке, а виной этому Арнкель. Мой негодяй сын пробудил к жизни этого тролля из прошлого» [Ármann Jakobsson 2011, 133]. Также одновременно конкретным и аллегорическим оказывается образ стойла: он может распространяться на весь социум: «На этом островке было заведено каждому живущему давать прозвище – и чтоб получить его, не надо было даже особо стараться. Здесь всех безжалостно сортировали и расставляли по стойлам. И никто никогда не выбирался из тех рамок, которые были ему отведены» [Ármann Jakobsson 2011, 65]. «Выбраться из стойла» – как раз то, что делает Глайсир, однако в его случае это кончается гибелью. Заканчивается роман той же фразой, что и «Прорицание вёльвы» – с поправкой на пол героя: «Nú mun hann sökkvast» [Ármann Jakobsson 2011, 204]. (Букв.:



А сейчас он потонет/канет. В «Глайсире» эта фраза получает буквальное значение: бык тонет в болоте).

«Космический масштаб» и существование в особом плане бытия (создаваемые не в последнюю очередь эддическим «уровнем» текста) делают для рассказчика возможным богоборчество: «В Финнгейрстадире Белый Христос владеет каждой душой. <...>. Всем в Исландии владеет Христос – кроме одного стояла в одном хлеву на одном хуторе в одном фьорде в одной из четвертей страны. Этим стойлом владеет Глайсир. Бык, который – не бык, а иррациональное существо, колдовское и тролльское» [Ármann Jakobsson 2011, 74]. Примечательно, что кроме скандинавских богов и Христа рассказчик по крайней мере один раз вспоминает о других богах: «Раскаяние, сказал тот человек. [Речь идет о персонаже, предлагавшем Торольву христианское раскаяние как альтернативу мести и способ прекратить страдания]. Всех богов призываю я в свидетели тому, что я раскаиваюсь. Пусть знают об этом Один, Тор, белый Христос, Маумет, Тенгри, Тутанис и Свантевит! А в чем раскаиваюсь? Не знаю. Скорее всего, во всей моей жизни. Вероятно, я только тогда пойму, в чем раскаиваюсь, когда отомщу за Арнкеля и перестану быть выходцем с того света» [Ármann Jakobsson 2011, 190]. Эддический текст – не единственный в мире, это просто именно тот текст, в котором «застрял» рассказчик.

Абсолютное большинство отсылок к мифологическим текстам у Глайсира связано с темами начала и конца мира – причем эти два понятия в его восприятии взаимонакладываются, и одно превращается в другое. Эддический и мифологический интертекст размыкает границы универсума романа – но такое размыкание границ чревато гибелью.

Для неисландских авторов синтез мифа, фольклора и истории при рецепции исландской культуры может быть обычным, в том смысле, что саги, Эдда и фольклор равно являются для них частями привлекательной экзотической древней культуры. Но для исландского автора (тем более, специалиста по древнеисландской литературе) такое сопряжение разных пластов словесности, текстов, сложенных и записанных в разные эпохи, – качественно иное явление: это синтез, сделанный автором, для которого разница между этими текстами очевидна – для читателей, для которых она так же очевидна. Важно, что речь идет о цитировании широко известных и очень узнаваемых источников. Следовательно, читателям романа сразу видно, что разные интертекстуальные связи соответствуют разным уровням бытия.

Важная особенность интертекстуальности «Глайсира» раскрывается при его сопоставлении с другими современными исландскими художественными текстами, использующими древнеисландский материал.

Сам Аурманн Якобссон говорил, что основная художественная задача, которую он поставил для себя в этом романе – исследование природы зла и злодейства [Árni Bergmann 2012, 119]. Для исландского автора обращение к саговому сюжету для раскрытия универсальной проблематики вполне предсказуемо. Многие персонажи и ситуации из «саг об исландцах» в и-



ландской литературе и культуре стали прецедентными [Jón Karl Helgason 1998, 17–75]. (Например, персонаж «Саги о Ньяле» Гуннар из Хлидаренди в литературе и в обыденном сознании – эталон непобедимого героя; его супруга Халльгерд Лангброк осмысливается исключительно как воплощение злокозненности; имя Транда из Гати, в «Саге о фарерцах» чинившего препятствия Сигмунду Брестисону, крестителю Фарерских островов, вошло в поговорку...). Однако Торольв Скрюченная Нога из «Саги о людях с Песчаного Берега» в число прецедентных персонажей не входит. (Во всяком случае, кроме рассматриваемого здесь романа других художественных текстов, где этот персонаж и сюжет о нем осмыслились бы именно как прецедентные, обнаружить не удалось). Следовательно, если учитывать авторскую задачу, можно говорить о том, что в «Глайсире» этот персонаж впервые в исландской литературе возводится в ранг прецедентных. Существенную роль в этом возведении играет цитирование Торольвом/Глайсиром эддических песен: именно оно выделяет его в особый план.

Во многих современных исландских художественных текстах, использующих материал древнеисландской словесности (в основном саги и эддические песни), так или иначе присутствует осознание того, что эти древние тексты в современной исландской культуре наделены особым статусом: это «великое культурное наследие». Осознание их «статусности» может быть представлено в тексте имплицитно (особенно хорошо это заметно в таких текстах, где гипертрофированное почитание древней словесности подвергается критике или пародируется). Как показал крупный современный исследователь рецепции древнеисландской литературы Йоун Каргль Хельгасон, в строгом смысле, современные авторы чаще всего взаимодействуют не с самими древними текстами, а с их позднейшей рецепцией, созданной писателями и литературоведами первой половины XX в. [Jón Karl Helgason 1998, 218], [Jón Karl Helgason 2001, 10; 34]. В «Глайсире» такая апелляция к позднейшей рецепции и к статусу саг и «Эдды» сведена к минимуму. О сагах (том роде литературы, в «пространстве» которого находится рассказчик), Глайсир замечает: «Исландской зимой ничего не происходит <...>. Все истории этого новехонького островного народа происходят летом. Их уже возникло целое множество. В Исландии невозможно обнажить меч, чтоб потом не забили теленка, чтоб потом за работу не заехали писцы, эти тихие объедатели героизма» [Ármann Jakobsson 2011, 83]. Скептическое отношение к сагам у него проходит в общем русле негативного отношения ко всему социуму, в котором он существует. Впрочем, эта реплика не обязательно воспринимается как однозначная ирония в адрес записи саг. Т.к. речь в ней идет о телятах, которых забивают, чтобы сделать из их шкур пергамент для записи саг, будучи вложена в уста быка, она неизбежно воспринимается как еще одно его рассуждение о «священных коровах» – к числу которых относится и сам рассказчик. (Для современных исландцев «священной коровой» являются уже сами манускрипты саг [Jón Karl Helgason 1998, 133–155]).

Подобных высказываний об эддических песнях в романе нет. Контек-



сты, в которых рассказчик цитирует «Прорицание Вэльвы» и «Речи Высокого», никак не апеллируют к тому, что у этих текстов есть важный статус в национальной культуре. Напротив, в восприятии Глайсира эти тексты вообще внеположны человеческой культуре, а являются «достоянием» призрака.

Вместо взаимодействия с уже сложившейся современной рецепцией конкретных древнеисландских текстов в романе создается новый прецедентный образ за счет необычного применения интертекстуальности.

[Далее в библиографии я придерживаюсь порядка, принятого в зарубежных и отечественных библиографических списках, в которых фигурируют исландские авторы: они вносятся в алфавитный список на те буквы, с которых начинаются их личные имена, т.к. у подавляющего большинства исландцев отсутствуют фамилии, а за именем следует отчество. – *О.М.*]

ЛИТЕРАТУРА

1. Ármann Jakobsson. Glæsir. JPV útgáfa. Reykjavík, 2011.
2. Árni Bergmann. Bægifötur bankar á dyr // *Tímarit máls og menningar*. 2012. Vol. 4. P. 118–123.
3. Helga Ferdinandsdóttir. Glæsir, eða maðurinn sem aldrei brosir. 2011. 24. nóvember. URL: <http://bokvit.blogspot.ru/2011/11/glsir-ea-maurinn-sem-aldrei-brosir.html#more> (accessed 6.04.2017).
4. Íslendingasögur, þriðja bindi. Snæfellingasögur / Guðni Jónsson bjó til prentunar. Akureyri, 1981.
5. Jón Karl Helgason. *Hetjan og höfundurinn. Brot úr íslenskri menningarsögu*. Reykjavík, 1998.
6. Jón Karl Helgason. *Höfundar Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu*. Heimskringla. Háskólaforlag Máls og menningu. Reykjavík, 2001.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Árni Bergmann. Bægifötur bankar á dyr. *Tímarit máls og menningar*, 2012, vol. 4, pp. 118–123. (In Icelandic).

(Monographs)

2. Jón Karl Helgason. *Hetjan og höfundurinn. Brot úr íslenskri menningarsögu*. Reykjavík, 1998. (In Icelandic).
3. Jón Karl Helgason. *Höfundar Njálu. Þræðir úr vestrænni bókmenntasögu*. Heimskringla. Háskólaforlag Máls og menningu. Reykjavík, 2001. (In Icelandic).



(Electronic Resources)

4. Helga Ferdinandsdóttir. Glæsir, eða maðurinn sem aldrei brosir. 2011. 24. nóvember. Available at: <http://bokvit.blogspot.ru/2011/11/glsir-ea-maurinn-sem-aldrei-brosir.html#more> (accessed 6.04.2017). (In Icelandic).

Маркелова Ольга Александровна, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук, переводчик. Научные интересы: исландская литература XX–XXI вв., фарерская литература XX–XXI вв., рецепция древнеисландской словесности в современной художественной литературе.

E-mail: dimensionen@yahoo.dk

Markelova Olga A., independent scientist.

Candidate of Philology, translator. Research interests: Icelandic literature of 20th – 21st centuries, Faroese literature of 20th – 21st centuries, perception of Old Icelandic literature in modern fiction literature.

E-mail: dimensionen@yahoo.dk

А.М. Панов (Вологда)

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ ТАРЬЕЯ ВЕСОСА

Аннотация. Статья посвящена осмыслению природных образов в контексте художественной философии Тарьея Весоса – норвежского писателя, широко известного во всем мире, но малоизученного в России. Во вступительной части приводятся краткие сведения о писателе. В аналитической части дается общий обзор шести поэтических книг Весоса с указанием образов, типичных для каждого сборника. Приводится характеристика основных образов объектов природы, используемых поэтом. Рассматривается категория «мистики в конкретном», предложенная Юном Фоссе для характеристики художественной философии Весоса. В творческом развитии поэта выделяется тенденция дополнения натурфилософских взглядов идеями иррационализма и экзистенциализма, которые постепенно стали занимать доминирующую позицию в системе взглядов писателя. Автор выявляет различия между использованием образов природы и деревни Тарьеем Весосом и русскими писателями-традиционалистами XX в. В отдельных случаях проводятся параллели с образами, используемыми в прозаических работах автора.

Ключевые слова: Тарьей Весос; норвежская литература; поэзия; модернизм; художественный образ; философия.

А.М. Panov (Vologda)

Imagery of Nature in the Context of Tarjei Vesaas' Artistic Philosophy

Abstract. The article contributes to understand imagery of nature in the context of Tarjei Vesaas' artistic philosophy. Tarjei Vesaas was a Norwegian writer, widely known in the world, and rarely studied in Russia. The introduction is brief overview of the poet's biography. The analytical part gives general review of Vesaas' six poetry books and discusses main imagery of each, align with characteristics of basic images of nature introduced by the poet and analytics of the "mystics in the concrete" – notion, suggested by Jon Fosse to outline Tarjei Vesaas' philosophy. In the poet's creative evolution his philosophy of nature was expanded with existentialism and irrationalism, which gradually dominated in the writer's worldview. We mark difference between the use of nature and country-side imagery in Tarjei Vesaas and Russian traditionalist writers of the 20th century. We give some parallels between his poetic and prose works in this relation.

Key words: Tarjei Vesaas; Norwegian literature; poetry; modernism; word image; philosophy.

Тарьей Весос (1897–1970) – норвежский писатель, поэт и драматург. Он завоевал несколько национальных и международных литературных премий (в том числе премию Северного совета), выдвигался на Нобелевскую премию по литературе и получил признание во многих странах мира.

Писал он на новонорвежском языке («нюношке»), менее распространенном в литературной традиции Норвегии, чем букмол (существует два официальных варианта норвежского языка: букмол (*bokmål*) – «книжная речь» и нюношк (*nynorsk*) – «новонорвежский»). Весос, как выразились его издатели, заново создал норвежскую прозу [Tarjei Vesaas. Gyldendal norsk forlag]. Именно работы, написанные в прозе, принесли автору наибольшую известность. Российским читателям он известен по романам «Великая игра», «Птицы», «Ледяной замок», а также несколькими рассказами.

Значительно менее известен за пределами Скандинавии Весос-поэт. В России его знают лишь немногие исследователи и любители скандинавской литературы. Несколько лучше обстоят дела в англоязычном мире, Германии, Хорватии, Грузии и других странах, жители которых могут прочесть его непростые, загадочные стихи на своих родных языках. Тарьей Весоса трудно назвать плодотворным поэтом: за свою жизнь он издал более двадцати романов и всего пять поэтических сборников (его шестая книга «Жизнь у потока» была опубликована посмертно). Однако, по мнению канадского критика, поэта и переводчика Роджера Гринуолда, лучшие стихи Весоса не уступают произведениям крупнейших поэтов Норвегии XX в. – Улава Хауге и Рольфа Якобсена.

В настоящей статье я попытаюсь рассмотреть художественные образы природы, используемые Весосом в его поэтических работах. Для этого будет дан общий обзор шести поэтических сборников автора с некоторыми отсылками к его биографии, обозначены различия между использованием природных образов норвежскими и русскими писателями XX–XXI вв. Далее будут рассмотрены центральные природные образы, используемые автором – образы птицы и дерева, и показана роль аудиальных (звуковых) образов в творчестве поэта.

Творчество Весоса исследовалось, в основном, в зарубежных странах: Роджером Гринуолдом, Кеннетом Чапменом [Chapman 1969], Ингвиль Молауг Станг [Stang 1964], Турбеном Брустрёмом [Brostrøm 1964], Уолтером Баумгартнером [Baumgartner 1970], Юном Фоссе [Vesaas 1997, 267, 269] и др.

Анализ литературных образов Тарьея Весоса в контексте его художественной философии представляет собой методологическую проблему. С одной стороны, творчество Весоса может быть рассмотрено как синтез нескольких философских систем, в нем обнаруживаются идеи М. Хайдеггера, элементы учения о бессознательном З. Фрейда и С. Кьеркегора, экзистенциализм, присущий философии Сартра (через призму учений Фрейда и Сартра творчество Весоса рассматривается в современных исследованиях, в частности, в работе Хадле Андерсена [Andersen 2008]), натурфилософии (витализма).

С другой стороны, лирика этого автора весьма сложна для понимания по причине специфического использования языковых и художественных средств – «атипичной» грамматики, сложных аллегорий, имплицитности выражения многих мыслей. По мнению Лютера Аскеланна из универси-



тета Миннесоты, стихи Весоса – «очевидно переводимы», поскольку его образы, как правило, конкретны, а использование лексики чаще всего довольно прямолинейно [Askeland 1973]. Но здесь мы имеем дело с тем редким случаем, когда «очевидная переводимость» текстов не тождественна их «очевидной понятности».

Тарьей Весос уделял значительное внимание форме, пристально следил за развитием современного национального и зарубежного искусства, он довольно близок к модернистам. Поэт и литературный критик Гуннар Вэрнесс, анализируя модернистское движение в Норвегии, пишет:

«[в период 1940–1970-х годов, то есть в период наиболее активной поэтической работы Весоса] известные поэты до- и послевоенных лет: Тарьей Весос, Гуннар Рейс-Андерсен, Астрид Йертенес Андерсен, Клас Гилл, Ингер Хагеруп, Пол Брекке и Рольф Якобсен занимались как осторожной модернизацией того, что в норвежской литературе называется “использованием образных средств позднего символизма”, так и созданием традиционных рифмованных стихов. У этих поэтов можно обнаружить какую-то степень модернизации поэтических форм, но традиционное лишь постепенно растягивалось, каждый новый шаг совершался осторожно, не постулируя ни нарушений, ни разложений, ни провокаций» [Ульвен 2010, 13–14].

В целом, творческое развитие Весоса как поэта не выбивается из контекста развития норвежской поэзии XX в. – его модернизм не эпатажен и не «агрессивен», он не имеет целью разрушить или перестроить устоявшиеся в литературе традиции, но дает возможность по-новому взглянуть на объекты, волнующие автора.

Тарьей Весос начал писать стихи еще в юности, однако долгое время поэзия оставалась для него «увлечением», к которому он обращался лишь эпизодически. Первый большой поэтический дебют автора состоялся в 49 лет, когда увидел свет сборник стихов «Родники» (*Kjeldene*). На тот момент Весос уже прочно утвердился в норвежской литературе как романист, новеллист и драматург. Критик Ингвиль Молауг Станг считает, что книга «Родники» не может быть однозначно отнесена к модернистской поэзии. Большая часть стихов в ней написана в рифмометрической форме [Stang 1964]. В ней присутствуют романтические – песенные, балладные мотивы («Песня», «Лошадь»), чувствуется влияние символизма («Темные корабли прибывают»). Читатели, знакомые с прозой Весоса, увидят параллель между балладой «Лошадь» и сюжетом романа «Великая игра», один из эпизодов которого – забой старого крестьянского коня, много лет служившего в хозяйстве верой и правдой. Стихотворение описывает сложное психологическое состояние человека; внезапно нахлынувшие воспоминания оживляют мир детских переживаний и переносят их во взрослую жизнь:

Лошадь вернулась, и снова встает за окном
что-то простое и целое, спавшее в нем.

Здесь не до смеха – он чует недобрую весть.
Замер безмолвный вопрос: что ты делаешь здесь?

[Здесь и далее перевод стихов выполнен автором статьи. – А.П.]

Характерной чертой образа лошади в данном стихотворении является ее «очеловечивание»: она обладает лицом (норв. *andlet*), наделяется человеческим мышлением и даром речи.

Вообще сельский уклад сыграл важную роль в становлении личности писателя: будучи старшим сыном в семье зажиточных крестьян, в течение многих поколений обитавшей в поместье Весос, он добровольно отказывается продолжать дело отца, избрав путь литератора. При этом хутор Мидтбё, где в 1934 г. Весос со своей женой Халлдис Муурен поселился и прожил до самой смерти, находился совсем неподалеку от семейной фермы. Биографы отмечают, что поэту приходилось испытывать сильные психологические стрессы, значительный нравственный дискомфорт (чувство вины) в связи с тем, что он прервал традицию рода Весос и отверг крестьянскую жизнь. Халлдис Муурен Весос вспоминает: «Возможно, хотя он никогда не говорил об этом, в минуты самокопания он испытывал тяжелое чувство вины. Тем не менее, думаю, он был твердо уверен в том, что сделал правильный выбор» [Vesaas Н.М 1997, 25]. Супруга писателя полагала, что именно поэтому Тарьей Весос так много писал о лошадях, которые были неотъемлемой частью его юности. Помимо названного романа «Великая игра», одна из крупнейших прозаических работ Весоса так и называется – «Кони вороные» (норв. *Dei svarte hestane*). И вряд ли является случайностью, что именно лошадь является лирическому герою одноименного стихотворения (тоже крестьянину, ставшему писателем) и задает «безмолвный и строгий вопрос»: «Что ты делаешь здесь?»

Своеобразной «визитной карточкой» поэта стал свободный лирический стих «Снег и ельник», который открывает сборник:

Слово о доме –
снег и ельник
наш дом.
Это с первого мига
родное,
прежде чем кто-то сказал:
«Вот снег и ельник» –
Живут они в нас –
и с той самой поры
всегда, всегда.

Книга «Родники» оказалась ярким поэтическим дебютом (отчасти в силу того, что Весос к тому времени приобрел прекрасную репутацию благодаря своим прозаическим и драматическим работам), однако строгая



рифмометрическая форма, следование устной и песенной народной традиции не позволили писателю в полной мере раскрыть свой философский потенциал. Впрочем, представление о сборнике «Родники» как о сборнике крестьянской, романтической поэзии было бы ошибочным, – экзистенциальные мотивы отчетливо звучат, например, в стихотворении «Темные корабли прибывают», по форме, правда, напоминающей произведение поэта-символиста:

Всё как тогда – дремавшая весна
встревожена неистой стремниной.
Ты снова видишь сквозь завесу сна
и чувствуешь, как страх ползет лавиной.

В 1947 г. выходит второй поэтический сборник автора – «Игра и молния» (*Leiken og lynet*). Выход этой книги ознаменовал, можно сказать, переход автора от натурфилософии к иррациональным и экзистенциальным взглядам. Рискну предположить, что основная концепция книги – страх в различных его проявлениях. Центральным мотивом стал языческий ужас перед неизвестным, для обозначения которого автор использует образ молнии:

Молния в черных тучах таится
в пронзительной спертой тиши,
готовая хлынуть на землю
горящей змеей.
Тот, кого она ранила в сердце,
о ней не расскажет:
одно попадание слепого луча
несет одинокую смерть.

(«Молния»)

Образ змеи, олицетворяющей экзистенциальный страх, время от времени встречается и в последующих работах автора («Путь змеи через гору», «Жизнь у потока» и др.). Тема страха явно перекликается с сюжетом одного из важнейших произведений Весоса – романа «Птицы» (*Fuglane*), увидевшего свет 10 лет спустя после выхода сборника «Игра и молния» (в 1957 г.). Главный герой романа – Маттис, сельский житель, слывущий дурачком (лишь потому, что его взгляды на жизнь не совпадали с мировоззрением односельчан), испытывает панический ужас перед молнией и прячется от нее в уборной.

В книге «Игра и молния» тема страха раскрывается широко и многогранно: автор описывает тревожность молодой девушки, едва покинувшей родной дом («В синем плаще»), ощущения человека, который боится, что близкие не видят в нем поддержки («Где-то ветер шепчет»), боязнь войны



как глобального явления, способного погубить всю планету («Дождь над Хиросимой») и т.д. Описывая людские страхи, автор не является, тем не менее, ни пессимистом, ни фаталистом, в его стихах не ощущается безысходности или нравственных страданий, которые отчетливо звучат, например, в произведениях Гунвор Хофму.

Третья книга – «Счастье для путников» (*Lykka for ferdesmenn*) – выходит два года спустя – в 1949 г. Норвежский поэт, драматург и прозаик Юн Фоссе, выделявший в стихах Весоса хайдеггеровскую категорию «мистики в конкретном» (*норв. mystikken i det konkrete*), пишет: «Мой любимый поэтический сборник – “Счастье для путников”. Образно выражаясь, на его страницах стихи оправляются в путешествие по миру конкретного, – и дорога приводит к мистике в конкретном» [Vesaas T. 1997, 267, 269].

Центральной темой книги действительно может быть названо путешествие – будь то путешествие в пространстве («Там, где горел огонь», «Пограничный столб»), по жизненному пути человека («Из сейчас») или через время («Уставшее дерево»). В стихотворении «Девушки на склоне» поэт высказывает мысль о том, что дорога, пролегающая в пространстве, порой приводит не к материальной цели, а на новый жизненный этап. В ночь на Ивана Купалу (*норв. Jonsok-natt*) девушки приходят на склон холма и участвуют в языческом празднестве. Совершая обряд, они мистическим образом переживают опыт взросления. Дорога, таким образом, символизирует стремление к непознанному. При этом поэт прямо заявляет о том, что мир принципиально непознаваем:

Истина
недостижима.
Можно лишь стать у дороги и ждать, –
не промчится ли мимо
вращаясь,
как спицы вокруг оси
в колесе вечности.

(«Все же возле нас»)

Говоря о «мистике в конкретном», Юн Фоссе называет важную особенность поэтического повествования Гарьея Весоса – его привязку к конкретному месту: дороге, лесному озеру, одинокому дому, осиново́й роще и т.д. В сборнике нередко можно встретить аллегорические образы, не просто напоминающие, а как бы «привязывающие» ландшафт или природный объект к чертам человеческого характера: долины стыда («Бродящая башня»), скалы упрямства («Грохот подо льдом»), «Тревожное озеро» («Гребет и гребет»). Именно в такой «привязке» к конкретному месту раскрывается мистическое, экзистенциальное начало, присутствующее в творчестве автора. Таким образом, мы имеем все основания говорить о высокой роли топоса в работах автора.



В книге «Счастье для путников» поэт активно и весьма специфически использует аллегории. Специфика эта состоит в такой степени детализации, что аллегория более не воспринимается как аллегория – первое впечатление от прочтения таково, что речь идет о конкретных явлениях материального мира:

Столб безмолвно скомандует:
Стой –
здесь граница
пути, что был
пройден тобой.

(«Пограничный столб»)

Использование таких средств придает поэтике Весоса неповторимое своеобразие и в то же время затрудняет понимание и анализ его произведений. Характерной чертой сборника «Счастье для путников» является (за некоторыми исключениями) оптимистичный настрой – уверенность в том, что силы человеческого разума хватит, чтобы преодолеть нравственные, психические, философские невзгоды, которые встречаются на жизненном пути:

Жизнь, жизнь, жизнь –
Кто это поет?
Всяк, кто не мертв,

так поет по пути
среди туманных теснин
навстречу себе самому.

(«Счастье и закон»)

Следующая книга автора – «Земля сокрытых огней» (*Løynde eldars land*), вышла в 1953 г. Земля сокрытых огней – сложный аллегорический образ, описывающий потаенный внутренний мир человека. Представляется вполне закономерным, что образ «Земли сокрытых огней» создал именно норвежец. Такое описание хорошо подходит к коренному скандинаву: нордический характер предполагает сдержанность, самоконтроль, сильную волю, за которыми, как за каменным панцирем, могут таиться сильнейшие эмоции:

С виду покойна
земля огней –
все неподвижно,
тихо на ней.



Но в этот миг
внутри горы
лавина жаркая,
ярится.

(«Тихая земля»)

В противоположность северному человеку, житель более южных стран – итальянец, мексиканец, представитель кавказских народностей – больше напоминал бы «Землю *открытых* огней». Тем не менее, думаю, что Весос описывает ситуацию, характерную для всех жителей Земли: в сознании каждого человека протекают тайные, неведомые процессы, которые могут быть скрыты как от окружающих, так и от него самого. «Скрытое пламя», живущее в нас, может получить разрядку и выплеснуться наружу, или же тихо тлеть в нашем разуме и угаснуть лишь вместе с ним. Земля сокрытых огней – это довольно широкая концепция, описывающая мир подсознательного. Тема горения проходит через всю книгу – в стихотворениях «Всё вдаль», «Огненная птица» и кульминационной части сборника – балладе «Жар», повествующей о психическом выгорании, эмоциональном самоуничтожении человека, признаки которого могут быть скрыты до тех пор, пока не произошла катастрофа. При этом поэт отходит от указания на связь между природными феноменами и эмоциональными состояниями и проявлениями, – в стихотворении «Жар» не говорится об «огне страсти», «совести», и т.п. Повествование ведется о человеке, который сгорает *фактически*, выжигая землю, меняя до неузнаваемости окружающий ландшафт (здесь мы снова сталкиваемся с привязкой к месту и мистикой в конкретном), оставляя после себя лишь «холм стылого пепла». Баллада «Жар» – наиболее объемное произведение из всех шести сборников Тарьея Весоса. Поэт с аналитической четкостью и предельным вниманием к деталям описывает процесс горения человека и пробуждения подземного пламени, и в этом описании образ «Земли сокрытых огней» распадается на множество атрибутивных компонентов, – мы встречаем потоки лавы, трещины в земле, волны жара, горы пепла и сгоревшие дома. Все это стихотворение – одна большая аллегория, границы применимости данного выразительного средства расширяются здесь максимально.

При этом в сборнике присутствует немало стихов, не связанных с идеей «Земли сокрытых огней», или, что немаловажно, связанных с ней не напрямую:

Твоя тихая лодка –
ты ей имя не дал.
Твоя тихая лодка –
не нашла свой причал.
Тайная лодка на суше.

(«Лодка на суше»)



Вероятно, лодка на берегу (в оригинальном тексте – «возле берега») символизирует скрытые устремления человека (порой безотчетные, неясные для него самого), которым не дано воплотиться в жизнь.

При сложной концептуальной организации книги и современности большинства входящих в нее стихов, поэт не теряет преемственности с устной народной традицией центральной Норвегии – третий раздел сборника целиком состоит из коротких стихотворений, написанных в традиционной, описательной, наивной манере:

Дом стоит у дороги,
здесь вас напоят водой.
В доме живет дед Кетиль –
древний и снежно-седой.

Дрожь пробирает от жажды,
ты сбился с дороги домой.
Увидит тебя старый Кетиль
и выйдет походкой хромой.

(«Кетиль»)

Весос неожиданно возвращается к романтическим образам сельских жителей, типичных для книги «Родники» – из семи стихотворений этого раздела в четырех используются образы людей. Халлдис Мурен Весос вспоминала, что эти стихи были изначально написаны для детей [Vesaas Н.М. 1979, 153]:

Цок-цок – звени, подковка.
По камням процокай ловко.

Топ, топ – устали ножки.
В горку – по крутой дорожке.

Скок-поскок, резвись, конек!
Краток волюшки денек.

(«Краток волюшки денек»)

Произвольно или нет, но, включив в книгу раздел детских стихов, Весос усложнил ее композицию и сделал свою мистику еще более конкретной. Поэт не просто играет на контрастах между традиционной и модернистской литературой, а как бы переносит действие из воображаемой «Земли сокрытых огней» на землю вполне реальную. Здесь мы встречаем фактически существующие объекты: реки Токке и Бору («В морозную пору»), горное поселение Хаукели, что в фюльке Телемарк в централь-



ной Норвегии, ущелье Дирескар («В Хаукели все дома»). Возможно и дед Кетиль, о котором идет речь в стихотворении, рассмотренном выше, был когда-то добрым знакомцем писателя.

Мы видим, что в книге «Земля сокрытых огней», которая в большей степени является образцом модернистской литературы с выраженной экзистенциальной направленностью мышления, встречаются черты романтизма и виталистической философии.

Последний прижизненный сборник стихов автора – «Будь новой, наша мечта» (*Ver ny, vår draum*), увидел свет в 1956 г. На типичном для Весоса фоне: психологическом («Женщина в доме», «За гранью мига»), философском («Кольца яви», «Саблезубый тигр»), мистическом («Колдунова трава», «Великая гора»), в книге неожиданно появляются лирические стихи. В отличие от предыдущих сборников, здесь присутствует немало образов, характерных для поэзии романтизма – женщина («Женщина в доме»), влюбленные («Твои колени и мои»), черный лебедь, Венера («Под звездой Венерой»), и т.д. Будучи уже немолодым человеком, поэт словно обретает второе дыхание, – его лирический субъект снова смотрит на мир юными, влюбленными глазами. Но в философском плане Весос далек от наивного юношеского идеализма и романтизма, характерного для его ранних работ. Он анализирует людские взаимоотношения, которые порой оказываются источником нравственных страданий. При этом нередко он делает это в непривычном для себя лирическом ключе, чему немало способствует использование соответствующих художественных образов:

За гранью мига,
за гранью свары
за гранью муки
за гранью гнева

не *тебя* ли
я вижу?

И не бывала ты
прежде
милее и краше.

(«За гранью мига»)

Шестой поэтический сборник «Жизнь у потока» вышел вскоре после смерти автора в 1970 г. Критики почти единодушно признали книгу лучшей крупной поэтической работой Весоса [Through Naked Branches... 2001, xvii]. Сын поэта Улав Весос вспоминает: «Большинство стихов из этого сборника Тарьей Весос написал в последнее лето своей жизни, и в этих стихах он более откровенен и свободен, чем в предыдущих книгах» [Vesaas Т. 1997, 6]. Основной идеей книги вновь стала дорога – как в своем



материальном воплощении («Дальнобойщик»), так и в метафизическом понимании («Птица»), а порой – как отвлеченный, универсализированный образ, который может трактоваться очень многозначно. Образы дороги и странствий используются в сборнике «Жизнь у потока» едва ли не чаще, чем в третьей книге Весоса «Счастье для путников». Однако здесь мы отчетливо просматриваем их эволюцию: на этот раз дорога ведет уже не к мечте, олицетворяет не стремление к непознанному, а возвращение к началу, откуда каждый начинает свое жизненное путешествие («Вечерний путь домой», «Родные холмы»).

И если в предыдущем сборнике «Будь новой, наша мечта» мы видим образы, типичные для литературы эпохи романтизма, то на страницах книги «Жизнь у потока» встречаются выразительные средства, характерные для поэтов-романтиков. В частности, это прямолинейные сравнения, в которых автор буквально разъясняет читателям те или иные явления: прямо сравнивает идеи с семенами («Семя сеют вслепую»), крылья птицы – с забвением («Птица»), дорогу – с разрезом ножа:

Дорога окончится ночью,
а ночь завершится в дороге
Дорога проходит разрезом ножа
через жизнь.
Добро отделяет от зла.
Дорога это дорога
до последнего дня.

Используя романтические образы, описывая природные явления, автор, тем не менее, не совершает решительного возвращения к романтизму и натурфилософии, – он расширяет палитру художественных средств, что можно объяснить стремлением к эксперименту.

Мир образов Тарьей Весоса интересен и довольно своеобразен. Как вдумчивый, внимательный художник, он черпает вдохновение из объектов, создаваемых природой, которые неизменно преобладают в его творчестве. Антропогенные объекты оказываются, скорее, исключениями (грузовой автомобиль, атомный взрыв, заводская труба и т.д.). Отдельное место занимает образ человеческого сердца, которое нередко персонифицируется, однако он не вписывается в категорию «природных» и заслуживает отдельного разговора.

В стихах Весоса нам встречаются застывшие в безветренную погоду осины и лесное озеро с черной водой, мышшь-полевка, затаившаяся под снегом, и бескрайние еловые леса, уходящие за горизонт, луг, поросший полевыми травами и широкая ледяная равнина. От внимания поэта не ускользают те мелочи, которые в повседневной жизни остаются незамеченными для большинства людей: поэт называет многие виды, словно обращается по именам к старым знакомым: манжетки («Мы с тобой в полном покое»), дягиль «Жизнь у потока», купырь («Луг»), вика («Луг, «Легкая зыбь»),



линнея («Из лета в лето»), седмичник («Кто выдержит – всегда отыщет»). При этом для обозначения «действующих лиц» автор зачастую ограничивается лишь общими фразами: человек («Среди синих теней», «Жизнь у потока»), змея («Путь змеи через гору»), птица и т.д. Названные «действующие лица» нередко представляют собой некоторые универсальные символы, – это образы, вмещающие целые концепции. На мой взгляд, размытые образы субъектов на фоне таких четких рисовок второстепенных деталей, с одной стороны, позволяют придать стихам выразительность и динамизм, с другой – реализуют принцип поиска «мистики в конкретном», о которой говорит Юн Фоссе.

Весос нередко проводит сложные параллели между обманчиво наивными образами природы и миром человеческих переживаний, и это в чем-то роднит поэта-модерниста с романтиками и символистами предыдущих эпох. Однако с литературоведческих позиций Тарьей Весоса, подробно и со знанием дела описывавшего крестьянский быт, не следует помещать в один ряд ни с ними, ни со многими русскими авторами, пишущими о природе и сельской жизни.

Дело в том, что взаимоотношения между Весосом-поэтом и природой могут показаться русскому читателю весьма необычными. Если русский автор XX в. писал о природе, деревне, глубинке, то обычно он ассоциировался с символизмом, имажинизмом, почвенничеством. Яркими примерами являются вологодские «традиционалисты» Василий Белов, Николай Рубцов, для обозначения которых в русской критике возник специфический термин – деревенщики. Слово это, в моем понимании, не несет уничижительной эмоциональной окраски, а лишь служит для более полной и подробной классификации литературных течений России. Деревня для таких писателей – это малая родина, колыбель традиционного жизненного уклада, символ национального характера. С современным литератором из Скандинавии ситуация совершенно иная. Сельская местность, природные объекты и явления становятся для него не очагами сохранения и возрождения народных традиций, как это было с представителями норвежского национального романтизма (несмотря на то, что норвежское село исправно выполняет эту функцию и поныне), а точкой, с которой можно по-новому взглянуть на мир и себя. Датский писатель Мартин Хансен пишет: «В деревне современный [норвежский] писатель находит нечто новое – не единичное, а универсальное». Именно из деревни, по его мнению, открывается широкий, глобальный взгляд на вещи. Это мнение поддерживает и Р. Гринволд: «В окружении лесов и холмов он [писатель] находит точку, с которой открываются широчайшие перспективы» [Through Naked Branches... 2001, xviii]. Возможно, это покажется парадоксальным, но именно богатый опыт жизни и труда на селе, общения с природой во многом определили успех Весоса как поэта-модерниста. «Природные» аллегории нередко эволюционируют и получают развитие в сложных сюрреалистических образах:

Гладь стеклянной горы
светит вечерней порой –
мерцает гора нераздельности
в дивных ночах...

(«Мы полним бескрайние ночи»)

Здесь мы подходим к образу гор и скал, который также нередко встречается в стихах автора. Образ стеклянной горы может трактоваться весьма широко и многозначно. По мнению Тура Ульвена, стеклянная гора символизирует социальную целостность, к которой подсознательно стремится каждый из нас. Образы гор могут олицетворять довольно широкий спектр объектов. Так, в произведении «Шторм у скалы» гора символизирует терпение человека перед ударами судьбы – стихии:

Чуть шелохнется скала.
А потом – ни на миг не дрогнет.
Ни на волос не сдвинуть скалу.

В то же время в стихотворении «Рыдавшая гора» мы встречаем сложную, противоречивую фигуру, которая при внешней монолитности и несокрушимости не в силах совладать с эмоциями и подавить свои внутренние состояния:

Всегда рыдают горы.
Когда их узнаешь, то замечаешь
тысячелетние отметины от слез.
Рыдания и горы –
в каждом сердце.

Гора может олицетворять как некий идеал, временами отчетливо представляемый, а порой скрытый, но всегда недостижимый («Великая гора»), так и неизъяснимый экзистенциальный ужас («Гребет и гребет»). Однако, по моему мнению, образы гор, которым Весос уделял немало внимания, все же не могут считаться центральными в его творчестве, в отличие от тех, речь о которых пойдет ниже.

На страницах книг Тарьей Весоса мы снова и снова встречаем два образа, которые, вероятно, были очень близки писателю – это птица и дерево. Образ птицы у Весоса может ассоциироваться, прежде всего, с вдохновением, стремлением к новому, неведомому и отчасти недостижимому, а порой – с какой-то природной силой. Наиболее отчетливо, на мой взгляд, это прослеживается в одноименном стихотворении из книги «Жизнь у потока», в котором птица выступает в роли «проводника» в неизведанное:

Птица ждала,
стоя возле дороги.

Чудом была та птица.
Забвеньем –
громадные крылья.
Сердце ее билось в такт
с моим.

Мы сквозь неизвестность
поплыли.
Отринув сомнения
и горе.

В романе «Птицы» Маттис воспринимает тягу вальдшнепов как некое таинство – природную мистерию, открываемую лишь избранным: по его мнению, пренебрежение этим зрелищем есть одно из крайних проявлений душевной черствости и слепоты, неблагодарности к природе и самой жизни. Среди ночи будит Маттис свою сестру Хеге и, когда, та, устав от дневных забот, отказывается посмотреть на птичий танец, он испытывает досаду и горечь. В романе «Ледяной замок» птица играет второстепенную, антагонистическую роль стража или слуги той неведомой и бестелесной силы, которая забрала жизнь одной из героинь – хищная птица вьется над Ледяным замком, извергая молнии из глаз, то появляясь, то исчезая. Присутствие птицы усиливает ощущение враждебного, мистического мира, олицетворяемого Ледяным замком. А в стихотворении «Жила-была», именно птица сообщает юной Березке весть о грядущих таинственных переменах (которые вскоре и происходят).

В некоторых произведениях Весоса птица является нам не целиком, а частями (читатель «видит» лишь крылья или перья птицы, а порой лишь «слышит» их). Так, в стихотворении «То, что живет в моем доме» фигурируют только «неясные птичьи крыла», которые являются из ночного мрака и открывают лирическому герою некое тайное знание:

Неведомы ночи границы.
Улетучился запах, померкли цвета.
Неясные птичьи крыла
ныне открыли все.

Сама же птица, которой и принадлежат таинственные крылья, остаётся для нас незримой, – поэт говорит о ней как о чуде, которое мы не в силах ни постичь, ни даже представить. Примечательно, что при значительной детализации своих «природных» образов, Весос практически не называет ни одного вида птиц, что может указывать на связь образа птицы с иррациональным, мистическим мышлением.



Дерево, как представляется, символизирует силу земли и жизнь в ее непостижимой тайне: оно безмолвно и неподвижно, но под корой струятся соки, исполненные жизненной силы, оно легко переживёт и человека, и зверя, и в этом тоже состоит его тайное могущество. При этом под корой может таиться нежная, хрупкая жизнь, – например, в стихотворении «Утренняя песня возле дерева» дерево, «женственное от корней до ветвей», стоит, «пряча под корой обнаженность», и источает живицу. В уже упомянутом романе «Птицы» две сухие осины, торчавшие на отшибе, селяне прозвали «Маттис-и-Хеге», чтобы посмеяться над братом и сестрой, живущими словно бы отдельно от всего поселка, и именно привязка их имен к деревьям делает насмешку особенно колкой и обидной. Героиня новеллы «Мамино дерево» – старая женщина, прикованная к инвалидному креслу, обретает способность говорить откровенно, лишь оказавшись под кроной любимого старого дерева; касаясь его коры, она словно пробуждает в себе мистическое знание, которое его сын не в состоянии понять, что и приводит к конфликту. В стихотворении «Безымянное древесное кольцо» умерший в юности человек воплощается в одном из древесных колец и начинает жить новой, иной жизнью:

Так в юности ты стал кольцом древесным
в нем застывает сок, игре послушный.
Год твоей смерти в дерево впечатан.
А дерево растёт, стремится к небу,
потоком сил, струящимся сквозь полночь,
и ты теперь в том дереве, средь многих –
в кольце, где твоих жизней вьется нить.

Как в случае с птицей, автор порой использует образы частей дерева – например, в стихотворении «Встреча в горах» путники, прошедшие долгое время в безжизненных холодных скалах, видят одинокий лист на ветке и заморожено смотрят на него, как на символ жизни и любви. В одном из наиболее сложных произведений Весоса – «Сквозь голые ветви» – ветви дерева словно сами тянутся к лирическому субъекту, навевая мысли о том, как проходит его жизнь и как воспринимает ее он сам:

Голые ветви марта
жмутся к стеклу,
вот-вот они канут
во мглу неприветного марта.
Но пока они зримы,
нежны и стройны несказанно.

Связь между лирическим субъектом и ветвями дерева туманна и иррациональна (при этом в стихотворении прослеживаются и натурфилософские идеи, в частности, мотивы «мыслящей природы»). И подобно невя-



ленной, но существующей птице из стихотворения «То, что живет в моем доме», здесь мы видим лишь ветви – само дерево увидеть невозможно. В отличие от туманного, неопределенного образа птицы, дерево представлено более конкретно и «осязуемо» – мы нередко встречаем упоминание конкретных видов: ольха («Песня»), осина («Среди синих теней»), ива («Весенний дух»), клен («Скрытые события») и т.д.

Образы птицы и дерева в стихах Тарья Весоса многогранны и разнообразны, а подчас противоречивы. Так, птица может быть протагонистом («Птица») или антагонистом («Мелкие грызуны»), а может и вовсе занять нейтральную позицию стороннего наблюдателя («Безымянное древесное кольцо»). Дерево оказывается то древним богатырем, которого в силах измотать и убить лишь время и, соответственно, олицетворять силу и выносливость, («Уставшее дерево»), то юной девушкой, застенчивой и растерянной, и символизировать, таким образом, неопытность и нежность («Жила-была», «Искатель у ивы»):

Самое тайное – дерево,
немое от песни
о том, что никто не поймет,
как молодая невеста под небесами.

(«Апрель»)

Говоря о мире поэтических образов Весоса, необходимо указать на одну важную особенность. Поэт зачастую ориентируется не на визуальные, зрительные, а на звуковые образы [Through Naked Branches... 2001, xiv]. Существует множество стихов, в которых Тарьей Весос выступает не только (и не столько) как визионер, но и как настороженный, внимательный слушатель («Возница», «Грохот подо льдом» и др.):

Уже утро?
– Мы с той стороны,
где утра и вечера нет. –
Мы, просыпаемся, слышим:
движется что-то – там,
где удвоилась ночь.
Гремит подо льдом,
оно не из нашего мира.
Скрыты за грохотом глыбы, –
немящая толща.

(«Грохот подо льдом»)

Движение льда, образы ледяных глыб воспринимаются в произведении не визуально, а на слух. Также в стихотворении «Грохот подо льдом»



просматривается параллель с романом «Ледяной замок», героини которого – школьницы Сисс и Унн – периодически слышат грохот льда на озере. Именно этот звук, раздающийся в любое время суток, то пугает, то успокаивает их, и в конечном итоге заманивает Унн в Ледяной замок, где она встречает свою смерть. Р. Гринуолд отмечает, что наиболее яркий и противоречивый звуковой образ присутствует в стихотворении «Кошмар», когда грохот гор, проваливающихся под землю, достигает такой силы, что лирический субъект лишается ушей:

Я слушал, застыв, и заметил вдруг
у меня отвалились уши – вокруг стало тихо.
Но я, оглушенный знал, что округа трясется от крика.

Эти звуковые аллегории могут быть особенно сложны для восприятия, поскольку не так широко распространены в литературе.

Все поэтические сборники автора имеет свои отличительные особенности, характерные художественные образы и литературные приемы. Как мне представляется, влияние натурфилософских взглядов на творчество поэта на определенном этапе ослабло и уступило место иррациональному и экзистенциальному началам – но лишь отчасти. В определенный период Весос создает работы, которые (за некоторым исключением) все больше и больше сопротивляются толкованию. Речь идет о книгах «Счастье для путника» и «Земля сокрытых огней». Если в первой он прямо указывает на то, что скала может олицетворять, например, страх, равнина – чувство стыда, дорога – жизненные перемены, то во второй все чаще отказывается от подобных пояснений. Однако в следующей книге – «Будь новой, наша мечта», мы видим характерную «романтическую» палитру образов, а в последнем сборнике – «Жизнь у потока» Тарьей Весос время от времени использует вполне романтические метафоры (что указывает на некоторую склонность к натурфилософии) и начинает объяснять свои мысли простыми словами (причем это происходит именно тогда, когда мы ожидаем от автора не ответов, а вопросов). Таким образом, творческий путь автора нельзя рассматривать с литературоведческих позиций как однозначный переход от романтизма к модернизму, а с позиций философских, – как переход от натурфилософии к экзистенциализму. Однако мы можем говорить, что система художественных образов и философских воззрений автора постепенно расширялась и усложнялась.

Рассматривая поэтическое наследие Тарьея Весоса в целом, мы видим, что центральными образами в его произведениях являются образы природы, важнейшие из которых – образы деревьев и птиц. Преобладание «природных» образов может привести русскоязычного читателя на ассоциации с русскими писателями-традиционалистами и дать ошибочное представление о Тарьее Весосе как о писателе-символисте или романтике, однако между Весосом и представителями романтического и символического направлений есть существенные различия. Прежде всего, они состоят в том,



что русские традиционалисты консервативны, а Весос – напротив, стремился к эксперименту и «модернизации». В своем интервью телеканалу NRK он говорил так: «Экспериментировать совершенно необходимо. Если этого не делать, наступает стагнация или деградация».

Данная статья представляет собой довольно общий взгляд на мир художественных образов Тарьея Весоса с опорой на его поэтическое наследие и, отчасти, биографию. Несомненно, многие из них заслуживают более пристального внимания. В перспективе исследование может быть развито за счет углубленного анализа образов в контексте конкретных философских учений, на примере отдельных поэтических сборников и произведений, лингвистического анализа, применения статистических методов, контент-анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ульвен Т. Избранное: стихи / пер. с норвеж. И. Трера и Д. Воробьева при участии М. Ньюдала и Г. Вэрнесса. Кноппарп; Чебоксары, 2010.
2. Askeland L. 30 Poems by Tarjei Vesaas, Kenneth G. Chapman: Reviewed Work // *Scandinavian Studies*. 1973. Vol. 45, № 1. P. 81–83. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40917286>
3. Baumgartner W. Slik var den draumen: Om Tarjei Vesaas som visjonær / trans. Leif Mæhle // *Norsk litterær årbok 1970*. Oslo, 1970. S. 9–33.
4. Brostrøm T. Frigørelsens veje // *Tarjei Vesaas* / ed. J.E. Vold. Oslo, 1964. S. 184–196.
5. Chapman K.G. Hovedlinjer i Tarjei Vesaas diktning. Å sanse det slik det er. Oslo; Bergen, 1969.
6. Stang Y.M. Lyrikken // *Ei bok om Tarjei Vesaas* / ed. Leif Mæhle. Oslo, 1964. S. 223–272.
7. Tarjei Vesaas. Gyldendal norsk forlag. URL: [http://eng.gyldendal.no/Gyldendal/Authors/Vesaas-TarjeiGyldendal norsk forlag](http://eng.gyldendal.no/Gyldendal/Authors/Vesaas-TarjeiGyldendal%20norsk%20forlag).
8. Vesaas H.M. I Midtbøs bakkar: minne frå eit samliv. Oslo, 1997.
9. (a) Vesaas T. Dikt i Samling. Oslo, 1997.
10. (b) Vesaas T. *Tarjei Vesaas' beste* / O. Vesaas (ed.). Oslo, 1997.
11. Vesaas T. *Through Naked Branches: selected poems of Tarjei Vesaas* / translated and edited by R. Greenwald. Princeton, 2001. (Lockert library of poetry in translation).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Andersen H.O. Vesaas, Freud og Sartre. *Nypoesi*, 15.09.08. Available at: <http://www.nypoesi.net/old/essays/vesaas.html>. (In Norwegian).
2. Askeland L. 30 Poems by Tarjei Vesaas, Kenneth G. Chapman: Re-



viewed Work. *Scandinavian Studies*, 1973, vol. 45, no. 1, pp. 81–83. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40917286>. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Baumgartner W. Slik var den draumen: Om Tarjei Vesaas som visjonær. Norsk litterær årbok 1970. Oslo, 1970, pp. 9–33. (Translated from English to Norwegian by Leif Mæhle).

4. Brostrøm T. Frigørelsens veje. *Vold J.E. (ed.). Tarjei Vesaas*, pp. 184–196. Oslo, 1964. (In Norwegian).

5. Stang Y.M. Lyrikken. *Leif Mæhle (ed.). Ei bok om Tarjei Vesaas*. Oslo, 1964, pp. 223–272. (In Norwegian).

(Monographs)

6. Chapman K.G. *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning. Å sanse det slik det er*. Oslo; Bergen; Tromsø, 1969. (In Norwegian).

Панов Александр Михайлович, Институт социально-экономического развития территорий РАН.

Младший научный сотрудник. Исследователь, переводчик. Исследовательские интересы: поэзия Тарвея Весоса, Гунвор Хофму, норвежский модернизм, теория поэтического перевода.

E-mail: livvedstraumen@inbox.ru

Panov Aleksandr M., Institute for Socio-Economic Development of territories of Russian Academy of Sciences.

Associate Researcher. Researcher, translator. Research interests: poetry of Tarjei Vesaas and Gunvor Hofmo, Norwegian modernism, the theory of poetic translation.

E-mail: livvedstraumen@inbox.ru



Д.С. Туляков (Пермь)

**СМЕХ РАССКАЗЧИКА И СМЕХ АВТОРА
В КНИГЕ РАССКАЗОВ У. ЛЬЮИСА «ДИКАЯ ПЛОТЬ»**

Аннотация. Трактровке книги рассказов У. Льюиса «Дикая плоть» (1927) как одностороннего, нескладного и периферийного (в истории модернизма и творчестве автора) образчика жанра модернистского рассказа в данной статье противопоставлена интерпретация, акцентирующая цельность и диалогическую сложность комического содержания сборника. Рассмотрение смеха рассказчика в контексте теории комического, изложенной в вошедших в книгу эссе Льюиса, позволяет сделать вывод, что рассказчик выступает здесь не как носитель ценностей автора, а как предмет его неоднозначной критической оценки. Рассказчик, уверенный, что насмешка над механистической, «вещной» сущностью других обеспечивает ему более правдивое восприятие мира и самого себя, не замечает, что сам так же, как его герои, замещает действительность фетишами и ритуалами. Смех автора, не совпадающий со смехом рассказчика, приоткрывает в «Дикой плоти» авторефлексивное измерение, несовместимое с поверхностной мизантропией, часто приписываемой рассказам Льюиса.

Ключевые слова: модернистский рассказ; Уиндем Льюис; комизм; абсурд.

D.S. Tulyakov (Perm)

**Narrator's Laughter and Author's Laughter
in Wyndham Lewis's "The Wild Body"**

Abstract. Wyndham Lewis's book of short stories *The Wild Body* (1927) is considered in this article not as an inconsistent, one-sided, and peripheral (in modernism and in Lewis's oeuvre) example of the genre of modernist short story but as an accomplished work rich in dialogic comic content. Differences between Lewis's theory of the comic, as it is outlined in the essays included in *The Wild Body*, and the narrator's concept of laughter show that the scornful narrator does not showcase the values and point of view of the author but is an object of ambivalent critical evaluation himself. The narrator, convinced that his laughter at the essentially mechanical people around him grants him a more accurate perception of the world and himself, does not notice that, just like the objects of his scorn, he substitutes fetishes and rituals for reality. The author's laughter, which does not coincide with the narrator's laughter, uncovers a self-reflexive dimension in *The Wild Body*, one that is incompatible with cruelty and straightforward misanthropy still often ascribed to Lewis.

Key words: modernist short story; Wyndham Lewis; the comic; the absurd.

Книга рассказов Уиндема Льюиса (1927–1957) «Дикая плоть» (*The Wild Body*, 1927) представляет исследовательский интерес в силу нескольких причин. Для литературоведов, изучающих наследие этого незаурядного английского писателя и художника, это важнейший источник,



позволяющий проследить за становлением самобытной поэтики Льюиса. Большинство рассказов, вошедших в книгу, являются значительно переработанными версиями текстов, впервые вышедших почти 20 годами ранее в разных «маленьких журналах». В предисловии к книге 1927 г. Льюис отводит ранним рассказам – «поспешным заметкам» – второстепенную роль, а повторное обращение к ним мотивирует тем, что они заслуживают «руки лучшего художника» [Lewis 1982, xiii]. Однако в автобиографии 1949 г. писатель, напротив, придает большее значение своим первым рассказам и отмечает, что весь его творческий путь стал развитием того, начало чему было положено в этих первых публикациях [Lewis 1984, 121]. Возможно, поэтому критики часто отдают предпочтение ранним рассказам Льюиса, в которых тонкий и зачастую сочувственный комизм еще не уступил место жесткой (и жестокой) сатире [Duncan 1982, 67–85; Michel 2004, 15–23; Sherry 1997, 121–138].

С точки зрения историков литературы рассказы из «Дикой плоти» сопоставимы с произведениями этого жанра таких авторов, как В. Вулф, Дж. Джойс и К. Мэнсфилд [Drewery 2016, 135–151]. В то же время рассказам Льюиса чаще всего отводится маргинальное место в английском модернизме. Согласно одной точке зрения, они иллюстрируют заикленный формализм – лишённую диалога «негативную эстетику отрицания, систематический диагноз без лечения», и поэтому они менее удачны в художественном отношении, чем работы его современников [Head 1992, 139, 161]. Согласно другой точке зрения, различия между рассказами Льюиса и других английских модернистов вызваны диаметральной противоположностью выраженного в них взгляда на жизнь и имеют типологический характер [Lerena 2007, 40, 53]. Так или иначе, «Дикая плоть» чаще всего оценивается в отрицательных категориях и остается на обочине модернизма либо как нечто слишком экстравагантное даже по его меркам, либо как неубедительный эксперимент, уступающий и первым рассказам автора, и рассказам других модернистов.

Представленная в данной статье интерпретация призвана продемонстрировать, что «Дикая плоть» не является лишь грубой и неудачной в художественном отношении вариацией на тему ранних рассказов автора. Особая целостность сборника обусловлена двумя нововведениями: появлением нового сквозного персонажа, рассказчика Кер-Орра, и включением в книгу эссе, в которых излагается авторская теория смеха и комического и которые некоторые критики не без оснований считают «самыми загадочными и противоречивыми текстами, написанными Льюисом» [North 2009, 119]. Сопоставление концепции комического у Льюиса с пониманием смеха, изложенным Кер-Орром, позволяет увидеть рассказчика как предмет особого критического отношения автора. В этом свете рассказы Кер-Орра предстают как искусственная абсолютизация комической программы Льюиса, а в «Дикой плоти» обнаруживается рефлексивное содержание, часто остающееся без внимания критиков.

Книга «Дикая плоть» включает авторское предисловие, девять расска-



зов и два эссе. Два последних рассказа вынесены в приложение со своим шмуцтитлом и, строго говоря, к «Дикой плоти» не относятся. Первые же семь рассказов объединены местом действия и «составляют серию, принадлежащую воображаемому рассказчику» – англичанину Кер-Орру, путешествующему по Бретани и Испании. Предисловие и эссе Льюиса относятся к этим семи рассказам и призваны «служить комментарием к системе чувства, разработанной в этих историях» [Lewis 1982, xiii]. Первые версии пяти из рассказов серии Кер-Орра были впервые опубликованы в 1909–1911 гг.; эссе Льюиса «Низшие религии» повторяет с некоторыми изменениями одноименную журнальную статью 1917 г., а «Значение дикой плоти», по-видимому, было написано специально для сборника в 1927 г.

В жанровом отношении рассказы 1909–1911 гг. близки путевым заметкам: в них представлены скупые на события наблюдения-зарисовки рассказчика о Бретани и ее обитателях, а также некоторые социологические обобщения. В ранних рассказах рассказчик безымянен и почти неотличим от биографического автора – Льюиса, посетившего Бретань в 1907–1908 гг. В «Дикой плоти» путевые заметки претерпевают «фикционализацию»: в них появляются развернутые диалоги, событийная составляющая становится более выраженной [Lafourcade 1980, 75], а также усиливается присутствие в повествовании и участие в действии эксцентричного рассказчика Кер-Орра, мало напоминающего своего предшественника.

Появление нового рассказчика с иным отношением к тем, о ком он повествует, обусловило кардинальную трансформацию рассказов, которую некоторые критики связывают с переходом Льюиса от комизма к сатире [Michel 2004, 15–23; Munton 1982, 141–157; Sherry 1997, 121–138]. В рассказах 1909–1911 гг. персонажи предстают как курьезные, не похожие на наблюдающего за ними путешественника из Лондона обитатели французской провинции, однако рассказчик зачастую относится к ним с соучастием, осторожностью (он допускает, что его интерпретация героев искажает их сущность [Duncan 1982, 82–83]), а иногда и симпатией [Michel 2004, 17]. С появлением Кер-Орра в 1927 г. в рассказах появляется презрительная и злая насмешка. Например, глаза пьющей владелицы пансиона из рассказа «Броткотнац», которую избивает муж, Кер-Орр описывает как «черные и влажные, с вороватой сосредоточенностью крысы. Они опасливо вращаются в своей обрюзгшей оболочке» [Lewis 1982, 133]. Аналогичное описание в рассказе версии 1911 г., где о героине говорится, что иногда ее скрытность «становится такой напряженной, что она со странным извращением ведет себя так, будто бутылка ее слушает» [Lewis 1982, 291], нельзя назвать сочувственным, но презрительная оценка в нем отсутствует. В рассказах 1927 г. подобная оценка, напротив, выражена напрямую, в том числе такими прилагательными, как «неприятный», «уродливый», «убогий», «мерзкий», «презренный» и др. [Duncan 1982, 83]. Появление враждебного рассказчика традиционно интерпретируется критиками как неудачное решение Льюиса, перечеркнувшее полифонию и комическую сложность ранних рассказов. Такой взгляд на книгу 1927 г. утвердился



после того, как Х. Кеннер в одной из первых монографий о Льюисе охарактеризовал «Дикую плоть» как «паралитическую художественную катастрофу», положившую начало провальному десятилетию в карьере автора [Kenner 1954, 88, 93].

Смысл появления нового рассказчика может быть прояснен благодаря обращению к авторскому тексту-комментарии, сопровождающему рассказы в издании 1927 г. Эссе, включенные в книгу, посвящены особенностям персонажей и их характерологии, а именно пустоте и неосознанной механистичности, которая делает их «Дикой Плотью». В первом эссе автор называет вошедшие в сборник рассказы «исследованиями первобытного поклонения и влечения», а их героев – «куклами», «скрипучими человеко-машинами», «замысловато движущимися болванками», «маленькими монументами логики» и «гротескными фетишами» [Lewis 1982, 149, 151]. Они комичны в силу своей ограниченности, пустоты и ущербности: лишены жизни, они пребывают в мире заданных ролей, привычек и автоматизма, а их сущность может быть охарактеризована как «сбой выхода огромной энергии, имитация и стандартизация “я”» [Lewis 1982, 150]. Во втором эссе Льюис поясняет, что персонажи смешны не тем, что опустились до уровня механизмов, забывших (или не знающих), что они люди, а тем, что они не отдают себе отчета в абсурдной телесности и механистичности, свойственной всем людям, и своим поведением тщетно имитируют абстракцию человека.

Вопрос, от которого зависит интерпретация «Дикой плоти», можно сформулировать следующим образом: относится ли сказанное автором в эссе о персонажах и к самому рассказчику Кер-Орру? Если нет, это будет означать, что автор, исключая рассказчика из числа «людей-болванок», в значительной мере идентифицируется с ним и использует его как средство выражения собственного презрительно-агрессивного отношения к людям. Если да, то предметом авторской оценки будет в первую очередь сам рассказчик и его отношение к персонажам. В первом случае можно было бы говорить о том, что к 1927 г. в авторском отношении к человеку произошла негативная ценностная переориентация; во втором случае рассказы Льюиса могут быть прочитаны не только как жесткий вердикт «вещному» человечеству, но и как критическая рефлексия об определенном типе мировидения и о повествовательной креативности, носителем которой в рассказах выступает Кер-Орр.

Кер-Орр отчасти сам отвечает на этот вопрос в первом рассказе «Солдат юмора» (первая версия которого вышла позднее, чем ранние бретонские рассказы Льюиса, в 1917 г.), когда описывает себя как «машину смеха»: «Я огромный белый клоун. <...> Мое тело большое, белое и дикое. Но вся моя свирепость превращена в смех. Оно по-прежнему выглядит как вестготская боевая машина, но в действительности это машина смеха. <...> Везде, где прежде я бы схватил кого-то за горло, я теперь реву хохотом» [Lewis 1982, 17]. Как и другие персонажи, Кер-Орр – «дикая плоть» и «варвар», однако, в отличие от остальных, он отдает себе отчет в этой



ограниченности. Обостренная двойственность рассказчика (он называет себя «раздвоенной, странно пахнущей, белокожей тушей, с двумя вращающимися сверкающими шариками, через которые она смотрит прицелами, полными насмешки и безумия» [Lewis 1982, 18]) порождает в нем агрессивный и самодовольный смех над всем и всеми.

Авторское объяснение природы и значения смеха близко, но не тождественно пониманию смеха Кер-Орра. Рассказчик утверждает, что смеется потому, что «существует на более примитивном уровне, чем большинство людей» [Lewis 1982, 18], а причина его хохота – его собственная «дикая плоть». Так же Льюис, перечисляя свойства смеха, начинает со следующих двух: «Смех – это песнь триумфа Дикой Плоти» и «Смех – это развязка трагедии видеть, слышать и нюхать осознанно» [Lewis 1982, 151]. Таким образом, и для автора, и для рассказчика смех берет начало в самосознании, в одновременном тождестве и не-тождестве человеческого тела – «дикой плоти» – самому себе.

Тем не менее, в отличие от Кер-Орра у Льюиса смех лишен враждебности и уничижительности – это не оружие, а инструмент познания, способный мимолетно приоткрыть человеку всю «тотальность абсурда» [Lewis 1982, 157] его существования. Несмотря на то, что смешон каждый, человеку крайне сложно «увидеть себя самого в этом жестком и изысканном свете. Нет никого, кто выжил бы, пронаблюдав за собой таким образом больше, чем мгновение <...> Мы не созданы быть абсолютными наблюдателями» [Lewis 1982, 158]. Кер-Орр наследует Льюису в понимании того, что комизм универсален, а его основа лежит в «наблюдении за *вещью*, которая ведет себя как человек» [Lewis 1982, 158]. В то же время рассказчик пытается совершить то, что, по мнению Льюиса, сделать невозможно: стать «абсолютным наблюдателем» и видеть других только как механизмы, «племя» или вид, подобный насекомым [Lewis 1982, 80], утвердив таким образом превосходство над ними. Для Льюиса, напротив, человек, осознающий абсурд и «вещность» себя и окружающих, так же комичен, как и те, кто этого не замечает. В «Значении Дикой Плоти» приводится в пример человек, едва успевший заскочить в вагон метро, чьи «бег, ловкая, осмотрительная, но неуклюжая посадка, в сочетании с *хладнокровием его взгляда*, произвели смешное впечатление <...> [которое] было обусловлено его бесстрастностью» [Lewis 1982, 159]. Кер-Орр, который видит в себе, если воспользоваться его сравнением, и насекомое и энтомолога, доводит комизм этого рода до предела.

С этой точки зрения неоправданная враждебность и агрессия рассказчика по отношению к предметам его повествования иллюстрируют издержки, с которыми связана абсолютизация комического отношения к действительности. Несмотря на то, что Кер-Орр уверяет читателей, что относится к себе с такой же «объективной» неприязнью, как и ко всем остальным, во всех рассказах сборника слышится его самодовольство, презрительность и чувство собственного превосходства. В конечном счете гипертрофированно комическое отношение к действительности приводит



рассказчика не к объективности, а к искаженному и неполному восприятию себя, а избранная им роль «солдата юмора» и беспристрастного исследователя скрывает болезненную правду, которую рассказчик не видит или, по крайней мере, никогда не проговаривает.

На примере рассказа «Смерть Анку» П. Эдвардс продемонстрировал, что «реальность, которой Кер-Орр избегает, превращая все в бурлескные образы, это, в конечном счете, смерть и чувство вины» [Edwards 1997, 31]. Кер-Орр рассказывает, как случайно встретил слепого нищего Лудо, напомнимшего ему предзнаменование смерти Анку из туристического путеводителя. После этого Кер-Орр навещает Лудо и, упомянув Анку, сам становится для него предзнаменованием смерти; впоследствии нищий умирает. Суеверие, от которого зависит жизнь Лудо, воспринимается рассказчиком как пустой фетиш и одномерная система знаков (Анку = смерть), над которой можно только смеяться. В способности не подчиняться знаковым системам, слепое соответствие которым определяет бытие других персонажей, Кер-Орр видит свое главное отличие от них: вместо этого он слагает истории и подчиняет других своей комической логике, отодвигая реальность смерти, которая в действительности касается его не меньше, чем Лудо.

На самом деле «одномерность» и одержимость тех, над кем насмехается рассказчик, свойственна ему гораздо больше, чем он думает. Просто если герои Кер-Орра ритуализируют свой быт и находят в нем фетиши, наполняющие содержанием их существование, то для рассказчика такими фетишами становятся те, о ком он рассказывает. Соответственно истории Кер-Орра представляют собой изощренный ритуал, попытку свести суть реальности к комическому абсурду.

Например, Кер-Орр, не осознавая этого, близок главному герою рассказа «Предводитель бродячей труппы и его жена». Оба они – «ведущие представления» (*showman*), только рассказчика так называет автор [Lewis 1982, xiii, 149], а предводителя труппы – рассказчик [Lewis 1982, 92]. Для Кер-Орра интерес представлений состоит в ненависти, которую циркачи и их публика испытывают друг к другу. Труппа как будто прикована к своим зрителям, которые, в свою очередь, не могут не смотреть на манерные «безумные содрогания негодующего человека и его грязной, бездыханной жены, чье уродливое горе должно было скорбно демонстрироваться ежедневно» [Lewis 1982, 91]. В этом описании цирковое зрелище – абсурдный замкнутый круг, подчиняющий себе циркачей и зрителей.

В то же время Кер-Орр не видит, что сам он занят почти тем же, что и предводитель труппы. Как и ведущий циркового представления, он прикован к своим читателям, которых он, очевидно, презирает (хотя бы потому, что презирает он без исключения всех). Его единственное существенное отличие от предводителя труппы в том, что последний демонстрирует нарочитые страдания ради заработка, а Кер-Орр, со своим гипертрофированно комическим видением, как будто в принципе не способен страдать и получает от своих путешествий-наблюдений только удовольствие. Однако важ-



но помнить, что мы узнаем о манерно преувеличенных горестях цирковой труппы от рассказчика, который, как он сам признается, просто «не может не превращать все, что [он] видит в бурлескные образы» [Lewis 1982, 17]. Вероятно, ведущий представления не изображает, а на самом деле испытывает боль, и его доля достойна жалости. Вероятно также, что между ведущим и зрителем нет ненависти, что Кер-Орр лишь «вчитывает» ее в происходящее в силу своей привычки изменять действительность воображением. В таком случае и страдания и ненависть предводителя труппы будут проекцией ненависти Кер-Орра и его страданий, тщательно вытесненных из всех историй, которые он рассказывает. Тогда смех рассказчика будет не оружием и инструментом познания, а средством защиты и ухода от действительности.

Многие персонажи других рассказов сборника также чем-то похожи на Кер-Орра. Бестр, главный герой одноименного рассказа, постоянно провоцирует и «атакует» своих постояльцев или соседей, пользуясь в качестве оружия мимикой и пугающим, внушающим отвращение взглядом. Кер-Орр признает, что многому научился у Бестра [Lewis 1982, 84], имея в виду его агрессивную тактику, вынуждающую «жертву» продемонстрировать свою «вещную», комичную сущность. Однако Бестру неизвестен комический потенциал его действий. Он выискивает или придумывает несуществующие поводы, из-за которых начинает свои «магнитические атаки» или «кампании», у которых, однако, нет какой-либо комической цели. Для Бестра «немые битвы» – привычка и образ жизни, а сам он смешон и напоминает рассказчику механическую обезьянку, рептилию и копытное одновременно [Lewis 1982, 78]. Яркими гротескными описаниями Кер-Орр подчеркивает свои отличия от Бестра, а именно интеллект и креативность, чуждые механической агрессии бретонца. И все же, как и в случае с предводителем труппы, интерпретация рассказчиком поведения своего героя может быть проективной. То, чего «солдат юмора» Кер-Орр не видит или не может сказать о себе, он приписывает Бестру: «Он смотрит на реальность глазами профессионала, так сказать: профессионального лжеца» [Lewis 1982, 87]. «Бурлескные образы» Кер-Орра – такая же ложь, только облаченная в форму рассказов; это комические фикции, позволяющие рассказчику поддерживать иллюзию самосознания и контроля над действительностью.

Данное прочтение подтверждается тем, что в эссе Льюиса определение «Дикая Плоть» в первую очередь относится не к часто вынесенным в заглавия героям рассказов, а к рассказчику, чья фигура воплощает собой «кукольную» сущность, общую для него и для других персонажей: «Чтобы представить моих кукол и Дикую Плоть, их родовую куклу, я должен спроецировать причудливую бродячую фигуру ведущего представления, которому их нелепые выходки и серьезные ужимки доставляют странное наслаждение» [Lewis 1982, 149]. С точки зрения рассказчика, его сродство с «Дикой Плотью» выборочно; Льюис, напротив, настаивает, что Кер-Орр лишь незначительно отличается от других персонажей. «Дикая Плоть»



также недвусмысленно указывает на рассказчика, а не других персонажей, в следующем авторском определении: «это маленькое, примитивное, в буквальном смысле допотопное судно, на котором мы отправляемся в наши приключения» [Lewis 1982, 152]. По сюжету книги автор и читатель перевоплощаются в рассказчика, однако не только для того, чтобы понять его «вещный» взгляд на жизнь, но и затем, чтобы прочувствовать противоречивость и скомпрометированность его позиции.

Несовпадение смеха автора и смеха рассказчика не только задает в «Дикой плоти» глубину, которая часто остается незамеченной, но и вносит в рассказы Льюиса элемент критической рефлексии о природе творчества. Поскольку повествовательная креативность рассказчика скептически оценивается автором как психологически мотивированное искусство замещения, доступ автора к реальности также ставится под сомнение, а повествовательная организация сборника заставляет задуматься, замещением чего для автора может быть развернутая теория обесчеловеченного комизма и фигура враждебного рассказчика. Простым (и, возможно, слишком прямолинейным) ответом мог бы стать опыт участия автора в Первой мировой войне, после которой Льюис, как он сам утверждал, утратил способность улыбаться [Edwards 2000, 263]. Однако какой бы ни была конкретная мотивация биографического автора, очевидно, что, несмотря на радикальность мировидения рассказчика, «Дикая плоть» по своему устройству является богатым смыслами диалогическим текстом, далеким от односторонней мизантропии и нигилизма, часто приписываемых Льюису.

ЛИТЕРАТУРА

1. Drewery C. The Modernist Short Story: Fractured Perspectives // The Cambridge History of the English Short Story. Cambridge, 2016. P. 135–151.
2. Duncan I. Towards a Modernist Poetic: Wyndham Lewis's Early Fiction // Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura. Palermo, 1982. P. 67–85.
3. Edwards P. Wyndham Lewis's Narrative of Origins: "The Death of the Ankou" // The Modern Language Review. 1997. Vol. 92. № 1. P. 22–35.
4. Edwards P. Wyndham Lewis: Painter and Writer. New Haven, 2000.
5. Head D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. New York, 1992.
6. Kenner H. Wyndham Lewis. Norfolk, 1954.
7. Lafourcade B. The Taming of the Wild Body // Wyndham Lewis: A Revaluation. London, 1980. P. 68–84.
8. Lerena M.J.H. Are Lewis's Short Stories Pathological? // Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity. Bern, 2007. P. 39–68.
9. Lewis W. Rude Assignment: An Intellectual Autobiography. Santa Barbara, 1984.
10. Lewis W. The Complete Wild Body. Santa Barbara, 1982.
11. Michel W. 'Inferior Religions,' The Wild Bod(ies), and the Early Stories // Wyndham Lewis Annual. 2004. P. 15–23.
12. Munton A. Wyndham Lewis: The Transformations of Carnival // Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura. Palermo, 1982. P. 141–157.
13. North M. Machine-Age Comedy. New York, 2009.



14. Sherry V. Wyndham Lewis, the Body Politic, and Comedy // Modernism/modernity. 1997. Vol. 4. No. 2. P. 121–138.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Edwards P. Wyndham Lewis's Narrative of Origins: "The Death of the Ankou". *The Modern Language Review*, 1997, vol. 92, no 1, pp. 22–35. (In English).
2. Michel W. 'Inferior Religions,' The Wild Bod(ies), and the Early Stories. *Wyndham Lewis Annual*, 2004, pp. 15–23. (In English).
3. Sherry V. Wyndham Lewis, the Body Politic, and Comedy. *Modernism/modernity*, 1997, vol. 4, no. 2, pp. 121–138. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Duncan I. Towards a Modernist Poetic: Wyndham Lewis's Early Fiction. *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura*. Palermo, 1982, pp. 67–85. (In English).
5. Drewery C. The Modernist Short Story: Fractured Perspectives. *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge, 2016, pp. 135–151. (In English).
6. Lerena M.J.H. Are Lewis's Short Stories Pathological? *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity*. Bern, 2007, pp. 39–68. (In English).
7. Lafourcade B. The Taming of the Wild Body. *Wyndham Lewis: A Revaluation*. London, 1980, pp. 68–84. (In English).
8. Munton A. Wyndham Lewis: The Transformations of Carnival. *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura*. Palermo, 1982, pp. 141–157. (In English).

(Monographs)

9. Head D. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. New York, 1992. (In English).
10. Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, 2000. (In English).
11. Kenner H. *Wyndham Lewis*. Norfolk, 1954. (In English).
12. North M. *Machine-Age Comedy*. New York, 2009. (In English).

Туляков Дмитрий Сергеевич, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Пермь).

Кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков. Область научных интересов: английский литературный модернизм, литературная визуальность, взаимодействие искусств.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

Tulyakov Dmitriy S., National Research University Higher School of Economics (Perm).

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: English literary modernism, literary visuality, interart relationships.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Surveys and Reviews

Е.В. Капинос, И.В. Силантьев (Новосибирск)

СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ В ИНСТИТУТЕ
ФИЛОЛОГИИ СО РАН

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00009

Аннотация. В статье кратко формулируются итоги 20-летнего пути изучения сюжетики коллективом сектора литературоведения Института филологии СО РАН. Тема исследовалась как в теоретическом, так и в историко-литературном аспекте, параллельно шло составление «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы». «Словарь сюжетов и мотивов русской литературы» на сегодняшний день включает в себя четыре фундаментальные части, каждая из которых демонстрирует свой подход: архетипические сюжеты сменяются сюжетами с классическими патернами, жанровые сюжетные кластеры собираются наряду с авторскими сюжетными тезаурусами. В основу словаря были положены группы архетипических сюжетов, но по мере расширения материала оказалось, что невозможно игнорировать и другие типы сюжетов (к примеру, сюжеты с классическим патерном, сюжеты, характерные для тех или иных жанров и т.п.). Цель словаря – не объединение разных подходов в едином, а сочетание их, просмотр одних сюжетных кластеров (к примеру, авторских сюжетных тезаурусов) на фоне других (к примеру, сюжетов, заданных теми или иными жанровыми рамками). Из теоретических вопросов в статье поднимается проблема сюжетной динамики, сюжетного ритма, различия лирического и эпического сюжетов, изучения ономотосюжетов.

Ключевые слова: сюжет; мотив; сюжетология; сюжетография; лирический сюжет; эпический сюжет; событие; сюжетная динамика; «искусство слова» и «искусство рассказывания».

E. V. Kapinos, I. V. Silantiev (Novosibirsk)

Plot Theory and Plotography in the Institute
of Philology of SB RAS

Abstract. The article presents the results of 20-years of studying literary plots by a team of researchers from the Institute of Philology of SB RAS. This area was studied both in the theoretical and historico-literary aspects, in parallel with the work on the “Dictionary of plots and motifs of Russian literature”. As of today, the “Dictionary of plots and motifs of Russian literature” includes four fundamental parts, each of which demonstrates its own approach: archetypal plots are followed by plots with classical

patterns, genre plot clusters are put together along with the authors’ plot thesauri. The “Dictionary of plots and motifs of Russian literature” was based on groups of archetypal plots, but, as the material expanded, it turned out that it was impossible to ignore other plot types (for example, plots with a classical pattern, plots typical of various genres, etc.). The purpose of the dictionary is not to unite different approaches into a single one, but rather to combine them, to view certain plot clusters (for example, authors’ plot thesauri) against the background of others (for example, plots defined by certain genre frames). The article also treats some theoretical questions: the problems of plot dynamics and plot rhythm, differentiation between the lyrical and epic plots, and the study of onomatopoeic plots.

Key words: plot; motif; plot studies; plot descriptions; lyrical plot; epic plot; event; plot dynamics; “the word art” and “the art of narration”.

В истории термина «сюжет» в русском литературоведении скрыто множество противоречий, энциклопедическая статья о сюжете из КЛЭ зафиксировала такие формы термина: греческим «миф» обозначалось у Аристотеля то, что на европейские языки было переведено словом «фабула», русский термин «сюжет» – это калька фр. «sujet» – предмет, т.е. тема. («Драматурги французского классицизма и Просвещения, – пишет Г.Н. Поспелов, – в частности П. Корнель и Д. Дидро, разумели под сюжетом заимствованные из прошлого “истории”, которые драматург мог по-разному рассказывать в ходе сценического действия. В понимании термина “Сюжет” они следовали традициям Аристотеля, который в “Поэтике” писал о сценическом “подражании” действию и называл его не латинским словом “фабула” (как у нас теперь обычно переводят), а древнегреческим словом “миф” (μῦθος). Под “мифом” же он разумел определенные конфликты в жизни легендарных героев (например, Агамемнона и Клитемнестры <...>), которые позднее изображали в своих трагедиях древнегреческие драматурги» [Сюжет 1972, 306]). Первичному значению калькированного термина в известной мере отвечала и тематическая трактовка в трудах А.Н. Веселовского («Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» [Веселовский 2006, 542]).

В дальнейшем термины «сюжет», «фабула», «миф», «тема» далеко разошлись в своих значениях и сейчас обозначают различные с точки зрения современной литературоведческой науки понятия, но могут и сближаться в тех или иных контекстах. (В этой статье мы почти не будем касаться вопроса о различии данных терминов, в частности, терминов «фабула» и «сюжет», которому посвящено достаточно много исследований, созданных в том числе и в нашем коллективе) [Силантьев, Созина 2013, 58–69]. С терминологической неустойчивостью мы постоянно сталкиваемся, работая на протяжении двух десятилетий над темой о сюжетах и мотивах русской литературы, эта неустойчивость неизбежна и имеет свои причины, некоторые из них мы и попытаемся рассмотреть здесь.

Современный этап отечественных исследований в области сюжетики начинается со структуралистских исследований, проводившихся на про-



тяжении многих лет в Даугавпилсе. Почерпнутое в наследии формалистов понятие о сюжетной структуре, а также история литературных сюжетов, соотношение понятий «сюжет» и «жанр», «сюжет» и «традиция», «сюжет автора» и «сюжет героев», сюжетная многоплановость, – все это интересовало сюжетологов, работавших под эгидой литературоведческой школы Даугавпилса [Вопросы сюжетосложения 1969, 1972, 1974, 1976, 1978], [Сюжетосложение в русской литературе 1980], [Сюжет и художественная система 1983]. В 1980-х – 90-х гг. формалистскую структурную модель сюжета активно примеривали к текстам различной природы самые разные ученые. От фольклора, от волшебной сказки, где структурная модель, разработанная В.Я. Проппом [Пропп 1928], функционирует с идеальной четкостью, были сделаны шаги в сторону текстов литературных, в поле зрения литературоведов оказались произведения, созданные в разные эпохи и в разных стилях, родах и жанрах. Где-то сюжетная модель прослеживалась едва ли не столь же идеально, как в волшебной сказке, где-то четкую структуру уловить было нельзя.

Когда в начале 2000-х инициатива изучения сюжета перешла к коллективу литературоведов ИФЛ СО РАН под руководством Е.К. Ромодановской, то возникла идея (автор которой В.И. Тюпа) создать «Словарь сюжетов и мотивов русской литературы». В первую очередь он должен был включать в себя те сюжеты, которые переходят из древней литературы в новую и могут быть точно зафиксированы и подробно описаны. Область научных интересов Е.К. Ромодановской подсказывала широкое поле для определения источников «вечных сюжетов» русской литературы. Повесть XVIII в., рукописные сборники «Великое Зерцало» и «Римские деяния» полны сюжетов, объединяющих западноевропейскую и русскую литературу, древность и новое время (см. раздел «Сюжеты и мотивы» в книге «Круги времен», где собраны работы Е.К. Ромодановской на эту тему [Круги времен 2015, 675–744]). Конечно, первоочередные источники общих сюжетов – западная мифология, восточная притча, средневековая эпика, Библия и пр., поэтому в состав первого выпуска «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы» вошли мифологические, Библейские и древние «царские» сюжеты. Уяснить структуру таких сюжетов довольно легко без специальных схем, только по предъявленному перечню художественных произведений, где обнаруживаются наиболее распространенные Библейские и мифологические сюжеты. На первоначальном этапе, при подготовке первого тома словаря ощущалась особая близость термина «сюжет» к «архетипу», к «мифу», точнее сказать, к тем структурным моделям, которые мы привыкли видеть за мифами и архетипами, количество сюжетных модификаций при таком подходе представлялось немногочисленным и вполне обозримым. (Сейчас тематика «вечных» сюжетов и образов мотивов легла в основу работ по проекту РФФИ 14-18-02709, полученному коллективом ИМЛИ, название проекта ИМЛИ близко заглавию одного из первых сборников ИФЛ СО РАН [«Вечные» сюжеты... 1996], а результаты исследований по этому проекту публикуются в сборниках



серии ««Вечные» сюжеты и образы», см. первые 2 сборника из этой серии [«Вечные» сюжеты... 2015], [Мифологические образы... 2015]).

Сложнее дело обстояло со следующим разделом – западноевропейским, куда были включены группы русских текстов, созданных по образцу известных произведений европейской классики. Во-первых, классические образцы тоже чаще всего позволяют почувствовать ту или иную архетипическую конструкцию в основе, и возвести европейскую классику к мифологии или Библии – задача вполне решаемая, но тогда большие и структурированные сюжеты, такие как «вертеровский», «гамлетовский», «дон-жуанский» и пр., растворились бы в толще, возможно, даже идентичных по структуре, но абсолютно других по своей истории и поэтике, сюжетных образований. К примеру, как известно, гамлетовский сюжет в своих главных фазах совпадает с мифологическим сюжетом о сыне Агамемнона Оресте, отомстившем убийце своего отца Эгисфу и матери Клитемнестре, кратко сюжет может быть назван «месть сына за убийство отца» (параллель между «Гамлетом» и мифами об Оресте и «Орестеей» Эсхила частотна, она отмечена, в частности П. Флоренским [Флоренский 1994, 271]). Однако подражания шерспировскому Гамлету, западная и русская «гамлетовская» традиция – это самостоятельная сюжетная группа, не смешиваемая с сюжетом Ореста в мировом архетипе, и называется она не «месть сына за убийство отца», а по имени героя, обладающего целым комплексом узнаваемых и воспроизводимых черт (рефлексия, меланхолия и т.п.).

Намечая группы западноевропейских сюжетов и называя их чаще всего именами героев, мы столкнулись с тем, что для уяснения сюжетной структуры здесь уже было недостаточно просто перечня текстов. Воплощая архетипические структуры, сюжетно образцы западной классики, однако, не сводятся к ним, они включают в себя множество мотивов, не предполагаемых архетипической основой. При этом такие мотивы не периферийны, а играют роль магистральных в том или ином авторском варианте. Авторские мотивы воспринимаются последующей традицией, иногда это даже не мотивы, а микродетали: излюбленные эпитеты того или иного автора, имена, локусы, узнаваемые портретные характеристики, описания. Последующая традиция легко усваивает не только главные звенья классических сюжетов, функциональную сторону сюжета, но и более мелкую комбинаторику авторов-классиков, отдельные связки мотивов, персонажные и описательные типажи и пр. Такое усвоение фрагментарно, эпизодично, но оно прослеживается. В число авторских «микродеталей», нередко разрастающихся до мотива или всего сюжета, а иногда даже метонимически весь сюжет замещающих, необходимо включить прежде всего имя героя. Так, Дон Жуан, гетевский Вертер, шекспировский Гамлет и Дон-Кихот Сервантеса дают целую вереницу производных персонажей, которые могут носить те же или другие имена, но соответствовать литературному типу, а имя протого героя может не прямо переноситься из западного текста в русский, но мелькнуть, к примеру, на периферии текста-подражания.



Имя героя оказывается в итоге в сильной позиции в тексте, зачастую именно имя-маркер позволяет собрать обширные мотивные гнезда русских сюжетов с западным патерном (как, например, «Русский Вертер»), но кроме западноевропейских образцов русская традиция сюжетообразования использовала темы русской классики. Монография А.Б. Пеньковского «Нина, культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении» [Пеньковский 2003], констелляции русских «Светлан» (с образцом из одноименной баллады Жуковского), «Татьян» (на основе «Евгения Онегина»), «бедных Лиз» – это не просто повторяющийся типаж героини, это отсылка к целому кластеру сюжетов, тем, грамматических комбинаций, связанных с прецедентным классическим текстом и его ключевым ономотом.

Работа над сюжетологической темой в ИФЛ СО РАН изначально предполагала два аспекта: практический – составление словаря и теоретический. Теоретическое сопровождение темы велось под руководством В.И. Тюпы и И.В. Силантьева, чьи обобщения по теории сюжета [Тюпа 2003, 170–197], [Силантьев 2003, 160–169] легли в основу концепции «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы», а также ежегодных сборников «Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы», которые затем преобразовались в выходящий дважды в год журнал «Сюжетология и сюжетография» (журнал выходит в ИФЛ СО РАН с 2013 г. [Сюжетология и сюжетография 2013]).

Одной из серьезнейших теоретических проблем темы стала сюжетная динамика. Способность сюжета сжиматься до одного слова, имени (без труда можно представить, какой сюжет скрывается за именем Дон-Жуана) выявляет механизм сюжетной динамики, по-разному работающий в эпосе и лирике. В эпосе событийный сюжет, составляющие которого функциональны, может свертываться и развертываться, терять звенья, до известной степени комбинировать и редуцировать их. Учет сюжетной динамики при составлении словаря представляет основную трудность: недостающие звенья и незаполненные валентности есть в каждом литературном произведении нового времени. Сюжетный динамизм, в свою очередь, порождает проблему сюжетного ритма: в рамках отдельного произведения не могут быть акцентированы все сюжетные позиции, напротив, живая сюжетная ритмика предполагает обязательные пропуски и перестановку звеньев при сохранении сюжетной наметки. Сюжетная наметка сохраняется благодаря системе повторов мотивов, деталей или связей.

Таким образом, ритм эпического произведения нового времени не включает множественные пропуски сюжетных звеньев, а, напротив, включает их, от чего сюжет реализуется в «свернутом» виде, и «свернутые» эпические сюжеты напоминают лирический сюжет, характеризующийся нелинейностью, минималистичностью, эскизностью. Однако, разрабатывая модель лирического сюжета в контрасте с моделью сюжета эпического, мы пришли в выводу о том, что лирический сюжет коренным образом, по самой своей событийной природе, отличается от эпического сюжета,



даже если принимать во внимание максимально свернутый эпический сюжет с высоким уровнем сюжетной аритмии.

Событийность лирического сюжета имеет принципиально иную природу, нежели событийность сюжета эпического. Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю.Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания» [Хроника 1980, 159].

Эпическое событие – это, по М.М. Бахтину, рассказанное событие, иначе говоря, это событие, объективированное рассказом, и потому отделенное от читателя и в какой-то мере даже от автора. Это событие происшествя, случившегося с кем-либо, или событие действия, совершенного кем-либо, но только не мной, читателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие – это субъективированное событие прямого экзистенциального переживания [Левин 1994, 62–72], вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопрягающегося с инстанцией лирического субъекта. Схематично это положение можно представить таким образом: лирический субъект – это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь внутри его событийности, перемещаюсь вместе с лирическим сознанием и внутри его целого. Поэтому о лирическом событии не может быть рассказано (ибо некому рассказывать), а может быть явлено – в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется непосредственно в актуализированном дискурсе лирики.

В общем виде существо лирического события можно свести к следующей формуле: это качественное изменение состояния лирического сознания, несущее экзистенциальный смысл для лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя.

Именно поэтому для поэтической конституции лирического сюжета так важны аспекты фиксации состояния как такового, импресии, передающейся деталями, отдельными семантическими пятнами, или даже просто фонетическим рисунком по музыкальному принципу («музыкальный» принцип организации лирического сюжета обосновывается в теории лирического сюжета Ю.Н. Чумакова, см. в книге «В сторону лирического сюжета» [Чумаков 2010, 44–45, 50]). При этом лирический сюжет не меньше, чем эпический, связан с мифом, но не с мифом как структурой, которую мы представляем, а с мифом-синкретом, с мифом в его древнем, еще не отрефлексированном и не рассказанном, доструктурном виде (о лирике и мифологическом синкретизме см. там же [Чумаков 2010, 41–44]).

С течением времени все более и более очевидным становится, что в аспекте сюжета, несомненно, действует акцентированное О.А. Хансен-Леве деление словесного искусства на *Wortkunst* и *Erzählkunst* [Хансен-Леве 2016, 9–40], при этом слово- и даже звукоцентризм характерен для *Wortkunst*, для лирики, а структурированные нарративные цепи с событийной основой, равные целому высказыванию, – для эпики, *Erzählkunst*. Сюжеты



Wortkunst аналогичны паремии – лаконичной фразе-символу, фразе-звуку, значение которой не выводимо из значений составляющих ее элементов.

Погружаясь в проблему лирического сюжета и теоретически обосновывая лирический сюжет, мы отметили закономерную тенденцию укрупнения в литературоведении самого термина «лирический сюжет» и связанных с ним проблем анарративности, автокоммуникативности. (В сравнительно недавней работе В.И. Тюпа соотносит архаические роевые формы сознания, автокоммуникативный детский эгоцентризм, модерн, понимаемый как «незавершенный проект», и лирическое сознание [Тюпа 2010, 30–33]). В 1970–1980-е гг. термин «лирический сюжет» не был столь употребителен и конкретен, как сейчас, к нему прибегали и для обозначения лирического переживания, и в тех случаях, когда за лирическим текстом по аналогии с прозой видели «фабульные обломки», «события», на которые наводит лирический текст, такое употребление термина Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич зафиксировали даже у Л.Я. Гинзбург [Левитан, Цилевич 1990, 389]. За последние двадцать лет понятие лирического сюжета конкретизировано, укреплены представления о лирическом сюжете как о метасюжете (именно так лирический сюжет был представлен Ю.Н. Чумаковым на сюжетологическом семинаре в Даугавпилсе в 1978 г. [Хроника 1980, 159]), после чего лирический сюжет стал последовательно осмысляться в границах ментальной сферы, а не реальности, что в конечном счете изменило представления и о сюжетике вообще, и о эпической сюжетике в частности. Критерий «реальности», столь значимый в даугавпилской сюжетологической школе, вытесняется, заменяясь, к примеру, критерием экзистенциальности, что ведет, кстати, и к переосмыслению соотношения «фабулы» и «сюжета», ранее отталкивавшимся от некоего «порядка событий» «в реальности». Перенос сюжета в метаобласть отменяет «реалистический» критерий, и сюжет, воспринимавшийся ранее как содержательная категория (так, для Ю.М. Лотмана сюжет, даже поэтический, остается категорией содержательной и семантической [Лотман 1994, 197–200]), стремительно перемещается в область формы.

Вернемся, однако, к западноевропейским сюжетам на русской почве. Классический патерн и имя протогероя определили методику наполнения сюжетных гнезд во втором выпуске словаря. Наряду с четкой структурной схемой, а иногда и отодвигая ее на второй план, здесь учитывались микродетали, такие как сочетаемость отдельных номинаций, мотивов, моменты сюжетного антуража, ключевые номинативы и т.д. (приведем пример частотно воспроизводимого сочетания имени Офелии с мотивами цветов, воды, гибели в воде). В отличие от первого, во втором выпуске словаря статьи уже содержат описание сюжета, в описаниях сюжета сделана попытка учесть микродетали, авторскую сочетаемость мотивов, отдельные композиционные ходы, прочно связанные с сюжетной структурой [Словарь-указатель... 2006].

Логичным продолжением исследований западно-европейских сюжетов-патернов стал новый этап работы над словарем: избранные авторские



тезаурусы, которые представлены в новом, подготовленном к печати, четвертом, томе словаря. Не только западная классика дает образцы для подражания, каждый русский классик – это неисчерпаемый художественный мир, а заодно и богатейшая сюжетно-мотивная «коллекция». Методика составления авторского сюжетного тезауруса сводится к выявлению повторяющихся сюжетов (и мотивов) внутри художественного мира конкретного автора, определению наиболее частотных для этого автора сюжетных схем или мотивных комбинаций и просмотру перспективы функционирования того или иного авторского сюжета в дальнейшей традиции. Этот этап исследования возвращает нас к внутренней противоречивости термина «сюжет». С одной стороны, как уже отмечалось, практически любая составляющая любого авторского тезауруса скрывает за собой ту или иную архетипическую структуру, т.е. любой сюжет второго, третьего, четвертого тома «Словаря сюжетов и мотивов» можно в самом общем плане свести к группе сюжетов из первого тома, т.е. к сюжетам мифологическим, Библийским, притчевым. И можно было бы, составляя словарь, реализовать всего один подход к сюжету, все время лишь пополняя группы первого раздела, что в итоге привело бы к огромному объему каждой словарной статьи и обобщениям, нивелирующим поэтику и тех памятников, которые оказали значительное влияние на литературную эволюцию, и тех памятников, которые испытали на себе влияние окказиональных, авторских сюжетных комбинаций.

К примеру, нельзя не видеть, что средневековые женские культы испытали на себе влияние Богородичного культа, они выстраивались по его подобию. Однако сюжет Беатриче в «Божественной комедии» вобрал в себя всю «космологию» «Божественной комедии» и оказывал влияние на последующую традицию не в качестве частного варианта Богородичного культа, а как окказиональный сюжет, неотрывный от общего сюжета Божественной комедии и связанный с фигурой Данта. То же относится и к символистскому культу Прекрасной Дамы, мощно синтезирующего уникальную символистскую философию и ряд мотивов, разработанных лирической поэтикой символизма. Специфическая сочетаемость символистских мотивов и их вариативность независима от архетипической основы этой мотивики, в эволюции поэтического языка сохраняется след поэтики Блока, Вяч. Иванова, Инн. Анненского, философии В. Соловьева, а общая архетипическая основа при восприятии символистского текста отодвигается на второй план. Проще говоря, становится не важно, какова основа блоковской, к примеру, мотивики: имеет ли она языческие или Библийские истоки, но важно то, что вбирая в себя разные сюжетные прасносы, она создает совершенно новый стиль с собственной, неповторимой мотивной фактурой, которая может быть заимствована (и была заимствована) у Блока другими авторами, и может опознаваться как «блоковская», «символистская». Таким образом, один подход к сюжету одновременно и сочетается и входит в противоречие с другим подходом. Общий архетипический план, изначально присущий любым произведениям словесного



искусства, как и сознанию в целом, пребывает в единстве и противоречии с законами (в том числе и сюжетными) поэтики классических памятников, обладающих столь сильными собственными комбинаторными возможностями, столь сильным собственным потенциалом сюжетообразования, который тут же воспринимается и усваивается литературной традицией как уникальный, а не всеобщий, и который нельзя игнорировать при изучении этой традиции.

Задача составления авторских сюжетных тезаурусов всей русской классики неохватна даже для коллектива, который занимается изучением сюжеттики и мотивики два десятилетия. Дело в том, что авторский сюжетный тезаурус невозможно создать без глубокого погружения в поэтику писателя, тезаурус которого описывается. И, напротив, серьезное изучение поэтики любого писателя так или иначе требует хотя бы самых общих представлений о его сюжетном тезаурусе, и разработка персональных сюжетных тезаурусов ведется повсеместно, чаще всего являясь не главным, а вспомогательным этапом в ходе изучения других аспектов литературного произведения. Даже просто обобщить имеющиеся материалы по основным персоналиям русской литературной классики – грандиозная задача. Поэтому мы решили начать с составления выборочных сюжетных тезаурусов писателей, которые представляют разные периоды и стили, разные жанры, эпiku и лирику: И. Бунин, А. Белый, Н. Гумилев, А. Платонов, Н. Заболоцкий, Г. Газданов, Б. Рыжий. Кроме того, мы ограничили сюжеты тематически, правда, тему избрали универсальную, охватывающую почти все литературные произведения – тему смерти. Позже в этой статье мы еще вернемся к проблеме выбора смертельной тематики и поясним этот момент. Пока же обратим внимание на то, что, как явствует из приведенного перечня, основу тома авторских тезаурусов составляют прозаики и поэты XX в., вопреки ожиданию, что авторские тезаурусы писателей XVIII–XIX в. должны лежать в основе словаря. Попробуем пояснить свою позицию.

XVIII в. и начало XIX в. можно назвать периодом активной адаптации европейских сюжетов в русской литературе. Те или иные тексты Пушкина составляют сюжетное ядро русских адаптаций западноевропейской сюжеттики, богатая библиография на тему пушкинской сюжеттики сопровождает практически каждую статью второго тома словаря (тут и пушкинский Дон-Жуан, Клеопатра, Данте – «Зорю бьют», «Сцена из Фауста», пушкинская Земфира в возможном подтексте «Кармен» П. Мериме [Коган 1939, 331–356] и пр.). В меньшей степени, чем Пушкин, но все же весьма объемно, представлены во втором томе словаря и другие русские классики XIX в. Кроме того, не стоит думать, что собранные нами авторские тезаурусы писателей и поэтов XX в. – это непроницаемые единства конкретных авторских поэтик. В какой-то мере художественные миры отдельных писателей, конечно, непроницаемы и индивидуальны, как на сюжетном, так и на всех других уровнях художественной структуры. Но одновременно эти миры открыты, и не только на уровне следования архетипическим моделям,



но и в силу действия интертекстуальных связей, они сопряжены со всей предыдущей и со всей последующей словесной культурой. К примеру, доминирующим в тезаурусе бунинских сюжетов является усадебный сюжет, он – один из самых частотных у писателя и легко опознается именно как бунинский (поэзия старинного русского поместья, поместья-руины, поместья, покинутые хозяевами и пр.), но не менее значима, как известно, поэзия русской усадьбы для Чехова, Тургенева, Гончарова, а жанровые истоки усадебного сюжета лежат еще глубже – в усадебной элегии XVIII–XIX в. (Державин, Муравьев, Анна Бунина, Пушкин, Лермонтов, Боратынский и мн. др.) Новация Бунина состоит в значительном усилении смертельной семантики данного сюжета, что, конечно, повышает статус этого сюжета в русской культуре, придает ему структурную завершенность и способствует еще большему его распространению. Еще один пример – доминирующий сюжет поэзии Б. Рыжего: смерть как пустота. Каждый литературовед безошибочно назовет источник этого сюжета – поэзию акмеизма и свяжет воедино весь поэтический XX в., прочертив вектор от Мандельштама к Бродскому, а от Бродского к Рыжему.

Открытость и изолированность любых сюжетных гнезд обусловлена поливалентностью понятия сюжета, с одной стороны, и уникальной, неповторимой природой художественного текста, с другой стороны. Сюжет неотрывен от мифа, архетипа, тесно связан с композицией и жанром, сюжет вовлечен в интертекст, – все это работает на открытость сюжетных гнезд, количественное и качественное умножение *внутри* них. Но в то же время неповторимость, окказиональность каждого произведения придает безостановочность процессу сюжетообразования, выводит из замкнутого круга немногочисленных архетипических схем *вовне*, заставляя литературоведов фиксировать новые сюжеты или, точнее, вполне самостоятельные модификации известных сюжетов, новые актуализации удаленных на периферию сюжетов, что, собственно, мы и делаем, предлагая подход создания авторских сюжетных тезаурусов.

В качестве перспектив наших исследований укажем два направления, сами по себе они не новы, и уже развивались в сюжетологии, но не в сюжетологии. В следующих выпусках словаря мы намереваемся предложить опыт рассмотрения сюжета в связи с жанром и в связи с композицией, но именно в рамках словарных задач, т.е. собрать такие сюжетные гнезда, которые продиктованы жанром (элегией, балладой, житием, сентиментальной повестью, отдельными сатирическими жанрами и пр.). Теоретических и историко-литературных материалов по корреляции жанра и сюжета довольно много. Разумеется, спектр характеристик любого жанра содержит в себе и сюжетные характеристики, на которых нам бы хотелось сделать особый акцент. Сюжет соотношен с жанровой топикой и жанровым этикетом, но все-таки не равен им, совпадения и несовпадения в этой сфере и выявит подход к формированию сюжетных гнезд по жанровому принципу.

Более сложным представляется словарная фиксация корреляций сюжета и композиции, составляющая еще одну из перспектив нашей рабо-



ты. В четвертом томе словаря наш выбор пал на смертные сюжеты не по принципу свободного выбора, а потому, что нам хотелось хотя бы в качестве первоначального эксперимента обозначить связь сюжета и финала: очевидно, что смертью по традиции обозначается финальная часть композиции. Вспомним пушкинское «Героя надобно женить, По крайней мере уморить», намечающее две классические перспективы трагического и комического развития сюжета. Но свадьбой и похоронами не исчерпываются все финальные темы, кроме того, существуют группы мотивов или сюжетных звеньев, соответствующих кульминации и завязке. Специальные группы мотивов экспозиции, кульминации и финалов могут составить отдельный том словаря.

Многообразие подходов к сюжету, которое мы пытаемся совместить в словаре, является отличительной стороной нашего подхода, только так сюжетное поле русской литературы и картина сюжетной эволюции могут быть показаны с максимальной полнотой и корректностью. Объем и многозначность термина «сюжет», богатая синонимия и разнообразная переводческая практика этого термина, подсказывает, что продуктивным путем развития сюжетологии и сюжетологии является применение разных подходов, которые пока представлены у нас линейно: каждый выпуск словаря демонстрирует свою логику рассмотрения сюжетов, свои принципы деления сюжетов и мотивов на группы и подгруппы. В будущем нам хотелось бы синхронизировать все разработанные нами сюжетологические модели, что возможно только в электронной версии словаря, которую мы также планируем создать в будущем. Система гипертекстовых ссылок позволит одновременный обзор одних и тех же сюжетных структур в их свернутом и развернутом виде, со стороны разных подходов к сюжету с учетом критериев частотности и окказиональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Избранное. Историческая поэтика / вступит. стат., коммент., сост. И.О. Шайтанова. М., 2006.
2. «Вечные» сюжеты русской литературы («Блудный сын» и другие) / ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа. Новосибирск, 1996.
3. «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. А.Л. Топорков. Вып. 1. М., 2015. («Вечные» сюжеты и образы).
4. Вопросы сюжетосложения / отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 1. Рига, 1969.
5. Вопросы сюжетосложения / отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 2. Рига, 1972.
6. Вопросы сюжетосложения / отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 3. Рига, 1974.
7. Вопросы сюжетосложения / отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 4. Рига, 1976.
8. Вопросы сюжетосложения / отв. ред. Л.М. Цилевич. Вып. 5. Рига, 1978.
9. Коган Л. Пушкин в переводах Мериме // Временник Пушкинской комиссии / ред. Д.П. Якубович. Вып. 4/5. М.: Л., 1939. С. 331–356.
10. Левин Ю.И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62–72.



11. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения / ред. В. Парамонова. Рига, 1990.
12. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 10–257.
13. Мифологические образы в литературе и искусстве / отв. ред. М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова. Вып. 2. М., 2015. («Вечные» сюжеты и образы).
14. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.
15. Круги времен: в память Елены Константиновны Ромодановской. Т. 1 Ромодановская Е.К. Избранное. Отклики / отв. ред. В.А. Ромодановская. М., 2015.
16. Пеньковский А.Б. Нина, культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.
17. Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы Экспериментальное издание. Вып. 1. Новосибирск, 2003. С. 160–169.
18. Силантьев И.В., Созина Е.К. Нарратив в литературе и истории. На материале дневниковой прозы А. Герцена 1840-х гг. // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 58–69.
19. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / авт.-составители Е.В. Капинос, Е.Н. Проскурина. Новосибирск, 2006.
20. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 7 / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1972. Стб. 306–310.
21. Сюжет и художественная система / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс, 1983.
22. Сюжетология и сюжетология. 2013. Вып. 1.
23. Сюжетосложение в русской литературе / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс, 1980.
24. Тюпа В.И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.
25. Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Вып. 1. Новосибирск, 2003. С. 170–197.
26. Флоренский П.А. Гамлет // Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 250–280.
27. Ханзен-Леви О.А. Развертывание, реализация // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 9–40.
28. Хроника. 3-ий семинар «Вопросы сюжетосложения» // Сюжетосложение в русской литературе / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс, 1980. С. 158–163.
29. Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. М., 2010.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Hansen-Löve A.A. Razvertyvanie, realizatsiya [Implementation, Deployment].



Kritika i semiotika, 2016, no. 2, pp. 9–40. (In Russian).

2. Levin Yu.I. Zametki o lirike [Notes on the Lyrics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1994, no. 8. pp. 62–72. (In Russian).

3. Silant'ev I.V., Sozina E.K. Narrativ v literature i istorii. Na materiale dnevniko-voy prozy A. Gertsena 1840-kh gg. [Narrative in Literature and History. On the Material of A. Herzen's Diary Prose of the 1840s.]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2013, no. 3, pp. 58–69. (In Russian).

4. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2013, no. 1. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections Research Papers)

5. Florenskiy P.A. Gamlet [Hamlet]. *Florenskiy P.A. Sochineniya* [Works]: in 4 vols. Vol. 1. Moscow, 1994, pp. 250–280. (In Russian).

6. Khronika. 3-iy seminar "Voprosy syuzhetoslozheniya" [The Chronicle. 3rd Seminar "Questions of the Plotting"]. *Tsilevich L.M. (ed.) Syuzhetoslozhenie v russkoy literature*. Daugavpils, 1980, pp. 158–163. (In Russian).

7. Kogan L. Pushkin v perevodakh Mérimée [Pushkin in the Translations of Mérimée]. *Yakubovich D.P. (ed.) Vremennik Pushkinskoy komissii* [The Journal of the Pushkin Commission]. Vol. 4/5. Moscow; Leningrad, 1939, pp. 331–356. (In Russian).

8. Lotman Yu.M. Lektsii po struktural'noy poetike [Lectures on Structural Poetics]. *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Ju.M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotics School]. Moscow, 1994, pp. 10–263. (In Russian).

9. Silant'ev I.V. O nekotorykh teoreticheskikh osnovaniyakh raboty v sfere syuzhetov i motivov [On Some Theoretical Grounds for Work in the Field of Plots and Motifs]. *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Eksperimental'noe izdanie*. [Dictionary-index of Plots and Motives of Russian Literature. Experimental Edition]. Vol. 1. Novosibirsk, 2003, pp. 160–169. (In Russian).

10. Surkov A.A. (ed.) Syuzhet [The Plot]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Short Literary Encyclopedia]: in 9 vols. Vol. 7. Moscow, 1972, columns 306–310. (In Russian).

11. Tyupa V.I. Slovar' motivov kak nauchnaya problema (na materiale pushkinskogo tvorchestva) [Dictionary of Motives as a Scientific Problem (On the Material of Pushkin's Creativity)]. *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Eksperimental'noe izdanie* [Dictionary-index of Plots and Motives of Russian Literature. Experimental Edition]. Vol. 1. Novosibirsk, 2003, pp. 170–197. (In Russian).

(Monographs)

12. Chumakov Yu.N. *V storonu liricheskogo syuzheta* [Toward a Lyrical Plot]. Moscow, 2010. (In Russian).

13. Kapinos E.V., Proskurina E.N. (eds.) *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Eksperimental'noe izdanie* [Dictionary-index of Plots and Motives of Russian Literature. Experimental Edition]. Novosibirsk, 2006. (In Russian).

14. *Krugi vremen: v pamyat' Eleny Konstantinovny Romodanovskoy* [Circles of Time: In memory of Elena Konstantinovna Romodanovskaya]. Vol. 1 Romodanovs-



kaya E.K. (author), Romodanovskaya V.A. (ed.) *Izbrannoe. Otkliki* [Selected Works. Responses]. Moscow, 2015. (In Russian).

15. Levitan L.S., Tsilevich L.M. (authors), Paramonova V. (ed.) *Syuzhet v khudozhestvennoy sisteme literaturnogo proizvedeniya* [The Plot in the Literary Work's Literary System]. Riga, 1990. (In Russian).

16. Na'yarnykh M.F., Glukhova E.V. (eds.) *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve* [Mythological Images in Literature and Art]. Series: "Vechnye" syuzhety i obrazy ["Eternal" Plots and Images]. Vol. 2. Moscow, 2015. (In Russian).

17. Pen'kovskiy A.B. *Nina, kul'turnyy mif zolotogo veka russkoy literatury v lingvisticheskoy osveshchenii* [Nina, the Cultural Myth of the Golden Age of Russian Literature in Linguistic Coverage]. Moscow, 2003. (In Russian).

18. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Leningrad, 1928. (In Russian).

19. Romodanovskaya E.K., Tyupa V.I. (eds.) "Vechnye" syuzhety russkoy literatury ("Bludnyy syn" i drugie) ["Eternal" Plots of Russian Literature ("The Prodigal Son" and Others)]. Novosibirsk, 1996. (In Russian).

20. Toporkov A.L. (ed.) "Vechnye" syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma ["Eternal" Plots and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Series: "Vechnye" syuzhety i obrazy ["Eternal" Plots and Images]. Vol. 1. Moscow, 2015. (In Russian).

21. Tsilevich L.M. (ed.) *Syuzhet i khudozhestvennaya sistema* [The Plot and Art System]. Daugavpils, 1983. (In Russian).

22. Tsilevich L.M. (ed.) *Syuzhetoslozhenie v russkoy literature* [Plotting in Russian Literature]. Daugavpils, 1980. (In Russian).

23. Tsilevich L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of the Plotting]. Vol. 1. Riga, 1969. (In Russian).

24. Tsilevich L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of the Plotting]. Vol. 2. Riga, 1972. (In Russian).

25. Tsilevich L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of the Plotting]. Vol. 3. Riga, 1974. (In Russian).

26. Tsilevich L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of the Plotting]. Vol. 4. Riga, 1976. (In Russian).

27. Tsilevich L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of the Plotting]. Vol. 5. Riga, 1978. (In Russian).

28. Tyupa V.I. *Diskursnye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

29. Veselovskiy A.N. (author), Shaytanov I.O. (ed.) *Izbrannoe. Istoricheskaja pojetika* [Selected Works: Historical Poetics]. Moscow, 2006. (In Russian).

Капинос Елена Владимировна, Институт филологии Сибирского отделения Академии наук.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: поэтика, русская лирика XIX–XX вв., авангард, сюжетология, сюжетография, теория лирического сюжета.

E-mail: dzerv@mail.ru



Силантьев Игорь Витальевич, Институт филологии Сибирского отделения Академии наук.

Доктор филологических наук, профессор, директор. Научные интересы: теория литературы, поэтика, сюжетология, сюжетология, нарратология.

E-mail: silantev@post.nsu.ru

Kapinos Elena V., Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, leading researcher. Research interests: Russian lyrics of the 19–20 centuries, avant-garde, plot theory, theory of lyrical plot.

E-mail: dzerv@mail.ru

Silantiev Igor V., Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, professor, director. Research interests: literature theory, poetics, plot theory, plot theory, narratology.

E-mail: silantev@post.nsu.ru



М.Н. Дарвин (Москва)

ОБНОВЛЕНИЕ НАУЧНОЙ ТРАДИЦИИ

Рецензия на книгу: Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Л., Жибуль В.Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 674 с.

Аннотация. Рецензия посвящена коллективной монографии «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси» (2016). В монографии исследуются вопросы теории и истории стихотворных книг, функции книги стихов в современной культуре России и Беларуси. Главная ценность монографии, по мнению рецензента, состоит в стремлении авторов (Н.В. Барковская, У.Ю. Верина, Л.Д. Гутрина, В.Ю. Жибуль) к систематическому осмыслению книг стихов актуальных авторов в сопоставлении тенденций, определяющих процесс книготворчества в России и Беларуси. Книги стихов анализируются в монографии как многокомпонентные художественные единства. Исследуя структуру стихотворных книг на материале новейшей поэзии, авторы монографии подтверждают научную продуктивность анализа, основанного на связи феномена поэтических книг с «инновационными художественными практиками»: рамочный текст и дизайнерско-полиграфическое оформление, внутренний метасюжет книги, система образных лейтмотивов. Сравнивая книготворчество «серебряного века» и XXI в., авторы монографии приходят к выводу, что новейшая поэзия отличается резким возрастанием концептуальной нагрузки на «рамочный» текст, являющимся полиреферентным планом книги стихов. По мнению рецензента, в монографии недостаточно выявлена функция автора в его отношении к субъектной организации книги стихов.

Ключевые слова: книга стихов; циклизация; рамочный текст; заголовочно-финальный комплекс; компонент книги; лирика; стихи.

М.Н. Darwin (Moscow)

Update of the Research Tradition

Book Review: Barkovskaya N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.L., Zhibul V.Yu. The Book of Poems as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus. Moscow; Yekaterinburg: The Armchair Scientist Publishers, 2016. 674 p. (in Russian)

Abstract. The review of the collective monograph “The Book of Poems as a Phenomenon of the Culture of Russia and Belarus” (2016). The monograph deals with the theory and history of poetic books, the functions of the book of poems in contemporary culture of Russia and Belarus. The main value of the monograph, according to the reviewer, consists in the authors’ efforts (N.V. Barkovskaya, U.Yu. Verina, L.D. Gutrina, V.Y. Zhibul) systematically interpret books of poems by top authors in comparing trends that determine the process of book-making in Russia and Belarus. Books of poetry are analyzed in the monograph as multi-component artistic unities. Investigating the structure of poetic books of contemporary poetry, the authors of the monograph confirm the



research productivity of the analysis based on the connection between the phenomenon of poetic books and so called “innovative artistic practices”: a framework of text and visual design and polygraphic design, an internal meta-story of the book, a system of figurative leitmotifs. Comparing the book-making of the “Silver Age” and the 21st century, the authors of the monograph come to the conclusion that today poetry differs by a great increase in the conceptual meaning on the “frame” text, which is poly-referential layer for all analyzed books of poems. But the monograph lacks enough discussion of the author’s function in its relation to the subject organization of the book of poems.

Key words: book of poems; cyclization; the frame text; head-final complex; component of the book; lyrics; poems.

В издательстве «Кабинетный ученый» коллективом авторов, возглавляемым Н.В. Барковской, выпущена монография «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси» (М.; Екатеринбург, 2016).

Труд во всех отношениях неординарный. Поражает объем выполненной работы: 674 страницы вместе с библиографией и списком имен. Насколько мне известно, столь обширное исследование о книге стихов и циклизации у нас ранее еще не появлялось, если, конечно, не считать монографию С.Н. Бройтмана, посвященную книге стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» [Бройтман 2007], насчитывающей более 600 страниц.

Достоинство рецензируемой монографии, разумеется, не в количестве страниц, но в новизне и в обстоятельности подхода авторов данного коллективного труда к проблеме книги стихов как феномена культуры.

Честно говоря, возможность сказать что-то новое о проблеме, которая привлекает внимание поэтов и ученых не одно десятилетие, нам представлялась с большим трудом. Ведь о книге стихов в разное время писали и большие поэты, и большие филологи: А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Ю. Тынянов, О. Винокур, Б. Томашевский. Благодаря художественному и научному вкладу названных и многих других неназванных авторов невольно произошла своеобразная канонизация как самой темы о книге стихов, так и суждений о ней. Выработалась своя устойчивая аксиоматика толкований о различных формах стихотворных текстовых ансамблей, среди которых на первое место, как наиболее совершенное художественное целое, наряду с циклом, выходила, конечно, книга стихов.

В середине XX в. под мощным воздействием поэтологии «серебряного века» сложилось новое направление литературоведения, которое принято сегодня называть цикловедением.

Основным предметом изучения цикловедения как науки является теория и история таких циклических образований, которые в результате объединения отдельных литературных произведений способны создать качественно новый художественный смысл, не существующий вне данного циклического образования, будь то сборник, книга или цикл произведений.

Если коротко резюмировать достижения цикловедения XX в., то они могут быть сведены к выявлению трех основных фундаментальных свойств циклических образований. Первое – **автономия отдельного про-**



изведения в целом циклического образования. Каждое произведение должно быть значимо для циклического целого, хотя не обязательно в абсолютно одинаковой мере. Возникает напряжение между семантической структурой отдельного произведения и семантической структурой циклического целого. Циклическое целое должно и беречь, и оспаривать автономию отдельных произведений.

Вторая фундаментальная особенность циклических образований состоит в **проблематизации идентичности выступающих в циклическом целом литературных форм, предметов и субъектов.** По выражению Р. Фигута, «благодаря сжатию и расширению смыслового потенциала отдельного текста, его идентичность преобразуется в ассоциативность». По существу, речь идет о субъектной и предметно-символической подвижности семантической структуры циклического образования, за которой возникают *мерцающие представления* об ином строении мира.

Отсюда возникает и третья фундаментальная особенность циклического образования – **стремление к автореферентности**, т.е. к тому, что немецкие романтики называли «трансцендентальной поэзией» (поэзией поэзии), а современные исследователи именуют метатекстуальностью или автометаописанием.

Таков, на наш взгляд, фундамент цикловедения XX в., который был взят на вооружение авторами коллективной монографии «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси», попавшей в сферу нашего внимания.

Монография состоит из четырех глав: «Книга стихов: теория и история»; «Структура стихотворных книг»; «Книга в судьбе поэта»; «Книга стихов в социокультурном контексте».

Первая глава, посвященная истории и теории книги стихов, построена на обзоре всех основных достижений отечественного цикловедения, о которых мы уже говорили. Собственных открытий авторов коллективного труда нам здесь найти не удалось. Оценка же того, что уже удалось сделать другими исследователями в этой области, дана в целом системно и точно. Несомненно, эта глава, обладая информативной ценностью, могла быть и более обстоятельной, и более полной за счет включения в нее работ других современных авторов, которым удалось внести свой вклад в разработку истории и теории книги стихов как художественного целого. Из таких «пропущенных» авторов, достойных жанра обзора, назову в первую очередь, А.В. Михайлова. Его концепция книги стихов как «открытого множества», содержащаяся в работе о «Западно-Восточном диване» Гете, заслуживает самого пристального внимания.

На наш взгляд, более обстоятельным в этой главе мог бы быть обзор всего зарубежного цикловедения. В частности, немецкоязычного, представленного, например, монографиями Р. Иблера [Ibler 1988], [Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen, 2000] и Р. Фигута [Fieguth 1998]. Одних упоминаний имен этих авторов, встречающихся в монографии, на наш взгляд, явно недостаточно для формирования у читателя представления о



содержательности их трудов.

В качестве положительного примера можно привести разбор концепции Р. Вроона о трех типах циклических связей между стихотворениями, составляющими художественное целое серий произведений, на примере творчества Н. Некрасова, А. Блока и И. Анненского [Барковская, Верина, Гутрина, Жибуль 2016, 21–22].

Но главная ценность монографии состоит не в стремлении создать какую-то новую теорию циклизации, но в обновлении подходов к ней.

Цель авторов монографии состоит в *систематическом осмыслении книг стихов актуальных авторов, в сопоставлении тенденций, определяющих процесс книготворчества в Беларуси и России*. Прорекларирован и способ достижения поставленной цели: *объединение открытий академического литературоведения с наблюдениями литературной критики*. Такой метод надо признать удачным, поскольку основной материал исследования о книге стихов составляет современная поэзия XX–XXI вв. Филолог, лишенный свободы действий, в этом случае вряд ли может рассчитывать на успех.

Ключевыми, во всех отношениях, главами монографии, являются вторая и третья: «Структура стихотворных книг» и «Книга в судьбе поэта». Именно в этих частях работы сосредоточено основное представление авторов о смысле и форме стихотворных книг поэтов России и Беларуси четвертого («бронзового») рубежа веков, если отсчет времени вести от эпохи Симеона Полоцкого. Не будем углубляться в проблему «рубежности» русско-белорусской истории книги стихов как таковой. Отметим лишь чрезвычайно удачный исследовательский ход авторов рецензируемой монографии, который можно, вероятно, связать с законом «обратной перспективы». Суть изменений феномена циклизации книг стихов рассматривается не линейно в естественной хронологической последовательности, но как бы в обратном направлении: от настоящего к прошлому. С одной стороны, присутствует общепринятая точка зрения, согласно которой утверждается, что циклизация возникла давно и она органически присуща лирике, с другой – вольно или невольно находит себе место и прямо противоположная мысль о необыкновенной современности, актуальности и даже новизне, чуть ли не первичности, этого явления в современной поэзии.

Это впечатление рождает дополнительный читательский интерес к рецензируемому труду. Хотелось бы также обратить здесь внимание на удачную селективность материала для анализа, предпринятого авторами монографии. Предпочтение отдается не авторитетности имен, но произведениям, наиболее полно выражающим многогранность художественной целостности книги стихов как таковой.

Поэтому во 2-й главе четко прослеживается принцип отбора: сначала текст, потом автор. «Книга называется» С. Литвак, «Трибьюты и оммажи» Е. Ермолаева, «Стихи и проза в одном томе» М. Степановой, «Ассорти» В. Ыванова и т.п. Наглядный пример удачного применения принципа объединения литературоведения и критики.



Книга стихов анализируется в отдельных статьях и разделах монографии Н.В. Барковской, У.Ю. Веринной, Л.Д. Гутриной, В.Ю. Жибуль, Л.Г. Ламеко, прежде всего, как «сложное многокомпонентное художественное единство». Исследуя структуру стихотворных книг на материале новейшей поэзии, авторы монографии подтверждают научную продуктивность анализа, основанного на связи феномена поэтических книг с «инновационными художественными практиками»: «рамочный» текст и дизайнерско-полиграфическое оформление, внутренний метасюжет книги, система образных лейтмотивов.

Сравнивая книготворчество «серебряного века» с книготворчеством начала XXI в. авторы монографии приходят к выводу, что новейшая поэзия России и Беларуси отличается резким возрастанием концептуальной нагрузки на «рамочный» текст, являющимся «полиреферентным планом книги стихов». «Чуть ли не главными в структурировании книги, – пишет Н.В. Барковская, – становятся заголовочно-финальный комплекс, оформление обложки и титульного листа, включение аннотаций и рецензий на книгу, наличие фотографии автора, иллюстраций, предисловий и послесловий у собственно стихотворной части книги, даже такого служебного компонента, как «Содержание» [Барковская, Верина, Гутрина, Жибуль 2016, 644].

Соглашаясь в принципе с отмеченными явлениями семантизации компонентов книги в новейшей поэзии, хотелось бы возразить против отождествления понятия семантизации формы книги стихов с понятием ее концептуализации. Впервые о концептуализации книги стихов как «большой жанровой формы» в современном цикловедении заговорил И.В. Фоменко. По мнению исследователя, книга в отличие от цикла претендует на *универсализм*, на воплощение *целостного восприятия*, она претендует на *всехватность*, стремится исчерпать *целостность авторского представления* о мире во всех его сложностях и противоречиях [Фоменко 1992, 21]. Думается, если сохранять единство основания, по которому происходит сопоставление лирического цикла и книги стихов (т.е. книги лирики), то универсализм, целостность, всеохватность авторского представления о мире – не те понятия, которые в первую очередь характеризуют лирику как литературный род. Это же связано и с тем проблемным узлом, который относится к сфере эстетических отношений автора и героя. Если рассматривать книгу стихов как такой тип художественной целостности, который преодолевает фрагментарность и субъективность отдельного лирического стихотворения, тогда это уже не лирика. Поэтому вызывает сомнение встречающиеся рассуждения о «концептуальности» самой «готовой» форме книги стихов, как бы отвечающей вызовам современности. Например, такое: «Книга стихов, благодаря своей монтажной структуре, с одной стороны, позволяет выразить болезненный распад целостного лирического «я», но, с другой стороны, дает шанс попытаться обрести самоидентичность». На наш взгляд, «монтажная структура» не может выразить болезненный распад лирического «я» или обретение его самоидентично-



сти. Для этого необходима еще и рефлексия автора и рефлексия героя, необходимы эстетические отношения между ними. Форма книги – это, в широком смысле, «дом», в котором живут своей самостоятельной жизнью отдельные произведения, находящиеся в сложных и подчас противоречивых отношениях со своими соседями, другими произведениями.

К сожалению, в монографии, на наш взгляд, явно недостаточно внимания уделено проблеме автора и авторства в книге стихов. Для постмодернистской поэзии в контексте циклизации вполне уместно было бы использовать понятие ауториального автора как «организатора» книги стихов, ее нейтрального нарратора. Впрочем, это всего лишь пожелание. Не более того.

3 и 4-й разделы монографии, рассматривающие книгу стихов как феномен культуры общества, выходят за пределы литературоведения, а стало быть, и за границы компетенции рецензента. Тем не менее, нельзя не признать того обстоятельства, что за счет этих разделов происходит расширение круга проблем, связанных с феноменом циклизации книжной формы.

Завершая краткий разбор вышедшей книги о книге стихов, хотелось бы совершенно однозначно приветствовать это важное для филологов и всех любителей поэзии событие, выразить благодарность авторам за тот труд, который они осуществили, и выразить надежду на то, что с появлением этого труда мы выходим на новый уровень развития науки о циклизации литературных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Л. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М.; Екатеринбург, 2016.
2. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007.
3. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
4. Fieguth R. *Verzweigungen, Zyklische und assoziative Kompositionformen bei Adam Mickewicz*. Fribourg, Suisse, 1998.
5. Ibler R. *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik: Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans*. Neuried, 1988.
6. *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen* / R. Ibler (Hg.). Frankfurt am Main, 2000.

REFERENCES

(Monographs)

1. Barkovskaya N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.L. *Kniga stikhov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi* [Book of Poems as a Phenomenon of Russian and Belarusian Culture]. Moscow; Yekaterinburg, 2016. (In Russian).



2. Broytman S.N. *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moya – zhizn"* [The Poetics of Boris Pasternak's Book "My Sister is Life"]. Moscow, 2007. (In Russian).

3. Fieguth R. *Verzweigungen, Zyklische und assoziative Kompositionformen bei Adam Mickewicz*. Fribourg, Switzerland, 1998. (In German).

4. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovlenie zhanra, poetika* [A Lyrical Cycle: Formation of the Genre, Poetics]. Tver, 1992. (In Russian).

5. Ibler R. *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik: Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans*. Neuried, 1988. (In German).

6. Ibler R. (Hg.) *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main, 2000. (In German).

Дарвин Михаил Николаевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика лирики, стиховедение, циклизация.

E-mail: mhldarvin@gmail.com

Darwin Mikhail N., Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of poetry, prosody, cyclization.

E-mail: mhldarvin@gmail.com

Н.Н. Кириленко (Москва)

ЗАЧЕМ НУЖЕН СЕРЬЕЗНЫЙ ПОДХОД К НЕСЕРЬЕЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Рецензия на книгу: Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.

Аннотация. Автор рецензии на вышедшую в прошлом году книгу Е.Ю. Козьминой «Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра» (М; Екатеринбург, 2017) подчеркивает новаторский характер этой монографии, демонстрирующей не только возможность, но и необходимость серьезного жанрового исследования авантюрной литературы. В книге впервые вводится в теоретико-литературное поле такой жанр, как «фантастический авантюрно-исторический роман» (термин Е.Ю. Козьминой), исследуется его генезис и поэтика на материале произведений Дж. Финнея, Г. Гarrisсона, бр. Стругацких и др. Автор рецензии солидаризуется с Е.Ю. Козьминой, что в основе исследования должно лежать изучение структурных признаков того или иного явления, а не условное и исторически подвижное деление на «высокую» и массовую» литературу.

Ключевые слова: авантюрно-философская фантастика; фантастический авантюрно-исторический роман; жанр: поэтика; генезис.

N.N. Kirilenko (Moscow)

Why Do We Need a Serious Approach to a “Non-Serious” Literature? Book Review: Kozmina E.Yu. Historical Fantasy Adventure Novels: The Poetics of the Genre. Moscow; Yekaterinburg: The Armchair Scientist Publishers, 2017. 292 p. (in Russian)

Abstract. The paper reviews the monograph “Historical Fantasy Adventure Novels: The Poetics of the Genre” by E.Yu. Kozmina published in Ekaterinburg in 2017. The reviewer emphasizes the innovative character of the above-mentioned monograph which demonstrates not only an opportunity but also a necessity to conduct a serious genre study of adventure literature. Firstly, the book introduces into the field of theory of literature such genre as “historical fantasy adventure novel” (the term coined by E.Yu. Kozmina). Secondly, the genesis and poetics of this genre are investigated via the works of Jack Finney, Harry Harrison, the brothers Arkady and Boris Strugatsky, and others. The author of the review supports E.Yu. Kozmina’s idea that any phenomenon should be based on the research of its structural features, but not on the conditional and historically moveable division into “high” and “popular” literature.

Key words: philosophical adventure fantasy; historical fantasy adventure novel; genre; poetics; genesis.

Вышедшая только что книга Е.Ю. Козьминой «Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра» примечательна во многих

отношениях. Во-первых, жанр не просто давным-давно существует – он зрелый, полностью сложившийся, воплотившийся в произведениях таких ярких писателей, как Дж. Финней, Г. Гarrisсон, бр. Стругацкие и др.; читатель его уже вполне оценил и полюбил. А между тем исследованию этого жанра были посвящены только статьи автора рецензируемой монографии: именно Е. Козьмина выделила и описала его. Взвзвись за совершенно неисследованную область, она обосновала и ввела в научный оборот термин «фантастический авантюрно-исторический роман», созданный по аналогии с названием классического *авантюрно-исторического романа*, рассматриваемого исследовательницей в качестве жанра-источника. Ею были разработаны и весьма результативно применены еще целый ряд терминов и понятий, которые готовы к дальнейшему-применению: сциентема, качественная героиня, литературный стереоэффект, неготовая история и др. Уже этот результат свидетельствует о том, что выбран настоящий предмет для научного исследования, ясно намечена перспектива его изучения и определены средства. Итак, жанр фантастического авантюрно-исторического романа отнесен к полю деятельности теории литературы.

Из прочего наиболее существенного – исследование влияния философской повести на описываемый жанр.

Однако самым значимым и, я бы сказала, революционным вкладом этой книги в современное литературоведение мне кажется следующее.

Как показано в книге, существует сложившийся подход к теме «фантастика и жанр» у тех, кто специализируется по фантастике. Суть его вкратце такова: у фантастики такая специфика, что к ней неприменимы те же критерии, что и к остальной литературе. Жанрология обычно подменяется классификациями без четких научных оснований.

С другой стороны, хорошо известно, что теоретики и историки литературы практически игнорировали фантастику XX в. как несерьезный предмет для изучения. Всю ее автоматически относили к массовой литературе.

В данном подходе проявляется характерное деление литературы на две области (*высокую* и *низкую*, *массовую*), которые, как, видимо, предполагается, не связаны между собой. (При изучении криминальной литературы мне приходится сталкиваться с таким подходом и его результатами.)

Получается, что весьма средние по уровню авторы, например, А. Кропин или А. Серафимович, достойны включения в учебные программы курсов по истории литературы, а такие замечательные писатели, как Р. Брэбери, бр. Стругацкие и С. Лем, – нет.

Между тем, как отмечал Ю.М. Лотман, представления о *массовой* и *высокой* литературе подвижны, «они легко и постоянно обмениваются признаками» [Лотман 1992, 209]. Действительно, авантюрный и плутовский романы когда-то не считались серьезной литературой. Глубоко научный подход к ним М.М. Бахтина дал новое освещение литературе в целом. Изучение сказки В.Я. Проппом привело к ряду открытий в литературе, совершенно однозначно относимой к высокой. То же было и с литературной готикой.



Более того, как известно, ранее жанры делились на высокие и низкие, причем любая комедия, например, относилась к низким, независимо от автора. Тем не менее отношение к этим жанрам давно уже изменилось.

Литература имеет единое общее пространство, и взаимовлияние неизбежно, оно носит двусторонний характер.

Я разделяю подход Е. Козьминой, которая доказывает, что с точки зрения теории литературы нужно, во-первых, оперировать не понятиями *массовая / высокая* литература, а общими критериями для всей литературы. Во-вторых, в основе исследования должно лежать изучение структурных признаков того или иного явления литературы. Исследовательница «поверяет» авантюрно-философскую фантастику *трехмерной* концепцией Бахтина, что приводит ее к интереснейшим выводам.

«Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра» вводит исследование авантюрно-философской фантастики в контекст изучения авантюрной литературы в целом. Для того чтобы показать трансформацию канонического авантюрно-исторического романа в фантастический, автор выделяет структурные признаки авантюрной литературы. Особенно важно, что исследовательница не проигнорировала тот парадоксальный факт, что, хотя об авантюрной литературе и различных ее жанрах написано очень много (работы М.М. Бахтина, М.Г. Соколянского, Л.П. Гроссмана и др. учтены), отсутствует общепризнанное определение самой авантюрной литературы. Ученый предлагает свое определение авантюрной литературы и останавливается на ее устойчивых признаках: сюжете и его центральном событии – испытании героя; типе героя; авантюрном времени; повествовании и «зоне построения литературного образа». Это делает работу ценной и для тех, кто занимается другими видами авантюрной литературы, в том числе классическими жанрами авантюрной литературы, криминальной литературой и т.п.

Автор исследования формулирует гипотезу о жанровом генезисе авантюрно-философской фантастики XX в.: она возникла «путем переноса канонических авантюрных жанров (речь пока идет только о романном жанре) в русло гротескно-фантастической традиции. Таким образом появляются особые исторические варианты этих авантюрных жанров – боковые (коллатерали)» [Козьмина 2017, 145].

Таким образом, *серьезный* подход к литературе, считавшейся *несерьезной*, оказался чрезвычайно продуктивным – Е.Ю. Козьмина вводит фантастический исторический роман и авантюрно-философскую фантастику XX в. в целом в общее пространство литературы, а их изучение – в контекст теории литературы. В свое время Н.Д. Тмарченко в краткой статье «Фантастика авантюрно-философская» [Тмарченко 2008, 277–278] обозначил новое направление, а книга Е.Ю. Козьминой закладывает его фундамент. Настало время научного подхода к давно существовавшей, но только сейчас по-настоящему открытой теме.



ЛИТЕРАТУРА

1. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург, 2017.
2. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 203–216.
3. Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 277–278.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Lotman Yu.M. O soderzhanii i strukture ponyatiya “khudozhestvennaya literatura” [The Content and Structure of the Concept of “Belles-Lettres”]. *Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i* [Featured Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992, pp. 203–216. (In Russian).
2. Tamarchenko N.D. Fantastika avantyurno-filosofskaya [Philosophical Adventure Fantasy]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 277–278. (In Russian).

(Monographs)

3. Kozmina E.Yu. *Fantasticheskiy avantyurno-istoricheskiy roman: poetika zhanra* [Historical Fantasy Adventure Novels: The Poetics of the Genre]. Moscow; Yekaterinburg, 2017.

Кириленко Наталья Натановна, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа; теория драмы; поэтика плутовского и авантюрного романа; поэтика социально-криминального романа.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Kirilenko Natalia N., independent researcher.

Candidate of Philology. Research interests: historical poetics (plot poetics in particular); the poetics of classic detective story, adventure investigation and police novel; drama theory; the poetics of picaresque novel and adventure novel; the poetics of social-criminal novel.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

С.Ю. Артёмова (Тверь)

ТАЙНА И ТАЙНОПИСЬ

Рецензия на монографию: Зубарева В.К. Тайнопись. Библейский контекст в поэзии Беллы Ахмадулиной 1980-х – 2000-х годов. М.: Языки славянской культуры: Глобал Ком, 2017. 224 с. (Studia philologica. Series minor)

Аннотация. Автор рецензии на вышедшую в 2017 г. книгу В.К. Зубаревой «Тайнопись. Библейский контекст в поэзии Беллы Ахмадулиной 1980-х – 2000-х годов» подчеркивает достоинства монографии, в которой даются основные библейские и литературные контексты поэзии Б.Ахмадулиной, способствующие пониманию текста читателем. В попытке объективности отмечаются и некоторые недостатки книги, в основном стилистические особенности «научной прозы поэта». Автор рецензии подчеркивает, что книга строится на анализе и интерпретации множества деталей, дат, литературных и культурных отсылок, что делает чтение не только увлекательным, но и полезным.

Ключевые слова: поэзия Беллы Ахмадулиной; контекст; библейские подтексты; литературные переключки; художественное пространство; время в поэзии; лирический субъект.

S.Yu. Artemova (Tver)

Mystery and Cryptography.

Book Review: Zubareva V. Biblical Context in Poetry of Bella Akhmadulina 1980–2000, Series: Studia philologica. Series minor. Moscow: LRC Publishing House: Global Kom, 2017. 224 p.

Abstract. The author of the review of the book published in 2017 by Vera Zubareva “Biblical Context in Poetry of Bella Akhmadulina 1980–2000” emphasizes the merits of the monograph, which gives the main biblical and literary contexts of B. Akhmadulina’s poetry, contributing to the understanding of the text by the reader. In an attempt objectivity are observed and some shortcomings of the book, mostly stylistic features of “scientific prose poet”. The author of the review emphasizes that the book is based on the analysis and interpretation of many details, dates, literary and cultural references, which makes reading not only fun but also useful.

Key words: poetry of Bella Akhmadulina; context; biblical subtexts and literary allusions; artistic space and time in poetry; the lyric subject.

В юбилейном для Беллы Ахатовны Ахмадулиной 2017 г. издательство «Языки славянской культуры» выпустило книгу о творчестве поэта. Книга эта и похожа, и не похожа на предшествующие научные публикации. Похожа тем, что так или иначе все работы о поэзии Ахмадулиной содержат поиски интертекстов, аллюзий и конкретных цитат из «бульона эпохи» или над-эпохального текста культуры. Вспомним книгу О.В. Зырянова

«Диалог классиков – диалог с классикой» [Зырянов 2014] или диссертацию М.С. Михайловой «Поэзия Беллы Ахмадулиной: динамика лирической книги» [Михайлова 2008]. Это свойство филологических поисков обусловлено самой поэзией Ахмадулиной – сложной, витиеватой, эмоционально-«женской» в лучшем смысле этого слова, завораживающей читателя и задающей загадки литературоведу – загадки, на которые требуется ответ.

Отличие же в том, что автор сразу определяет эту черту как «тайнопись» (см. заглавие книги, неслучайно это слово взято из лексикона Ахмадулиной) и не пытается разрушить тайну, а лишь дает частные комментарии к текстам, не могущие исчерпать смысла, но позволяющие приоткрыть «завесу». Комментарии эти глубокие и профессиональные: так, в первом разделе скупознательно и исчерпывающе прокомментированы библейские (и в широком смысле христианские) подтексты поэмы Ахмадулиной «Род занятий» – в духе работ К.Ф. Тарановского «Сладкие и влажные рифмы у Лермонтова» или Ежи Фарыно о Пастернаке «Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ». Отталкиваясь от «мелочей», дат и датировок, конкретных словоупотреблений (вербального и невербального ряда, анализ которого близок мне как филологу), автор показывает, как выстраивается архитектура текста, как библейский контекст сплетается с пушкинским и становится неповторимо «ахмадулинским» и как рождается художественный мир большого поэта.

Сразу скажу: как и исследуемая поэзия, слог этой книги экспрессивен и местами метафоричен («словесный альпинизм», «умопостигаемый небосклон», «нырнув в первую строфу» и т.п.), что «выдает» в филологе поэта. Иногда тяжело подойти к смыслу через поэтическую невнятицу метафор: «Певец неувыдающей розы еще не выкристаллизовался окончательно на умопостигаемом небосклоне, но уже ясно, что он грядет на смену умирающему певцу луны» [Зубарева 2017, 41]. Эта *тайнопись* не найдет у читателя ответа, и слава богу, что она проявляется редко.

Но есть в книге гораздо более важное: поиск ответов на вопрос, почему «ванька-мокрый» отсылает к образу Пушкина; почему фраза «не задувай свечу» соотносится не со всем корпусом «свечных» текстов русской поэзии, а с текстом Чиковани; что означают одуванчик и ландыш; почему в поэтическом мире Ахмадулиной «ять» лучше «е»; как связано стихотворение «Свет и туман» с мультфильмом Норнштейна «Ежик в тумане» и почему стихотворный цикл «Глубокий обморок» – это пушкинский «Пророк» наоборот... И многое другое.

Книга состоялась. Во многом потому, что автор честно объясняет, что все найденные (увы, для современного читателя их уже нужно *искать*) переключки – «ассоциативный фон, а не аллегории, претендующие на прямые сопоставления и единственно возможную трактовку» [Зубарева 2017, 85]. Как возможный материал для «фонового прочтения» Ахмадулиной эта книга становится бесценной – не только из-за анализа библейских контекстов (которые заявлены в заглавии), но и из-за найденных переключек



поэтов (Ахмадулина – Пушкин, Фет, Чиковани, Цветаева, Битов, Быков...). Конечно, список этих источников не исчерпывается названными именами; так, одуванчик в стихотворении «Свет и туман», мне кажется, может быть соотнесен с ахматовским «желтым одуванчиком у забора», а строки Ахмадулиной «В больничной койке, как в кровати детской / проснуться поздно, поглядеть в окно...» читаются на фоне пастернаковского «В больнице», где формулируется та же ситуация прозрения поэта. Но дело и не в этом, а в том, что авторские интерпретации – только гарнир к основному блюду: попытке остановить «уходящую натуру», выявить контекст, на фоне которого строки Б. Ахмадулиной звучат в полную силу.

И отдельно хочется сказать о финальной главе книги – трех эссе о встрече с Ахмадулиной, написанных с большой точностью в деталях и большой любовью к воссоздаваемым событиям в лучших традициях воспоминаний от Эккермана до Л.К. Чуковской. Поэтому, на мой взгляд, книга заслуживает пристального внимания профессиональных и непрофессиональных читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зубарева В.К. Тайнопись. Библейский контекст в поэзии Беллы Ахмадулиной 1980-х – 2000-х годов. М., 2017. (Studia philologica. Series minor).
2. Зырянов О.В. Диалог классиков – диалог с классикой. Екатеринбург, 2014.
3. Михайлова М.С. Поэзия Беллы Ахмадулиной: динамика лирической книги: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Барнаул, 2008.

REFERENCES

(Monographs)

1. Zubareva V.K. *Taynopis'. Bibleyskiy kontekst v poezii Belly Akhmadulinoy 1980-kh – 2000-kh godov* [Biblical Context in Poetry of Bella Akhmadulina 1980–2000], Series: Studia philologica. Series minor. Moscow, 2017. (In Russian).
2. Zyryanov O.V. *Dialog klassikov – dialog s klassikoy* [Dialogues of the Classics – Dialogues with the Classic]. Yekaterinburg, 2014. (In Russian).

(Thesis and Abstract Thesis)

3. Mikhaylova M.S. *Poeziya Belly Akhmadulinoy: dinamika liricheskoy knigi* [Bella Akhmadulina's Poetry: Dynamics of the Lyric Book]. PhD Thesis. Barnaul, 2008. (In Russian).

Артёмова Светлана Юрьевна, Тверской государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории. Область научных интересов: лирика XX в., проблема адресата и особенности коммуникации лирики, послание, ода, эпиграмма, элегия, центон, лирические



жанры в современной поэзии, поэзия Иосифа Бродского

E-mail: svart1@yandex.ru

Artemova Svetlana Yu., Tver State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the History and Theory of Literature Department. Research interests: the lyrics of the twentieth century, the problem of the recipient and the communication features of poetry, Epistle, Ode, Epigram, Elegy, Tsenton, lyrical genres in modern poetry, the poetry of Joseph Brodsky.

E-mail: svart1@yandex.ru



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 19.05.2018

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