



НОВЫЙ
филологический
вестник



№ 4(47)
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

№ 4 (47) ‘ 2018

Москва
2018

The New Philological Bulletin

№ 4 (47) ‘ 2018

Moscow
2018

Новый филологический вестник
№ 4 (47) ' 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.

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

Коно Вакана – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).

Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Маймескулов Анна – хабилированный доктор наук, экстраординарный профессор Института нефиологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

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

Мионов Арсений Станиславович – кандидат филологических наук, Ректор Московского государственного института культуры.

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

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

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

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

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

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

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

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

Шайтанов Игорь Олегович – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры 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, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ; докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН)

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

The New Philological Bulletin
№ 4 (47) ' 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 Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).

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

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, 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; professor at 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, researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; 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)**, 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

- И.В. Кондаков (Москва)**
Семантический кластер в поэтике О. Мандельштама.....16
- В.А. Колотаев (Москва), А.В. Марков (Москва), С.Ю. Штейн (Москва)**
«Светлый путь»: теория комического Виктора Ардова и
переопределение границ социалистического реализма.....26
- Д.И. Иванов (Гуанчжоу, КНР), Д.Л. Лакербай (Иваново, Россия)**
Когнитивно-прагматическая программа языковой личности И.
Бродского: система самоидентификационных установок.....36
- Е.В. Титова (Москва)**
Рамочная функция паратекста в драматургии И.С. Тургенева.....48
- Р.М. Ханинова (Элиста)**
Жанр басни в калмыцкой поэзии XX в.....58

Стихovedение

- А.А. Бурыкин (Элиста), Д.Н. Музраева (Элиста)**
Академик Б.Я. Владимирцов и проблемы монгольского
стихосложения.....69

Русская литература

- А.В. Каравашкин (Москва)**
Оппозиция странствий и покоя в сочинениях протопопа
Аввакума.....82
- О.Н. Александрова-Осокина (Хабаровск)**
«Палестинский цикл» П.А. Вяземского: особенности
мировосприятия и жанровой традиции.....90
- Л.Л. Пильд (Тарту, Эстония)**
«Хор», «строй» и сольное пение в лирике А.А. Фета второй
половины 1850-х гг.....100
- А.В. Корчинский (Москва)**
«Общественная болезнь» и ее лечение: нарративный аргумент в
литературной критике 1860-х гг.....112



- М.А. Бердникова (Москва)**
Граница и мотив сторожа в романе Ф.М. Достоевского «Братья
Карамазовы».....122
- С.В. Савинков (Воронеж)**
Почему русский человек не может стать сверхчеловеком: версия
А.А. Голенищева-Кутузова.....133
- О.А. Богданова (Москва)**
Мотив «утверждения земли» в русской литературе 1917–1920-х гг.
Статья вторая.....144
- Е.В. Канищева (Челябинск)**
Специфика сюжетно-композиционного ритма прозы
М. Цветаевой.....154
- О.Ю. Осьмухина (Саранск), С.П. Гудкова (Саранск)**
Специфика воплощения традиций семейной хроники в романе
А. Иванова «Вечный зов».....165

Зарубежные литературы

- Н.П. Жилина (Калининград), Л.Г. Дорофеева (Калининград)**
Идея спасения в поэме П.Б. Шелли «Маскарад Анархии».....179
- Н.А. Бакии (Москва)**
«Безумный» нарратив Адельхайд Дюванель.....189
- О.Ю. Анцыферова (Санкт-Петербург)**
Предвосхищая постгуманизм, проблематизируя гуманизм: роман
Филипа К. Дика «Мечтают ли андроиды об
электроовцах?».....197
- Н.Г. Владимирова (Калининград), Е.С. Куприянова (Великий Новгород)**
Филологический дискурс в сказочной повести А.С. Байетт «Джинн
в бутылке из стекла “соловьиный глаз”».....207

Компаративистика

- А.С. Миронов (Москва)**
Былинные богатыри – взгляд с Запада: начальная рецепция
русского эпоса в немецкой культуре.....218
- Е.Е. Чугунова-Полсон (Кембридж, Великобритания)**
Концепты Моря и Океана как ключевые символы в творчестве



Александра Блока и Алджернона Чарльза Суинберна: к постановке проблемы.....228

М.В. Ткаченко (Санкт-Петербург)

Сюрреалистическая поэтика города в романе Сергея Шаршуна «Путь правый».....239

Е.М. Бутенина (Владивосток)

Реймонд Карвер – «американский Чехов».....247

Филология плюс...

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград), Л.С. Белоусов (Москва), Н.Л. Пешин (Москва)

Метафорические модели концептуализации угроз и их дискурсивная репрезентация в текстах русскоязычных СМИ (на материале новостного дискурса спортивной тематики).....256



Contents

Theory of Literature

I.V. Kondakov (Moscow)

A Semantic Cluster in the Poetics of Osip Mandelstam.....16

V.A. Kolotaev (Moscow), A.V. Markov (Moscow), S.Yu. Schtein (Moscow)

The Shining Path: The Theory of Comical by Victor Arlov and Redefinition of the Limits of the Socialist Realism.....26

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

The Cognitive-pragmatic Program of the J. Brodsky's Lingual Personality: The System of Self-identifying Sets.....36

E.V. Titova (Moscow)

Paratext's Frame Function in Turgenev's Dramaturgy.....48

R.M. Khaninova (Elista)

The Genre of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature.....58

Verse Studies

A.A. Burykin (Elista), D.N. Muzraeva (Elista)

The Academician B.Ya. Vladimirtsov and the Issues of the Mongolian Versification.....69

Russian Literature

A.V. Karavashkin (Moscow)

Oppositions of Travel and Quietude in the Works of Archpriest Avvakum.....82

O.N. Aleksandrova-Osokina (Khabarovsk)

The Theme of Palestine in P.A. Vyazemsky's Poetry: The Features of World Perception and Genre Tradition.....90

L. Pild (Tartu, Estonia)

“Choir”, “Harmony” and Solo Singing in the Lyrics of A. Fet in the Second Half of the 1850s.....100

A.V. Korchinsky (Moscow)

“Social Disease” and How to Treat It: A Narrative Argument in the 1860s Literary Criticism.....112

M.A. Berdnikova (Moscow) A Boundary and a Watchman Motif in the Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky.....	122
S.V. Savinkov (Moscow) Why the Russian Man Can Not Become a Superman: A Version by A.A. Golenishchev-Kutuzov.....	133
O.A. Bogdanova (Moscow) The Motive of “Allegations of the Land” in the Russian Literature of 1917–1920s (Article II).....	144
E.V. Kanishcheva (Chelyabinsk) Specifics of Subject and Composite Rhythm in M. Tsvetaeva’s Prose.....	154
O.Yu. Osmukhina (Saransk), S.P. Gudkova (Saransk) The Specificity of the Incarnation of Tradition Family Chronicles in the Novel A. Ivanov’s “The Eternal Call”.....	165

Foreign Literatures

N.P. Zhilina (Kaliningrad), L.G. Dorofeeva (Kaliningrad) The Idea of Salvation in the Poem by P.B. Shelly “The Mask of Anarchy”.....	179
N.A. Bakshi (Moscow) The “Insane” Narrative of Adelheid Duvanel.....	189
O.Yu. Antsyferova (Saint-Petersburg) Problematizing Humannes, Anticipating Posthumansim: Philip K. Dick’s “Do Androids Dream of Electric Sheep?”.....	197
N.G. Vladimirova (Kaliningrad), E.S. Kupriyanova (Novgorod the Great) Philological Discourse in the Poetics of A.S. Byatt’s Fairy Story “The Djinn in the Nightingale’s Eye”.....	207

Comparative Studies

A.S. Mironov (Moscow) Epic Heroes – a Look from the West: The Initial Reception of the Russian Epos in German Culture.....	218
E.E. Tchougounova-Paulson (Cambridge, England) Concepts of Sea and Ocean as Key Symbols in the Original Works of	

Alexander Blok and Algernon Charles Swinburne: An Analysis.....	228
--	-----

M.V. Tkachenko (Saint-Petersburg) The Surrealist Urban Poetics in Serge Charchoune’s Novel “The Right Road”.....	239
E.M. Butenina (Vladivostok) Raymond Carver as ‘The American Chekhov’.....	247

Philology and...

V.I. Zobotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad), L.S. Belousov (Moscow), N.L. Peshin (Moscow) Metaphoric Schemata of Threats Conceptualization and Their Verbalization in Russian Mass Media Discourse (As Represented in Sports News Discourse).....	256
--	-----

Теория литературы
Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00060

И.В. Кондаков (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

СЕМАНТИЧЕСКИЙ КЛАСТЕР В ПОЭТИКЕ
О. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье обосновывается использование понятия «семантический кластер» применительно к художественной литературе, в том числе в анализе поэзии XX в. В центре внимания автора – поэтика О. Мандельштама, рассматриваемая в этом ракурсе. В мандельштамовской семантической поэтике кластеры представляют собой глубинные смысловые структуры, концептуализирующие интенции поэта в широком ассоциативном контексте культуры. Как показывает автор статьи, большинство семантических кластеров, используемых Мандельштамом, представляет собой триады (тернарные конструкции), наполненные исключительной многозначностью и противоречивостью. Фоном для них служит текстуальная ткань, характеризующаяся двусторонностью и оксюморонностью, т.е. состоящая из бинарных оппозиций, содержащих в себе неразрешимый драматизм и когнитивный диссонанс. Творчески наполняя поэтические кластеры культурно-философским смыслом, Мандельштам стремился передать самой поэтикой своего творчества сложность современного ему нравственного, социального и политического мироустройства. Для этого он соединил в текстуре своих произведений бинарные и тернарные структуры, обычно не совместимые. Если бинарные структуры акцентируют проблему выбора между двумя крайностями, то тернарные структуры приводят читателя в область смысловой неопределенности. Это позволило Мандельштаму придать своему поэтическому миру особый трагизм, передававший атмосферу сталинской эпохи и Большого Террора.

Ключевые слова: семантическая поэтика; семантический кластер; бинарные структуры; тернарные структуры; проблема выбора; смысловая неопределенность; текста поэзии.

I.V. Kondakov (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

A Semantic Cluster in the Poetics of Osip Mandelstam

Abstract. The article describes the use of “semantic cluster” concept in fiction, including the analysis of poetry of the twentieth century. The author’s focus is on the poetics of O. Mandelstam, considered from this aspect. In Mandelstam’s semantic poetics, clusters represent deep semantic structures conceptualizing the poet’s intentions in the broad associative context of culture. Most of the semantic clusters used by Mandelstam are triads (ternary constructions) filled with exceptional ambiguity and inconsistency. In the background there is textual fabric, characterized by bilateralism and oxymoron, i.e. consisting of binary oppositions, which contains insoluble dramatism and cognitive dissonance. Creatively filling poetic clusters with cultural and philosophical meaning, Mandelstam sought to convey the complexity of the contemporary moral, social and political world order by the very poetics of his work. To do this, he combined in the texture of his works binary and ternary structures, usually incompatible. If binary structures accentuate the problem of choice between two extremes, the ternary structures lead the reader into the field of semantic uncertainty. This allowed Mandelstam to give his poetic world a special tragedy that conveyed the atmosphere of the Stalin era and the great Terror.

Key words: semantic poetics; semantic cluster; binary structures; ternary structures; the problem of choice; semantic uncertainty; the texture of poetry.

Понятие «кластер» сегодня чаще употребляется в экономике, управлении, социологии и очень редко – в поэтике. Между тем, это понятие означает область явлений в художественной культуре, постоянно расширяющуюся и эстетически востребованную. Особенно важно явление кластеров в сфере музыки. Сошлось на достаточно корректное определение кластера в сфере музыки: «Кластер (англ. cluster – “гроздь”, “скопление”; tone cluster – “гроздь звуков”) – созвучие, звуки которого расположены по малым, большим, смешанным секундам, причем обязательно в тесном (“сгущенном”) расположении. <...> Принцип звуковых гроздей широко используется для образования шума. <...> Чаще всего они [кластеры. – И.К.] выполняют функцию сонорных (темброво-красочных) созвучий» [Злотникова 2011, 61].

В филологии понятие «кластер» до сих пор не использовалось, хотя поводов для его употребления, особенно применительно к поэзии XX в., – великое множество. Прежде всего, речь может и должна идти о семантических кластерах, представляющих собой гроздь сочлененных слов, наполненные перечисляющими друг другу, а нередко и взаимоисключающими смыслами. Простейший пример – блоковское «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» [Блок 1960, III, 37], где сопряженные в нерасторжимый узел образы-понятия взяты из четырех разных смысловых рядов (темное время суток; пространство вне дома; искусственный свет; болезнь и смерть) и их стяже-

ние в единый кластер создает семантическое напряжение и мучительное противоречие, требующее и не находящее разрешения. Своего рода, «черный квадрат» Блока.

Впечатляющий кластер, дважды повторяемый в стихотворении «Сказка» (из стихов Юрия Живаго), предлагает читателям своего романа Б. Пастернак – как своего рода интеллектуальный «ребус», ждущий разгадки, извлекаемой из сюжетной ткани романа:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века [Пастернак 1965, 438–439].

Здесь зашифрована чисто русская трагедия интеллигентской мечтательности, соединенной с непрерывным преодолением препятствий и трудностей, которая длится бесконечно, без каких-либо реальных перемен к лучшему. (Стихотворение написано сразу после смерти Сталина.) Собственно, в нем заключено концептуальное ядро всего романа «Доктор Живаго».

Но особенно богата кластерами поэзия О. Мандельштама, который сделал семантический кластер главным тропом своего творчества. Это наблюдение вполне коррелирует с обобщающими выводами о создании Мандельштамом *семантической поэтики*, в которой «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла...» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2001, 286], а каждое стихотворение «обязательно несет в себе глубинную смысловую структуру» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2001, 292]. В целом мандельштамовской семантической поэтики кластеры, как правило, и представляют глубинные смысловые структуры, концептуализирующие интенции поэта в широком ассоциативном контексте культуры.

В качестве относительно сложного примера семантического кластера сошлюсь на заключительную строфу второго из двух стихотворений Мандельштама «Ариост» (такие сдвоенные стихотворения, представляющие одну тему с разных точек зрения, М. Гаспаров называет мандельштамовским словом «двойчатка» [Гаспаров 2015, 294]). Здесь предметом внимания оказываются: «лавчонка мясника», «уснувшее дитя», «ягненок на горе», «монах на осляти», «солдаты герцога, юродивые слегка», а также «винопитие, чума, чеснок» и «свежая утрага» (о которой можно только догадываться). Соединение далеких ассоциаций под знаком «удивления» («мы удивляемся...») предстает смысловым комом, не только рисующим «Феррару черствую» [Мандельштам 1993–1994, III, 72], но и явно скрывающим в себе острое и опасное иносказание о художнике, его историческом времени и власти (в том числе и автобиографически окрашенное). Ведь в первом стихотворении из той же «двойчатки» этот причудливый

кластер передает вид, открывающийся Ариосту из «крылатого окна», а, значит, и его образ мира, – «его неистовый досуг – / Язык бессмысленный, язык солено-сладкий...» [Мандельштам 1993–1994, III, 71].

Большинство семантических кластеров, используемых Мандельштамом, представляет собой триады. Вспомним самые хрестоматийные его кластеры. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» [Мандельштам 1993–1994, I, 115]; «Россия, Лета, Лорелея» [Мандельштам 1993–1994, I, 127]; «В Европе холодно. В Италии темно. Власть отвратительна...» [Мандельштам 1993–1994, III, 71]; «Воронеж – ворон – нож» [Мандельштам 1993–1994, III, 89]; «Читателя! советчика! врача!» [Мандельштам 1993–1994, III, 119]. Во всех этих примерах из Мандельштама три далеких образа (слова, понятия), как правило, взятые из непересекающихся семантических рядов, связаны в тернарные конструкции, общий смысл каждой из которых в принципе затруднен из-за смыслового разброса составляющих каждую триаду компонентов [Кондаков 2017, 30–31; 33–38; 40–41]. Ведь кластерами мы называем не любые три слова, связанные синтаксически или семантически в единый «пучок», а именно слова, обозначающие предметы, связь между которыми, на первый взгляд, совсем не очевидна, даже парадоксальна, противоречива.

Даже классические триады, вроде: «Истина – Добро – Красота», «Свобода – Равенство – Братство», «Творение (Бог-Отец) – Спасение (Бог-Сын) – Духновенность (Дух Святой)» или, скажем, «Православие – Самодержавие – Народность», наполнены исключительной многозначностью и противоречивостью, которые проявляются с особой силой при каждом изменении исторического или актуального контекста, при каждой попытке интерпретировать содержание триады изнутри нее самой или извне. Впрочем, эти триады с вековой и даже тысячелетней историей несут в себе слишком общее, а потому во многом «стертое» содержание, в то время как мандельштамовские тернарные конструкции эксклюзивны и непредсказуемы. Вообще кластер не предполагает выбора между противоречивыми смыслами, соединенными в триаду, не имеет в виду и их сумму или сопряжения. Смысл тернарного кластера должен быть синтезирован читателем в рамках смыслового пространства, образовавшегося между тремя концептами.

Далеко не сразу читатель осознает, что кластер «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915) представляет концентрированное выражение мучительных размышлений поэта о причинах мировых войн; концепт «Россия, Лета, Лорелея» (1917) – о трагической повторяемости русской истории и роли культуры в этом; кластер «В Европе холодно. В Италии темно. Власть отвратительна, как руки брадобрея» (1933) – о почти одновременном наступлении тоталитаризма в Германии, Италии и России; кластер «Воронеж – ворон – нож» (1935) – о неотвратимой гибели поэта, сосланного в город со столь зловещим именем; кластер «Читателя! советчика! врача!» (1937) – об одиночестве, безответности и безысходности поэта – узника и жертвы своей страшной эпохи, вылечиться от которой хочется, но невоз-

можно.

Главное в каждом из этих и подобных кластеров – отсутствие определенного основания для сравнения трех (как правило) отдаленных образов. Между тем даже простая бинарная оппозиция, соединяющая (или разделяющая) далекие смыслы, проблематична как целое (а в тернарном кластере таких оппозиций – три). Вспоминается крылатая сентенция Н.С. Трубецкого: «Противоположение (оппозиция) предполагает не только признаки, которыми отличаются друг от друга члены оппозиции, но и признаки, которые являются общими для обоих членов оппозиции. Такие признаки можно считать «основанием для сравнения». Две вещи, не имеющие основания для сравнения, или, иными словами, не обладающие общими признаками (например, чернильница и свобода воли), никак не могут быть противопоставлены друг другу» [Трубецкой 2000, 72].

Конечно, сопоставление таких далеких вещей и смыслов, как «чернильница» и «свобода воли», вызывает ощущение неопределенности. Подобная неопределенность в примере Н. Трубецкого носит вполне безобидный характер и может вызвать что-то вроде недоумения. Но ведь есть и гораздо более серьезные бинарные оппозиции, содержащие в себе неразрешимый драматизм и когнитивный диссонанс. Собственно, бинарность словесных формулировок и образных противопоставлений служат одному – осознанию противоречиво-сложной и многослойной текстуры мира. Особенно остро и трагично переживал свое место в мироздании и советском социуме поздний Мандельштам.

Например, в стихотворении «Ариост» мы видим противопоставление «крылатой лошади» (Пегас – поэзия) и «песочных часов» (быстро текущего времени); у первой – «подковы тяжелы» (тяжело взлетать), а вторые – «желты и золотисты» (внешне высокая, но иллюзорная цена) [Мандельштам 1993–1994, III, 72]. В стихотворении «Чернозем» (1935) «Гниющая флейта» (смерть) оппонирует «утреннему кларнету» (жизни), «апрельский проворот» (весеннее настроение) омрачено «черноречивым молчанием» (зловещей безответностью) окружающего мира [Мандельштам 1993–1994, III, 90].

Или, например, «одышливому простору» воронежского Черноземья противостоит «песка слоистый нрав» на берегах Камы, а «отдышавшемуся кругозору» ссыльного поэта – его же созерцание «стремнин осадистых» и слушание «хода кольцеванья» древесин («О этот медленный, одышливый простор!»). Сравнение Мандельштамом своей первой (чердынской) и второй (воронежской) ссылок оказывается не в пользу последней. Черноземная равнина воспринимается поэтически как пустыня, как обреченность на одиночество и неподвижность; а река и лес Пермского края – как живая жизнь, наполненная движением времени и природы [Мандельштам 1993–1994, III, 111].

Или противопоставление «ключу Ипокрены» (означающему с античных времен поэтическое вдохновение) «давнишнего страха струю» (предчувствие политических репрессий и гонений на творчество) («Квартира

тиха, как бумага...», 1933) [Мандельштам 1993–1994, III, 75].

Известный исследователь поэтики символизма и постсимволизма О. Ханзен-Лёве, осмысляя «текстуру мира», отображаемую акмеистами, отмечает, что «для Мандельштама двоимирие платонической архитектуры мира и космоса превращается в парадоксальную, оксюморонную *двухсторонность* противоположных сфер мира. <...> Ткани мира у Мандельштама служат одновременно мотивами смерти и жизни, саваном, надгробным покрывалом – и свадебной фатой» [Ханзен-Лёве 2016, 172]. Отсюда идет и противоречиво-двойственная текстура поэзии Мандельштама, придающая ей «муаровый» характер.

Однако эта двусторонность поэтического мира поэта постоянно осложняется вторжением (или вплетением) в нее тернарных кластеров. Соединение в одном тексте бинарных и тернарных структур вызывает ощущение неразрешимого диссонанса, внутреннего напряжения и даже деструктивного процесса. Особенно часто встречается этот прием у позднего Мандельштама, текстура поэзии которого строится на основе двусложной «амальгамы», символизирующей неразрывную связь жизни и смерти. С этой «двоичностью» поэтического мира никак не сочетается «троичность» внешнего мира, с которым сталкивается поэт.

В «черно-белую» ткань поэтического текста Мандельштама явственно вписаны изысканные триады: «стон – Прометей – коршун»; «воздушно-каменный театр» как «эхо и привет» от «Эсхила-грузчика» и «Софокла-лесоруба» (дважды тернарный кластер); образ «всех» – «Рожденных, гибельных и смерти не имеющих» («Где связанный и пригвожденный стон?», 1937) [Мандельштам 1993–1994, III, 115–116]. «Вино – меха – «в крови Колхиды колыханье»; «Песнь одноглазая» – «дар охотничьего быта» – дыханье» («Пою, когда гортань – сыра...», 1937) [Мандельштам 1993–1994, III, 121]. «Дерево – медь – Фаворского полет»; «смола – испуганное мясо» – сердце («Как дерево и медь...», 1937) [Мандельштам 1993–1994, III, 122]. «Задышаться, чернеть, голубеть»; «Голубятни, черноты, скворешни»; «Лед весенний, лед вышний, лед вешний» («Заблудился я в небе – что делать?», 1937) [Мандельштам 1993–1994, III, 129–130].

Уникален опыт Мандельштама сопрягать бинарность и тернарность в одном тексте:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия...
(«Может быть, это точка безумия...», 1937)

В этом четверостишии (1-я строфа одноименного стихотворения), на первый взгляд, доминируют бинарные оппозиции: «безумие – совесть», «узел жизни – бытие», «узнаны – развязаны». Однако незаметно из этой дуальной конструкции выступают тернарные связи: «Безумие – совесть –

узел жизни»; «узел жизни – узаны – развязаны»; «мы – узаны – развязаны»; «мы – узел жизни – бытие». Одни и те же смыслы «тасуются» – то попарно, то троично, образуя плотную сеть концептов, обволакивающую предмет описания.

До конца стихотворения поэт «сплетает» триады из диад, причем ассоциативная логика уводит автора все дальше и дальше от исходных его проблем: «соборы кристаллов – свет-паучок – единый пучок»; «чистых линий пучки – тихий луч – словно гости»; «земля – небо – наполненный музыкой дом»; «не спугнуть – не изранить – если мы доживем»; «говорю – прости – прочти» [Мандельштам 1993–1994, III, 130].

В стихотворении «О, как же я хочу...» (1937) лирическое «Я» поэта мечется между лучом и ничем, между светом и звездой, между «учись» и «лучись», между шепотом и лепетом, между «могуч» и «согрет», между «хочу» и «врочу»... И, проникая в почти неуловимые «щели», отделяющие оттенки смысла друг от друга, это лирическое «Я» становится каждый раз третьим членом диады (невидимой триады), одновременно деятельным и страдательным [Мандельштам 1993–1994, III, 134].

Аналогичным образом рождаются на бинарном фоне тернарные аппликации и в других стихах позднего Мандельштама. Так, обращаясь как бы к кувшину (а на самом деле к самому себе), лирический герой Мандельштама определяет себя триадически: «Длинной жажды должник виноватый», «мудрый сводник вина и воды»; «под музыку», с одной стороны, «пляшут козлята», а с другой – «зреют плоды». Но музыка также триедина: «Флейты свищут, клянутся и злятся», что «беда на твоём ободу / Черно-красном» и «некому взяться / За тебя, чтоб поправить беду» («Кувшин») [Мандельштам 1993–1994, III, 133]. Лирическое «Ты» / «Я» поэта, – в процессе его автокоммуникации выступающее как «средний член» бинарной оппозиции, – то пытается достичь компромисса между противоположностями («должник», «сводник», «обод» (между внутренним и внешним миром), то убеждается в своей обреченности: с одной стороны, грядет неотвратимая беда, а с другой – ее некому поправить, и лирическое «Ты» / «Я» остается беззащитным перед лицом беды.

Сопрягая «волоокого неба звезду», «летучую рыбу-случайность» и «воду, говорящую “да”» [Мандельштам 1993–1994, III, 133], Мандельштам отдавал себе отчет в том, что это – «лебедь, рак и щука», трагически несовместимые, но совмещенные судьбой.

По этой же логике образуется триада: «отборная собачина» – «мертвецы», наделенные «всякой всячиной», – «пустячок пирамид», характеризующая «Египтян государственный стыд» (строй), иносказательно выражающая суть советского строя и иудейский плен в стране фараонов [Мандельштам 1993–1994, III, 132]. Глубокий смысл «египетского» подтекста раскрывает М. Гаспаров в статье «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама» [Гаспаров 2015, 280–284].

Там же глубоко характеризуется и Франсуа Вийон, воплотивший в себе символический смысл судьбы художника всех времен – нецененно-

го гения, бесприютного бродяги и казнимого государством преступника. Строки, описывающие ренессансную фигуру Вийона, сочетают бинарность и тернарность: «Рядом с готикой жил озоруючи / И плевал на паучьи права» – «Наглый школьник и ангел ворующий, / Несравненный Виллон Франсуа» [Мандельштам 1993–1994, III, 132]. Именно фигура Вийона превращает бинарные оппозиции в триады. Метафорические Египет и Франсуа Вийон образуют вместе с лирическим героем Мандельштама, связующим в себе то и другое, столь же безысходную триаду.

Своего «любимца кровного» – Франсуа Вийона – как своего alter ego Мандельштам рисует трижды тройственной формулой:

Утешительно-грешный певец, –
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного права истец...

И под самый конец – пронзительное признание:

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не заторно сидеть:
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть
[Мандельштам 1993–1994, III, 132].

Проницательный и чуткий читатель Мандельштама С. Аверинцев сформулировал проблему Мандельштама как выпадение поэта из дуальной логики. Мандельштам, – писал он, – «не книжник и не фарисей, не пророк и не учитель. Уж скорее жаворонок, не перестающий звенеть “перед самой кончиною мира”, с хрупким певчим горлом» [Аверинцев 2011, 133]. И пение этого жаворонка можно выразить не в «сарказме» и не в «укоре», а в «благодарности» [Аверинцев 2011, 132]. Триадическая логика рассуждений С. Аверинцева здесь несомненна.

Одно из последних стихотворений О. Мандельштама (из «двойчатки» «Стихи к Н. Штемпель») – «Есть женщины, сырой земле родные...» (1937) посвящено смерти и бессмертию. Оно сплетено из парных образов, рисующих погребальное шествие плакальщиц: «родные» – «сырой земле», «каждый шаг» – «гулкое рыданье», «сопровождать воскресших» – «приветствовать умерших», «ласки требовать» – «преступно», «расставаться» – «непосильно»... Из этой вереницы бинарных конструкций вырастают тернарные кластеры, усугубляющие траурное настроение и придающие ему характер вселенских обобщений:

Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,
А послезавтра – только очертанье...

И далее:

Что было поступь – станет недоступно...
Цветы бессмертны, небо целокупно,
И все, что будет, – только обещанье
[Мандельштам 1993–1994, III, 138].

Мы видим, Мандельштам сделал важное поэтическое открытие – раскрыл художественные возможности семантического кластера как нового перспективного тропа, получившего дальнейшее распространение в XX в. Самая трехмерность избираемых поэтом кластеров была интересна своей эстетической и нравственной семантикой, полной острых конфликтов и противоречий, порождавших неопределенность и непредсказуемость в переживании и осмыслении бытия. Творчески наполняя поэтические кластеры культурфилософским смыслом, Мандельштам стремился передать самой поэтикой своего творчества сложность современного ему нравственного, социального и политического мироустройства. Для этого он соединил в текстуре своих произведений бинарные и тернарные структуры, обычно не совместимые. Если бинарные структуры акцентируют проблему выбора между двумя крайностями, то тернарные структуры приводят читателя в область смысловой неопределенности и побуждают его к мыслительной и эмоциональной активности. Совмещение различными способами бинарности как средоточия конфликтности и тернарности как многомерности позволило Мандельштаму придать своему поэтическому миру особый трагизм, вполне соответствовавший атмосфере сталинской эпохи и Большого Террора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. «Город изгнания, город беды...» // Аверинцев и Мандельштам: статьи и материалы. М., 2011. С. 132–133.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960.
3. Гаспаров М.Л. Ясные стихи и «темные» стихи: анализ и интерпретация. М., 2015.
4. Злотникова Т.С. Понятие «кластер» и его значение для гуманитарных исследований // Концепты культуры и концептосфера культурологии / под ред. Л.В. Никифоровой, А.В. Коневой. СПб., 2011. С. 57–66.
5. Кондаков И.В. «Тайная поэтика» Осипа Мандельштама // Академические тетради. Вып. 18. М., 2017. С. 28–41.
6. 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.
7. Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1, 3. М., 1993–1994.
8. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы / сост., подготовка текста и примеч. Л.А. Озерова; вступ. ст. А.Д. Синаевского. М.; Л., 1965. (Библиотека поэта. Большая серия).
9. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. 2 изд. М., 2000.
10. Ханзен-Лёве Оге А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М., 2016.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Averintsev S.S. “Gorod izgnaniya, gorod bedy” [“City of exile, city of trouble”]. *Averintsev i Mandelstam: stat’i i materialy* [Averintsev and Mandelstam: Articles and Materials]. Moscow, 2011, pp. 132–133. (In Russian).
2. Kondakov I.V. “Taynaya poetika” Osipa Mandelstama [“Secret Poetics” by Osip Mandelstam]. *Akademicheskiye tetradi* [Academic Notebooks]. Vol. 18. Moscow, 2017, pp. 28–41 (In Russian).
3. Levin Yu.I., Segal D.M., Timenchik R.D., Toporov V.N., Tsiv’yan T.V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsialnaya kulturnaya 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).
4. Zlotnikova T.S. Ponyatiye “klaster” i yego znacheniye dlya gumanitarnykh issledovaniy [The Concept of “Cluster” and Its Significance for Humanitarian Research]. *Nikiforova L.V., Koneva A.V. (eds.). Kontsepty kultury i kontseptosfera kulturologii* [Concepts of Culture and Conceptosphere of Culturology]. Saint-Petersburg, 2011, pp. 57–66. (In Russian).

(Monographs)

5. Gasparov M.L. *Yasnye stihy i “temhnyye” stihy: analiz i interpretatsiya* [Clear Poems and “Dark” Poems: Analysis and Interpretation]. Moscow, 2015. (In Russian).
6. Hansen-Löve Aage A. *Intermedialnost’ v russkoy culture: ot simvolizma k avantgardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to Avant-garde]. Moscow, 2016. (Translated from German to Russian by B.M. Skuratov, E.Yu. Smotritskiy).
7. Trubetskoy N.S. *Osnovy fonologii* [Basics of Phonology]. 2nd ed. Moscow, 2000. (In Russian).

Кондаков Игорь Вадимович, Российский государственный гуманитарный университет; Нанкинский университет.

Доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ, почетный работник общего образования РФ; приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Область научных интересов: теория культуры, литературы и искусства, литературно-художественной критики; история русской и мировой культуры, литературы, теоретическая и историческая поэтика культуры, культурная семантика текста.

E-mail: ikond@mail.ru

Igor V. Kondakov, Russian State University of Humanities; Nanjing University.

Doctor of Philosophy and Candidate of Philology, Professor, real member of Russian Academy of Natural Sciences, professor of Cathedra of History and Theory of Culture, Department of cultural studies, RSUH, honorary worker of general education of Russian Federation, visiting professor of Nanjing University (People Republic of China). Research interests: theory of culture, literature and arts, literary and art criticism, history of Russian and world culture, literature; theoretical and historical poetics of culture, cultural semantics of the text.

E-mail: ikond@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00061

V.A. Kolotaev (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
A.V. Markov (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
S.Yu. Schtein (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

THE SHINING PATH: THE THEORY OF COMICAL BY VICTOR ARDOV AND REDEFINITION OF THE LIMITS OF THE SOCIALIST REALISM

Abstract. The contradiction between the representative and ideological tasks of the socialist realism was principally mediated with the rigid structure of the narrative and of the idealizing topic, going back to the models of the exercising of central political power in the classicist drama. But in the texts designed for everyday or comic perception a more complex technique was introduced, in which the basic contradiction between feeling and duty appeared as contradiction between narration and symbolic function of a mirror. We find a good example of such technique in the literary works and literary theory of Viktor Arlov. Arlov insisted on educational function of the comedy and the circus, but his key provision on necessary ideologization of all old circus scenes is not confirmed by enough examples or commentaries and so remains obscure. The *mise en scene* with real mirror and imaginable mirror, not being conceptualized theoretically, became part of his practice as canonical representer of the socialist realism: the script of *The Shining Path* and the later comic scene *The Deaf-and-Dumb* are best samples of the practical realization of this principle, not specially explained, but basic for his theoretical understandings. Comparison of the script not only with explicate subtext, the plot of the tale by Charles Perrault *Cinderella*, but also with the theoretical position of Charles Perrault in the history of French classicism, demands us to take into account Jacques Lacan's concept of the "mirror stage" of common psychics and the achievements of the art iconology interpretation of the framing space. This way of argumentation allows us to clarify the specificity of the "mimetic mirror" or "mime as mirror" in the classicism and the socialist realism as a definite break of the narrative, which, at the same time, only allows the action to acquire real credibility and persuasiveness. Thus, the list of devices of plausibility in classicist and socialist realist literature and dramaturgy should be added with this originally circus device. We prove that the canonical form of the socialist realist design of the bundle *narrative-emotion-believability* completely corresponds to the Lacanian bundle *real-symbolic-imaginary*. So the socialist realism canon couldn't be reduced to the achievements of the triumphant propaganda of the Stalin era, but also continues in the later Soviet literature due to the genre diffusiveness of the Soviet comical.

Key words: feuilleton; narrative; mimesis; *mise en scene*; circus in literature; socialist realism; comic; mirror stage; reception of classicism; Arlov; Perrault.

В.А. Кологаев (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
А.В. Марков (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
С.Ю. Штейн (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

«Светлый путь»: теория комического Виктора Ардова и переопределение границ социалистического реализма

Аннотация. Противоречие между репрезентативными и идеологическими задачами социалистического реализма всегда решалось благодаря жесткому устройству повествования и топике, восходящим к моделям утверждения власти в драме классицизма. Но в произведениях, рассчитанных на бытовое или комическое восприятие, использовалась более сложная техника, в которой противоречие между чувством и долгом выступало как противоречие между нарративом и функцией зеркала. Пример такой техники мы находим в литературном творчестве и литературной теории Виктора Ардова. Ардов настаивал на воспитательной функции комедии и цирка, при этом ключевое положение о возможности полной идеологизации старых цирковых сцен не подтверждено примерами и оставляет впечатление недосказанности. Но не поясненная мизансцена, не войдя в теорию этого автора, вошла в его практику как канонического автора соцреализма: сценарий фильма «Светлый путь» и поздняя комическая сцена «Глухонемой» представляют собой практическую реализацию этого принципа, опередившую его теоретическое осмысление. Сопоставление сценария «Светлый путь» не только с сюжетом сказки Шарля Перро «Золушка», но и с теоретической позицией Шарля Перро в истории французского классицизма позволяет уточнить, с опорой на учение Лакана о «стадии зеркала» и на достижения искусствоведческой иконологической интерпретации пространства кадра, специфику «миметической зеркальности» в классицизме и соцреализме как определенного разрыва нарратива, который при этом только и позволяет действию обрести настоящее правдоподобие и убедительность. Тем самым, список приемов, создававших правдоподобие в классицистской и соцреалистической драматургии следует дополнить этим изначально цирковым приемом, а также уточнить канон соцреалистической организации связки нарратив-эмоция-правдоподобие, соответствующей лакановской связке реальное-символическое-воображаемое, доказав, что этот канон не является достоянием специфически триумфалистской пропаганды сталинского времени, но благодаря высокой жанровой универсальности советского комического продолжается и в более поздней советской литературе.

Ключевые слова: фельетон; нарратив; мимесис; мизансцена; цирк в литературе; социалистический реализм; комическое; стадия зеркала; рецепция классицизма; Ардов; Перро.

One of the problems of studying socialist realism is that none of the historical and typological characteristics of it as a new classicism (Sinyavsky [Tertz

1982, 201]) or a new romanticism [Groys 1997, 78] is relevant for all its features, implying that Soviet literature was a program of totalizing life-making, driven only by class consciousness (*klassovoe soznanie*). We prove that such contradictions exist due to the classicist pattern of the socialist realism. In this aesthetics, just as in original disputes in the French classicism we find complex dispositions of truth and likelihood, or feeling and duty, or mimetic and emotional, or real and imaginary, masked with working enthusiasm.

Original Classicist contradictions turned out to be important for the psychoanalytic theory of art by Jacques Lacan, especially for his doctrine of the *mirror stage* [Miller (ed.) 1988, 22–29]. Application of the apparatus of Lacan to the literature of socialist realism will clarify its limits, without reducing it to the most well-known models, and its inter-medial impact inheriting the classicist theatricality at a new level.

Viktor Ar dov was not only one of the greatest satirical writers and screenwriters of his time, but also producer of the Soviet theory of the comic. His theory is interdisciplinary: it implies that literature with its humorous scenarios becomes a kind of meta-description of comic theater, cinema, circus, all those institutions whose status in the official Soviet culture has not yet been fully approved. Therefore, literature as an institution of legitimization and at the same time of censorship and prevention of socially undesirable consequences of the comic, according to Ar dov, gives an exhaustive description of everything that happens in the world of situational or performative production, subjecting all values to strong explanations of what right or wrong.

In his book on reprises, Ar dov analyzes a number of standard circus acts [Ар дов / Ar dov 1968, 112 (translation is ours)], like the *Broken Mirror*, the *Broken Statue* or the *Broken Armchair*. In the *Broken Statue* a clumsy clown touches the statue in the park, and then tries to collect it from its fragments without great success. In the *Broken Armchair*, on the contrary, the armchair is tested for strength, and the master has to climb into the chair to hold it with his hand, and so any chair user sits down on his hands. Ar dov notes that all these tricks were invented in the old circus, but the Soviet circus turns them into an instrument of satire against hooligans, bunglers and other favorite targets of the Soviet satire.

Ar dov insists that the Soviet circus has achieved the highest technical equipment, so that any tricks and illusions are now possible. But this precisely demands the ideologization of the “trick-plot” at the next step. If formal execution is perfect, we now pay attention only to the content as political or social mean:

“A circus stunt has almost no limits in terms of technical or spectacular possibilities. Tricks, illusions, transformations, training, acrobatics, gymnastics, water “procedures”, all are at the service of clowning as a material, as a medium, as an occasion for a stunt. Things and people in the circus can disappear, change the look. But all this “works” only if the trick-plot accurately expresses the thought (=idea) embedded in this clowning, effective in the circus arena” [Ар дов / Ar dov 1968, 113].

In addition to the ideological requirement of the embedded idea in the performance of clowns, which was for the old aesthetics a kind of abusive violation of the usual boundaries of everyday emotions, Ar dov declares “spectacularity” in the arena, which can be compared with photo or film spectacularity.

Is it possible to fulfill this ideological requirement in the *Broken Mirror*? The mimesis in this scene takes place in a certain framework of non-mimetic reality, so that any spectator tries to symbolically conceptualize this natural mirroring of the mirror in the void natural frame. The plot of the reprise is a living picture (*tabula viva*) as false mirror: the clown accidentally breaks the mirror, but does not have time to assemble it back, in contrast to the *Broken Statue*, where the statue is assembled badly for the fun of the public. Therefore, when the respectable visitor arrives, the clown has to stand behind the frame and to repeat all his movements when he looks in the mirror, having reached the utmost mime perfection. The visitor doesn't guess either by grimaces or haircut or even the exterior that this is not himself in the false mirror in the mirror frame. Only spectators look at this mimesis as non-mimesis, as collision of naturalizing interpretation of the exterior of the Other.

Ar dov didn't explain what kind of thought could be included in this reprise. But we can reconstruct it from his most canonical socialist-realist work: the script of the film *The Shining Path* (1940). The analysis shows that Žižek's Lacanian interpretation of the Socialist Realism as transformation of love into work and work into love [Žižek 2006, 51] could be expanded, if we take our arguments not from economical principle of equivalents, but rather from political principles of mirror as metaphor of documentary legitimation.

The heroine of the film is a new Cinderella, tearing up with arrogant sisters and their trivial life and winning the prince, but unlike her fabulous prototype from Charles Perrault, she is incomparably more active. In Perrault's *Cinderella* only the Fairy determines the movement of events, and without her intervention the diligence and kindness of Cinderella would remain known only in her house.

In the terms of Lacan, her imaginary, the palace ball, is ripped apart her symbolic, her own preparation for the ball, including a certain body culture as perfect signifying (we mean the Saussure's opposition signifying / signified, basic for Lacan), thanks to which she saves her graceful forms, despite the exhaustive work in the house. Only the ball itself, according to Lacan, turns out to be the *mirror stage*, the stage of maturation as stitching of all gaps, and therefore the ball must be held in the hall with glass and mirrors. Although Perrault himself was convinced of the special bodily qualities of noble people, it is important that the real appears here as phantom of moral self-identification of the new nobility.

At the mirror stage we go from individual story to public appearance, reassembling the Lacanian bundle *real-symbolic-imaginary*. Cinderella disappears from the ball without a trace, turning in the prince's imaginary and the state's future symbolic: what will be the official norm of her as the princess. So the real is the disappeared protagonist or the broken mirror.

This understanding of any act of the protagonist as reassembling of the Lacanian bundle lays not in Perrault's psychological or cultural presumptions, but in his well-thought literary theory. In the controversy of the Ancients and the Moderns, Perrault was the leader of the Moderns, for whom the authority of Homer remained far from absolute. Perrault argued that the main flaw of Homer's epos is in the long remarks, which destroy the illusion of act and action: starting with simple epithets and ending with detailed explanations, they seem to prevent the hero from acting, make him "stand still with an outstretched hand" (*tenu le bras levé*), while the narrator himself explains the origin and the situation of the hero.

According to Perrault, if Homer lived in civilized France, not in ancient primitive Greece, he:

N'auraient pas si longtemps tenu le bras levé ;
Et, lorsque le combat devrait être achevé,
Ennuyé les lecteurs, d'une longue préface,
Sur les faits éclatants des héros de leur race.

Would not allow him so long held the arm raised;
And, when the fight should be over,
Would not bore readers, from a long preface,
On the dazzling facts about the all heroic race.
(*Le Siècle de Louis-le-Grand*, 1660).

In Homeric epic, according to Perrault, the hero appears as such in an ideal mirror of the poetry, but at the same time this mirror is completely anti-mimetic, not allowing him to exercise such mimesis, that will be the ultimate reality and pragmatics of literature as life action. Therefore, his (or her, maybe) real action could be carried out only when the hero already demonstrated in his or her completely public action in an ideal mirror of ideas about him, shared by spectators or readers. He needs to stand and act in this mimetic mirror, where, using the terminology of Lacan, the bundle real-imaginary-symbolic lines up by the viewer and thereby gains legitimacy to explain all the motivations of the heroes.

The paradox of the Soviet Cinderella is that although she achieves everything herself, and the Soviet Fairy, who was the chairwoman of the factory party committee, only helps her in efforts that cannot be discounted by anything, she does everything to win the favor of the handsome prince in whom she is in love, and for the sake of simple attention of him are all her deeds. In many Socialist realism novels and movies party coaching was normative as instrument to save the hesitant worker from the machinations of the enemy, instilling in him that form of behavior that would make him invincible for enemy temptations, and this form includes auto-reflection as an understanding of his role as a Soviet person. But it was no reason to save from the enemy our Soviet Cinderella Tanya Morozov, it was enough not to interfere on her way to perfection, not to alienate her [Колотаев / Kolotayev 2018, 41–50].

This kind of socialist realism inverts the old common place of Russian lyricism, from Pushkin to Blok, in which the lyrical he-narrator recognized his value as being completely dependent on the epiphany of his Dame. Instead of the old fortune-telling mirror a kind of mimetic mirror appears in the Soviet literature. In this mimetic, self-acting and self-identifying mirror recognition by the heroine of her own perfection (symbolic) is a direct transition to action (real), any narrative about which is justified in the eyes of the public (imaginary). It is the way the Lacanian bundle works for propaganda.

At the same time, the way of Tanya Morozov begins from the fair Russian village (in one of the first scenes we see the St. Sergius Lavra from the air, then as the background of an ordinary old village, and design of the house-hotel as her first working place corresponds to the idea of the Russian *terem*). The heroine is clamoring to the sounds of a street radio producer, while the sisters (relatives) sleep and the sisters' dressing glass reflects her efforts. So the mirror becomes for the viewer the main marker of a condemned prosperous bourgeois life. The real (reflection in the mirror) and the symbolic (bourgeois) will meet in the imaginary (self-identification, launching the narrative).

But to launch a narrative, some kind of a change in the plot is needed from the outside, such as the appearance of the revolutionary among the philistine. Identification of the heroine occurs when she meets the main character, the emissary of the Great Break (Stalin's industrialization and kolhoz organization), who calls her "Cinderella". For her as simple servant, this very word is urban and therefore inappropriate: "The first time I saw a man, and he prates, what a nonsense".

Then the man becomes a mime, retelling for her in verse the canonical plot of the *Cinderella*, so the sisters watch, and she immediately accepts such identification laughing. The key episode is when the guest touches the heroine's nose, and precisely names where the soot is. The heroine looks into the samovar as into the first mirror and accepts such identification with Cinderella.

Then the hero casually drops cigarettes *Moscow*, and so to her real and imaginary identification a symbolic identification with fetish of her fate is added: now the Lacanian bundle is complete.

We see here just a "broken mirror": the man-mime forces the heroine constantly to accept herself as Cinderella, to represent herself as Cinderella and to identify in public as Cinderella. But in this broken mirror of pure self-identification she immediately goes into action, she realizes the need to change her destiny. A broken mirror in socialist realism cannot be a medium of statics, as e.g. Homer's heroes stand during a story about them, according to Perrault. So Arlov, as Perrault, insists on immediate action as only idea of such complex mimesis as producing phantoms and effects of the real. And as the more convincing the clown's mimesis is, the more social the action will be.

The identity of the heroine with Cinderella is repeated once again in one of the next scenes: she looks at the window with a view of the Lavra and cradles the child with her own song after the story of Perrault's fairy tale. She already uses the name Cinderella, and looking at the mirror she reports that she will not

wait her Fairy more, but she will act. The name Cinderella here is not a nickname, but a reward. It is the real as culmination of mimesis.

In these two scenes we see the principle of the further development of the action in the film, where the heroine must constantly confirm her Cinderella identity to be shock-worker and activist! Once again she sings a song about an old fairy tale as actual shock-worker, already dancing alone in the hall with crystal chandeliers and looking in the mirror in the refined frame, adding "The fairy tale is good, but the reality is better", she is genuinely surprised, but she sincerely imagines herself as Cinderella, not as communist activist!

Then, through the means of cinema montage, she appears in the mirror as the former Cinderella, as her own past, the timid shadow of the present triumphs, and thus the reflection is not a way of knowing, but only a way to relive all the former scenes of one's life, to treat them mimetically as imitation, not as guide to action. The mimesis of the past turns out to be only a machine of the depreciation of the past in comparison with the dominant ideological discourse of the present, which began as soon as here deeds began.

The heroine's triumph at the All-Union Agricultural Exhibition, the announcement of the award, is the ultimate achievement of her mimetic state. According to the ideological meaning of this scene, the heroine must portray the seriousness of the mimicry that corresponds to the world-constructive sense of her triumph. But her strong and eccentric feeling immediately overflows into the sincere song, not in supposed gravity and normal behavior.

The scene takes place in the fantastic landscape looking like Piranesi's *Vedutas* of Canaletto's *Capriccios*. A statue of a shock-worker in a niche is at the left as substitute of the philistine mirror in the beginning standing left in the room. According to Warburg's iconology it is the place of the past [Gombrich 1986, 223], so to be a shock-worker for her is the past identity, and new identity is to be part of continuous action and production.

We see the launch of a continuous production machine on the background of a strange building, resembling the main pavilion of the All-Union Agricultural Exhibition and the concept of the Palace of Soviets: the heroine sings a song about the global triumph of communism, "We have no barriers", on the podium with a continuously working weaving machine, making a canvas with a conditional pattern of the "friendship of peoples", recognizable as national, but not clear from what nation.

Such triumph of socialist classicism now is confirmed by the sculpture of Stalin on the right, according to the iconological method at the site of preferential "pathos" and "modernity". Only all-present Stalin limits mimetic desire in the heroine's position, justifying both her fun and her dreams on aviation, which were in the previous frames. The imaginary flight and the symbolic Order of Honor at her chest merge into the reality of production as Soviet miracle of quality and productivity.

So, the mimic mirror acts in all key scenes of the film, making convincing Tanya's deeds and her ideological position. It was enough for Ar dov to turn the action, demanded by Charles Perrault immediately after the nomination, into

the scene of continuous production. Now the symbolic are emotions as sincere mirror of the communist triumph. The real is her real prince as agent of the Soviet well-being and nominator of all her deeds and achievements. The imaginary is her being as new princess, instructor of normatives for all the country and trend-setter of the shock-working.

The "broken mirror", as mimetic industrialization of emotions, consolidates the ideological position. The iconology of the Shock-worker and Stalin only enhances the time factor: images of the left and right, and, therefore, all reflections of the past and the future, reproduce the classicist court theater-ritual of the appearance of the Sun-King Louis XIV. This appearance of the Sun as Acting Mirror, shining for all, postulated subordinate position of all allegories of space and time as not limpid and not clear.

The late Ar dov, after the Stalin's epoch, also develops the plot of the broken mirror, but already in a strongly modified form. The short comic play by Ar dov *The Deaf-and-Dumb* represents the life of individual apartments, already familiar to residents of large cities, but unusual for visitors from small towns. A common friend comes to the spouses constantly quarreling on the basis of jealousy, asking them to take a deaf-and-dumb countryman for an hour, giving advice to use him a bit in the housekeeping.

But in a new apartment everyone can manage the housework, and the new well-being is guaranteed by machines, not servants. While a friend goes for the countryman, a bookman comes with scarce subscriptions, and him the spouses take for a deaf-and-dumb, and as a result he observes their scenes of jealousy because the spouses wrongly think that the deaf-and-dumb has no feelings at all and doesn't understand what's actually going on.

The bookman unwittingly enters the role and in "mimicry" reacts to everything (which means both "as deaf-and-dumb", and "depicting the deaf-and-dumb" and "depicting what is happening", the Lacanian triple bundle remains here), as it is directly said in this scene. When this misunderstanding becomes clear, this leads to an even greater quarrel between the spouses, so that the intelligent bookman has to act as the sole dramatic resonator.

Thus, we have before us a variation of the scheme of a broken mirror: the deaf-and-dumb one, whom the spouses are unwittingly not ashamed of, should have made their quarrels in a regular mirror. We would just see their quarrel as in a mirror.

But they don't get a simple one, but a mimic mirror, a bookman-resonator, which the more shows the intellectual modesty, the more ridiculous the spouses look for spectators. So, with all the differences between Stalin's ideological work and everyday feuilleton of the era of stagnation (*zastoy*), the idea turns out to be the same: the mimic mirror is contradiction in the narrative. But this contradiction launches an act and causes an extra-narrative emotion as continuous production. The reason of bookman as bearer of professional reader's competence is real. The use of instructive texts (books) is imaginable. The well-being of the spouses is symbolic.

Not the intrigue, but only satire can restore the Soviet ideal of production,

destroyed by bad emotions. The mission of satire at the stage now only to target ignorance and arrogance, converting production of the knowledge into plausible well-being.

So, the “broken mirror” as a kind of mimic mirror involuntarily accepted by the audience not partly or analytically, but as guide to action, is the emancipation of the imaginary, and at the same time of the real and of the symbolic. So it turns out to be a productive model of the ideological narrative of socialist realism, stable despite all changes of the style from the Stalinist era to the era of stagnation. Such stable constructions are more useful for understanding socialist realism than any possible stylistic notions.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка: заметки писателя. М., 1968.
2. Колотаев В.А. Социокультурное проектирование советского субъекта средствами киноискусства 1930 – 1950-х гг.: эстетика отчуждения // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 8. Ч. 2. С. 41–50.
3. Gombrich E.H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, 1986.
4. Groys B. *A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism // Socialist Realism without Shores / ed. by T. Lahusen, E. Dobrenko*. Durham, 1997. P. 76–90.
5. Miller J.-A. (ed.). *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1: Freud's Papers on Technique*. New York, 1988.
6. Tertz A. *The Trial Begins, and on Socialist Realism*. Berkeley, Los Angeles, 1982.
7. Žižek S. *How to Read Lacan*. London, 2006.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kolotayev V.A. *Sotsiokul'turnoye proyektirovaniye sovetskogo sub'yekta sredstvami kinoiskusstva 1930 – 1950-kh gg.: estetika otchuzhdeniya* [Socio-cultural design of the Soviet subject by means of cinema of the 1930s – 1950s: aesthetics of alienation]. *Vestnik RGGU*, Series: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye [History. Philology. Culturology. Oriental Studies], 2018, no. 8, part 2, pp. 41–50. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Groys B. *A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism*. *Lahusen T., Dobrenko E. (eds.). Socialist Realism without Shores*. Durham, 1997, pp. 76–90. (In English)

(Monographs)

3. Ardiv V. *Razgovornyye zhanry estrady i tsirka: zametki pisatelya* [Conversa-

tional Genres of Variety and Circus: Writer's Notes]. Moscow, 1968. (In Russian).

4. Gombrich E.H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, 1986. (In English).

5. Miller J.-A. (ed.). *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1: Freud's Papers on Technique*. New York, 1988. (In English).

6. Tertz A. *The Trial Begins, and on Socialist Realism*. Berkeley, Los Angeles, 1982. (Translated from Russian to English).

7. Žižek S. *How to Read Lacan*. London, 2006. (In English).

Vladimir A. Kolotaev, Russian State University for the Humanities.

Dr. Habil. in Philology, Full Professor, dean of the Faculty of the History of Art.

E-mail: vakolotaev@gmail.com

Alexander V. Markov, Russian State University for the Humanities.

Dr. Habil. in Philology, Full Professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of the History of Art.

E-mail: markovius@gmail.com

Sergey Yu. Schtein, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of the History of Art.

E-mail: sergey@schtein.ru

Колотаев Владимир Алексеевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, декан факультета истории искусства.

E-mail: vakolotaev@gmail.com

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства.

E-mail: markovius@gmail.com

Штейн Сергей Юрьевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства.

E-mail: sergey@schtein.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00062

Д.И. Иванов (Гуанчжоу, КНР)
ORCID ID: 0000-0002-1492-0049
Д.Л. Лакербай (Иваново, Россия)
ORCID ID: 0000-0003-3826-0409

КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ И. БРОДСКОГО: система самоидентификационных установок

Аннотация. В статье в рамках оригинальной теории когнитивно-прагматических программ (КПП) исследуется система самоидентификационных когнитивно-прагматических установок (КПУ) в поэзии И. Бродского. Непосредственной целью статьи является выведение на новый уровень научной дескрипции опорных «автопсихологических» образов, напрямую связанных с ведущими установками творческой личности. Творчество Бродского характеризуется цельностью КПП логоцентрической синтетической языковой личностью (СЯЛ) поэта, масштабом и философской природой его дара, быстротой поэтического развития и глобальностью изначально поставленных задач. Заимствованные из арсенала культуры на раннем, «элегическом» этапе традиционные субъектные модели (лирические маски) романтико-модернистского плана, варьирующие идеи отчуждения, скепсиса, суровости к себе и миру, противостояния, маргинализма, изгойства, странничества, безнадежности, избранности и т.п., трансформируются в обобщения определенных лирических мотивов. Сквозной мотив «чем хуже – тем лучше» (вариация романтико-модернистского избранничества) постепенно придает лирическому субъекту своеобразный оптимизм; происходит «переселение» безнадежно-смертного из мира утрат и зла в пустоту посмертия, памяти, пути, поэзии. Возникающие инкарнации лирического героя (ИЛГ) обозначают прежде всего особенности человеческого удела, поэтому ранние ИЛГ не исчезают, но доводятся до афористичных формул. В зрелом творчестве Бродского ИЛГ – это условно персонифицированные мотивы, обозначающие неизбежную участь человека-героя-поэта.

Ключевые слова: логоцентрическая модель синтетической языковой личности; когнитивно-прагматическая программа; когнитивно-прагматические установки; самоидентификация; инкарнации лирического героя; И. Бродский

D.I. Ivanov (Guangzhou, PRC)
ORCID ID: 0000-0002-1492-0049
D.L. Lakerbai (Ivanovo, Russia)
ORCID ID: 0000-0003-3826-0409

The Cognitive-pragmatic Program of the J. Brodsky's Lingual Personality: The System of Self-identifying Sets

Abstract. This article considers the system of J. Brodsky's poetry self-identifying

cognitive-pragmatic sets (CPS) within the original theory of cognitive-pragmatic programs (CPP). The key purpose of the article is to signify and raise the scientific description of supporting “autopsychological” images that closely connected to the leading creative personality sets. The J. Brodsky's creative life is characterized by the purity of cognitive-pragmatic program of the poet's synthetic lingual personality, the scale and philosophic nature of his gift, rapidness of his poetic development and the globality of the initially set tasks. Borrowed from the arsenal of culture in the early, “elegiac” stage of the traditional subjective models (lyrical masks) of the romantic-modernist plan varying ideas of alienation, skepticism, severity towards oneself and the world, confrontation, marginalism, isolation, wandering, hopelessness, chosenness, etc..., are transformed into generalizations of certain lyrical motifs. The through motive “the worse the better” (variation of the romantic-modernist choice) gradually gives the lyrical subject a kind of optimism; there is a “relocation” of the hopeless mortal from the world of loss and evil into the emptiness of death, memory, path, poetry. The appearing incarnations of the lyrical character (ILC) primarily refer to the characteristics of human destiny, so the early ILC does not disappear, but is brought to the aphoristic formulae. In the mature work of Brodsky, the ILC are conditionally personified motifs denoting the inevitable fate of a man-poet hero.

Key words: the logocentric model of synthetic lingual personality; cognitive-pragmatic program; cognitive-pragmatic sets; self-identification; incarnations of the lyrical character; J. Brodsky.

В настоящей статье на конкретном «жизнетворческом» и поэтическом материале продолжается многолетняя авторская разработка метадисциплинарной концепции, связующей (в рамках антропоцентрической парадигмы современного гуманитарного знания) литературоведение, филологию языка, семиотику культуры, когнитивную лингвистику, лингвокультурологию. Язык в его глобальном культурологическом измерении представляет собой меж- и метадисциплинарный объект, требующий постоянного переосмысления самой конфигурации научного знания. Одним из вариантов такого переосмысления является применяемая авторами исследовательская стратегия, этапы которой можно представить в виде последовательности ключевых терминов: *антропоцентрическая парадигма* (АП) – *синтетический текст* (СТ; поначалу в изучении отечественной рок-культуры) – центрирующая его *синтетическая языковая личность* (СЯЛ; поначалу там же) – *когнитивно-прагматическая программа* (КПП СЯЛ) [см.: Иванов 2016, 2017 b; Иванов, Лакербай 2017].

Теория СЯЛ, являясь метадисциплинарной концепцией, убедительно продемонстрировала, как именно возникает и работает авторский художественный синтетический текст в рок-культуре, но оказалась методологически применима и к другим объектам, давая новое, менее произвольное и субъективное, прочтение нестандартных дискурсивных ситуаций, связанных с текстом и/или автором («уличный», «политический», «квартирный» или «стадионный» формат поэтического слова, феномен «потанного» писателя, вся авангардная традиция, всегда – жизнетворческий путь

гения-мифотворца). Синтетическая языковая личность (СЯЛ) – по сути, семиотически понимаемый *текст субъекта в культуре*, оформленный как перевоплощенный (в вербальном, аудиальном, сценическом, жизнеповеденческом – любом семиотизируемом пространстве) когнитивно-прагматический след его уникального творческого / жизнетворческого «я». Смысл же этого *текста субъекта* (СЯЛ) воплощает *когнитивно-прагматическая программа* (КПП) – целостная система когнитивно-прагматических установок (КПУ), имеющая сложную динамичную структуру, в рамках которой происходят усвоение, трансформация и развитие базовых (коллективных и индивидуальных) «чужих» программ. Нам уже не раз доводилось писать о внутренней цельности (именно в указанном смысле) идейно-художественного мира Иосифа Бродского и жесткой однонаправленности его жизнетворческого развития, что в значительной мере обусловлено «логоцентрической моделью СЯЛ поэта, отличающейся системной идецентричностью субъекта текста, глобальностью проблематики, особым (героическим, пророческим, избранническим и пр.) типажом поэтической личности» [Иванов, Лакербай 2017, 282]. Для построения своей КПП Бродский, сразу отстраняясь от «метафизически опустошенной» советской действительности и ментальности («...мы начинали на пустом – точнее, пугающем своей опустошенностью – месте...» [Бродский 1997–2001, I, 14]), выбирает универсальную метанарративную программу Поэта-избранника / изгоя, актуализирующую неомиф Судьбы Поэта в культуре вне зависимости от авторских намерений. Метафизически понимаемая пустота становится и точкой отсчета, и «программной» опорой для одинокого героического пути: «Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел <...> поэтому пустота богоподобна <...> “вытесненность” поэта, его место вне – не только проклятие, но и источник силы – это позиция Бога...» [Лотман М., Лотман Ю. 1996, 743].

В русле формирования КПП можно, прежде всего, выделить два отчасти последовательных, отчасти взаимообусловленных когнитивных процесса: а) целеполагание (формирование системы целевых КПУ); б) «глубокую» самоидентификацию личности (формирование системы самоидентификационных КПУ). Цель (система целевых КПУ) в рамках теории КПП – это, «во-первых, когнитивно-ментальный элемент, аккумулирующий все когнитивные процессы сознания / самосознания; во-вторых, свойственная каждой личности “первопотребность”, трансформация которой определяет специфику когнитивного роста человека» [Иванов 2017 а, 101]. Целеполагание, в случае мощного и бескомпромиссного таланта играющее роль «универсальной потребности», благодаря логоцентризму СЯЛ Бродского уже на рубеже 1950-х–1960-х гг. проявлено в его поэзии четко и недвусмысленно. Так, принципиальными целевыми установками можно считать: 1) сам непрерывно осмысляемый и разнообразно воплощаемый жест отказа – не политически, но метафизически устанавливаемое несовпадение с обесцененной социальной действительностью; 2) «компенсирующее»

этот глобальный отказ «величие замысла» – одинокий творческий рывок в иное, *настоящее* ценностное пространство; 3) естественный для мощного таланта-одиночки на «руинах цивилизации» романтико-героический пафос, постепенно остужаемый и остраиваемый экзистенциальным отчаянием и аналитизмом, но *типологически* продолжающий детерминирующее воздействие на самого поэта и его поэзию; 4) онтологизацию идеи поэзии (впоследствии – обожествление Языка) как творящейся бесконечности, позволяющей «взлететь» надо всем тленным; 5) «восстановление» культурной преемственности (прежде всего с модернистской эпохой). Рассмотрим зарождение подсистемы самоидентификационных КПУ в поэзии И. Бродского.

«Жест отказа» (своеобразного «самоисключения») из идеологической сферы советского социума, причем, как следует из эссе самого поэта «Меньше единицы» [см., напр.: Бродский 2001, V, 7–28], довольно рано получившего осознанные мотивировки) в сочетании с масштабом таланта и глобальностью задач детерминирует использование в раннем творчестве Бродского целой серии традиционных для романтико-модернистской парадигмы лирических «масок», а точнее (ибо лирика Бродского в классическом смысле есть лирика исключительно автопсихологическая, а не ролевая) – *инкарнаций лирического героя* (ИЛГ – уточняющий термин применяется для указания на *систему* когнитивно-прагматических инкарнаций авторского «я» в тексте; традиционный термин ЛГ является менее системным). Здесь к услугам поэта – богатый арсенал моделей, варьирующих идеи отчуждения, «безочарованности», скепсиса, суровости к себе и миру, противостояния, маргинализма, изгойства, странничества, безнадежности, надежды только на себя и свой путь, избранности и т.п. Настоящая классификация этих «ликов» еще впереди, пока же лишь очертим общие контуры проблемы. Во-первых, стоит вспомнить афористичную формулу самого Бродского: «...скорость внутреннего прогресса // больше, чем скорость мира» [Бродский 1997–2001, II, 184]. Общеизвестна стремительность творческого развития поэта: начав в конце 50-х, он уже в начале следующего десятилетия оформляет первый вариант собственного художественного мира, быстро и глубоко осваивая сначала риторико-публицистический стиль, затем «языки» романтических жанров элегии и баллады – и практически тут же создавая свой неповторимый жанр «больших стихотворений», масштабных лирико-философских не столько «полотен», сколько «лавин», в которых перемешиваются современность и античность, медитация и напор, неоклассицизм и небарокко, пронзительный лиризм и беспощадная «резиньяция». Иными словами, мы имеем дело не с застывшей хоть на какое-то время панорамой, а с движущимся потоком лавы, пожирающим попадающиеся по пути формы и переинформирующим весь пейзаж (т.е., по крайней мере, с начала 60-х гг. трансформационная составляющая моделирования КПП сильнее репродуцирующей). Во-вторых, Бродский в силу различных объективных причин – настоящий мифотворец [см.: Степанян 1993], а мифологическая логика энигматична

и позволяет соединять как звенья одной цепи вещи с трудом совместимые (требующие восстановления тонких реалий менталитета личности и эпохи). Так, например, в программном эссе «Меньше единицы» описывается «самая несправедливая страна в мире», страна-казарма, где ложь (по радио, на уроке и пр.) есть норма жизни, правители – «выродки», герой-ребенок ненавидит любую «тиражность»; соответственно настоящее бытие есть бытие «вопреки», и воспевается отчужденное от «бардака и абракадабры» советского социума неформальное поколение: «Никто не знал литературу и историю лучше, чем эти люди, никто не умел писать по-русски лучше, чем они, никто не презирал наше время сильнее» [Бродский 2001, V, 24]. Но вот куда более трезвое признание в интервью Д. Глэдду: «Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования... из умственного, интеллектуального, культурного небытия... никак и ничем не подготовленные... В те времена я был абсолютный дикарь» [Глэд 1991, 26, 30]. Генетическое «варварство» и интуитивная культурная преемственность (рядом с которой вся «легальная» поэзия объявляется «абсолютным вздором») здесь полностью синхронизированы, что требует решения предварительных задач (отделения «объективного» историко-культурного знания от политико-идеологических предпочтений). И, наконец, в-третьих: вышеупомянутая стремительность творческого развития означает и быстрые радикальные изменения в репертуаре ИЛГ в зоне «переходов». Все это усложняет общую картину.

Пожалуй, наиболее простыми выглядят ИЛГ первого этапа (конец 50-х гг.), где юный поэт, несмотря на отталкивание от господствующей идеологии, в целом использует вполне советский способ конструирования стихового пространства, идет ли речь о «памятнике лжи», «пилигримах», «глаголах», «испанце Мигуэле Сервете» или «еврейском кладбище». Это риторико-публицистическая традиция, в рамках которой сочетаются материализация идеологем, ослабление стилистической иерархии по причине не стилистического, а схемно-эмблематического принципа использования слов, «рекомбинации сочетаемости традиционной поэтической лексики и политизации ее ассоциативных рядов» [Морыганов 1993, 68], установка поверх стилистического конфликта на риторическую экспрессию. «Это был “большой” нормативно-конвенциональный стиль, зависимый от внеэстетических систем ценностей, и “ученичество” Бродского проходило в поле его ослабевшего, но вовсе не исчезнувшего притяжения» [Лакербай 2000, 26]. Ранняя поэтическая риторика у Бродского, однако, оригинальна изнутри: место опустошенного идеологического мифа, «лика государства» заняла личность поэта, опирающаяся на интуицию первородства и логосности поэзии и пытающаяся кодифицировать эти сильные, но туманные ощущения. В результате, помимо объективированных героев (евреи, пилигримы, Сервет), появляются условно-риторические обозначения ЛГ («Я счастлив за тех, // которым с тобой, // может быть, // по пути» [Бродский 1997–2001, I, 19]; «И мы завоем от ран. // Потом взалкаем даров...» [Бродский 1997–2001, I, 22]; «Меня окружают молчаливые глаголы <...> небо

метафор плывет над нами!» [Бродский 1997–2001, I, 28]), в которых скорее угадывается одиночество «я» внутри неопределенно-поколенческого «мы» – таких же одиночек.

Однако вырисовываются контуры этих «я» и «мы» уже на границах большой трансформации в 1960–1961 гг., когда исчерпанность риторических решений буквально взрывает поэзию Бродского романтико-элегическим драматизмом и трагизмом, взрывает количественно и качественно: тексты растут в объеме, превращаясь в рамках «лирического дневника» [Куллэ 1998, 104], «тавтологического лирического монолога» [Лакербай 2000, 43] в циклы и лирические поэмы (и даже «романы»); это лирика, «впавшая в “элегический звук” и преобразившая элегический жанр (до степени, когда “миропорядок трагичен чисто фонетически” <...> переполненная ощущением неполнозначности слов в главном “событии” жизни – Времени; преисполненная собственной значимости и фатально устремленная к смерти и исчезновению человека и человеческого; перенапрягающая элегический канон в попытке догнать недостижимое, выразить невыразимое...» [Лакербай 2000, 43]. Перед этой метафизической и экзистенциальной бездной, бормочущей «страшное», в этом «несчастливом кружении событий», «пустоте часов» [Бродский 1997–2001, I, 36] и «я», и «мы» сугубо страдательны, потеряны, беспомощны, живут «на ощупь» («О Господи, что движет миром, // пока мы слабо говорим...» [Бродский 1997–2001, I, 35]; «Как мало на земле я проживу, // все занятый невечными делами...» [Бродский 1997–2001, I, 36]), и даже надежда на «весь я не умру» упирается в неизбежность смерти как условия («Хвала развязке. Занавес. Конец. // Конец. Разъезд. Галантность провожатых, // у светлых лестниц к зеркалам прижатых, // и лавровый заснеженный венец» [Бродский 1997–2001, I, 36]). Одиночество, неприютность и странничество сразу абсолютны: «Зима, зима, я еду по зиме, // куда-нибудь по видимой отчизне, // гони меня, ненастье, по земле, // хотя бы вспять, гони меня по жизни» [Бродский 1997–2001, I, 136]. В то же время здесь начинается и крепнет характерный для Бродского сквозной мотив «чем хуже – тем лучше» (вариация романтико-модернистского избранничества), постепенно придающий лирическому герою своеобразный оптимизм, романтически переселяющий безнадежно-смертного из мира утрат и зла в пустоту посмертия, памяти, пути, поэзии (таков облик «идеального небытия» у Бродского): «Как хорошо, что некого винить, // как хорошо, что ты никем не связан, // как хорошо, что до смерти любить // тебя никто на свете не обязан» [Бродский 1997–2001, I, 71]; «Бессмертия у смерти не прошу. // Испуганный, возлюбленный и нищий, – // но с каждым днем я прожитым дышу // уверенней и сладостней и чище» [Бродский 1997–2001, I, 137]; «Как легко нам дышать, // оттого, что подобно растенью, // в чьей-то жизни чужой // мы становимся светом и тенью // или больше того – // от того, что мы все потеряем // отбегая навек, мы становимся смертью и раем» [Бродский 1997–2001, I, 202].

В «Петербургском романе» (1961), где лирический герой живет и ды-

шит на полях «петербургского текста» русской литературы и напоминает временами «чудака Евгения», его черты одновременно конкретизированы и обобщены чертами литературно-компендиумического облика. Город здесь вместилище летящего и отчуждающего времени: вечность «с безумной правильностью улиц, безумной каменностью лиц» – городу; утраты, страдания, одиночество, разлука, смерть души, безумие, бред – человеку. «В романе // не я, а город мой герой...» [Бродский 1997–2001, I, 53] – но город лишь «зеркальная рама» для «портрета героя на фоне мчащейся Невы» [Бродский 1997–2001, I, 59], ибо это портрет времени и во времени. И «себе наматывать на горло // все ожерелье фонарей» [Бродский 1997–2001, I, 59], и «ждать автобуса и века // на опустевшей мостовой» [Бродский 1997–2001, I, 48], и «твердить одну и ту же фразу» [Бродский 1997–2001, I, 50], и искать любви, и уезжать – всё едино: герой есть прежде всего человек (философский план), а человек есть гонимый призрак, не могущий нигде задержаться душой. Высокая степень философской рефлексии организует внешне спонтанное поэтическое экзистирование: произведение стремится длиться до тех пор, пока не исчерпан «экстенсивный ресурс» эмоции, темы, манеры. Так происходит в «Госте» (апофеоз и предел «неполнозначности» речи относительно Времени), в «Петербургском романе» (предел монотонной «однозвучности»), в «Июльском интермеццо» (предел ритмо-метрического варьирования одного мотива). На содержательном уровне «экстенсивный ресурс» чувства открыт и исчерпан почти одновременно: «приходит время сожалений» [Бродский 1997–2001, I, 35]; «ничто не стоит сожалений, // люби, люби, а всё одно» [Бродский 1997–2001, I, 38]. Шествие персонифицированных представлений (*буквальное* в поэме «Шествие», где «романсы», «гимн баналу», – это *ампула* Бродского, дающие возможность наивно-непосредственного выплеска чувств и мыслей; «актера» дополняет суфлерско-режиссерский комментарий) – это, прежде всего, сам поднявшийся до философской рефлексии герой-поэт: «фрагментированный», богооставленный, отчуждаемый от себя подлинный сын XX века: «Вот так всегда, – когда ни оглянись, // проходит за спиной толпою жизнь, // неведомая, странная подчас, // где смерть приходит, словно в первый раз // и где никто-никто не знает нас» [Бродский 1997–2001, I, 83]. «Свое» здесь означает «чужое»; все одинаковы и все одиноки («и одиночество, одиначество» [Бродский 1997–2001, I, 37]); толпа за спиной – это «ты», и отличия несущественны, когда во всех лицах и судьбах – общность *удела*. «Я», «ты», «они» равнозначны, и *отчужденность индивидуального сливается с конкретностью общего*. Бродский и далее будет прибегать к дистанцирующе-обобщающей отчужденной автоадресации (равнозначности личных местоимений), например, в стихотворении «Ты поскачешь во мраке...» (1962).

«Элегический» этап начала 1960-х принципиален для формирования системы ИЛГ. Как справедливо отмечал А. Ранчин, Бродский прежде всего философичен: «Индивидуальная судьба поэта предстает одним из вариантов *удела* всякого человека <...> Эмоции лирического героя у Бродско-

го – не спонтанные, прямые реакции на частные, конкретные события, а переживание собственного места в мире, в бытии. Это своеобразное философское чувство – глубоко личное и всеобщее одновременно» [Ранчин 2001, 146]. Осознание Бродским интегрального смысла нового поэтического *речения* – «временения» речи как непрерывно умертвляемой жизни – позволило реализовать полноту трагической экзистенции автора, развернуть мотивно-образную структуру, задать и погрузить в пространство философской рефлексии основные антиномии бытия и творчества. Апофеоз неразрешимости антиномий поставил это сознание в ситуацию героя античной трагедии, ощущающего и непреодолимость судьбы, и *amor fati*, и любовь к жизни. Таким образом, возникла сцена, на которой будет формироваться «пространство автора» всей поэзии Бродского.

Поэтому на протяжении всего творческого пути поэта «обнаруженные» в начале 1960-х ИЛГ будут (при всей эволюции поэтического стиля – но при постоянстве системы целевых КПУ) развиваться, уточняться, но прежде всего – доводиться до предела философской, безжалостно-аналитической рефлексии, до издевательски-четких сентенций. Так, уже в 1962 г. поэт резко останавливает бегущее и летящее время лирического героя, начинает остраивать элегический лиризм аналитикой и, занимаясь самоидентификацией в игре по новым правилам, иронически варьирует цитированную выше элегию 1961 г.: «Былое упоительней грядущего. // И прожитым уверенней дышу. // Ни облика, ни голоса петушьего // Теперь в себе уже не нахожу» [Бродский 1997–2001, I, 185]. В силу этого в зрелом творчестве Бродского ИЛГ – это условно персонифицированные мотивы, обозначающие неизбежную участь человека-героя-поэта. Например, вышеуказанный мотив «чем хуже – тем лучше» (и связанная с ним инкарнация героя-странника, причем в самоизгнании, самоисключении, ибо это и есть совпадение с временем) воплощается в 1972 г. в чеканную формулу стоического «доверия» к невзгодам бытия: «Точно Тезей из пещеры Миноса, // выйдя на воздух и шкуру вынеся, // не горизонт вижу я – знак минуса // к прожитой жизни. <...> Только размер потери и // делает смертного равным Богу» [Бродский 1997–2001, III, 19]. Этот двойной (античный и современный) образ героя легко возводится сразу к двум ИЛГ, оформившимся десятилетием раньше (стихи можно выбирать почти наугад, так велика целостность КПП поэта). Первая ИЛГ появляется в одном из первых образчиков «надэлегической» рефлексии с характерным названием «Инструкция опечаленным». Герой-путешественник (он же поэт, как следует из эпитафии), глотавший «позеленевшие закуски в ночи в аэродромном ресторане», привычно чувствует себя бездомным, но в силу «прекрасности» бездны и «бездонности» одиночества не медитирует, а жестко обобщает: «Не следует настаивать на жизни // страдальческой из горького упрямства. // Чужбина так же сродственна отчизне, // как тупику соседствует пространство» [Бродский 1997–2001, I, 172]. Вторая ИЛГ вводит излюбленный зрелым Бродским античный план. Античный сюжет здесь начинает проступать из метафизической тьмы как предел челове-

ского знания о мире и драматическая модель, обозначая многие будущие инварианты Бродского: «Мы снова проживаем у залива, // и проплывают облака над нами, // и современный тарыхтит Везувий, // и оседает пыль по переулкам // И стекла переулков дребезжат. // Когда-нибудь и нас засыпет пепел. // Так я хотел бы в этот бедный час // приехать на окраину в трамвае, // войти в твой дом, // и если через сотни лет // придет отряд раскапывать наш город, // то я хотел бы, чтоб меня нашли // оставшимся навек в твоих объятиях, // засыпанного новою золой» [Бродский 1997–2001, I, 188]. Секрет органичности «бесшовного» соединения античности и современности – в авторской убежденности: античность есть не древняя, а вся история, отражающая сущностную неподвижность объемлющего мир времени. Выход в эту (для человека выглядящую посмертной) неподвижность – залог новой «жизни» лирического субъекта, с печальным любопытством узнавшего бы себя в пустоте от человека Помпеи, оставшейся в окаменевшем пепле. Но это античность *сегодня* – в древности она не была ни античностью, ни пеплом; Бродскому нужен ее философский космос, куда можно вписать постэсхатологического лирического субъекта. Сам «конец света» лишен драматизма, ибо он уже состоялся – если перевести современность на язык метафизики, то в неподвижном времени. Таким же образом можно проследить взаимосвязь ИЛГ и связанных с ними мотивов (например, «вычитания», «метонимизации» ЛГ «мозгом», «зрачком» или «россыпью черного на листе») в разные периоды творчества поэта. Разумеется, со временем возникают и более авторизованные ИЛГ, опирающиеся на базовые инварианты (философ-киник в «Двух часах в резервуаре», свидетель постапокалиптической эпохи в «Einem alten architekten in Rom», «современный Овидий» в «Новых стансах к Августе» и т.д.).

Итак, цельность КПП логоцентрической СЯЛ поэта, неуклонное следование рано сформировавшимся целевым установкам, в сочетании с философской природой дара, стремительным развитием, глобальностью задач и мощью таланта приводят к оригинальному восприятию и переработке традиционных субъектных моделей романтико-модернистского плана. Начиная с «элегического» этапа, ИЛГ Бродского формируются как тотальные обобщения определенных лирических мотивов: их персонификация подчеркивает прежде всего особенности человеческого удела, поэтому ранние ИЛГ позже уточняются и доводятся до афористичных формул, изменяясь стилистически, но не по сути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И. Сочинения: в 7 т. / общ. ред. Я.А. Гордина, сост. Г.Ф. Комаров. СПб., 1997–2001.
2. Глэд Д. Беседы в изгнании: русское литературное зарубежье / пер. с англ. М., 1991.
3. (a) Иванов Д.И. Особенности моделирования системы целевых когнитивно-прагматических установок синтетической языковой личности: общие вопросы //

Вестник славянских культур. 2017. Т. 4. С. 94–105.

4. Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. / Гуандунский университет международных исследований (Китай). Т. 1. Логоцентрическая модель синтетической языковой личности: структура и общие вопросы (на материале русской рок-культуры). Иваново, 2016.

5. (b) Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. / Гуандунский ун-т междунар. исследований (Китай). Т. 2. Логоцентрическая модель синтетической языковой личности: компонентная структура, система концептов (на материале русской рок-культуры). Иваново, 2017.

6. Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Теория субъектности текста и русская поэзия XX века. Иваново, 2017.

7. Куллэ В. «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба: итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 97–107.

8. Лакербай Д.Л. Ранний Бродский: поэтика и судьба. Иваново, 2000.

9. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии, СПб., 1996. С. 731–746.

10. Морыганов А.Ю. Стилевые процессы в русской поэзии второй половины 1920-х годов (Проблема стилиевой рефлексии): дис. ... к. филол. н. Иваново, 1993.

11. Ранчин А. «Человек есть испытатель боли...»: религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М., 2001. С. 146–174.

12. Степанян Е. Мифотворец Бродский // Континент. 1993. № 76. С. 337–351.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. (a) Ivanov D.I. Osobennosti modelirovaniya sistemy tselevykh kognitivno-pragmaticheskikh ustanovok sinteticheskoy yazykovoy lichnosti: obshchie voprosy [The Peculiarities of the Purposed System Cognitive-Pragmatic Sets of Personality: General Issues]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2017, vol. 4, pp. 94–105. (In Russian).

2. Stepanyan E. Mifotvoretz Brodskiy [Brodsky – the Mythbuilder]. *Kontinent*, 1993, no. 76, 337–351. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Kulle V. “Poeticheskiy dnevnik” I. Brodskogo 1961 goda [J. Brodsky’s “Poetic Diary” of 1961]. *Iosif Brodskiy: tvorchestvo, lichnost', sud'ba: itogi trekh konferentsiy* [Joseph Brodsky: Creative Life, Personality, Destiny: The Results of Three Conferences]. Saint-Petersburg, 1998, pp. 97–107. (In Russian).

4. Lotman M.Yu., Lotman Yu.M. Mezhd u veshch'yu i pustotoy (Iz nablyudeny n ad poetikoy sbornika Iosifa Brodskogo “Uraniya”) [Between the Matter and the Void (The Survey of the Joseph Brodsky’s Digest of Poetry “Urania”)]. *Lotman Yu.M. O poetakh i poezii* [About the Poets and the Poetry]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 731–746. (In Rus-

sian).

5. Ranchin A. "Chelovek est' ispytatel' boli...": religiozno-filosofskie motivy poezii Brodskogo i ekzistentsializm ["A Man is a Pain Tester.": Religious-Philosophical Motives of Brodsky's Poetry and Existentialism]. *Ranchin A. "Na piru Mnemosiny": interteksty Brodskogo* ["At the Feast of Mnemosyne": Brodsky's Intertexts]. Moscow, 2001, pp. 146–174. (In Russian).

(Monographs)

6. Glad J. *Besedy v izgnanii: russkoye literaturnoye zarubezh'ye* [The Conversations in Exile]. Moscow, 1991. (Translated from English to Russian).

7. Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoy yazykovoy lichnosti* [The Synthetic Lingual Personality Theory]. Guandunskiy universitet mezhdunarodnykh Issledovaniy (Kitay) [Guangdong University of International Studies (People's Republic of China)]: in 2 vols. Vol. 1: Logotsentricheskaya model' sinteticheskoy yazykovoy lichnosti: struktura i obshchie voprosy (na materiale russkoy rok-kul'tury) [The Logocentric Model of the Synthetic Lingual Personality: The Structure and General Issues (As Exemplified in Russian Rock-culture)]. Ivanovo, 2016. (In Russian).

8. (b) Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoy yazykovoy lichnosti* [The Synthetic Lingual Personality Theory]. Guandunskiy universitet mezhdunarodnykh Issledovaniy (Kitay) [Guangdong University of International Studies (People's Republic of China)]: in 2 vols. Vol. 2: Logotsentricheskaya model' sinteticheskoy yazykovoy lichnosti: komponentnaya struktura, sistema kontseptov (na materiale russkoy rok-kul'tury) [The Logocentric Model of the Synthetic Lingual Personality: The Component Structure and the System of Concepts (As Exemplified in Russian Rock-culture)]. Ivanovo, 2017. (In Russian).

9. Ivanov D.I., Lakerbay D.L. *Teoriya sub'yektnosti teksta i russkaya poeziya 20 veka* [The Theory of Text Subjectiveness and Russian 20 Century Poetry]. Ivanovo, 2017. (In Russian).

10. Lakerbay D.L. *Ranniy Brodskiy: poetika i sud'ba* [The Early Brodsky: Poetry and Destiny]. Ivanovo, 2000. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Moryganov A.Y. *Stilevye protsessy v russkoy poezii vtoroy poloviny 1920-kh godov (Problema stilevoy refleksii)* [Style Processes in Russian Poetry of 2nd Half of 1920s (A Style Reflection Problem)]. Ph.D. in Philology thesis. Ivanovo, 1993. 230 p. (In Russian).

Иванов Дмитрий Игоревич, Гуандунский университет международных исследований; Ивановский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент, профессор Гуандунского университета международных исследований (Гуанчжоу, КНР); главный специалист научно-исследовательского управления Ивановского государственного университета (Россия). Научные интересы: лингвокультурология, теория языка, теория литера-

туры, 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 века, лингвокультурология.

E-mail: lakomotion@yandex.ru

Dmitry I. Ivanov, Guangdong University of Foreign Studies; Ivanovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Guangdong University of Foreign Studies (Guangzhou, PRC); Chief Scientific Research Department Specialist of the Ivanovo State University (Russia). Research interests: cultural linguistics, linguistic theory, theory of literature, modern literature.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Dmitry L. Lakerbai, Ivanovo State University.

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

E-mail: lakomotion@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00063

Е.В. Титова (Москва)
ORCID ID: 0000-0003-0122-8130

РАМОЧНАЯ ФУНКЦИЯ ПАРАТЕКСТА В ДРАМАТУРГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация. Для обозначения паратекста драматургического произведения в отечественном литературоведении существует целый ряд понятий: дидакалии, сценические указания, рамочный текст, субъектная сфера в драматургии, формы авторского присутствия. Использование термина «паратекст» вместо других, соотносимых с ним понятий, означает не только описание формальной структуры произведения путем деления его на текст и затекстовые элементы, но и соотношение двух составляющих, а также цель их взаимодействия – воздействие на реципиента. По итогам рассмотрения теоретического и практического материала соотнесены понятия паратекста и рамки применительно к исследованию драматургии. В контексте драматургии И.С. Тургенева более подробное освещение в статье получил паратекст пьес «Безденежье», «Холостяк» и «Нахлебник». Проанализированы и соотнесены ремарки оформления сцены этих и других пьес, списки действующих лиц и номинации персонажей перед репликами. Итогом анализа служит формулировка паратекстуальных особенностей пьес И.С. Тургенева, вывод о связи текста реплик и паратекста. Понятие рамы в таком случае оказывается не вполне удачным, его можно применять лишь с оговоркой о структурной сложности рамы, элементы которой взаимодействуют между собой, а также с обрамляемым текстом. Понятие «паратекст» не содержит в себе коннотации отграниченности, а наоборот, подчеркивает однородность и взаимодействие внетекстовых элементов с текстом драмы. Этим обусловлено сужение понятия драматургической рамки, ранее соотносимой с паратекстом, до рамочной функции паратекста, актуальной наряду с информативной, структурообразующей, метатекстуальной, оценочной и другими функциями.

Ключевые слова: драма; паратекст; рамка; ремарка; И.С. Тургенев.

E.V. Titova (Moscow)
ORCID ID: 0000-0003-0122-8130

Paratext's Frame Function in Turgenev's Dramaturgy

Abstract. The article deals with a numerous concepts for denotation the paratext of a dramatic work in Russian literary criticism. There are didaskalia, stage directions, a framework text, a subject sphere in drama, forms of authorial presence among them. The use of the term “paratext” instead of the others definitions not only a description of formal structure of the work by dividing it into text and behind-text elements, but

also the correlation between the two components, and the purpose of their interaction is the impact on the recipient. In the context of Turgenev's dramaturgy it was given more detailed coverage of the paratext of the plays “Bezdenzhye” (Lack of Money), “Kholostyak” (Bachelor) and “Nahlebnik” (Sponger). The remarks of the stage design of these and other plays, the lists of actors and the nomination of the characters before the replicas are analyzed and correlated. It is concluded that the text of the replicas and the paratext are connected. The concept of the frame in this case is not entirely successful, it can be applied on condition of the structural complexity of this frame which elements interact with each other, as well as with the framed text. As a result of consideration of scientific as well as practical material, a conclusion is made about the preference of the term paratext, since it does not contain the connotation of delimitation, but emphasizes the homogeneity and interaction of extra text elements with the text of drama. This is causes the narrowing of the concept of the dramatic frame, previously correlated with paratext, to the frame function of paratext, which is topical along with informative, structure-forming, metatextual, appraisal and other functions.

Key words: drama; paratext; frame; author's remark; Ivan Turgenev.

Рамку в целом можно понимать как границу художественного пространства, отделяющую текст от не-текста [Лотман 1970, 255]. С точки зрения теории литературы рамка – это композиционный прием обрамляющего рассказа [Томашевский 1996, 247]. При этом плотное обрамление, в отличие от свободного, не просто организует структуру повествования, но является смыслообразующим элементом и имеет свой собственный сюжет. В таком случае возможно соотнесение плотного обрамления и паратекста драматургии, относящейся к парадигме неклассической художественности [Тюпа 2008, 101], поскольку паратекст новой драмы обладает функцией смыслопорождения (согласно отдельным исследованиям, даже в большей степени, чем слово в эпике) [Доманский 2014, 117] и наделен определенной степенью автономности по отношению к основному тексту. Автономность заключается в особой позиции автора в драматургическом произведении, воля которого не «вплетается» в текст с помощью посредника-повествователя, а визуально, аудиально противоположна монологам и диалогам.

На материале пьес И.С. Тургенева представляется интересным рассмотреть особенности рамки как границы драматургического действия, отделяющей тексты реплик от паратекста. Следует отметить, почему именно драматургия Тургенева попадает в поле исследовательского интереса. Наиболее актуальными для рассмотрения текста русской драматургии второй половины XIX в. являются малоизвестные широкому читателю драмы в виду их недостаточной изученности. Пьесы драматургов «второго ряда» – А.В. Сухова-Кобылина, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого как драмы «фона» литературного процесса могут на своем обширном материале представить характерные черты поэтики русской драматургии указанного периода. Большинство исследуемых драматургов являются также известными писателями-прозаиками – И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.К. Тол-

стой, А.Ф. Писемский. Именно в их творчестве происходит знаковый для драматургии данного периода процесс проникновения эпических структур в драматургию. В частности, о Тургеневе упоминает в своем исследовании А.Н. Зорин: «Тургенев предвосхитил появление новых драматургических жанров, органично используя опыт драматургии в прозе и прозы в драме» [Зорин 2010, 8]. Анализу рамочного текста в пьесах главных драматургов второй половины XIX в. – Островского и Чехова посвящено исследование Ю.В. Кабыкиной. В нем вместо понятия «паратекст» используется термин «рамочный текст», однако оговорено, что концепт паратекста относится к западному литературоведению и включает «более широкую группу явлений, чем рамка текста» [Кабыкина 2009, 9]. В данном случае, как представляется, происходит смешение разных значений термина «паратекст». В широком смысле он может включать в себя обширный круг внетекстовых объектов. Однако в узком смысле, наиболее подходящем для исследования драматургии, автор термина Ж. Женетт трактовал паратекст как «ориентированный внутрь основного текста» [Соколова 2004, 306] и ограничивал здесь его состав посвящением, заглавием, вступлением, названием глав. Следовательно, вопреки оговорке Ю.В. Кабыкиной, понятия рамки и паратекста, который включает все тот же ограниченный круг элементов текста, оказываются соотносимыми применительно к драматургии. Их «смежность» подтверждается используемым в исследовании определением рамки как совокупности компонентов, которые «графически отделены от основного текста произведения и чья основная функция – создание у читателя установки на его эстетическое восприятие» [Ламзина 2004, 103–104]. Паратекст и рамка здесь соотносятся, поскольку первый концепт определялся Жераром Женеттом через свою основную функцию «помощи читателю».

Н.А. Корзина, говоря о пушкинском «Пире во время чумы», замечает, что ремарка оформления сцены служит организации рамочного пространства [Корзина 2008, 200]. Наряду с именем автора, заглавием и списком действующих лиц эта ремарка особенно важна, т.к. воплощает собой границу, за ней следует начало действия в драме. Ремарки, предвещающие действие, почти во всех пьесах Тургенева начинаются одинаково словами «Театр представляет ...» улицу, гостиную, залу и содержат в себе отсылку к метатеатральности. Три пьесы из десяти (в данном случае рассматриваются только законченные пьесы) дают в начальной ремарке отсылку к одному и тому же предмету – стенным часам. В пьесе «Где тонко, там и рвется» (1847) есть лишь указание «В углу большие настенные часы» [Тургенев 1979, 75], в пьесах «Холостяк» (1849) и «Месяц в деревне» (1850) настенные часы показывают время. В одном случае – три часа, в другом – «бьют два» [Тургенев 1979, 175]. Общность элементов обрамления разных пьес дает повод к их сопоставлению и совместному рассмотрению.

Предвещающая действие ремарка пьесы «Безденежье» (1845) является исключительной в ряду подобных элементов тургеневских пьес. Здесь она номинативна: «Комната, довольно порядочно убранная. На кровати за

ширмами почивает Тимофей Петрович Жазиков. Входит Матвей» [Тургенев 1979, 49]. В ремарке есть знак проникновения эпических структур в драму – это описание комнаты. Она «довольно порядочно убранная» – характеристика предельно субъективная. Встречаются также и другие «эпические вкрапления» в паратекст драмы «Безденежье», например, ремарки, относящиеся к Жазикову: «начинает петь итальянскую арию» [Тургенев 1979, 52] и «берет французский роман» [Тургенев 1979, 58]. Первый пример являет собой особую разновидность ремарки: паратекст замещает звучащее слово и представляет широкий спектр вариаций при сценической интерпретации, т.к. текст арии, которая должна звучать со сцены, непосредственно в монологе персонажа не дан. Ремарка эта типологически примыкает к разновидности «песенных номеров», рассмотренных в монографии Ю.В. Доманского на материале чеховских пьес: «Реплика (в широком смысле) персонажа, т.е. то, что предполагается вербально воплотить при постановке на театре, передается не основным текстом, а в паратексте – через “звуковую” ремарку» [Доманский 2014, 30]. Второй пример, с французским романом, представляет собой ремарку действия с использованием конкретного предмета. Однако можно говорить об общности двух ремарок, относящихся к разным типам, поскольку обе из них не просто выполняют указательную функцию, но являются самостоятельным художественным словом, требующим к себе особого внимания при перекодировке текста драмы в театральную постановку. В отличие от читателя, знающего паратекст, зрителю в процессе восприятия пьесы трудно отличить итальянскую арию от любой другой, уловить национальную принадлежность и жанр книги, находящейся в руках персонажа. Такие ремарки требуют к себе именно интерпретации, а не дословного воспроизведения при постановке пьесы.

В паратексте пьесы «Безденежье» следует отметить таких персонажей как Человек с собакой и Незнакомец. Введение этих героев можно считать новаторским для русской драматургии. Как известно, подобные персонажи более характерны для драматургии конца XIX в. Примечательно, что в списке действующих лиц Незнакомец находится выше, чем Человек с собакой и Приказчик из литографии, однако ниже, чем Девушка и Извозчик. Приказчик из литографии является самым незначительным лицом, но его наименование хоть и безымянно, все же как-то атрибутировано, есть указание на место службы. В то же время персонажи, находящиеся в списке выше него, являют собой предельную обобщенность образа – Девушка, Человек и, наконец, Незнакомец. Безусловно, в их введении в систему персонажей присутствует элемент иронии, но безымянность и предельная обобщенность действующих лиц настораживает. В соответствии с традицией все незначительные по социальному статусу действующие лица помещаются в конце списка в форме множественного числа и перечисления, например, «Гости и гости, купцы, мещане, просители» [Гоголь 1951, 7]. Тургенев выделяет каждого персонажа социальных «низов» как отдельного героя. Подобное повышение статуса второстепенных персо-

нажей говорит о возрастании их влияния на ход действия. Теория детерминизма, примененная к эстетике Ипполитом Тэнном, в середине XIX в. активно проникает в драматургию. Второстепенные персонажи в драме перестают быть фоном и бросают вызов главному герою. Они выступают объединенными силами, представляя собой собирательный образ нового антагониста. Н.И. Ищук-Фадеева отмечает эту тенденцию: «Новаторство новой драмы оказалось, прежде всего, в изменении функции второстепенных персонажей. Они, по отдельности как будто “лишние люди” в драме, в совокупности оказываются вдруг тем новым героем, страшную силу которого открыл реализм, – средой» [Ищук-Фадеева 1993, 44]. Количественный подсчет безымянных второстепенных персонажей, противостоящих в пьесе «Безденежье» Тимофею Петровичу Жазикову, подтверждает их доминирование над героем как собирательного образа «среды». На стороне героя из одиннадцати персонажей оказываются только слуга Матвей, старость которого указывает на его недолговечность в роли защитника, а также помещик Блинов, внезапное появление которого в финале пьесы как *deus ex machina* имеет слишком вероятностный характер, вряд ли повторится в следующий раз и вновь спасет Жазикова. Таким образом, намечается сдвиг в системе персонажей драмы и передвижение периферийных лиц к центру этой системы. Центр при этом остается на своем месте и пока еще справляется с противостоянием среде.

В паратексте пьесы «Безденежье» выделяется лексема «голос» в номинациях персонажей перед репликами. Поскольку посетители приходят один за другим, а хозяин не хочет их видеть, большая часть диалогов происходит не на сцене, а в передней, где слуга Матвей пытается убедить их прийти в другой раз. То, что примерно четверть всех диалогов пьесы свершается за сценой, само по себе необычно и выходит за рамки драматургического действия. На сцене, таким образом, остается один Тимофей Петрович, который, очевидно, вынужден разыгрывать перед зрителями пантомиму либо оставаться в бездействии. Слово «голос» в номинациях персонажей перед репликой помимо частотности употребления интересно еще и тем, что оно варьирует следующее за собой наименование субъекта речи в рамках одного эпизода. Так, «голос немца-сапожника» [Тургенев 1979, 50] меняется со второго употребления на «голос сапожника» [Тургенев 1979, 50–51], «голос русского купца» [Тургенев 1979, 52] на «голос купца» [Тургенев 1979, 52–54], «голос хриплый и грубый» [Тургенев 1979, 55] на «голос незнакомца» [Тургенев 1979, 55–56] и просто «незнакомца» [Тургенев 1979, 56]. Наименование персонажа перед репликой так же, как и другие элементы паратекста, отклоняется от нормы в драматургии Тургенева. Нормой в номинациях персонажей перед репликой является предельная ее стабильность и соответствие списку действующих лиц. Повторение данного элемента, традиционно единообразное, чтобы не отвлекать внимания читателя от основного текста, в пьесе Тургенева варьируется, заключая в себе определенный акцент на паратексте.

Есть и другие примеры вариации имени персонажа перед репликой.

Извозчик в номинации перед репликой назван «другим голосом» [Тургенев 1979, 56], Человек с собакой просто «человеком» [Тургенев 1979, 60–62], француз в тексте пьесы наименован просто «голосом» [Тургенев 1979, 65], а описание помещика Блинова, краткое в списке действующих лиц, получает раскрытие в ремарке «Входит... Василий Васильевич Блинов, с огромными крашеными усами и пухлым ртом» [Тургенев 1979, 67]. В данном случае ремарки и номинации перед репликой выполняют функцию элементов из списка действующих лиц. Получается, что автор сокращает информацию о персонажах, данную в списке действующих лиц, чтобы раскрыть ее в последующем паратексте пьесы. Подобный прием имеет, вероятно, повествовательную природу, т.к., называя голос незнакомца сначала хриплым и грубым, автор, явленный в паратексте драмы, превращается в повествователя и вводит в драматургический текст принципиально не свойственную этому тексту фокализацию, в данном случае – изображает происходящее с позиции слушателя, который сначала слышит голос и дает ему характеристику, потом определяет его как незнакомца. Представлена позиция именно читателя, потому что Тимофей Петрович незнакомца знает, он бросает ему вслед фразу «Нужно ж мне было связываться с таким... вишь, грозить мне вздумал!» [Тургенев 1979, 56]. В вышеуказанных примерах необходимо выделить противопоставление имени героя в списке действующих лиц как элементу паратекстуальной рамки и внутри паратекста пьесы – в номинации персонажа перед репликой. Так в смежных понятиях рамки и паратекста формируются черты, их все же разделяющие, хотя в соответствии с нормой они должны совпадать.

Закljučая разговор о паратекстуальной рамке «Безденежья», нужно сказать о финальной ремарке. Слуга Матвей, приходом которого знаменуется начальная граница пьесы, своим уходом обозначает и ее конец, тем самым заключая произведение в кольцо рамы. Только в пьесе «Безденежье» сцена оказывается пуста в финале после ухода Матвея в переднюю. В других пьесах персонажи остаются на сцене, в некоторых из них есть ремарка конца пьесы «занавес падает». Таким образом, рамка пьесы «Безденежье», точнее – ремарка, предваряющая действие (ее номинативность и отсутствие отсылки к метатеатральности, которая вводится во всех других пьесах Тургенева ремаркой «Театр представляет...»), и ремарка конца действия (только в «Безденежье» сцена остается пустой) выделяется на общем фоне драматургии И.С. Тургенева. Паратекстуальные особенности «Безденежья» не поддаются однозначной трактовке, но следует учесть, что это ранняя пьеса, которая испытывает сильное влияние другого текста – «Ревизора» Н.В. Гоголя.

Драмы Тургенева во многом представляют собой именно упражнения, опыты. Зачастую очевиден их ученический, подражательный характер. Тургенев не отрицал влияния гоголевской традиции, а также традиций французской драматургии. Например, сцена «Разговор на большой дороге» или «Завтрак у предводителя» погружают читателя в атмосферу миргородских помещиков, а «Неосторожность» и «Искушение Святого

Антония» испытывают влияние «Театра Клары Газуль» Проспера Мериме. В пьесе «Безденежье» безошибочно угадывается герой хлестаковского типа, наблюдается схожесть сюжетов двух пьес – герой поочередно разговаривает со своими кредиторами. Поэтому рассматривая драмы И.С. Тургенева, конечно, следует учитывать его сложившийся опыт автора романов и рассказов, который предшествовал желанию попробовать себя в написании драм. Прослеживается эпическая «специализация» автора и на паратекстуальном уровне. В вышеизложенном анализе пьесы «Безденежье» указаны «эпические вкрапления» в паратекст драмы. Есть и другая особенность: драматургии Тургенева свойственны ремарки, следующие за наименованием персонажа и начинающиеся с местоимения «который». В пьесе «Холостяк» находим следующие примеры: «Шпундик (который собирался идти)» [Тургенев 1979, 182], «Мошкин (который не садился с тех пор, как встал)» [Тургенев 1979, 196]; в пьесе «Месяц в деревне»: «Наталя Петровна (которая все время неподвижно глядела на пол)» [Тургенев 1979, 347] (последний случай интересен также формой глагола прошедшего времени, традиционно не подходящей для ремарки, сопровождающей действие). Традиционно ремарка – это независимый элемент, который не должен быть грамматически связан с другими частями паратекста или текста. Поэтому местоимение «который» на границе двух элементов паратекста кажется инородным. Обычно оно соединяет части одного предложения, в пьесе же звеньями для соединения, как ни парадоксально, являются два разнородных элемента паратекста: номинация персонажа и ремарка. Связывая между собой обособленные друг от друга части паратекста, которые разнятся и по внешнему виду (написаны разными типами шрифта), и по выполняемым функциям, Тургенев, вероятно, постулирует внутреннюю связь элементов паратекста, их взаимодействие и между собой, и с текстом реплик.

Особая разновидность ремарки с местоимением «который» встречается в раме пьесы «Нахлебник»: «Тропачев (продолжая поглядывать на Елецкого, которого начинает смешить Кузовкин)» [Тургенев 1979, 136]. Ремарка действия, включенная в реплику персонажа, согласно классификации Пеньковского – Шварцкопфа, имеет только одну отсылку – на действие самого персонажа, на чужое физическое действие или на их совместное действие [Пеньковский, Шварцкопф 1986, 160–161]. В данном случае мы имеем дело с трехсоставной ремаркой. Она соединяет в себе три персонажа: Тропачева, в реплику которого включена ремарка, Елецкого как объект его внимания и носителя чужого действия, но еще и Кузовкина как причину чужого действия. Вызвано усложнение строения ремарки, вероятно, влиянием эпических структур. Трехсоставная ремарка являет собой пример межродового синтеза эпики и драмы, а также увеличения смысловой нагрузки на паратекст драматургического произведения. В той же пьесе встречается еще один интересный случай употребления данной конструкции: местоимение «который» вводит действие не в изъяснительном наклонении, как полагается ремарке, а в сослагательном. «Елецкий (который же-

лал бы переменить предмет разговора)» [Тургенев 1979, 161] – эта ремарка также выходит за рамки упомянутой классификации, т.к. скорее реперзентирует «внежизненно активную» позицию автора [Бахтин 1986, 175], чем обозначает речевое или физическое действие персонажа.

Подводя итоги, нужно отметить, что Тургенев в своих пьесах трансформирует функцию драматургического паратекста, делает его из традиционно функционального полноценным художественным словом. Элементы паратекста, будучи традиционно относительно автономными, перераспределяют функции между собой, взаимодействуют, список действующих лиц, например, дополняют ремарки и номинации персонажей перед репликой. Драматургия Тургенева также становится иллюстративным материалом для разделения паратекстуальной рамки (элементов, знаменующих собой границу текста – то, что предшествует тексту пьесы вплоть до ремарки, предваряющей действие, и то, что его завершает – начиная с ремарки конца действия) и внутреннего паратекста пьесы (наименования персонажей перед репликой, разного рода ремарки, элементы сегментации текста). В отдельных случаях наблюдается несовпадение однородных элементов внутреннего паратекста и рамки, например, имени персонажа.

Кроме того, можно сделать вывод и том, что при некоторой схожести значений в паре рамка – паратекст предпочтительнее не отождествлять эти понятия. Рамка (под влиянием прямого значения слова) подразумевает отграниченность от художественного произведения и даже некоторую инородность ему. Вспомним соотношение текстовой рамки с рамой картины, принадлежащее Ю.М. Лотману: «Рама картины, рампа сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности» [Лотман 1970, 256]. Соответственно, если мы смотрим на картину, то не видим раму, если оцениваем раму как произведение искусства, то картина для нашего внимания будет то же самое, что стена. Понятие паратекста акцентирует связь внетекстовых элементов с самим текстом, их принципиальную однородность и взаимодействие, и должно включать в себя рамку драматургического произведения, объединяющую более ограниченный круг элементов, чем паратекст. Следовательно, справедливо было бы говорить о рамочной функции паратекста, существующей наряду с информативной, структурообразующей, метатекстуальной, оценочной и другими его функциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9–191.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 4. М.; Л., 1951.
3. Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М., 2014.
4. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2010.
5. Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь,

1993.

6. Кабыкина Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2009.
7. Корзина Н.А. Рамка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 200–201.
8. Ламзина А.В. Рама // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 103–118.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
10. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране. М., 1986. С. 150–170.
11. Соколова Е.В. Паратекст // Западное литературоведение XX в.: энциклопедия. М., 2004. С. 306.
12. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
13. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 2. М., 1979.
14. Тюпа В. И. Парадигмы художественности // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2008. С. 92–104.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [The Author and the Hero in Aesthetic Activity]. *Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, pp. 9–191. (In Russian).
2. Korzina N.A. Ramka [Frame]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 200–201. (In Russian).
3. Lamzina A.V. Rama [Frame]. *Vvedenie v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Studies]. Moscow, 2004, pp. 103–118. (In Russian).
4. Pen'kovskiy A.B., Shvartskopf B.S. Tipy i terminologiya remarok [Types and Terminology of Remarks]. *Kul'tura rechi na stsene i na ekrane* [Culture of Speech on Stage and on Screen]. Moscow, 1986, pp. 150–170. (In Russian).
5. Sokolova E.V. Paratekst [Paratext]. *Zapadnoye literaturovedeniye 20 veka* [Western Literary Criticism of the 20th Century]. Moscow, 2004, p. 306. (In Russian).
6. Tyupa V.I. Paradigmy khudozhestvennosti [Paradigms of Artistry]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2008. (In Russian).

(Monographs)

7. Domanskiy Yu.V. *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya* [Chekhov's Remark: Some Observation]. Moscow, 2014. (In Russian).
8. Ishchuk-Fadeeva N.I. *Tipologiya dramy v istoricheskom razvitiy* [Typology of Drama in the Historical Development]. Tver, 1993. (In Russian).
9. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of Literary Text]. Moscow, 1970. (In Russian).
10. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika*. [Theory of Literature. Poetics].

Moscow, 1996. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Kabykina Yu.V. *Ramochnyy tekst v dramaticheskoy proizvedenii (A.N. Ostrovskiy i A.P. Chekhov)* [The Framework Text in Drama (Ostrovsky and Chekhov)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2009. (In Russian).
11. Zorin A.N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii 18–19 vekov* [Poetics of the Remark in Russian Dramaturgy of 18th–19th Centuries]. Dr. Thesis. Saratov, 2010. (In Russian).

Титова Екатерина Владимировна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика паратекста в русской драматургии, теория коммуникации, нарратология.

E-mail: 015820@mail.ru

Ekaterina V. Titova, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of paratext in Russian drama, theory of communication, narratology.

E-mail: 015820@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00064

Р.М. Ханинова (Элиста)
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099**ЖАНР БАСНИ В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX В.**

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения и развития заимствованного из русской литературы XIX в. жанра басни в калмыцкой поэзии прошлого столетия. Он не был объектом и предметом отдельного исследования в калмыковедении. Пересмотрено ошибочное утверждение о появлении калмыцкой басни в 1960-е гг., поскольку первые ее образцы появились в 1930-е гг. в творчестве Муутла Эрдниева, Хасыра Сян-Белгина. Подробно проанализированы две басни М. Эрдниева в аспекте жанрового, сюжетного, тематического, художественного своеобразия. Возрождение этого жанра началось в конце 1950-х гг. после Великой Отечественной войны и тринадцатилетней ссылки калмыцкого народа. Среди баснописцев отмечены также Давид Кугультинов, Михаил Хонинов, Тимофей Бембеев. На основе изучения репрезентативных произведений 1950–1970-х гг. этих авторов сделаны следующие выводы. Собственно термин «басня» в теории калмыцкой литературы представлен понятиями, обозначающими иносказание, аллегорию («тежг», «йогт»). Сами авторы маркировали свои произведения по-разному («тежг», «шүвтр үг» – острое слово, «басня» (рус.) или вообще без уточнений). Большинство таких басен до сих пор не переведено на русский язык. Для калмыцкой басни, в общем, значимо влияние национального фольклора, в том числе сказок о животных. Она ориентирована на русскую басенную традицию, на творчество И.А. Крылова, отсюда обращение к его сюжетам и персонажам в трансформированном виде и переводы его произведений на калмыцкий язык. Сохраняя каноны классической басни, калмыцкие авторы вносили национальное своеобразие в поэтику своих произведений, вводя элементы истории, культуры, быта, используя афористические жанры – пословицы, поговорки, загадки. Все басни имеют стихотворную форму (чаще строфическую), сохраняя национальную версификацию в виде анафоры. Они представляют жанровые сценки или истории с включением монологической и диалогической разговорной речи, обычно с финальной моралью. Тематический диапазон басни достаточно обширен: от социальной, политической сатиры до нравственно-духовных аспектов, являя связь с современной действительностью. Развитие басни в калмыцкой поэзии относится к 1960–1970-м гг., в начале 1980-х гг. происходит угасание этого жанра в связи с актуализацией других жанров и уходом из жизни некоторых авторов. Следовательно, законченность сюжетного развития, единство действия и сжатость изложения, соприкосновение с животным эпосом, простота, однозначность и постоянство его образов и характеров, перенесение на природный мир форм человеческого быта и поведения сближают жанры классической и калмыцкой басни, являя связь традиций и новаций, национальное своеобразие и поэтику.

Ключевые слова: калмыцкая басня; русская басня; поэтика; традиция; новации; фольклор; национальная версификация.

R.M. Khaninova (Elista)
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099**The Genre of Fable in the 20th Century Kalmyk Literature**

Abstract. The article examines the beginnings and the development of the genre of fable in Kalmyk literature in the 20th century, the genre which was borrowed from 19th century Russian literature. The issue has been neither the object nor the target of any research in Kalmyk studies. The paper revisits the inaccurate statement that the Kalmyk fable only came into existence in the 1960s, as the first samples can be traced to the 1930s works by Muutl Erdniev and Khasyr Syan-Belgin. Two fables by M. Erdniev are thoroughly analyzed in terms of genre, plot, topic, and artistic expression. The revival of the genre began in the late 1950s, in the aftermath of the Great Patriotic War and the thirteen year deportation of the Kalmyks. Amongst the fablers it is important to mention David Kugultinov, Mikhail Khoninov, and Timofei Bembeev as well. A case study of their representative 1950–1970s works concludes as follows. Thus, according to the theory of Kalmyk literature the term ‘fable’ is associated with such notions as allusion and allegory (Kalm. *tejg, yogt*). Secondly, the authors used to indicate their fables differently (Kalm. *tejg, shüvtr üg* – ‘arrowy word’, Rus. *basnya* or provided no clarifications at all). The majority of such works still remain untranslated into Russian. The Kalmyk fable not only demonstrates a significant influence of national folklore, including fairy tales about animals, but also is oriented towards the Russian fable tradition, mostly towards Ivan Krylov’s works, hence the references to his plots and characters (in changed forms), and Kalmyk language translations of his compositions. While retaining the classical canons of fable, the Kalmyk authors introduced some ethnic peculiarities into the poetics of their works, resorting to elements of history, culture, everyday household activities, and applying other aphoristic genres, namely proverbs, sayings, and riddles. All the fables are versified (strophically), and retain the national versification pattern expressed by anaphora, and they are genre sketches or stories containing monologues and dialogues usually ending with some moral. The thematic range of fables is encompassing, from social and political satire to moral and spiritual tenets, thus indicating the relation to the reality of that period. Finally, the Kalmyk fable developed throughout the 1960–1970s to its decline in the early 1980s which was caused by actualization of other genres and deaths of some fablers. Consequently, the integrity of genre development, the unity of action and narrative brevity, binds with a living epic tradition, simplicity, unambiguity and consistency of images and characters, transference of human experiences and daily activities onto the world of nature, they all provide a common ground for the genres of classical fable and the Kalmyk one, thus manifesting correlations between traditions and novelties, national peculiarities and poetics.

Key words: Kalmyk fable; Russian fable; poetics; tradition; novelty; folklore; national versification.

Возвращение калмыцкого народа из сталинской ссылки в 1957 г. спо-

собствовало возрождению национальной литературы после тринадцатилетнего перерыва, расширяется ее жанровый диапазон, «появляются новые жанры: баллада, элегия, басня и т.д. Заимствованные жанры, однако, не были сильно распространены» [Джамбинова, Салдусова, Ханинова 2009, 504].

Калмыцкая басня до сих пор не была объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении. Немногие калмыцкие поэты в разное время обращались к этому трудному жанру дидактической литературы, но ни у кого из них не было отдельного сборника басен, такие произведения частично входили в авторские книги. Собственно термина «басня» в калмыковедении нет. Сами баснописцы прибегали к разным способам для обозначения избранного ими жанра, часто словом «тежг» – «иносказание» (Хасыр Сян-Белгин, Тимофей Бембеев), либо русским словом «басня» (Давид Кугульгинов), либо вообще не маркировали (Муутл Эрдниев, Михаил Хонинов), либо ограничивались в подборке публикаций словосочетаниями «шүвтр үг» («острое слово»), «шүвтр бадгуд» («колкие куплеты»), «шүлгин шүвтр мөрэр» («сатирической строкой»). По-калмыцки «шүвтр» – едкий, колкий, язвительный.

В современном «Русско-калмыцко-монгольском словаре литературоведческих терминов» «басня» на калмыцком языке – это «йогт шүлг» (иносказательное стихотворение), «баснописец» – синонимы «тежг шүлгч» (стихотворец, использующий иносказание) или «йогт зокъялч» (литератор, использующий иносказание) [Цеденова (сост.) 2012, 5]. «Иносказание» по-калмыцки – «тежг үг, йогтлл» [Цеденова (сост.) 2012, 8]; «йогт» означает помимо понятия «иносказание» еще и «аллегория» [Цеденова (сост.) 2012, 4].

Калмыцкая басня мало переводилась на русский язык, нет ни переводных авторских сборников, ни антологии жанра. Исключением стали книжки Михаила Хонинова «Хавал-Бахвал» [Хонинов 1973] и «Как я был конокрадом» [Хонинов 1979], изданные в библиотечке журнала «Крокодил» в Москве в 1970-е гг., но и они в жанровом отношении неоднородны, включают в себя двустушия, четверостишия, сатирические стихи, рассказ.

Редкие образцы басни в калмыцкой поэзии относятся еще к 1930-м гг. Так, одна басня Муутла Эрдниева «Керсү меклэ» («Проницательная лягушка») базируется на фольклорном сюжете, встречающемся у разных народов, который мог быть известен автору в устной или письменной традиции монгольской и тибетской литератур («Черепаша и гуси»), в древнеиндийской «Панчатантре» (шестнадцатый рассказ из первой книги «Разъединение друзей») [Панчатантра 1958, 99–100]. Эрдниевская басня также близка известной сказке Всеволода Гаршина «Лягушка-путешественница» (1887) своим сюжетом: лягушка, жившая в степном водоеме, подружилась с двумя гусями, которые решили спасти ее, когда началась засуха. Гуси понесли ее на прутике бурьяна, но по пути квакушке захотелось крикнуть от радости, она выпустила изо рта прутик и упала на землю. Умирая, еле слышно промолвила: «Му күн меднэ, / Медсндэн күрч чадхш» [Эрднин

1962 а, 263], т.е. о плохом человек знает, но не умеет воспользоваться этим знанием. Баснописец подытожил свое произведение традиционной моралью: «Меклэн келсн үг / Мөнк үлгүрт хуврж. / Медсндэн күрдгө күүг / Мууд тоолдг болж» [Эрднин 1962 а, 263], что значит: «эти лягушкины слова превратились в пословицу. Человека, не пользующегося своим знанием, считают глупцом, простаком». В отличие от гаршинской квакушки степная жительница не сама придумала особый способ для полета (это был один из гусей), но мудрость открылась ей перед смертью, причиной которой стала ее собственная неосторожность. Лягушка знала, что нельзя кричать от радости, если хочешь жить, но не удержалась, как черепаха во французской басне Жана де Лафонтена «Черепаша и две Утки»: та возгордилась, что люди приняли ее за царицу черепах. Героиню же сказки Гаршина происшествие ничему не научило: счастливо уцелев после падения в пруд, она продолжала хвастаться тем, чего не было, сказав также, что пробудет у местных лягушек до весны, пока не вернутся ее утки, которых она отпустила [Гаршин 1986, 11].

Для калмыцкой басни, в общем, значимо влияние национального фольклора, в том числе сказок о животных, пословиц, поговорок, загадок. Так, в основе другой басни М. Эрдниева «Ус үзлгө – нос тээлдгө» [Эрднин 1962 б, 264] («Не видя воды – не снимают сапоги») лежит калмыцкая пословица на тему обдуманности поступков, осмотрительности: «Ус үзл уга носан бичэ тээл. Не видя воды, не снимай сапоги» [Пословицы, поговорки и загадки... 2007, 374]. Подзаголовок обозначен в скобках «(Үлгүрин тускар нанд өвгнэ келсн тууж)», автор подчеркнул, что эту историю на тему пословицы рассказал ему старик. В то же время есть разница между двумя сюжетами – народного предания и эрдниевской басни [Мифы, легенды и предания калмыков 2017, 140–141]. Так транслируется взаимосвязь народной вековой мудрости и реальной жизни.

Как и предыдущая, эта басня также состоит из строф (там 14 катренов, здесь 11 строф с некоторыми четверостишиями в виде «лесенки»). Сюжет основан на мотиве опрометчивого проступка молодого пастуха, убившего ласточку, которая, выбив из его рук веточку с водой, дважды не дала ему напиться якобы из горного родника. Жаждающий человек в ярости убил птицу длинным кнутом, зарыл ее, а потом задумался, в чем дело. Поднявшись повыше, он вздрогнул, увидев, что там нет никакого родника. Свиная в своей злости змея источала яд, и если бы юноша выпил, то умер. Ласточка защищала его от гибели. Как и в первом произведении, финал манифестирует пословицу. Персонаж, поняв свою ошибку (принял друга за врага и убил его), сказал: «Ус үзлгө – нос тээлдгө» [Эрднин 1962 б, 264] («Не видя воды – не снимают сапоги»). Здесь автор также вынес мораль в конец басни, отделив от основного текста «звездочками»: «Үкрч көвүнэ үг / Үнн бээсн лавта. / Үлгүрин үнн-чинрн / Одачн бээһэ зөвтэ» [Эрднин 1962 б, 264]. Т.е. «слова пастуха подтвердили правду. Смысл этой пословицы до сих пор сохраняет свою суть». Баснописец заканчивает свои размышления обязательным поучением: «Урдаснь ухалчкад кесн / үүлдврт /

Эндү – алдг ховр хардг. / Иньгиг өшэтнэс йилж / чадлһн / Эркн чинртэ төр болдг» [Эрднин 1962 b, 263]. Иначе говоря: «преждевременно подумав, совершил проступок, ошибочное преступление. Неумение отличить друга от врага чревато большой проблемой».

Подобный мотив встречается в фольклоре, в частности сказочном жанре. Как отмечено М. Гаспаровым, повествовательной частью басня сближается со сказками (особенно животными сказками), новеллами, анекдотами; моралистической частью – с пословицами и сентенциями; один и тот же материал свободно перетекает между басней и этими смежными жанрами [Гаспаров 2001, 74].

Вторая басня М. Эрдниева начинается сказочным зачином: «Кезэнэ нег цагт бээж. / Кесг жил урд бээж...» [Эрднин 1962 b, 263]. Дословно: «Это было давно. / Много лет назад было...». В структурном отношении история, рассказанная стариком, передана вступлением, изложением в основной части события с участием молодого пастуха, ласточки и змеи, в финальной части – монологической речью главного персонажа с введением пословичного элемента; в конце есть краткое резюме басни, «раскрывающее ее замысел и называемое “моралью”» [Квятковский 1966, 57]. Та же схема представлена и в первой басне поэта, явившей в аллегорической форме человеческие поступки. Поэтому последние слова лягушки-путешественницы в пословичном виде отсылают именно к человеку.

Великая Отечественная война, затем многолетняя ссылка прервали развитие жанра басни в калмыцкой литературе. Возвращение к этому нравоучительному произведению наблюдаем в поэзии Давида Кугультинова, Хасыра Сян-Белгина, Тимофея Бембеева, Михаила Хонинова конца 1950-х гг. Три басни Кугультинова представлены в его сборнике «Жирһл» («Жизнь», 1960). В жанровом отношении они обозначены в скобках русским термином «басня». Первая из них под названием «Шорһлжн нутгин тарлһн» (дословно «Разрушение муравьиной страны»), написанная в 1956 г., являет собой политическую сатиру. Прилежший в степи отдохнуть после работы мужчина не заметил, что у его ног был муравейник. Стражники тревожно доложили своему хану, что рядом враг. Тот известил своих подданных, что к любимой родине приблизился завоеватель. Старый муравей предупредил разгорячившихся воинов, что война всегда опасна, надо узнать, что думает человек, надо различать врага. Но большинство шумно решило готовиться к войне. Передовые солдаты в жажде славы залезли в один сапог и укусили человека. Мужчина, вскочив, раздавил этих шестерых муравьев, а увидев муравейник, разрушил его с бранью, догнав бежавших оттуда обитателей. Автор завершил басню моралью: «Делкән бээдл хэлэхинь / Дээшрхсн шорһлжн олн. / Өскән чидл маднд / Оньдин теднд белн» [Көглтин 1960, 139]. В смысловом переводе: «Если посмотреть вокруг, / На свете много воинствующих муравьев. / Но для них всегда у нас / Наготове сила в ногах» (буквально: в пятках; өскэ – пятка).

Жанровая сценка этой басни актуализирована диалогами жителей подземной страны – стражников, хана, известного воина, грозящегося рас-

правиться с любым, кто нападет на родину, мудрого старика, предводителя передового войска, а также в контексте бранью укушенного человека.

Во второй басне «Такан ажрһс» («Петухи», 1957), продолжая тему войны, поэт развивает ее, изображая борьбу за власть молодого петуха со старым. Среднего возраста петухи вначале были сторонними наблюдателями поединка, но когда старик стал одерживать верх над молодым, один из любопытствующих стал кричать поверженному, что у него ума нет, если он хотел исправить старца, и призвал всех добить павшего. Когда же настанет иное время, оправдывая себя, он будет провоцировать убийство старого петуха. В конце басни автор прямо сформулировал итоговую мораль: «Диилсн талагшан татдг / Дундин такан ажрһс, / Хая, эмтн заагт, / Холас би үзнэв» [Көглтин 1960, 141]. Дословно: «Таких петухов-середнячков, принимающих сторону победителей, изредка среди людей я узнаю издали». Так, схематические образы птиц иллюстрируют подобное житейское поведение людей, что поэт и подчеркнул своим нравоучением, социальной сатирой.

В третьей басне «Халвң шовун болн меклә» («Соловей и лягушка», 1957) вновь с помощью образов представителей животного мира автор подводит читателя к проблеме восприятия жизни в ее высоком или низком понимании. Соловей как аллегория искусства (пения) противопоставлен лягушке-обывательнице, живущей в прудовой грязи и считающей, что настоящая жизнь только здесь. Поэтому она возразила птице, воспевающей небо, солнце, цветы, земную красоту, и призвала славить мелодией ятхи свое место обитания: «Ятхин дууһар магтгдх / Йосн жирһл энд» [Көглтин 1960, 142]. Такой деталью – калмыцким музыкальным инструментом – произведению придается национальный колорит. Здесь автор отступает от канонического завершения басни, поскольку однозначность ее персонажей очевидна, как и их диалог. Время действия в этом случае конкретизировано (весна), как и во второй басне (осень), пространство локализовано (пруд, деревья), как в первой (степь, муравейник) и второй басне (курятник и его окрестности). Три произведения Кугультинова, таким образом, демонстрируют политическую и социальную сатиру.

В двух баснях Х. Сян-Белгина «Ямрхг Серк» (1957) и «Керэ хаха хойр» (1959) персонажами стали высокомерный козел-кастрат, противопоставляющий себя верблюду, коню и корове, а также ворона со свиньей. Содержание второй басни поясняет эпиграф из калмыцкой пословицы: «Ноха угад / хаха хуцна» [Сян-Белгин 1963, 118], что означает: «в отсутствии собаки и свинья лает». Во вступлении автор подчеркнул, что испросил поддержки в написании этой басни у великого русского баснописца Крылова с его находчивым языком: «Орс алдр тежгч – / Олһна келтэ Крыловас, / Экн ишлвр сурж / Эн тежгэн бичсэ» [Сян-Белгин 1963, 118].

Одной из характерных особенностей калмыцкой басни является ее обращение в большей степени к русской классической сатирической традиции – к басенному творчеству И.А. Крылова, нежели к античному (Эзоп) или французскому (Ж. де Лафонтен) наследию. В 1960 г. появилась жур-

нальная подборка его известных басен в переводе Санжары Байдыева: «Ворона и Лисица», «Обезьяна и очки», «Лебедь, Рак и Щука», «Слон и Моська» и др. [Крылов 1960, 197–203]. В 2012 г. вышло отдельное калмыцкое издание переводов русского баснописца с параллельными текстами [Канкаев 2012].

Хрестоматийная басня И. Крылова «Стрекоза и Муравей» имеет аналог в сказочном фольклоре («Муравей и ленивый сверчок (стрекоза)»), в том числе и в калмыцкой народной сказке «Меклэ шорһлжн хойр» («Лягушка и муравей»). Муравей, пожуриив и пожалев все-таки беззаботную лягушку-подружку, предложил ей пропитание на зиму, дав из своих запасов ножку кузнечика. Это обидело лягушку, увидевшую и в малом подарке насмешку над собой, и с тех пор они перестали дружить [Меклэ шорһлжн хойр... 1961, 120].

Среди басен Тимофея Бембеева есть «Көлс һарһс гһэд...» («Пролей пот...», 1966) – своего рода переключка с указанной крыловской басней. Стрекоза веселилась допьяна, упав в снег, тяжело заболела и позвала врача Муравья. Когда тот рекомендовал ей пить калмыцкий чай, чтобы хорошо пропотеть и вылечиться, больная посоветовала ему не жалеть спирта, чтобы сделать ей растирания, а также немного принять и внутрь. Врач возразил, что дело не в этом: «Көлсн хара һаршго. / Көдлсн хөөннь... торшго!» [Бембин 1970, 102]. В смысловом переводе: «Пот зря не выходит. Только после труда... не задерживается». Концовкой басни стала сентенция персонажа, передающая отношение к безделью и легкомыслию и призыв к труду.

Первые двенадцать басен Т. Бембеева вошли в его первую книгу «Зөөр» («Сокровище», 1960) вторым разделом. В статье «Этапы становления и развития калмыцкой художественной литературы» (1962) Морхаджи Нармаев писал: «Т. Бембеев – баснописец. В его баснях новые, местные образы – “Цар” (“Вол”), (“Буур болн ботхн”) “Буура и верблюжонок”, “Мөргч үкр” (“Бодливая корова”) и другие. Для калмыцкой литературы – это новый, жизненно необходимый жанр. Творческая работа Бембеева в этой области довольно плодотворна» [Нармаев 1962, 26]. Здесь тогдашний председатель Союза писателей Калмыкии также ошибочно относит появление жанра калмыцкой басни к позднему периоду, а не к тридцатым годам прошлого века. Так, одна из басен Х. Сян-Белгина «Темэн яман хойр» («Верблюды и козел») создана еще в 1934 г.

Из нескольких басен Михаила Хонинова о лисе басня «Арат колхозд» («Лиса в колхозе», 1973) [Хоньна 1973, 2] – социальная сатира, отразившая некоторые реалии советской действительности: хищение социалистической собственности, халатность, бездеятельность. Сюжет этой басни о Баране, председателе колхоза, и Лисе, подрядившейся дорого отремонтировать пять кошар, съевшей всех гусей на ферме и скрывшейся потом с авансом, также созвучен с сюжетом крыловской басни «Лиса-строитель». Там Льву рекомендовали Лису как мастерицу, а та, построив курятник, оставила себе для добычи лазейку, где и попала [Крылов 1969, I, 155–

157]. Обе басни не имеют в конце морали: она очевидна с таким главным персонажем, способным на любую хитрость в достижении цели.

Среди героев басен М. Хонинова есть как люди, так и звери, домашние и дикие. Поэт использовал говорящие имена и фамилии. Например, в басне о председателе колхоза «Хавал» [Хоньна 1974, 125–127], что означает «пустослов». В переводе под названием «Хавал-бахвал» Андреем Внучковым уточнено: «Калмыцкий хавал – это русский бахвал» [Хонинов 1973, 19]. В басне «Худлчнрла дэ кехм» («Дадим бой обманщикам») автор объединил калмыцкие и русские имена и фамилии, указывая на обобщение: директор совхоза Сян Брихунов (хороший брехун), счетовод Темэн Крикунов (верблюды-крикун), а также рабочком Бор Соктуев (крепкий пьяница). Призывая дать бой лжи и обману, автор, написав стихотворение, отправился степной дорогой с ревизором к Брихунову: «Худл, меклэ дэ кехэр / Хоньна Михаилас шүлг төрв. / Түрүлэд Брихуновд күрхэр / теегин хаалһд бүрткэчтэ һарв» [Хоньна 1974, 147]. Сам поэт был спецкорреспондентом журнала «Крокодил», печатая не только стихи, но и фельетоны.

Развитие басни в калмыцкой поэзии пришлось на 1960–1970-е гг., с начала 1980-х гг. этот жанр пошел на спад в связи с активным переключением писателей на другие жанры и уходом в разное время из жизни некоторых авторов-баснописцев (М. Эрдниев, Х. Сян-Белгин, М. Хонинов).

Как уже было сказано, калмыцкие поэты по-разному маркировали жанровую принадлежность своих произведений: «тежг» (иносказание), «шүвтр үг» (острое слово), «басня», иногда обходились без прямого определения. Для калмыцкой басни, с одной стороны, характерно преимущественное обращение к национальному фольклору, с другой стороны – к русской басенной традиции, прежде всего крыловской (Т. Бембеев, М. Хонинов). Включение пословиц, поговорок в название, в эпиграф, в текст басен, сюжетно развернутое, определяло связь с афористической мудростью народа, иллюстрировало дидактический аспект, раскрывало образы и характеры персонажей – людей и зверей (М. Эрдниев, Х. Сян-Белгин). Обращение к народной и литературной сказке способствовало творческой трансформации известных ситуаций, конфликтов, объясняло введение экзотических (слона, льва, барса) и иных зверей (сайгака, волка, медведя, зайца, лягушку), а также домашних животных (верблюда, ишака, козла, коня, коровы и др.). Сатирическая направленность басен советского периода демонстрировала реалии повседневной жизни, критику бюрократизма, хищения, обмана, разгильдяйства, карьеризма. «Интересна в этом плане, – пишет Д.Т. Чиров о М. Хонинове в одной из глав своей книги, – басня “Сайгак-прыгун”, хлестко бьющая по бездумным прыгунам, в упоении властью теряющих чувство долга перед теми, о ком они обязаны проявлять неустанную заботу, кому должны служить по совести и чести» [Чиров 2007, 71].

Немногие политические басни (например, «Разрушение муравьиной страны») Д. Кугультинова, «Трубадуры-пожарники» М. Хонинова) актуализировали международные темы. Ряд басен определялся литературной

средой: взаимоотношения с редактором, соперничество маститых и начинающих литераторов, плагиат (например, «Верблюды и верблюжонок» Т. Бембеева, «Литературный конокрад» М. Хонинова). В композиционной структуре авторы соблюдали обычно традиционные элементы введения, основной части, морализаторской концовки, в том числе и без прямого вывода. По форме басни представляли собой как жанровые сценки, так и истории с включением монолога и диалогов. Художественно-изобразительные средства были ориентированы на фольклор (эпитеты, сравнения, фразеологизмы, разговорная лексика). Все басни написаны разными стихотворными размерами, со строфической разбивкой или сплошным текстом, с соблюдением особенностей национальной версификации, прежде всего анафоры.

Законченность сюжетного развития, единство действия и сжатость изложения, соприкосновение с животным эпосом, простота, однозначность и постоянство его характеров, перенесение на природный мир форм человеческого быта и поведения, отмеченные Ю. Орлицким [Орлицкий 2008, 30], сближают жанры классической и калмыцкой басни, являя связь традиций и новаций, национальное своеобразие и поэтику.

Например, в басне Д. Кугультинова прямо не говорится о сапогах мужчины, разрушившего муравейник, но подразумевается, что он их подошвами раздавил насекомых, укусивших его в ногу. Особенностью калмыцких мужских сапог были нашиваемые подошвы [Шараева 2017, 48], которые придавали обуви прочность. В басне Т. Бембеева муравей-врач советует простывшей стрекозе выпить калмыцкого чая – джомбу, чтобы вылечиться. Одна из калмыцких легенд связана с обрядовым праздником Зул, ассоциирующимся у калмыков с Новым годом и ритуалом продления жизни. Больному Зонкаве мудрец, открыв священное писание, сказал, что победить болезнь ему поможет божественный напиток – калмыцкий чай; так и случилось [Борджанова 2007, 310].

Таким образом, появление и развитие заимствованного жанра басни в калмыцкой поэзии прошлого столетия свидетельствует также о русско-калмыцких литературных связях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борджанова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста, 2007.
2. Гаршин В.М. Лягушка-путешественница: сказка. М., 1986.
3. Гаспаров М.Л. Басня // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 73–74.
4. Джамбинова Р.А., Салдусова А.Г., Ханинова Р.М. Литература // История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 т. Т. 3. Элиста, 2009. С. 492–528.
5. Квятковский А.П. Басня // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 57–58.

6. Крылов И.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1969.
7. Мифы, легенды и предания калмыков. М., 2017.
8. Нармаев М.Б. Этапы становления и развития калмыцкой литературы // Калмыцкая художественная литература на подъеме. Элиста, 1962. С. 15–29.
9. Орлицкий Ю.Б. Басня // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 30.
10. Панчатантра / пер. с санскрита и примеч. А.Я. Сыркина. М., 1958.
11. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007.
12. Хонинов М.В. Как я был конокрадом: стихи, рассказ. М., 1979.
13. Хонинов М.В. Хавал-Бахвал: стихи. М., 1973.
14. Цеденова С.Н. (сост.). Русско-калмыцко-монгольский словарь литературоведческих терминов. Элиста, 2012.
15. Чиров Д.Т. Грани любви. Творческий портрет Михаила Хонинова. Элиста, 2007.
16. Шараева Т.И. Этнические маркеры калмыков: исследование и материалы. Элиста, 2017.
17. Бембин Т. Аршан болн хорн: шүлгүд. Элст, 1970.
18. Канкаев Э.П. И.А. Крыловин тежгүд хальмгар = Басни И.А. Крылова на калмыцком языке / пер. с рус. Э. Канкаев. Элиста, 2012.
19. Көглтин Д. Жирл: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1960.
20. Крылов И.А. Керэ болн арат. Сар мөчн болн козлдур. Цаяха хун цурх һурвн. Чон болн тоһрун. Уут. Зан болн моська. Цар болн меклә // Теегин герл. 1960. № 8. X. 197–203.
21. Меклә шорһлжн хойр // Хальмг туульс. 1-гч боть. Элиста, 1961.
22. Сян-Белгин Х. Нарни урһцла: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1963.
23. Хоньна М. Арат колхозд // Хальмг үнн. 1973. Октябрин 16. X. 2.
24. Хоньна М. Хавал // Хоньна М. Эцкин һазр: суңһсн шүлгүд болн поэмс. Элст, 1974. X. 125–127.
25. Хоньна М. Худлчрла дэ кехм // Хоньна М. Эцкин һазр: суңһсн шүлгүд болн поэмс. Элст, 1974. X. 145–147.
26. (а) Эрднин М. Керсү меклә // Хальмг поэзин антолог. Элст, 1962. X. 263–264.
27. (б) Эрднин М. Ус үзлго – һос тээлдго // Хальмг поэзин антолог. Элст, 1962. X. 264.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Dzhambinova R.A., Saldusova A.G., Khaninova R.M. Literatura [Literature]. *Istoriya Kalmykii s drevneyshikh vremen do nashikh dney* [A History of Kalmykia from the Ancient Times to the Present Day]: in 3 vols. Vol. 3. Elista, 2009, pp. 492–528. (In Russian).
2. Gasparov M.L. Basnya [Fable]. *Nikolyukin A.N. (ed.). Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [A Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow,

2001, columns 73–74. (In Russian).

3. Kvyatkovsky A.P. Basnya [Fable]. *Poeticheskiy slovar'* [A Poetic Dictionary]. Moscow, 1966, pp. 57–58. (In Russian).

4. Narmaev M.B. Etapy stanovleniya i razvitiya kalmytskoy literatury [Kalmyk Literature: Beginnings and Stages of Development]. *Kalmytskaya khudozhestvennaya literatura na pod'eme* [Kalmyk Fiction at Its Peak]. Elista, 1962, pp. 15–29. (In Russian).

5. Orbitsky Yu.B. Basnya [Fable]. *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Topical Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 30. (In Russian).

(Monographs)

6. Bordzhanova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [The Ceremonial Poetry of the Kalmyks (Genre System, Poetics)]. Elista, 2007. (In Russian).

7. Chirov D.T. *Grani lyubvi. Tvorcheskii portret Mikhaila Khoninova* [Outlines of Love. An Artistic Portrait of Mikhail Khoninov]. Elista, 2007. (In Russian).

8. Sharaeva T.I. *Etnicheskie markery kalmykov: issledovanie i materialy* [The Ethnic Markers of the Kalmyks: A Case Study and Related Materials]. Elista, 2017. (In Russian).

9. Tsedanova S.N. (comp.). *Russko-kalmytsko-mongol'skiy slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Russian-Kalmyk-Mongolian Dictionary of Literary Terms]. Elista, 2012. (In Russian, Kalmyk, and Mongolian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Researcher at the Department of Mongolian Philology. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

Стиховедение Verse Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00065

А.А. Бурькин (Элиста)

ORCID ID: 0000-0002-9119-2698

Д.Н. Музраева (Элиста)

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

АКАДЕМИК Б.Я. ВЛАДИМИРЦОВ И ПРОБЛЕМЫ МОНГОЛЬСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Старописьменная литература монгольских народов: тексты и исследование» (регистрационный номер АААА-А18-118021090005-1)

Аннотация. В статье рассматривается проблема монгольского стихосложения в связи с проблемами исторической фонетики монгольского языка. Авторы исследуют отдельные формы монгольского стиха, разбираемые академиком Б.Я. Владимирцовым в контексте становления монгольского стихосложения и влияния тибетской поэтической формы на форму монгольского стиха. Б.Я. Владимирцов, рассматривая проблемы исторической фонетики монгольского языка от периода, отраженного в классическом (старописьменном) монгольском языке, и до начала XX в., когда сам ученый вел записи живой монгольской речи и стихотворных форм фольклора, обратился к разбору монгольских стихотворных форм, размеров и формальной строфической организации стихотворных текстов. Описания форм монгольского стиха, разобранных Б.Я. Владимирцовым, совпадают со стихотворными формами, принятыми в тибетской поэтической литературе: для монгольского стиха, как и для тибетского, характерна силлабическая система стихосложения с нечетным числом слогов в строке (от 7–9 до 21–23), строка делится цезурой на два полустишия. Аналогичные результаты получены авторами на материале разбора стихотворений, записанных Н.Н. Поппе в начале 1930-х гг. По-видимому, изохронность строк в современной монгольской поэзии, отмеченная Л.К. Герасимович, также является наследием классического монгольского стихосложения, перенятого у тибетцев. Одним из итогов исследования авторов представленной статьи является то, что разыскания Б.Я. Владимирцова в области монгольского стихосложения в 1920-е гг. соответствовали по содержанию теоретическим разысканиям в области общей теории стиха и русского стихосложения.

Ключевые слова: монгольское стихосложение; типология; метрика; силлабическое стихосложение; тибетское стихосложение; строка; цезура; Б.Я. Владимирцов.

A.A. Burykin (Элиста)
ORCID ID: 0000-0002-9119-2698
D.N. Muzraeva (Элиста)
ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

The Academician B.Ya. Vladimirtsov and the Issues of the Mongolian Versification

Abstract. The article deals with the problem of Mongolian versification in connection with the issues of the historical phonetics of the Mongolian language. The authors focus on separate forms of the Mongolian verse analyzed by academician B.Ya. Vladimirtsov in the context of the formation of the Mongolian versification and the influence of the Tibetan poetic form on that of the Mongolian verse. While considering the issues of the historical phonetics of the Mongolian language, starting from the period reflected in the classical (old-written) Mongolian language up to the beginning of the 20th century when B.Ya. Vladimirtsov was recording the living Mongolian speech and verse forms of folklore himself, he concentrated on the analysis of the Mongolian verse forms, dimensions and formal stanza organization of poetic texts. The descriptions of the Mongolian verse form analyzed by B. Vladimirtsov coincide with the poetic forms adopted in the Tibetan poetic literature. Both the Mongolian and the Tibetan verses have a syllabic versification system with an odd number of syllables in a line (from 7–9 to 21–23), the line is divided by caesura into two hemistichs. Similar results were obtained by the authors on the basis of the analysis of poems recorded by N.N. Poppe in the early 1930s. Apparently, the isochrony of the lines in modern Mongolian poetry, noted by L.K. Gerasimovich, is also a legacy of the classical Mongolian versification adopted by the Tibetans. One of the results of this particular study is the fact that B.Ya. Vladimirtsov's search in the field of the Mongolian versification in the 1920s corresponded to the content of theoretical research in the field of general theory of verse and Russian versification.

Key words: Mongolian versification; typology; metrics; syllabic prosody; Tibetan versification; line; caesura; B.Ya. Vladimirtsov.

Научное наследие выдающегося российского востоковеда, основателя монгольского литературоведения и фольклористики академика Б.Я. Владимирцова (1884–1931) и сегодня продолжает сохранять актуальность для исследователей, занимающихся разработкой различных аспектов монголоведения. Проблемы типологии и истории монгольского стихосложения, без сомнения, относятся к числу наиболее важных – и одновременно к числу нерешенных и, как ни странно, наиболее дискуссионных проблем истории монгольской литературы во всей ее исторической перспективе. Квалифицированный читатель понимает это из исторического обзора в единственной специальной монографии Л.К. Герасимович [Герасимович 1975, 11–28]. В трехтомном издании собрания сочинений Б.Я. Владимир-

цова имеется небольшая заметка «Из лирики Миларайбы», содержащая перевод двух отрывков из сборника гимнов-песнопений («Гур-бум») тибетского поэта XI в. [Владимирцов 2003, 205–207]. В специальной литературе о наследии ученого [Б.Я. Владимирцов... 2015] этот вопрос не затрагивался.

То, что история монгольской поэзии и теория стиха представляют собой взаимосвязанные вопросы и открывают выход к проблеме тибето-монгольских литературных связей, отметил Е.И. Кычанов: «Среди статей о монгольской литературе статья Л.К. Герасимович посвящена поэзии Дулдуйтын Равжи (1803–1856), в творчестве которого наряду с религиозными стихами звучали и светские мотивы. Равжа нередко прибегал к форме сургалов (субхашита), древней индо-тибетской и монгольской форме нравоучительного стиха. Любовная лирика Д. Равжи по своему духу близка лирическим стихам Далай-ламы VI Цаньян Джамцо. Это свидетельствует об общности процессов художественного творчества, о том, что и в тибетской, и в монгольской поэзии наступило время, когда сила дарования, таланта поэта разрывала пути религиозного мировоззрения» [Кычанов 1986, 7].

В названной книге Л.К. Герасимович, составляющей исторический обзор по изучению монгольского стихосложения, упоминаются работы Б.Я. Владимирцова [Герасимович 1975, 19, 21, 22, 27, 29, 118] и Н.Н. Поппе [Герасимович 1975, 17, 30, 116–117], однако ни цитируемые авторы, ни сама исследовательница, попытавшаяся решить проблему за счет экспериментального исследования метрики монгольского стиха, не решили вопрос об определении типа монгольского стихосложения и инвентаре единиц для классификации форм монгольской метрики. В связи с этим суждения ученого о форме монгольских стихов, высказанные им в фонетическом разделе его чисто лингвистического труда [Владимирцов 1929], остаются без должного внимания, в то время как они имеют большое значение как для теории стиха, так и для историографии монгольской литературы. Они представляют собой самый ранний и очень ценный опыт характеристики системы монгольского стихосложения.

Б.Я. Владимирцов считал, что истоки монгольского стихосложения лежат в формах монгольского песенного фольклора. Эскурсе в историю монгольского стихосложения открывается следующим образом:

«Чаще всего лирические песни халхасов оказываются построенными по принципу равноударного тонического стиха, при чем встречаются трех-, четырех-, пяти- и семи-ударные стихи. Число слогов в стихе, чередование кратких и долгих слогов для стиха не имеют значения, следовательно ни силлабическая, ни метрическая системы к халхаским стихотворениям этого рода неприменимы. При рассмотрении, напр., четырех-ударного и трех-ударного тонического стиха, наблюдаемого в современной халхаской песне, лирической по преимуществу, обнаруживается, что ударение может быть только на первом слоге слова, или на последнем, если он долг и на последнем слоге слов многосложных, т. е. когда

оно соответствует халхаскому второстепенному ударению» [Владимирцов 1929, 98–99].

В качестве примеров послужили два образца из песен, которые ученый приводит в авторской фонетической транскрипции, мы же даем в переложении на современную графику:

- | | |
|--|-----------------|
| I. Улаан тугийг мандуу лаад (7 слогов), | ◡ ◡ ◡ ` |
| Улсын сурийг бадруу лаад (7 сл.), | ◡ ◡ ◡ ` |
| Урбса хулгай Найда -вангийг (8 сл.), | ◡ ◡ ◡ ` |
| Ухас хийгээд дарва ху (8 сл.). | |
| II. Анх(ан) бага насан даа, Ачта ламдаан учи раад, асрал -дуни дашуур -мнай, аруу сүзгээр шүтсэн -гүй. | ◡ ◡ ◡ ` |
- [Владимирцов 1929, 98–99].

Предлагая описание приведенных примеров, Б.Я. Владимирцов пишет: «В обоих этих примерах мы наблюдаем трехстопный хорей с каталектисом, и только третий стих первого четверостишия показывает некоторую особенность, объясняемую тем, что песенное стихосложение халхасов исходит из музыкальной основы» [Владимирцов 1929, 99]. Таким образом, Б.Я. Владимирцов как будто бы склоняется к тому, чтобы признать систему монгольского стихосложения – тонической, основанной чаще всего на равенстве числа слов как носителей ударения в роли фонетического центра слова, либо на каких-то пропорциональных или устойчивых вариациях количества ударений в стихотворной строке.

Из анализа приведенного Б.Я. Владимирцовым материала становится ясным, что наряду с равенством ударений (числом слов) в стихотворной строке свою роль в организации стиха играет и число слогов в словах или суммарное число слогов в стихотворной строке. Конкретная форма значимости силлабической (слоговой) структуры строки – это изосиллабизм самих строк или же (что имеет место весьма часто) равнотактность слов, образующих стихотворную строку. Наблюдаемая и описанная Б.Я. Владимирцовым система организации стиха оказывается и похожей, и непохожей на известные нам системы, и ученый пытается определить ее в терминах науки о стихе.

Б.Я. Владимирцов отмечает:

«Размер | ◡ || ◡ || ◡ | ` , т. е. трехстопный хорей с каталектисом в монгольских лирических песнях встречается очень часто, при этом число слогов, будь то 7, 8 и 9, не имеет значения. Таким же размером произносят монголы семисложные тибетские стихи. Напр.:

Литеральная транскрипция (здесь тибетская транслитерация приведена согласно системе Т. Вай- ли. – А.Б., Д.М.):	Транскрипция по монгольскому халхаскому чтению (здесь приведена в транслитерации. – А.Б., Д.М.):
---	---

chos-rnams thams-cad rgyu-las byung rgyu-de de-bzhin gshegs-pas gsung de-la ‘gog-pa gang yin pa dge-sbyong chen-pos ‘di skad gsung	čoi-nam tamjid ju-la jung ◡ ◡ ◡ ` ju-de de-šin šeg-pa sung de-la γoγ-ba γang yin -ba ge-jong čin-bo di γad sung» [Владимирцов 1929, 100–101].
---	--

Очень интересно следующее наблюдение ученого: «В стихотворениях чисто литературных, т. е. возникших в монгольской письменной форме, наблюдаются те же явления из области стиха; монголам приходится только для соблюдения ритма приводить сокращенные формы, не свойственные языку классическому» [Владимирцов 1929, 100–101]. В качестве иллюстрации приводится следующий фрагмент стихотворного текста, состоящий из четверостишия; при этом отмечается, что в первом стихе вместо классического qaγan (‘хан’) приводится qan, а в третьем стихе вместо irgen-degen (‘своим подданным’) – irgen-den (усеченная форма притяжения):

manu boyda ejen qan.	◡ ◡ ◡ `
Manju-širi-yin qubilγan.	◡ ◡ ◡ `
Manju mongyol irgen -den	◡ ◡ ◡ `
Maši yeke qayira tai	◡ ◡ ◡ `

[Владимирцов 1929, 101–102].

К цитируемому тексту делается примечание: «В данном случае стих построен по тому же принципу: это четырехстопный хорей с каталектисом, показывающий что ударение падает на первый слог слова, а второстепенное ударение может падать на последний гласный многосложного слова, в особенности если он долог [Владимирцов 1929, 102].

Наблюдения Б.Я. Владимирцова над размещением и формами реализации ударения в монгольском языке, во-первых, являются самыми ранними в истории науки, во-вторых, они до сих пор сохраняют свою значимость и требуют внимания в перспективе. Однако, как явствует и из материала, и из того, на что направляется внимание исследователя, становится понятным, что ни характер ударения в его силовых или тонических компонентах, ни место ударения в слове – так и не зафиксированное в изучении монгольской фонетики – не играют самостоятельной роли в стиховой организации у монголов.

Продолжая анализ стихотворных образцов, Б.Я. Владимирцов отмечает: «Стихотворения подобного рода представляют из себя четверостишия, при чем стих строится по силлабо-тоническому принципу. Со стороны

силлабической стих бывает 9-, 11-, 15- и 19-ти сложным с цезурой после восьмого слога. Со стороны же тонической — это сложный стих: 4, 6 и 8-стопный хорей с заключительным дактилем, наблюдаются случаи, когда хорей не первой стопы заменяется перрихием (в современном стиховедении принята форма термина «пиррихий». — А.Б., Д.М.)» [Владимирцов 1929, 102].

В качестве иллюстрации Б.Я. Владимирцов приводит примеры из монгольского перевода известного сочинения тибетского автора Сакья-пандиты Гунга-Джалцана (1182–1251) «Субхашита» (санскр. subhasita, тиб. legs-bshad, монг. sayin ügetü erdeni-yin sang), имеющего стихотворную форму. Из этого текста, составленного в XVIII в., приводится такой пример с комментарием:

I.	erdem ü-d-ün yeke sang-tu	v v v v v v v v
	merged-tür:	v v v v v v v v
	erdem kiged nomlal inu	v v v v v v v v
	quramui:	v v v v v v v v
	yeke dalai usun-u sang tulada:	
	qamuγ möred mön-kü tende	
	čidqamui::	

«Одиннадцатисложный стих с цезурой после восьмого слога; каждый стих состоит из четырехстопного хорей и одной дактилической стопы» [Владимирцов 1929, 102–103].

С точки зрения русского стихосложения перед нами правильный, даже слишком правильный (без пиррихий, т.е. без пропусков ожидаемых ударений) образец четырехстопного хорей с дактилической клаузулой. Однако монгольский текст имеет одну особенность, не характерную для русского стиха, — для него характерна равноточность слов, составляющих стихотворную строку.

В сочинении Сакья-пандиты Б.Я. Владимирцов выделяет примеры, иллюстрирующие его выводы относительно разновидностей монгольского силлабического стиха:

II.	merged inu bilig iyer	v v v v v v v v
	saki γulsun kibesü:	v v v v v v v v
	dayisun olan bolba su-bar	v v v v v v v v
	qami gaki deyildemü:	v v v v v v v v
	erte pags-rgyal orun -daki	
	bura man-u köbegün:	
	γaγča γar-kü qamuγ бүкү	
	dayisun -iyan darubai::	

«Пятнадцатисложный стих с цезурой после 8-го слога; каждый стих состоит из шестистопного хорей и одной дактилической стопы, при чем в четвертой сто-

пе второго стиха и шестой третьего хорей заменяется перрихием» [Владимирцов 1929, 103–104].

Как ни странно с позиций метрики, но в приводимых образцах длина строки не связана с ее внутренней ритмической организацией, которая описывается исследователем как последовательность хорейческих стоп, и из таких же стоп состоят и строки меньшей длины.

Рассмотрим еще одно интересное наблюдение Б.Я. Владимирцова вместе с иллюстрирующим его примером, взятым из грамматики Агван-Дандар Алашанского (XIX в.):

«В монгольской письменности встречаются также девятисложные стихи с цезурой после третьей стопы; первые три стопы — хорей, последняя стопа — дактиль»

eke blam-a -dayan mörgüged:	v v v v v v v v
egil ulus tan-u tusa-dur:	v v v v v v v v
ene metü üsüg -nügüd-i:	v v v v v v v v
eble güljü biči sügei bi::	v v v v v v v v

[Владимирцов 1929, 105].

Из анализа этого примера явствует, что роль словоразделов в организации монгольского стиха отличается от той, к которой мы привыкли при анализе русского или европейского силлабо-тонического стихосложения. Мы заметили, что в анализируемых автором примерах стихотворений специальная роль в ритмической организации строки принадлежит словоразделу или межсловной границе, однако выясняется — во всяком случае по объяснениям самого Б.Я. Владимирцова, — что в монгольском стихе кроме словораздела имеется такая функциональная единица, как цезура. Основанием для ее выделения является синтаксическое или синтагматическое членение стихотворной строки — тут нужна ремарка: монгольский стих не знает такого явления, как enjambement — перенос, разрывающий синтагму и размещающий ее в составе двух смежных строк. Таким образом, комбинация хорейческих и дактилических стоп в строке у монголов — это не европейский дольник с произвольным распределением междуударных интервалов и межсловных границ; похоже, что это своеобразная твердая форма, определяемая ритмом одной строки.

Метрический репертуар выявляемых Б.Я. Владимирцовым монгольских стихотворных размеров или — будем говорить из осторожности — состав разновидностей стихотворных строк, в особенности, если иметь в виду такой яркий признак, как число слогов в строке, оказывается полностью аналогичным тому, что, по мнению А.В. Зорина, характерно для тибетского стихосложения. По его данным, длина строки в тибетском стихе составляет от 7 до 21–23 слогов, и, как правило, число слогов является нечетным [Зорин 2010, 64–66]. Несмотря на то, что встречаются тексты

тибетских гимнов, написанные 8-сложником, по мнению А.В. Зорина, это довольно редкое явление, поскольку господствующими размерами, к которым прибегали тибетские авторы, были 7-сложник и 9-сложник [Зорин 2010, 66]. О том, что тибетские поэты использовали преимущественно семисложный и девятисложный размер поэтических строк писали ранее Л.С. Савицкий, исследовавший лирические стихи Цаньяна Джамцо, VI Далай-ламы (1683–1706) [Савицкий 1983], и Д.Н. Музраева на примере творчества тибетского автора Дагпу Лобсан-Данби-Джалцана (1714–1762) [Музраева 2001, 116]. «Тайная» биография Дагпу, хорошо известная в востоковедной литературе под кратким названием «Повесть о Лунной кукушке», являет собой образец тибетских сочинений, сочетающих в себе прозаический и стихотворный текст. В стихотворной части автор использует преимущественно семисложный и девятисложный размер поэтических строк, но встречаются также 11- и 15-сложники [Музраева 2013, 33–38].

Для монгольских литераторов-переводчиков XVI–XVIII вв. немаловажным критерием высокого качества перевода являлось строгое следование размеру стиха тибетского первоисточника. Относительно поэтических сочинений самих тибетских литераторов исследователи отмечают, что уже на ранних этапах становления школы переводов с санскрита они проявили стремление к использованию нечетного количества слогов, тем самым как бы отграничивая буддийскую поэзию от народной [Савицкий 1983, 43]; [Зорин 2010, 66].

Вопросы стихосложения были предметом интереса ученика Б.Я. Владимирцова, выдающегося отечественного монголоведа Н.Н. Поппе (1897–1991). Им были установлены интереснейшие факты, значимые для изучения как фольклорного стиха, так и литературной стихотворной формы, точнее, буддийской устной литературной поэзии. Н.Н. Поппе, представляя итоги экспедиции 1931 г. в Селенгинский аймак Бурятии, опубликовал несколько образцов «ламских» песен. Эту публикацию Н.Н. Поппе предваряет замечанием о том, что количество их ничтожно – «всего 7 на 154 новых, революционных». Приведем фрагмент «ламской» песни:

narikan zoroо boroоroо	На тоненьком иноходце-серке
namkan deegyur tuulajii,	проедем по низенькому перевалу,
naral bančin bogdiigoо	солнце-банчен богдо
namriin seriyyunde zalajii!	пригласим в осеннюю прохладу!

[Поппе 1934, 8].

В рассматриваемой публикации Н.Н. Поппе ничего не говорит о стиховой форме записанных им текстов. В этих образцах «ламской» поэзии отчетливо определяется семисложник или чередование семисложных и восьмисложных стихов. Аллитерация в виде созвучия начала стихов в этих текстах хорошо заметна, однако не эта черта является их индивидуализирующей характеристикой: аллитерация связывает друг с другом пары стихов, а также, по-видимому, четверостишия и даже восьмистишия, и

таким образом, выступает средством строфической организации стихотворного текста наряду с количеством стихов в строфе и метрическими характеристиками строфы.

Образцы «ламской» поэзии, к которым, по Поппе, относятся любые тексты с упоминанием каких-либо символов буддийского культа, позволяют поставить неожиданный для начала XXI в. вопрос – а что, собственно, перед нами: фольклор или особая разновидность устной литературы? Подобные тексты являются образцами не социально-специфической словесности, а предметно-специфической словесности, которые априори не могли иметь массового исполнителя, и, вероятно, не имели массового слушателя, на что намекает Н.Н. Поппе.

Итак, по примерам, проанализированным Б.Я. Владимирцовым и образцам, опубликованным Н.Н. Поппе, основной характеристикой монгольского стихосложения является изосиллабизм. Как и в большинстве национальных силлабических систем стихосложения (к числу которых принадлежит и русское стихосложение до первой четверти XVIII в.), число слогов в стихе является постоянным, так что разные размеры строки не участвуют в процессе образования разных форм строф. Однако монгольская силлабика имеет ряд уникальных характеристик, которые по сути превращают ее в особую систему стихосложения, для которой кроме изосиллабизма характерны относительная или абсолютная равноразность слов и словоформ, входящих в стихотворный текст. По-видимому, это то самое свойство сегментов стиха, что А.М. Хамгашалов называл «словом-стопой» в бурятском стихосложении [Герасимович 1975, 11].

По существу наблюдения Б.Я. Владимирцова, поддержанные и в работе Н.Н. Поппе, в ином оформлении предваряют обобщения Л.К. Герасимович: «Ведущими ритмическими определителями в ней (системе монгольского стихосложения. – А.Б., Д.М.) выступают: а) изохронность строк, б) примерная равноразность и равноразность строк, в) членение строки на синтагмы, упорядоченные по времени произношения и количеству слогов, г) синтаксический и смысловый параллелизм сопоставимых строк, д) аллитерация, е) рифма» [Герасимович 1975, 123].

Чрезвычайно существенно во всех характеристиках монгольских стихотворных форм то, что для монгольской системы стихосложения, не характерны в отдельности ни равноразность (изосиллабизм), ни равноразность (признак простейшей формы тоники) или равноразность (признак, который не считался значимым для систем стихосложения) – специфика этой системы стихосложения определяется названными признаками в совокупности. Фактически Б.Я. Владимирцов выявил все названные выше формальные особенности монгольского стиха, и в этом состоит его огромная заслуга – но объект его внимания оказался настолько сложным, что определить его в сравнении с русским и европейским стихосложением оказалось почти невозможно. Стихотворная форма монгольского типа не обнаруживает аналогов среди русских стихотворных экспериментов, более того, как нам известно, она невозпроизводима или еще не воспроизво-

дилась в стихотворных переводах с монгольского на русский язык.

Наблюдения Б.Я. Владимирцова над монгольскими стихотворными текстами и их ритмической организацией, продолженные Л.К. Герасимович, находят свое соответствие в отечественных теоретических работах по стиховедению, написанных еще в 1920-е гг. Одновременно с трудами Б.Я. Владимирцова, Б.В. Томашевский писал в статье, опубликованной в 1928 г.: «...рассмотрев три рода ударений, мы видим ясно, что вопрос о закономерном распределении ударений сопровождается вопросом о членении речи на слова и фразовые единицы» [Томашевский 2007, 36]. Далее Б.В. Томашевский оценивает подходы к стиху в общей теории:

«В общей теории стиха необходимо учитывать две самостоятельные проблемы: 1) учение о стихе, как некотором специфическом речевом единстве, 2) учение о внутренней мере стиха.

Первая из этих проблем только в последнее время начинает привлекать внимание. До сих пор теория стихосложения, собственно говоря, сводилась к теории стопосложения. В самом деле – очевидным и основным признаком русского стиха считалось то или иное взаиморасположение ударных и неударных слогов» [Томашевский 2007, 53].

Как мы видим, поиск стоп в монгольских стихотворениях не дал выразительных результатов, и мы знаем, что монгольская система стихосложения – это не силлабо-тоника и не морное стихосложение античного типа. Назвать ее *особым логэдом*, признаком которого является характер строки, исследователи, похоже, не решались.

Изучение природы монгольского стихосложения в связи с фонетической системой и просодикой монгольского языка, начатое Б.Я. Владимирцовым, было совершенно корректным в методологическом плане. Б.В. Томашевский отмечал: «Двойная проблема стихосложения – проблема организации стиха как целого и организации его внутренней ткани – совпадает с анализом, с одной стороны, фонетических элементов, принадлежащих слову (лексических акцентов), и элементов, принадлежащих фразе (фразовых акцентов). <...> В стихе мы имеем организованную иерархию членения (например, полустушие, стих, полустрофа, строфа), и соответствующие единицы действительно соответствуют друг другу, действительно выделяются, действительно сравнимы между собой» [Томашевский 2007, 59–60].

В заключение надо сказать о том, что Б.Я. Владимирцов в своем исследовании монгольского стиха явно ориентировался на современные ему стиховедческие исследования. Единицы членения стиха, перечисленные Б.В. Томашевским, играют важнейшую роль в организации монгольского стихосложения по крайней мере для тех образцов, которые были положены представителями первого поколения монголоведов-стиховедов. Результаты наблюдений Б.Я. Владимирцова оказались исключительно перспективными для анализа монгольских стихотворных текстов и для

опыта формализации системы монгольского стихосложения, что, как можно утверждать, позволило выявить уникальность монгольской системы стихосложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б.Я. Владимирцов – выдающийся монголовед XX века: сборник статей. СПб., 2015.
2. Владимирцов Б.Я. Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия. Введение и фонетика. Л., 1929.
3. Владимирцов Б.Я. Из лирики Миларайбы // Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М., 2003. С. 205–207.
4. Герасимович Л.К. Монгольское стихосложение: опыт экспериментально-фонетического исследования. Л., 1975.
5. Зорин А.В. У истоков тибетской поэзии. Буддийские гимны в тибетской литературе VIII–XIV вв. СПб., 2010.
6. Кычанов Е.И. Предисловие // *Mongolica*. Памяти акад. Б.Я. Владимирцова. М., 1986. С. 3–9.
7. Музраева Д.Н. К вопросу о структурно-композиционном построении тибетских стихов (на материале «тайной» биографии sTag-phu-ba Blo-bzang Bstan-pa'i rGyal-mtshan'a) // Вестник КИГИ РАН. 2001. № 16. С. 115–122.
8. Музраева Д.Н. Тибето-монгольская повествовательная литература XVII–XVIII вв. (Переводные письменные памятники на монгольском и ойратском языках). Элиста, 2013.
9. Поппе Н.Н. Язык и колхозная поэзия бурят-монголов Селенгинского аймака. Л., 1934.
10. Томашевский Б.В. Стих и ритм. Методологические замечания // Томашевский Б.В. Избранные работы о стихе. СПб., 2007. С. 53–74.
11. Савицкий Л.С. Введение // Цаньян Джамцо. Песни, приятные для слуха / изд. текста, перевод с тиб. Л.С. Савицкого. М., 1983. С. 12–100.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Muzraeva D.N. K voprosu o strukturno-kompozitsionnom postroenii tibetskikh stikhov (na materiale “taynoy” biografii sTag-phu-ba Blo-bzang Bstan-pa'i rGyal-mtshan'a) [To the Issue of the Structural Composition of Tibetan Verses (On the Material of the “Secret” Biography of sTag-phu-ba Blo-bzang Bstan-pa'i rGyal-mtshan)]. *Vestnik KIGI RAN*, 2001, no. 16, pp. 115–122. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. B.Ya. Vladimirtsov – vydayushchysya mongoloved 20 veka: sbornik statey [B.Ya. Vladimirtsov as an Outstanding Mongolist of the 20th Century: A Collection of Articles]. Saint-Petersburg, 2015. (In Russian).
3. Kychanov E.I. Predislovie [Foreword]. *Mongolica*. Pamyati akad B.Ya. Vladi-

mirtsova [In Memory of Acad. B.Ya. Vladimirtsov]. Moscow, 1986, pp. 3–9. (In Russian).

4. Savitskiy L.S. Vvedenie [Introduction]. *Cangyan Jamtso (author); Savitskiy L.S. (ed., transl.). Tsan'yan Dzhamtso. Pesni, priyatnye dlya slukha.* [Cangyan Jamtso. Songs that are Pleasant to the Ear]. Moscow, 1983, pp. 12–100. (In Russian).

5. Tomashevskiy B.V. Stikh i ritm. Metodologicheskiye zamechaniya [Verse and Rhythm. Methodological Notes]. *Tomashevskiy B.V. Izbrannyye raboty o stikhe* [Selected Works on the Verse]. SP, 2007, pp. 53–74. (In Russian).

6. Vladimirtsov B.Ya. *Iz liriki Milarayby* [From the Lyrics of Milarayba]. *Vladimirtsov B.Ya. Raboty po literature mongol'skikh narodov* [The Works on Mongolian Peoples' Literature]. Moscow, 2003, pp. 205–207. (In Russian).

(Monographs)

7. Gerasimovich L.K. *Mongol'skoe stikhoslozhenie: opyt eksperimental'no-foneticheskogo issledovaniya* [The Mongolian Prosody: The Experience of Experimental Phonetic Research]. Leningrad, 1975. (In Russian).

8. Muzraeva D.N. *Tibeto-mongol'skaya povestvovatel'naya literatura 17–18 vv. (Perevodnye pis'mennye pamyatniki na mongol'skom i oyratskom yazykakh)* [Tibetan-Mongolian Narrative Literature of the 17th–18th Centuries. (The Translated Written Monuments in the Mongolian and Oirat Languages)]. Elista, 2013. (In Russian).

9. Poppe N.N. *Yazyk i kolkhoznaya poeziya buryat-mongolov Selenginskogo ay-maka* [The Language and Collective Farm Poetry of the Buryat-Mongols of the Selenga Aimag]. Leningrad, 1934. (In Russian).

10. Vladimirtsov B.Ya. *Sravnitel'naya grammatika mongol'skogo pis'mennogo yazyka i khalkhaskogo narechiya. Vvedenie i fonetika* [The Comparative Grammar of the Mongolian Written Language and the Khalkha Dialect. Introduction and Phonetics]. Leningrad, 1929. (In Russian).

11. Zorin A.V. *U istokov tibetskoy poezii. Buddiyskie gimny v tibetskoy literature 8–14 vv.* [At the Origins of the Tibetan Poetry. The Buddhist Hymns in the Tibetan Literature of the 8th–14th centuries]. Saint-Petersburg, 2010. (In Russian).

Бурькин Алексей Алексеевич, Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор филологических наук, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: фольклор, литература и языки монгольских народов, история и культура Евразии.

E-mail: albury@mail.ru

Музраева Деляш Николаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом монгольской филологии. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, фольклор, письменные источники, каталогизация, текстология, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

Aleksey A. Burykin, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Doctor of History, Leading Researcher at the Department of Mongolian Philology. Research interests: folklore, literature and languages of the Mongolian peoples, history and culture of Eurasia.

E-mail: albury@mail.ru

Delyash N. Muzraeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Researcher, Head of the Department of Mongolian Philology. Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, folklore, written sources, cataloging, textology, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

Русская литература Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00066

А.В. Каравашкин (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-7296-005

ОППОЗИЦИЯ СТРАНСТВИЙ И ПОКОЯ В СОЧИНЕНИЯХ ПРОТОПОПА АВВАКУМА

Аннотация. Поэтику прозы протопопа Аввакума, автобиографического Жития и многочисленных публицистических воззваний, писем, а также разнообразных толкований и «бесед»-проповедей, зачастую связывают с острым динамизмом и драматической напряженностью как сюжетных элементов, так и авторских рассуждений. Все это справедливо ровно в той степени, в которой мы касаемся литературного мастерства. Но идеал автора механически не следует из его литературной техники. За поэтикой нередко скрывается нечто весьма существенное, и оно бывает замаскировано довольно тщательно. В ходе предпринятого в статье анализа показывается, что переход от одного плана реальности к другому у Аввакума происходит стремительно: подчас даже незаметно, где протопоп пишет о своем времени, а где он отдает дань историческим примерам, отсылая нас к событиям глубокой древности. В этой плотности времени и заключена истинная подоплека повествования. Все, что происходит с героями прошлого, может происходить и с современниками Аввакума. Причем в поступках современников часто угадывается библейский прообраз. Вместе с тем в сочинениях Аввакума выстраивается антитеза странствий и покоя: современность связана для него с перемещениями в пространстве и времени, а прошлое тяготеет к неподвижности и вечности. Для прозы вождя раннего старообрядчества это имеет важные последствия и отражается на образно-речевой структуре его произведений. Во-первых, рассматриваемая оппозиция предопределяет выбор речевых средств: низкое (разговорное) и высокое (библейское) приходят к синтезу. Во-вторых, героями аввакумовских текстов становятся как современники, так и исторические лица (отсюда так много внимания уделяет автор приему ретроспективной аналогии). В-третьих, такое сближение контрастных элементов, смешение сакрального и профанного позволяет предельно свободно, непринужденно переходить от бытописания к высоким богословским рассуждениям. Полагаем, что оппозиция странствий и покоя в значительной мере детерминирует неповторимую авторскую манеру Аввакума, который позиционировал себя в качестве одного из главных героев эсхатологической мистерии.

Ключевые слова: оппозиция; поэтика; сакральное; профанное; авторская позиция; авторская манера; ретроспективная аналогия.

A.V. Karavashkin (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-7296-005

Oppositions of Travel and Quietude in the Works of Archpriest Avvakum

Abstract. The poetics of Archpriest Avvakum's prose, (which includes an autobiography and countless pamphlets, letters, commentaries, colloquies, and sermons), are often associated with a sharp dynamism and dramatic tension of plot, as well as with the musings of the writer himself. This is all justified to the extent of his literary prowess, however his vision is not obviously expressed through technique alone. Behind the poetics lies something deeper, and it is thoroughly obscured. In the course of the analysis undertaken in the article, it is shown that transitioning from one plane of existence to another is seamless for Avvakum; on occasion the time and space of the narrative escapes the reader's notice, with little to distinguish between the archpriest's own time and the examples he draws from history, thus sending us into the recesses of ancient times. Through these densities of time runs the undercurrent of the narrative; everything that happens to the protagonists of the past could also happen to contemporaries of Avvakum. In fact, the actions of these contemporaries often find their parallel in biblical precedent. Additionally, Avvakum's works present the opposition of travel and quietude; modern time is associated with transitions through time and space, whereas the past teeters into inertia and the eternal. This opposition delivers a crucial impact to the metaphorical structure of the work of the leader of the Russian Eastern Orthodoxy's Old Rite. First, the opposition being analyzed predetermines the register of speech being used, thus low (colloquial) and high (Biblical) synthesize. Second, the heroes of Avvakum's texts simultaneously become both his contemporaries and historical likenesses, with considerable attention paid by the author to extensive retrospective analogy. Finally, the juxtaposition of the sacred and the profane allows for seamless transitions between mundanity and high, theological musings. The opposition of travel and quietude significantly characterizes the inimitable voice of Avvakum, who positioned himself as one of the main characters of eschatological mystery.

Key words: opposition; poetics; sacred; profane; authorial voice; authorial style; retrospective analogy.

Поэтику прозы протопопа Аввакума, автобиографического Жития и многочисленных публицистических воззваний, писем, а также разнообразных толкований и «бесед»-проповедей, зачастую связывают с острым динамизмом и драматической напряженностью как сюжетных элементов, так и авторских рассуждений, направленных на то, чтобы вовлечь читателя в непримиримый идеологический и религиозный конфликт. Так, по мысли А.С. Демина, герои Аввакума, «волокутся», «бредут», не спят, проявляют ревностное стремление служить Богу, а потому погружены в бурную деятельность и трудятся дни и ночи. Описания странствий и «во-

локит» переполняют знаменитую автобиографию протопопа. Недюжинной энергией наделены и отрицательные герои. Усиленной деятельностью можно не только обрести путь спасения, но и разоблачить себя. «Вялость героев, – отмечает исследователь, – не устраивала Аввакума ни при каких условиях» [Демин 1977, 65]. В этой тяге к изображению активных персонажей лидер старообрядцев мало отличался, например, от представителей придворной культуры: «Итак, Аввакум предпочитал изображать таких же энергичных героев, что и драматурги. Несмотря на разницу во всем остальном, несмотря на противоположность социальных целей, Аввакум и придворные авторы сходились в своем подчеркнуто одобрительном отношении к энергичности и активности героев» [Демин 1977, 65].

Эти выводы в значительной степени перекликаются с наблюдениями Д.С. Лихачева, который в своей монографии о стилях древнерусской литературы и способах изображения человека в ней писал: «Пафосом борьбы пронизаны все его (Аввакума. – А.К.) сочинения, все литературные детали: от земляной ямы и виселицы до титанического пейзажа Даурии с ее горами высокими и утесами каменными» [Лихачев 1970, 145].

И действительно, нередко цель Аввакума-писателя состоит в том, чтобы «заразить» свою аудиторию яркими эмоциями, сделать адресата участником противостояния, сформировать у него протестную картину мира. Все это справедливо ровно в той степени, в которой мы касаемся литературного мастерства. Но идеал автора механически не следует из его литературной техники. За поэтикой нередко скрывается нечто весьма существенное. И оно бывает замаскировано довольно тщательно.

Динамизм и подвижность образной системы скрывают от нас прямо противоположный идеал – желание остановки, покоя, вечной неподвижности, полное равнодушие к развитию. Процесс для Аввакума представляет собой исключительно внешнюю сторону реальности, сторону преходящую, а подлинным фундаментом объективного бытия видится проповеднику вечность. И это можно установить на основе многих высказываний «огнепального протопопа». Сравнительно недавно на этот аспект творчества Аввакума обратил внимание А.В. Устинов в докладе «Наблюдения над образами прошлого в “Житии протопопа Аввакума”», прочитанном в мае 2015 г. на Малышевских чтениях (XXXIX Малышевские чтения). Выступление это не было опубликовано, и мы благодарны автору за то, что он обратил наше внимание на основные его положения. Согласно точке зрения Устинова, человеческая жизнь вписана у Аввакума в контекст сакрального времени, которое предстает как «длющаяся вечность».

Здесь следует вспомнить и то исследование мировоззренческих аспектов творчества Аввакума, которое предприняла в свое время славистка П. Хант. Она замечала:

«Аввакум считал, что в своей исторической жизни он достиг и эсхатологической реальности. Он осмысляет свое отлучение от церкви как символический конец своей исторической жизни и начало жизни эсхатологической. Отлучение –

это смерть и воскресение его духа и тела, отождествление их границ с миром в его целостности. Он полагает, что в его существовании в ограниченном времени и пространстве воплощается и исторический, и эсхатологический Христос. Эта идея объясняет противоречивость автопортрета Аввакума, в котором он изображает себя то низким страстотерпцем, то страшным судьей. Он показывает себя в постоянном движении из времени в вечность и обратно» [Хант 1977, 78]

Переход от одного плана реальности к другому у Аввакума происходит стремительно: подчас даже незаметно, где протопоп пишет о своем времени, а где он отдает дань историческим примерам, отсылая нас к событиям глубокой древности. В этой плотности времени и заключена истинная подоплека повествования. Все, что происходит с героями прошлого, может происходить и с современниками Аввакума, причем в поступках современников часто угадывается библейский прообраз. Традиционному приему ретроспективной исторической аналогии Аввакум не просто уделяет много внимания. Он его делает ведущим, основополагающим. Когда два плана времени сливаются до полной неразличимости, само время становится относительным, оно преодолевается в условиях эсхатологической мистерии. Этим, возможно, следует объяснять и речевое новаторство автора «Жития». Знаменитое аввакумовское смешение церковнославянского сакрального стиля и просторечий с обильным вкраплением вульгарно-речевых оборотов обусловлено тем, что предмет изображения предстает порой в своей синкретической целостности: старое и новое не противопоставляются друг другу. Итак, в буквальном почти смысле небеса спускаются на землю, вечное смешивается с настоящим, а все библейское отражается в обыденной жизни. Церковное и бытовое речения приходят к единству, а первый человек Адам, Манасия, Иосиф, Златоуст, прародительница Сарра, которая, как деревенская баба, пирогов напекла, оказываются современниками протопопа. При этом Аввакум нередко говорит в настоящем времени о действиях богословов и гимнографов прошлого: Дамаскин поет, Иосиф пишет, Златоуст рассуждает... [Понырко 2016, 26]. Обращаясь к этой стороне поэтики текстов Аввакума, А.С. Демин точно отметил: «Мельхиседек оказывается среди русских людей и среди русских вещей» [Демин 1977, 151]. Протопоп видит в современности повторение уже бывшего настолько полное, что прошлое в буквальном смысле для него перемещается в пределы родной земли. Так, в «Книге бесед» автор замечает, что желающим принять муки незачем вспоминать древнюю Персию: новый Вавилон утвердился в России. Подвиг трех мучеников, отправленных Навуходоносором в огненную печь, может быть повторен и в Боровске, куда ссылают сторонников правой веры: «Не по што в Персы итти, печи огненные искать, но Бог дал дома Вавилон: в Боровске пещь халдейская, идеже мучатся святии отроцы, херувимом уподобльшеса, трисвятую песнь воссылающе. Право хорошо учинилося» [Житие протопопа Аввакума 1979, 91]. При этом пейзаж Вавилона явно претендует на то, чтобы быть и описанием Боровска (точнее, Боровск мыслится как не-

кая параллель Вавилона) [Демин 1966, 404]. Примеры подобных сближений и отождествлений можно без труда умножить. Для Аввакума это один из любимых приемов, который встречается в самых значительных его текстах. Границ между священной историей и текущей повседневностью для «огнепального» протопопа как будто не существует. Действительность состоит из двух планов – вечного и временного, посюстороннего. Они в конечном счете сливаются, превращаясь в единую мистерию веры. «Русское эсхатологическое действо XVII в. было мистериальным», – отмечает М.Б. Плюханова [Плюханова 1982, 198].

Есть и другой аспект отношения ко времени. Время земное тварно и относительно, оно служит протяженным континуумом, внутри которого не только нечто разворачивается и действует, но и является по сути цепью трагических событий. Земное время предназначено не для счастья и творчества, а для страданий. Источником их служит зло, привнесенное в Божественный мир свободной волей тварей, духов и людей. Чем трагичнее дальнее, тем ярче и слаще образы горнего, тем сильнее упование на единственный вариант будущего – Царствие Небесное. Покой – неизбежная цель пути праведника, который в земном своем существовании покоя не знает и даже любое желание временного покоя рассматривает как грех.

Вспомним знаменитый эпизод «Жития Аввакума». Это разговор протопопа с женой, Марковной. «Я пришел, – на меня, бедная, пеняет, говоря: “долго ли муки сея, протопоп, будет?” И я говорю: “Марковна, до самой до смерти!” Она же вздохня, отвечала: “добро, Петрович, ино еще побредем”» [Житие протопопа Аввакума 1979, 39].

Земная жизнь представлена тут как собрание неисчислимых бед, мучений, испытаний. Но им положен предел – смерть. И вряд ли Аввакум относился к этому разрешению земных страданий с чувством безысходности. Напротив, он видит в смерти желаемый финал. И как религиозный человек обнаруживает в ней не только конец мучениям, но и смысл, оправдывающий дальние мытарства как таковые. Дальнее конечно и временно, а горнее бесконечно и вечно. Поэтому скитания, перемещения в пространстве и времени, страсти, конфликты – все это укладывается в ограниченный отрезок человеческого пути. На шкале ценностей неподвижное и неизменное занимают особое место.

Символ корабля в начале Жития Аввакума и служит пророчеством о беспокойной жизни скитальца. Странствия и беды становятся главным объектом изображения в знаменитой автобиографии XVII в. Но было бы большой ошибкой считать эту автобиографию обычным жизнеописанием. Это так же неправильно, как видеть в иконе заурядный портрет. Конечно, за странствиями кроется объясняющая их смысл реальность неизменных истин.

В «Книге бесед» (в «Беседе десятой») Аввакум обращается к евангельской притче о богатом и Лазаре (Лук. 16, 19–31). Притча рассказывает о посмертной участи богача и нищего. Некий богач, облачившись в порфиру и виссон, устраивал великолепные пиры, а в это время Лазарь у входа в его

палаты мечтал получить хотя бы крохи со стола пирующих, и псы лизали струпья на теле нищего. Когда он умер, то ангелы отнесли его в Лоно Авраамово, а богач после смерти угодил в адское пламя. Видя блаженство Лазаря в раю, богатый обратился к Аврааму с просьбой отправить в ад Лазаря, чтобы тот остудил от адского пламени язык грешника. Но Авраам отказал богачу. Тогда отчаявшийся страдалец попросил воскресить Лазаря, чтобы нищий предупредил братьев богатого о будущем возмездии. Но Авраам сказал, что на земле есть Моисей и пророки, которых нужно слушать. Богатый же усомнился в том, что их послушают. Тогда Авраам ответил: «Если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят» (Лук. 16, 31). Вспоминая этот сюжет, Аввакум приводит воображаемую сцену беседы с богачом, представляет, как бы сам ответил немилостивому грешнику: «Я не Авраам, – не стану чадом звать: собака ты! За что Христа не слушал, нищих не миловал? Полно-тко милостивая душа Авраам-от миленький, – чадом зовет, да разговаривает, бытто с добрым человеком. Плюнул бы ему в рожу ту и в брюхо то толстое пнул бы ногою!» [Житие протопопа Аввакума 1979, 100]. Впрочем, несмотря на эту грозную тираду в адрес богатого, протопоп признается в том, что сам помиловал бы грешника, испытал к нему жалость, подобную тому состраданию, которое он испытывает иногда к никонианам.

Невозможность покоя в вечности – наказание, а покой, которого достигает Лазарь в Лоне Авраама, становится целью любой праведной жизни. В загробном духовном мире страдания оборачиваются блаженством, а веселье и праздность – муками. В Притче о богатом и Лазаре как будто сконцентрирована все сотериологическая философия средневекового человека, который не доверял видимому, всегда проверял материальное и земное на соответствие вечности. Образ будущего, иными словами, формировался не за счет обращения к плотской горизонтали конечного времени, но за счет упования на восхождение в прямом и переносном смысле к горнему.

По мысли Аввакума, все земное бытие, ставшее лишь чередой испытаний и невероятных мук, трагично. Трагизм этот преодолевается только в плане вечной жизни. Это и есть тот образ будущего, который не связан уже тесными узами с материальным миром, но в значительной мере предопределен им. Ведь траектория земного пути получает продолжение на небе, о чем ярко свидетельствует притча о Лазаре, так страстно истолкованная Аввакумом.

Вся эта философия могла бы быть названа философией регресса и полного тупика, если бы не одно обстоятельство. В системе ценностей средневекового человека отсутствует представление о развитии, характерное для новоевропейской эпохи. Прогресс и достижения тут не только не выступают в качестве категорий мышления, но и в принципе отсутствуют. Эти представления просто еще не сформировались. На реформаторов и ученых Аввакум смотрит с позиций вечности. Как тут не вспомнить насмешливое отношение протопопа к разного рода гадателям и прорицателям! Для него наука всегда была псевдознанием, поскольку подлинным

знанием он считал только повторение вечных истин. Поиски любой новой информации в этой системе координат (будь то грамматическое учение или тайное считывание небесных или каких бы то ни было еще знамений) рассматриваются только как колдовство. Для спасения души достаточно молитв и чтения авторитетной книги. Поэтому свою книжную премудрость Аввакум сравнивал с собиранием кусочков хлеба у богатых хозяев, уже обладающих большими запасами духовной пищи. Книжник не создает, но заимствует: «У богатова человека, царя Христа, из Евангелия ломоть хлеба выпрошу; у Павла апостола, у богатова гостя, из полатей его хлеба крому выпрошу, у Златоуста, у торгова человека, кусок словес его получю; у Давыда царя и у Исаи пророков, у посадских людей, по четвертине хлеба выпросил. Набрал кошел, да и вам даю, жителям в дому Бога моего» [Житие протопопа Аввакума 1979, 120–121]. Надо также сказать, что этот пассаж Аввакума близок топосам традиционного писательского труда, известным древнерусской литературе [Буланин 1983, 3–12].

Культура, которую представляет Аввакум, ориентируется на важнейший архетип – молитву. Молитва не изобретается, но повторяется. И каждое ее прочтение, осуществляемое в новом контексте, составляет для средневекового сознания некую новизну. Однако все новое оживает лишь в контакте с вечным и без него просто непредставимо, а покой и был для Средневековья наиболее адекватным образом вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буланин Д.М. О некоторых принципах работы древнерусских писателей // Труды отдела древнерусской литературы. 1983. Т. 37. С. 3–13.
2. Демин А.С. Наблюдения над пейзажем в Житии протопопа Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы. 1966. Т. 22. С. 402–406.
3. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М., 1977.
4. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979.
5. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
6. Плюханова М.Б. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 184–200.
7. Поньрко Н.В. Протопоп Аввакум в культурной памяти русского народа // Житие протопопа Аввакума (Последняя авторская редакция): в 2 кн. Кн. 1. СПб., 2016. С. 5–32.
8. Хант П. Самооправдание протопопа Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы. 1977. Т. 32. С. 70–83.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bulanin D.M. O nekotorykh printsipakh raboty drevnerusskikh pisateley [About Some Principles of Work of Ancient Russian Writers]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury*, 1983, vol. 37, pp. 3–13. (In Russian).
2. Demin A.S. Nablyudeniya nad peyzazhem v Zhitii protopopa Avvakuma [Oservation of the Landscape in the Autobiography of the Archpriest Abakum]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury*, 1966, vol. 22, pp. 402–406. (In Russian).
3. Hunt P. Samoopravdanie protopopa Avvakuma [Self-justification of the Archpriest Avvakum]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury*, 1977, vol. 32, pp. 70–83. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Plyukhanova M. B. O nekotorykh chertakh lichnostnogo soznaniya v Rossii 17 v. [Some of the Features of Personal Consciousness in Russia in 17th Century]. *Khudozhestvennyy yazyk Srednevekov'ya* [The Artistic Language of the Middle Ages]. Moscow, 1982, pp. 184–200. (In Russian).

(Monographs)

5. Demin A.S. *Russkaya literatura vtoroy poloviny 17 – nachala 18 veka. Novye khudozhestvennye predstavleniya o mire, prirode, cheloveke* [Russian literature of the second half of 17th – Beginning of 18th Century. New Artistic Ideas about the World, Nature, Man]. Moscow, 1977. (In Russian).
6. Likhachev D.S. *Chelovek v literature Drevney Rusi* [Man in the Literature of Ancient Russia]. Moscow, 1970. (In Russian).

Каравашкин Андрей Витальевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история древнерусской литературы, историческая поэтика, текстология, герменевтика.

E-mail: karavash2008@yandex.ru

Andrei V. Karavashkin, Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, Professor. Research interests: history of old Russian literature, historical poetics, textology, hermeneutics.

E-mail: karavash2008@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00067

О.Н. Александрова-Осокина (Хабаровск)
ORCID ID: 0000-0003-2960-9920**«ПАЛЕСТИНСКИЙ ЦИКЛ» П.А. ВЯЗЕМСКОГО:
особенности мировосприятия и жанровой традиции**

Аннотация. В статье рассматривается лирика П.А. Вяземского, посвященная теме Палестины. Пять стихотворений, образующих «палестинский цикл» («Иерусалим», «Палестина», «Одно сокровище», «Александрю Андреевичу Иванову», «Чуфут-Кале», «Памяти Авраама Сергеевича Норова»), имеют биографические истоки и одновременно связаны с христианско-православным мироощущением поэта во второй половине его жизненного и творческого пути. Поэтому «палестинская» тематика находила отражение и в других его сочинениях (в литературной критике, дневниках, публицистике). В статье показано, что образ Палестины стал для Вяземского источником религиозно-философских размышлений о духовном смысле человеческого и исторического бытия, о природе творчества и предназначении художника. «Палестинский цикл» относится к духовной поэзии: художественный мир и ценностная иерархия выстроены с ориентиром на «авторитетное слово» Священного Писания, а Священный (Библейский) хронотоп организует сюжетно-композиционную и ценностно-смысловую целостность художественного мира произведений. Стихотворения несут отпечаток различных жанровых элементов как светской, так и церковной литературы (автобиография, исповедь, молитва, житие, ода, элегия, послание); их поэтику отличает переплетение пейзажных, портретных, этнографических деталей, библейских цитат и реминисценций, символики. Осмысление лирики Вяземского в предложенном аспекте вносит вклад в формирование новой ценностной и эстетической парадигмы русской литературы, связанной с темой «русская литература и христианство».

Ключевые слова. П.А. Вяземский; лирика; духовно-религиозное содержание русской литературы; реализм в поэзии; символика; ода; элегия; послание.

O.N. Aleksandrova-Osokina (Khabarovsk)
ORCID ID: 0000-0003-2960-9920**The Theme of Palestine in P.A. Vyazemsky's Poetry:
The Features of World Perception and Genre Tradition**

Abstract. The article deals with P. Vyazemsky's lyricism, devoted to the theme of Palestine. The five poems that form "the Palestinian cycle" ("Jerusalem", "Palestine", "One Treasure", "To Alexander Andreyevich Ivanov", "Calais", "In the memory of Abraham S. Norov") have the biographical origins and, simultaneously, are associated with the Christian-Orthodox attitude of the poet in the second half of his life and creative path. That is why the "Palestinian" theme was also reflected in P. Vyazemsky's other works, for instance, in his literary criticism, diaries, journalism. The article shows

that for Vyazemsky the image of Palestine became a source of religious and philosophical reflections on the spiritual meaning of human and historical existence, the nature of creativity and the purpose of the artist. The "Palestinian cycle" refers to the spiritual poetry: the artistic world and the hierarchy of values are created with a reference to the "authoritative word" of the Holy Scripture, and the Sacred (Biblical) chronotope organizes the plot-compositional and value-semantic integrity of the artistic world of literary works. The poems bear the imprint of various genre elements of both secular and ecclesiastical literature (autobiography, confession, prayer, hagiography, ode, elegy, epistle). Their poetics is distinguished by the intertwining of the landscape, portrait, ethnographic details, biblical quotations and reminiscences, symbols. Understanding Vyazemsky's lyrics in the proposed aspect contributes to the formation of a new value and aesthetic paradigm of Russian literature related to the theme "Russian literature and Christianity".

Key words: P.A. Vyazemsky; lyric poetry; spiritual and religious content of Russian literature; realism in poetry; symbolism; ode; elegy; message.

В 1850 г. П.А. Вяземский совершил поездку в Иерусалим. Впечатления от палестинского путешествия нашли отражение в дневнике писателя (изданном только после его смерти в 1883 г. [Вяземский 1883]) и в нескольких стихотворениях: «Иерусалим» (1850), «Палестина» (1853), «Одно сокровище» (1853), «Александрю Андреевичу Иванову» (1858), «Чуфут-Кале» (1867), «Памяти Авраама Сергеевича Норова» (1869). Эти произведения связаны общностью темы, мировосприятия, духовной традиции, к которой подключается автор, и могут быть рассмотрены как единое целое, как «палестинский цикл», в котором автор воссоздает художественный образ священного пространства Святой Земли, размышляет о духовном смысле истории и человеческой жизни.

Обращаясь к воссозданию образа Палестины, Вяземский включает в существующую в XIX в. традицию «паломнической литературы», представленную популярными в те годы сочинениями Мишо и Пужула (Michaud, Poujoulat «Correspondance d'Orient», 1832–1835), Р. Шатобриана («Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris»), Д.В. Дашкова («Русские поклонники в Иерусалиме», см. «Северные цветы на 1826 г.»), А.Н. Муравьева («Путешествие ко святым местам в 1830 г.», СПб., 1832), А.С. Норова («Путешествие по Святой земле в 1835 г.», СПб., 1838.). Эта форма соединяла традиции средневекового хождения, интеллектуальной прозы, духовной публицистики, исповедальной литературы и была обращена к историко-религиозным, богословским, нравственно-религиозным проблемам.

«Палестинский» дневник и лирика Вяземского сближаются общностью темы и типом авторского воплощения в тексте, где автобиографизм и исповедальность являются ведущими принципами. Формы авторского присутствия выражаются непосредственно грамматическими средствами: «Я видел древний Иордан <...> / В его евангельские волны / Я погружался троекратно» («А.А. Иванову»); «Светлый край Палестины! <...> Я не-

суть на коне / Богомольцем к святыне <...>» («Палестина»); «Одно сокровище, одну святыню / С благоговением я берегу» («Одно сокровище»); средствами пространственной локализации: «Здесь Гефсиманская долина / Там Елеонская гора» («Иерусалим»); риторическими конструкциями: «И как забыть тебя, спасения купель, <...> Вас, Гефсиманский сад и берега Кедрона!» («Памяти Авраама Сергеевича Норова»).

Вместе с тем «палестинская» лирика отличается от дневниковых записей большей степенью духовной цельности авторского взгляда: «ядро лирики < есть > озарение, в котором обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир. В этом озарении лирическое “я” открывает себя» [Тюпа 2012, 11]. «Палестинские» стихи Вяземского раскрывают духовный опыт встречи человека со Святой Землей, свидетельствуют о глубине духовно-религиозных исканий поэта, который «не писал стихов “на общие задачи”, отдавал поэзии то, что “на уме и на сердце”» [Перельмутер 1993, 309].

Первым, открывшим «палестинскую страницу» в лирике Вяземского является стихотворение «Иерусалим» [Вяземский 1878–1896, IV, 357], это произведение строится в русле жанровой традиции элегии. Лирический сюжет стихотворения раскрывается на двух содержательных уровнях: на первом – описание панорамы города (экфрасис); второй, содержательный уровень связан с символическим видением судьбы Иерусалима в истории человечества – это город величия и страданий Господа, земное падение которого (Лк. 13, 35; 21, 20–24; Мф. 23, 35–38; Мк. 13, 14) и начало грядущего Небесного Иерусалима (Евр. 12:22; Откр. 21:2) было предсказано в Священном Писании.

Типичные для пейзажа «унылой» или «кладбищенской» элегии мотивы грусти и одиночества («Куда ни обращаешь взоры, / Повсюду грустные места: / Нагая степь, нагие горы / И диких дебрей пустота») в контексте стихотворения обогащаются христианской символикой. Элегия, жанровая сущность которой заключается «в ценностном напряжении <...> между “временами”, состояниями мира, укладами непрерывно текущей жизни: прошлым и настоящим» [Тюпа 2012, 25], как нельзя более подходила для воплощения поэтических раздумий о религиозно-духовном движении истории и о судьбе города-легенды. «И среди сей мертвой нивы / И скорбью освященных мест / Печально город молчаливый / Стоит – как на кладбище крест» – образы «мертвой нивы», «скорбью освященных мест», «кладбищенского креста» связаны с поэтикой «кладбищенской элегии» и одновременно в библейском понимании «нива, поспевшая к жатве» олицетворяет человека, готового воспринять Евангелие (Ин 4: 35); «жатва» символизирует время всеобщей радости, выступает символом человека (человечества), готового принять Слово Божие (Ин 4: 35–37) [Нива]; перифраз «скорбью освященные места» обозначает события Страстной Недели. Сравнение Иерусалима с кладбищенским крестом усиливает значения «безжизненности», «мертвенности»; и одновременно «крест» – это символ страдания и смерти, но также воскресения, надежды на спасение.

Логика авторской мысли определена пониманием Иерусалима как

города грядущего спасения, этим обусловлена и образность третьей, завершающей строфы, связанной с символикой топонимов «Гефсиманская долина» и «Элеонская гора»: «Но эта бедная картина / Превыше кисти и пера: / Здесь Гефсиманская долина, / Там Элеонская гора!». Гефсимания (Гефсиманская долина) – священное для христиан место моления Господа Иисуса Христа в ночь ареста (Мф. 26: 36–57; Мк. 14: 32–53; Лк. 22: 39–53; Ин. 18: 1–13). С Елеонской (Элеонской) горой связано одно из важнейших евангельских событий – проповедь Господа Иисуса Христа о втором пришествии (Матф. 24: 4–14). Гефсимания, таким образом, выступает как символ Божественного сострадания к человеку и жертвенной любви, а Елеонская гора, на которой произнеслись пророческие слова Господа о втором пришествии, как символ надежды и одновременно предостережения заблудившемуся человечеству.

Следующими стихотворениями «палестинского цикла» стали «Палестина» [Вяземский 1878–1896, XI, 43–47] и «Одно сокровище» [Вяземский 1878–1896, XI, 48–51]. Дополняя друг друга, они могут быть рассмотрены как две части одного художественного целого, главной темой которого является автобиографическое повествование о паломничестве в Палестину. Лирико-эпический сюжет и предметно-образительная сфера стихотворений направлены на создание образа Палестины как восточного мира (эта часть представлена в описательной манере), а также формируют лирико-философскую линию стихотворений: осмысление религиозно-духовных аспектов человеческого бытия – здесь доминирует медитативное и исповедальное начало. В стихотворении «Палестина» акцент смещен в сторону описательного начала (лейтмотив стихотворения можно было бы определить как «образ Палестины глазами русского паломника»), а в стихотворении «Одно сокровище» преобладает лирико-философское начало, осмысление личного духовного опыта встречи со Святой Землей.

Поэтический образ Палестины в стихотворениях создан в мозаике предметно-образительных деталей конкретно-исторического, национального, социально-психологического характера, создающих образительно наглядную, реалистическую картину. Создавая пейзаж Палестины, автор обращает внимание на характеристики, не типичные для русского пейзажа. Так, необычно для русского взгляда малое количество воды: «Поток без волн там замер и заглох» («Одно сокровище»); «По степи речки ясной / Не бежит полоса» («Палестина»). Подобные наблюдения сделаны и в «палестинском» дневнике писателя, где писатель замечает: именно в пустынных землях Палестины становится понятно, что вода – это жизненная сила, «Божий дар» и труд древних строителей водохранилищ рассматривается как дело, приравненное к духовному спасению человечества: «Из Соломоновых прудов проведена вода в Иерусалим <...> Все сокровища Соломона погибли, <...> но вода Соломона утоляет еще жажду позднейших потомков его» [Вяземский 1883, 73]. Соединение прямого и символического значений в поэтической семантике образа «воды» (жажда физическая и духовная) прослеживается и в стихотворении «Палестина»:

«Путник жадной душою / К холодной влаге приник».

Значимым элементом в создании поэтического пейзажа Палестины является колористика, которая также обнаруживает реальные и символические значения. Поэт обращает внимание на золотистость (солнечность) палестинских ландшафтов. В дневнике он писал, что в Палестине особое золотое сияние солнца, такое, что воздух видится не голубым, а золотым [Вяземский 1883, 61]. В стихотворении «Палестина» об этом сказано так: «Позолотою чудной / Ярko блестящий день», «Полдень жаркий пылает, / Воздух – словно огонь». Символическое значение «золотого» связано с храмовым искусством, где «золото» обозначает Божественное начало. В стихотворении «Одно сокровище» образ сияния связан уже с изображением небес и в своей семантике содержит антитезу земного (как грешного) небесному (как Божественному): «Там на земле как будто казнь лежит / И только небо скорбям непричастно, / Лазурью чудной радостно горит».

Хронотоп «палестинских» стихотворений объединяет настоящее время-пространство и вечное, священное, связанное с библейскими событиями. В настоящем поэт видит картины, словно бы неизменно существующие с библейских времен; сама лексика стихотворений («Израиль», «Божья Сень», «Ревекка») соотносит современность с событиями священной вечности и формирует историко-культурный ландшафт поэтического образа Святой Земли. Художественно-поэтические реконструкции Вяземского воссоздают библейские страницы: «Вот библейского века / Верный сколок: точь-в-точь / Молодая Ревекка, / Вафуилова дочь» («Палестина»). «Евангельские сцены» зарисованы и в дневнике: «у источника <...> несколько молодых поселенок в синих своих сарафанах мыли белье свое. Может быть, и Пресвятая Дева тоже мыла тут <...> пеленки Божественного младенца» [Вяземский 1883, 62]. Святая Земля описывается как священный текст, хранящий память о прошедшем и предсказание грядущего: «Эпопеи священной / Древний мир здесь разверст: / Свиток сей неизменный / Начертал божий перст» («Палестина»).

В стихотворении «Одно сокровище» акцент сделан на поэтическом осмыслении личного паломнического опыта. Здесь образ лирического героя раскрывается как образ «православного богомольца». О русских паломниках Вяземский писал в «Письмах русского ветерана»: «Спрашиваю всякого <...> который, подобно мне, был в Иерусалиме: много ли повстречалось ему истинных паломников, кроме Русских? <...> встречались любознательные или праздные Французы, люди науки, <...> Вы тут найдете и Англичан туристов <...> Но только из России, к праздникам Рождества Христова и Пасхи, являются целые толпы богомольцев говеть и причаститься у Гроба Господня» [Вяземский 1878-1896, VI, 288–289]. Лирический герой стихотворения «Одно сокровище» также называет себя «паломник недостойный»; описываются действия традиционной паломнической практики: «среди живого храма, / на Гроб Господень я главу склонил»; «тихою струею Силоама / я грешные глаза свои умыл»; «мне лепту подавать была отрада, / чтоб обо мне молились и они» (о милостыне); «за упокой в земле

сырой лежащих / Внес имена на вечную скрижаль».

Палестина оказывается для лирического автобиографического героя средоточием духовных и молитвенных устремлений человека; это земля, дающая душевное успокоение и очищение: «в этот край, отчизну всех скорбящих, / я страждущей души носил печаль». Пребывание в Иерусалиме противопоставлено другим путешествиям: среди «ничтожных» дней жизни это событие является особым, исключительным «великим» днем. По мысли поэта, «святая тень» со стен Иерусалима, коснувшись путешественника, меняет всю его жизнь и оказывается смыслом, ценностью и оправданием всей жизни.

В стихотворных посланиях «Александрю Андреевичу Иванову» [Вяземский 1878–1896, XII, 284–286] и «Памяти Авраама Сергеевича Норова» [Вяземский 1878–1896, XII, 402–406] «палестинская» тематика получает новый смысловой поворот: раскрывает образ человека-творца, вся жизнь и творчество которого определила встреча с Палестиной. В жанровой форме стихотворений переплетены традиции «оды», «послания», «жития», «биографии», «автобиографии».

Адресат стихотворения «Александрю Андреевичу Иванову» – русский живописец, близкий друг Н.В. Гоголя, послуживший прототипом художника в повести «Портрет»; поводом к созданию стихотворения послужила выставка картины «Явление Христа народу» в 1858 г. Три части стихотворения в разных аспектах открывают тему Святой Земли. Первая часть – исповедальный монолог поэта о своем личном опыте паломничества; вторая часть – обращение к художнику, третья – описание (экфрасис) картины «Явление Христа народу». В поэтической исповеди о поклонении на реке Иордан раскрывается христианско-православная составляющая в мировоззрении поэта: он видит жизнь человека строящейся на двух полюсах, «житейском» и «духовном»; человек может оказаться «праздным сосудом» утратив ощущение духовного смысла и цельности: «Во мне паломника уж нет, / Во мне, давно сосуде праздном».

Вторая часть стихотворения «Александрю Андреевичу Иванову» развивает идею возможности духовного собирания человека, эта идея связана здесь с темой творчества как служения. Вяземский подчеркивает, что творчество – это труд: «Краснею, глядя на тебя, / Поэт и труженик-художник! <...> / В наш век блестящих скороспелок, <...> Как добросовестен твой труд!». В стихотворении показано, что критерием истинного творчества и таланта поэт видит духовное начало. Известный факт аскетической жизни А.А. Иванова в стихотворении представлен как единственно возможный для художника путь; творчество поэт уподобляет молитвенному служению, прозрение дается только по духовным усилиям: «В избытке душевных сил, / Как схимник, жаждущий спасенья, / Свой дух постом уединенья / Ты отрезвил, ты окрилил. / В искусе строго одиноком / Ты прожил долгие года, / И то прозрел, что никогда / Не увидать телесным оком». Уподобляя художника схимнику, «жаждущему спасенья», Вяземский акцентирует еще одну важную идею в понимании творчества: дар,

талант дается не для личной славы, но для духовного спасения. Третья часть стихотворения представляет собой описание картины (экфрасис) А.А. Иванова «Явление Христа народу». Вяземский перелагает в поэтическом тексте эпизоды евангельского сюжета крещения Господа Иисуса Христа (Мф. 3; Мк. 1: 1–11; Лк. 3: 2–22; Ин. 1: 29–36), воссоздавая образ Палестины времени евангельских событий.

Адресат стихотворения «Памяти Авраама Сергеевича Норова» А.С. Норов – выдающаяся фигура в культуре первой половины XIX в.: участник Бородинского сражения, министр народного просвещения (в 1853–58 гг.); с 1840 г. член Российской Академии и Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук (с 1851 г.), библиофил, чья библиотека оценивалась специалистами как одна из самых богатых в Европе, талантливый переводчик, писатель. Именно он подготовил первое научное издание «Путешествия» игумена Даниила (1864); Норов предпринял несколько путешествий на Восток и в Святую Землю и создал описания своих путешествий [см.: Никитенко 1887]. Вяземский дает портрет А.С. Норова в ценностных категориях православной антропологии: «он кроткой жизнью жил и умер смертью кроткой», «и жизни благодать, и жизни крест любя»; «он тих и ясен был среди земных тревог», «не знал он темных чувств, ни горечи, ни терний». Эту чистоту души героя своего послания поэт объясняет очищающим воздействием Палестины, которая сформировала и высветлила душу ученого: «Была душа его младенчески чиста, / Но и созрела в нем, как плод благоуханной, / Созревший на бразде Земли Обетованной, / Где <...> Божья Благодать ложится как роса». Вяземский подчеркивает духовную связь русской православной культуры с Палестиной, которая становится родной через слово Священного Писания: «Сей край он с юных лет заочно возлюбил, / К нему неслись его заветные стремленья / <...> Но глубже верую своей его постиг; / Она была ему вернейшая из книг» [Вяземский 1878–1896, XII, 404, 405].

Палестина в стихотворении описывается как Священная земля, по которой ходил Господь, как книга, на которой паломник читает страницы Библейской истории: «Там краски светлыя евангельской картины / Еще не стерлись под давою веков, / Там в почву врезан след Божественных шагов, / Там чуешь в воздухе евангельские речи». Определяющая мысль стихотворения состоит в том, что всю деятельность человека определяет духовная вертикаль. Иерусалим – есть самое высшее звено в иерархии духовных ценностей, существующих на Земле: «Кто раз сподобился, О, Иерусалим, / Хоть мимоходом быть причастником твоим, <...> Тот скажет, что хоть раз вкусил он в жизни сладость». Герои лирических посланий Вяземского – А.А. Иванов, А.С. Норов и сам автобиографический герой «палестинских» стихотворений – это люди, пронесшие в своей жизни тот духовный огонь, который они получили от соприкосновения со Святой Землей: «И как забыть тебя, спасения купель!».

Новое содержание тема Палестины получает в стихотворении «Чуфут-Кале» [Вяземский 1878–1896, XII, 312] – здесь поэт обращается к теме

утраченной родины. Импульсом к созданию стихотворения послужила поездка Вяземского с семьей императора Александра II в Крым летом 1867 г., где, по просьбе императрицы Марии Александровны, Вяземский делал поэтические зарисовки («фотографии»): среди них было и стихотворение «Чуфут-Кале». Стихотворение обращено к истории древнего крымского народа – караимов, которая до сегодняшнего дня остается предметом дискуссий: одни концепции связывают народ с тюркскими корнями, другие – с иудейскими [см.: Брокгауз, Ефрон 1903, 66; Герцен, Могаричев 1997]. Вяземский видит караимов как потомков иудеев и посвящает стихотворение их древней столице – Чуфут-Кале как наследнице Палестины. Главной темой стихотворения является духовная и физическая связь народа со своей землей: «изгнанник добровольный», «народ, разрозненный грозой, / Скитальцы по лицу земли!», – пишет о караимах поэт.

Жанровая традиция, которую продолжает поэт в этом стихотворении – элегия. Лирический сюжет стихотворения строится как «сюжет-реконструкция», при котором совмещается прошлое и настоящее, реальное и религиозно-мифологическое. Виды местности Чуфут-Кале и прилегающего к древнему городу кладбища в Иосафатовой долине («Крутизн и голых скал вершины, / Природы дикой красота», «в обломках город тих и пуст») побуждают к лирическим размышлениям о тайнах истории, таинственных судьбах древних народов, о памяти и вечности. В истории народа, по мысли поэта, главное – это связь с памятью предков, с религией, верность слову Священного Писания («верный праотцам своим <...> благочестивый караим»). Рассматривая караимов как потомков иудеев, Вяземский обращается к Палестине – как к их утраченной родине, предмету благоговейной памяти и поклонения. В стихотворении проводится мысль, что народ связан со своей землей многими невидимыми нитями; будучи лишенным этой земли в силу различных исторических обстоятельств, народ будет искать повторения родных ландшафтов и на чужбине, любить ту землю, где увидит сходство с родными местами: «Крутизн и голых скал вершины, / Природы дикой красота / Напоминали Палестины / Ему священные места, / Здесь он оплаканного края / Подобье милое искал»; «Сюда, изгнанник добровольный, Он свой Израиль перенес». Земля, по мысли поэта, это духовное начало, язык, религиозные традиции, священные книги: «Здесь ветхий голос Моисея / Переходил из чистых уст / В уста преданьем непрерывным», «И чулось ему: с Синая / Еще Господь благовещал».

Смысл стихотворения, прочитанного в контексте всего «палестинского цикла» Вяземского, перерастает рамки только истории караимов и выходит к осмыслению места Палестины в духовной истории человечества. Святая земля – родина трех авраамических религий, обладает особой духовной сущностью, хранит мистическую связь с Богом и именно в этом качестве является священной и для иудеев, и караимов, и для русского православного человека, и для многих других народов; является предметом духовных устремлений человечества как земля Божественного откровения. В стихотворениях «палестинского» цикла лейтмотивом проходит

мысль о значимости духовной связи человека и земли; образ Палестины, созданный поэтом, – это место, красота которого «превыше кисти и пера» («Иерусалим»), «где душа, как дома зажила» («Одно сокровище»), «святыня, с детства родственная» («Палестина»), к ней человек приходит «святой любви и страха полный» («А.А. Иванову»); в этой земле «Евангелие здесь есть летопись живая» («А.С. Норову»). В «палестинских» стихотворениях Вяземского хронотоп сакрального пространства приобретает личностное начало, события Священной истории открываются в антропоцентрическом измерении, «священное» перестает быть «мифологическим», но становится личностным, «настоящим» и актуальным в признаниях автобиографического лирического героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко В.В. Вяземский. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2014.
2. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений князя П.А. Вяземского: в 12 т. / Изд. Графа С.Д. Шереметева. СПб., 1878–1896.
3. Вяземский П.А. Путешествие на Восток (1849–1850). СПб., 1883.
4. Герцен А.Г., Могаричев Ю.М. Чуфут-Кале – иудейская крепость // Евреи Крыма: очерки истории / сост. Э. Соломоник. Иерусалим; Симферополь, 1997. С. 23–32.
5. Гинзбург Л.Я. П.А. Вяземский // Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 5–50.
6. Иерусалим // Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/m-ierusalim> (дата обращения 01.09.2017).
7. Моторин А.В. Художественное вероисповедание князя П.А. Вяземского // Христианство и русская литература. Сб. 4. СПб., 2002. С. 209–249.
8. Нива // Библейский словарь Брокгауза. Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/otchnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/3289> (дата обращения 01.09.2017)
9. Никитенко А.В. Авраамий Сергеевич Норов: биографический очерк. СПб., 1870.
10. Пасха за 1700–2299 гг. URL: <http://www.ph4.ru/time/pesah.php?conf=table> (дата обращения 23.01.2018).
11. Перельмутер В.Г. «Звезда разрозненной плеяды!..»: жизнь поэта Вяземского, прочитанная в его стихах и прозе, а также в записках и письмах его современников и друзей. М., 1993.
12. Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров // Известия Южного Федерального университета. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.
13. Чуфут-Кале // Энциклопедический словарь / под ред. проф. И.Е. Андреевского. Т. 39: Чугуев – Шен. СПб., 1903. С. 66.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Genealogiya liricheskikh zhanrov [The Genealogy of Lyric Genres]. *Izvestiya Yuzhnogo Federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*, 2012, no. 4, pp. 8–31. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gertsen A.G., Mogarichev Yu.M. Chufut-Kale – iudeyskaya krepost' [Chufut-Kale – a Judean Fortress]. *Evrei Kryma: ocherki istorii* [The Crimean Jews: Essays on History]. Jerusalem; Simferopol, 1997, pp. 23–32. (In Russian).
3. Motorin A.V. Khudozhestvennoye veroispovedaniye knyazyza P.A. Vyazemskogo [The Artistic Faith of Prince P.A. Vyazemsky]. *Khristianstvo i russkaya literatura*. [Christianity and Russian Literature.]. Vol. 4. Saint-Petersburg, 2002, pp. 209–249. (In Russian).

(Monographs)

4. Bondarenko V.V. *Vyazemskiy* [Vyazemsky]. 2nd ed., revised and updated. Moscow. 2014. (In Russian).
5. Perel'muter V.G. “Zvezda razroznennoy pleyady!..”: zhizn' poeta Vyazemskogo, pročitannaya v ego stikhakh i proze, a takzhe v zapiskakh i pis'makh ego sovremennikov i druzey [“The Star of the Disconnected Pleiad! ..”: The Life of the Poet Vyazemsky, Read in His Poems and Prose, as well as in the Notes and Letters of His Contemporaries and Friends.] Moscow, 1993. (In Russian).

Александрова-Осокина Ольга Николаевна, Тихоокеанский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры литературы и журналистики. Научные интересы: проблемы русской духовной литературы, паломническая литература XIX в., история дальневосточной литературы.

E-mail: osokina-11@mail.ru

Olga N. Aleksandrova-Osokina, Pacific National University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the Department of Literature and Journalism. Research interests: problems of Russian spiritual literature, pilgrimage literature of the 19th century, the history of Far Eastern literature.

E-mail: osokina-11@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00068

Л.Л. Пильд (Тарту, Эстония)
ORCID ID: 0000-0002-2215-1913

«ХОР», «СТРОЙ» И СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ В ЛИРИКЕ А.А.ФЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1850-х гг.

Работа выполнена в рамках институционального гранта Эстонии
IUT34-30 (THVLC 15030I)

Аннотация. В статье анализируются поэтические тексты А. Фета второй половины 1850-х гг., посвященные музыкальной теме. Объектом внимания являются стихотворения «Был чудный майский день в Москве...», в котором ключевым можно считать образ хора, «Anruf an die Geliebte (Бетховена)», где речь идет о сольном пении, а также некоторые другие тексты, опубликованные впервые или созданные в 1856–1857 гг. Сольное пение противопоставлено в лирике Фета рассматриваемого периода звучанию «хора» и отчетливо ассоциируется с воспоминаниями о трагических событиях. Стихотворение, где идет речь о сольном пении, и стихотворение, где поют хором, обращены, на первый взгляд, к разным адресатам. «Был чудный майский день в Москве...» относится к комплексу текстов, написанных во время романа с будущей женой поэта – М.П. Боткиной, по видимому, незадолго до венчания. В это время у Фета, появляется потребность в языке для описания новых отношений лирического субъекта с новой героиней. В статье показано, что для этого Фет обращается к лирике Жуковского и образу хорового пения. Стихотворение «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» написано в более традиционной для Фета манере, в нем изображается сольное пение и вводится цитатно-реминисцентный пласт, восходящий к словесной части вокального цикла Бетховена «An die ferne Geliebte». Исследование глубинной семантики обоих стихотворений приводит к заключению, что лирические сюжеты обоих текстов пересекаются, в них отражается образность, связанная с «новой любовью» Фета, Марией Боткиной, и воспоминания поэта о погибшей возлюбленной – Марии Лазич. Текст-посредником, который объединяет оба произведения, является вокальный цикл Бетховена на слова поэта-дилетанта А. Ейтелеса.

Ключевые слова: хоровое и сольное пение; музыкальные модели; поэтика Фета; Бетховен; вокальный цикл.

L. Pild (Tartu, Estonia)
ORCID ID: 0000-0002-2215-1913

“Choir”, “Harmony” and Solo Singing in the Lyrics of A. Fet in the Second Half of the 1850s.

Abstract. The article analyzes Afanasy Fet’s poetic texts of the second half of the 1850’s which are devoted to the theme of music. The focus is on the poems “There was

a wonderful May Day in Moscow...” where the key image is an image of choir, and “Anruf an die Geliebte (by Beethoven)”, which is about solo singing. Some other texts published for the first time or created in 1856–1857, are also analyzed. In Fet’s lyrics of the period under review, solo singing is opposed to the sound of “choir” and is clearly associated with the memories of tragic events. It seems that the poem, which is about solo singing, and the poem where they sing in chorus, are addressed to different addressees. “There was a wonderful May day in Moscow...” refers to a complex of texts written during the romantic relationship with the poet’s future wife, Maria Botkina, presumably shortly before the wedding. At this time, Fet found a need for a language to describe the new relationship of the lyrical subject with the new heroine. The article shows that for this, Fet refers to the lyrics of Zhukovsky and to the image of choral singing. The poem “Anruf an die Geliebte (by Beethoven)” is written in a more traditional manner of Fet. It describes solo singing and introduces a quotation-reminiscence layer that goes back to the verbal part of Beethoven’s vocal cycle “An die ferne Geliebte”. The study of the deep semantics of both poems leads to the conclusion that the lyrical plots of both mentioned texts intersect. They reflect the imagery associated with Fet’s new love, Maria Botkina, and poet’s memories of his lost beloved – Maria Lazich. The text-mediator, which combines both works, is Beethoven’s vocal cycle on the words by A. Jeitteles.

Key words: choral and solo singing; musical models; Fet’s poetry; Beethoven; vocal cycle.

В статье пойдет речь о «музыкальных» стихотворениях Фета второй половины 1850-х гг., в центре которых находятся образы хорового и сольного пения, неявно противопоставленные друг другу. (Более подробно о музыкальных претекстах в лирике Фета см.: [Пильд 2017, 117–131]). По словам Б.А. Каца, «идентифицировать музыкальные модели, даже глухо упомянутые в литературном тексте, всегда полезно, ибо можно восстановить тот звуковой фон, который призван был оживить в сознании читателя конкретные музыкальные и соответственно эмоциональные ассоциации» [Кац 2008, 343] (о «музыкальной» теме у Фета см., напр.: [Благой 1970]; [Кузнецова 1999]). Наша задача – выявить смысл противопоставления и связать его с теми изменениями в поэтике Фета, которые происходят в отмеченный период. Объектом внимания станут, в первую очередь, «Был чудный майский день в Москве...», где ключевым является образ хора, и «Anruf an die Geliebte (Бетховена)», где речь идет о сольном пении. Рассмотрены будут и некоторые другие тексты, опубликованные впервые или созданные в 1856–1857 гг. Стихотворение «Был чудный майский день в Москве...» («Русский вестник». 1857. № 8) состоит из девяти катренов, оно написано ямбом 4/3 с чередованием мужских и женских клаузул:

«Был чудный майский день в Москве;/ Кресты церковей сверкали,/ Вились катки под окном / И звонко щебетали. // Я под окном сидел, влюблен,/ Душой и юн и болен./ Как пчелы, звуки вдалеке / Жужжали с колоколен.// Вдруг звуки стройно, как орган,/ Запели в отдалении; / Невольно дрогнула душа/ При этом стройном

пени./ И шел и рос поющий хор,/ И непонятной силой / В душе сливался лик небес / С безмолвною могилой./ И шел и рос поющий хор,/ И черною грядюю / Тянулся набожно народ / С открытой головою./ И миновал поющий хор,/ Его я минул взором./ И гробик розовый прошел / За громогласным хором. // Струился теплый ветерок, / Покровы колыхая,/ И мне казалось, что душа / Парила молодая. // Весенний блеск, весенний шум, / Молитвы стройной звуки / Все тихим вяло крылом / Над грустию разлуки./ За гробом шла, шатаясь, мать, – /Надгробное рыданье! / Но мне казалось, что легко / И самой страданье» [Фет 2002, 299–300].

Отметим несколько отличий этого текста не только от лирики зрелого Фета, но и от подавляющего большинства его других стихотворных текстов. Начнем с размера. К ямбу 4/3 Фет обращался лишь в нескольких случаях, например, в раннем переводе из Гете «Певец» (“Der Sanger”) и в шуточном стихотворении «Рыбка» (1858), которое, возможно, является шутивным переосмыслением баллады Жуковского «Рыбак» и романа Франца Шуберта на стихи Ф.Д. Шубарта «Форель». Однако рифмовка второго стихотворения отличается от перевода сплошными мужскими клаузулами. Таким образом, в оригинальном творчестве Фета как будто нет больше стихотворений, где ямб 4/3 с «балладной» окраской сочетался бы с перекрестным чередованием мужских и женских рифм.

В автографе восьмая строфа выглядела так: «Парила, чистый *серафим*, / Влетая в жизнь иную, / Покинув грустную в слезах/ Семью свою земную» [Фет 2002, 483. Здесь и далее в тексте статьи курсив в цитатах мой. – Л.П.]. Отметим, что восьмая строфа, по всей видимости, была изменена из-за явной близости, с одной стороны, к автобиографическому контексту (об этом см. – ниже), а с другой, – к Жуковскому, к концовке его «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев», которая является одним из претекстов «Был чудный майский день в Москве...» и также написана ямбом 4/3 с перекрестными рифмами. В финале «повести» сосредоточено несколько образов, которые мы видим и у Фета: «Бывают тайны чуда, / Невиданные взором: / Отшельниц слышны голоса;/ Горе хвалебным *хором* / Поют; сквозь занавес зари / Блистает крест; слиянны / Из света зрятся алтари;/ И, яркими венчаны / Звездами, девы предстоят / С молитвой их святыне, / И *серафимов* тьмы кипят / В пылающей пучине» [Жуковский 1959, II, 134].

Особенной является и поэтическая семантика стихотворения, которое, как уже говорилось, принадлежит к группе произведений, описывающих пение, вокальную музыку. Чаще всего Фет обращается к сольному пению, но в стихотворении «Был чудный майский день в Москве...» «я» вспоминает о пении «хора». Хор – частотный образ в лирике Фета, однако, как правило, слово используется в переносном значении (хор дум, хор звезд/ светил, хор деревьев, хор – коллективный участник действия в античной драме и т.п.) и крайне редко в прямом – хор как «музыкальный ансамбль, состоящий из певцов»; «совместное звучание человеческих голосов». Лишь в некоторых стихотворениях встречается «хор» в последнем значе-

нии – там, где речь идет о цыганском пении. (Ср.: «Томлюся и пою. Ты слушаешь и млеешь;/ В напевах старческих твой юный дух живет. /Так в *хоре молодом*: “Ах, слышишь, разумеешь!” /Цыганка старая одна еще поет» [Фет 1986, 299]).

Еще одна особенность, выделяющая анализируемое стихотворение в корпусе других фетовских текстов, – это само произведение, исполняемое «хором». Хотя Фет не называет музыку, которую слышит герой, можно предположить, что это молитва «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный, помилуй нас...» («Трисвятое»), традиционно исполняемая при выносе тела из дома, по дороге в храм или из храма на кладбище.

«Строй» похоронного пения противопоставлен в начале стихотворения двойственному эмоциональному состоянию лирического субъекта: «Я под окном сидел *влюблен*, / *Душой и юн и болел*, / Как пчелы, звуки вдаль / Жужжали с колоколен» [Фет 2002, 299]. Преображение колокольного звона в пчелиное жужжание мотивировано не только отдаленностью источника звука, но и тем, что лирический субъект отождествляется с поэтом (пчела как атрибут поэта или как двойник поэта встречается в нескольких сочинениях Фета, например, в стихотворении «Пчелы» и др.). На «я»-поэта намекает уже первый стих: «Был чудный майский день в Москве...», являющийся, по всей вероятности, отсылкой к “Im wunderschonen Monat Mai“ из цикла Гейне “Lyrisches Intermezzo“ и, возможно (учитывая «музыкальность» всего стихотворения), к первой песне известного вокального цикла Шумана «Любовь поэта» на стихи Гейне. Таким образом, две первые строфы характеризуют «я» как персонажа, хотя и обращенного к внешнему миру, но все-таки погруженного в себя и ощущающего не только влюбленность, но и боль/болезнь.

Следующие три строфы описывают нарастание единства в душе влюбленного поэта [Фет 2002, 299]. Звучание хора крещендо (звук усиливается за счет увеличения участников похоронной процессии и в результате приближения поющих к «я») изменяет настроение героя; странным образом он вдруг перестает ощущать раздвоенность и даже в самой смерти видит «легкость». Возможно, в стихотворении отразилась концепция «хора» в драме, восходящая к представлениям Августа Шлегеля (о концептуальных построениях Шлегеля см.: [Манн 1998, 184]).

В седьмой строфе появляется глагол субъективной модальности, и все происходящее получает иное освещение. Стихотворение представляет собой воспоминание о том, что случилось когда-то с лирическим субъектом, однако поэт не уточняет, какому времени могло принадлежать изображаемое событие. Оценка произошедшего ретроспективна, т.е. совпадает с моментом написания стихотворения. В момент встречи с хором и «розовым гробиком» (по-видимому, маленькой девочки) переживание «строя», гармонического состояния души для лирического субъекта было безусловным (микросюжет, описывающий смерть ребенка, обычно связывается у Фета с воспоминаниями о трагической гибели Марии Лазич и кодируется в образах баллады Жуковского «Лесной царь». В стихотворении «Был чуд-

ный ясный день в Москве...» микросюжет как бы теряет свою трагическую остроту, но в финале стихотворения его трагизм особо подчеркнут [см. об этом: Пильд 2017, 123–124]. Внезапное появление хора и не названное произведение, которое он исполняет, возможно, вводят аллюзию на евангельскую цитату: «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» [Лк. 2:13].

«Был чудный майский день в Москве...» относится к комплексу текстов, написанных во время романа с будущей женой поэта – М.П. Боткиной, по-видимому, незадолго до венчания. (Г. Асланова относит к группе текстов, связанных с М.П. Боткиной, еще такие стихи, как «Еще майская ночь...», «Другу», «Цветы», «Музе», «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» и др. См.: [Асланова 1997, 1999]). Как показала Г. Асланова, эти стихотворения либо прямо обращены к М.П. Боткиной (некоторые из них записаны в ее альбом), либо созданы под «воздействием» невесты [Асланова 1997; 1999]. Не оспаривая вывода исследовательницы и соглашаясь с тем, что влюбленность в Боткину и последующая женитьба на ней действительно были переломными событиями в жизни поэта, которые он сам оценивал как огромное счастье и удачу, обратим внимание на то, что почти все стихотворения, написанные «под воздействием» Боткиной, обладают довольно сложной семантической структурой. Чтобы понять ее специфику, необходимо детально рассмотреть каждое из них.

Известно, что примерно с 1856 г. Фет внимательно читает и изучает стихи Тютчева. Результатом этих штудий оказывается статья «О стихотворениях Тютчева» (1859) [Кленин 1997, 49]. Обратим внимание, что и в стихотворении «Был чудный майский день в Москве...» обнаруживается «тютчевский след». В первую очередь, это относится к семантике лексемы «строй», которая встречается у Фета в переводах античной лирики и не столь характерна для оригинального творчества поэта: образ отчетливо ощущается в стихотворении как «чужой». Выскажем предположение, что «строй» в значении «гармонии» восходит к тютчевскому «Памяти Жуковского» (1852): «Душа его возвысилась до *строю*: / Он *стройно* жил, он *стройно* пел... <...> И этот-то души высокий *строй*, / Создавший жизнь его, проникший лиру, / Как лучший плод, как лучший подвиг свой, / Он завещал взволнованному миру...» [Тютчев 1987, 184].

К Жуковскому мы еще вернемся, однако обратим внимание на другие отсылки к Тютчеву, которые особенно отчетливы в финальной части текста. Как уже говорилось, в последних строфах подчеркивается относительность, не абсолютность настроения лирического субъекта. «Я» как бы смотрит на свой внутренний мир со стороны, находясь уже в другой временной точке. Грамматически эта смысловая интенция выражена словформой «казалось». Не только само это слово, но и весь лирический сюжет «Был чудный майский день в Москве...» близок стихотворению Тютчева «Еще шумел весенний день...» (<1829>; 1851):

«Еще шумел веселый день, / Толпами улица блистала, / И облаков вечерних тень / По светлым кровлям пролетала. // И доносились порой / Все звуки жизни благодатной, – / И все в один сливалось строй, / Стозвучный, шумный – и невнятный. // Весенней негой утомлен, / Я впал в невольное забвенье... / Не знаю, долог ли был сон, / Но странно было пробужденье. // Затих повсюду шум и гам / И воцарилось молчанье – / Ходили тени по стенам / И полусонное мерцанье... // Украдкою в мое окно / Глядело бледное светило, / И мне казалось, что оно / Мою дремоту сторожило. // И мне казалось, что меня / Какой-то миротворный гений / Из пышно-золотого дня / Увлеч, незримый, в царство теней» [Тютчев 1987, 85].

Между двумя стихотворениями довольно много лексико-семантических пересечений: совпадают образы весны, уличного шума, «строая» как гармонического звучания и, наконец, радостной умиротворенности лирического субъекта, которая с временной дистанции кажется не настоящей. У Тютчева мы видим ту же позднейшую перемену оценки эмоционального состояния героя, что и у Фета.

По мнению Эмили Кленин, лирический субъект Фета, начиная с 1856 г., учится смотреть на себя «со стороны», а сам Фет постепенно перенимает у Тютчева искусство «объективного» письма («внутренний мир сравнительно независим от внешнего, и он предстает перед читателем как конкретный вещественный объект») [Кленин 1997, 49]. Что касается стихов, связанных с Боткиной, то помимо общего движения Фета к относительной «объективности», одним из внутренних импульсов к изменениям, происходящих в это время в поэтике Фета, становится потребность в языке для описания новых отношений лирического субъекта с новой героиней.

В связи с биографическими событиями у Фета появляется даже «добрая» Муза, образ, навеянный реальным обликом будущей жены. Ср., например, фрагмент письма Фета к невесте: «Добрая Марья Петровна! Пишу эти строки с пламенным желанием успокоить Вас, а следовательно, и себя <...> Я ищу полной, светлой тишины и при Вашем *добром* сердце и *доброй* воле найду ее у себя, т. е. у Вас. Что касается до людей и их мнения, то я уже говорил Вам, и, быть может, Вы со временем убедитесь, что я хлопоту о том, чтобы идти прямо к своему идеалу, а не к людскому. *Добрых*, симпатичных людей встречаю на пороге, а для прочих свет и без нас просторен» [цит. по: Асланова 1997, 201]. Ср. также в стихотворении «Музе» (1857): «Дай руку. Сядь. Зажги свой факел вдохновенный. / Пой, *добрая*! В тиши признаю голос твой / И стану, трепетный, коленопреклоненный, / Запоминать стихи, пропетые тобой» [Фет 2002, 298] (в стихотворении 1854 г. Муза Фета предстала капризной и печальной, но не доброй: «Отрывистая речь была полна печали, / И женской прихоти, и серебристых грез, / Невысказанных мук и непонятных слез» [Фет 2002, 228]). Напомним в связи с приведенными цитатами одну из важных поэтических деклараций Жуковского, выраженную в стихотворении 1812 г. «К А.Н. Арбеновой»: «Любить *добро* и петь его на лире – / Вот все, мой друг! Да будет власть Творца! [Жуковский 1959, I, 139]. Новая героиня Фета характеризуется как

«друг» лирического субъекта. После согласия М.П. Боткиной стать женой Фета поэт пишет и посылает ей стихотворение «Другу» (1857): «Борьбой с наитием недуга / Души напрасно не томи, / Без слез, без ропота на друга / С надеждой очи подыми» [Фет 2002, 365]. В этом же тексте появляется прямая отсылка к одному из самых известных сочинений Жуковского: «Пусть свет клянет и негодует / Он на слова прощенья нем, / Пойми, что сердце только чует / *Невыразимое* ничем» [Фет 2002, 365]; возникает образ «бессмертной души», в целом для Фета не характерный, по крайней мере, в такой прямой формулировке: «То, что в явленьи незаметном / Дрожит, гармонией дыша, / И в тайнике своем заветном / Хранит *бессмертная душа*» [Фет 2002, 366]. Описание возлюбленной как доброго друга, апелляция к «бессмертной душе» и «невыразимому» в одном и том же стихотворении, а также наделение Музы поэта добротой позволяет говорить о том, что Фет делает попытку описать свою новую возлюбленную, включая в текст аллюзии на Жуковского. [Отметим, однако, что в круг текстов Жуковского, актуальных для Фета при поэтическом обращении к М.П. Боткиной, не входит баллада «Лесной царь»].

Известно, что Фет является одним из главных продолжателей поэтической традиции Жуковского в русской поэзии [Эйхенбаум 1922, 122–123]; образы, поэтические формулы, ритмико-мелодические обороты из стихов Жуковского, «напевный стиль», восходящий к его поэзии, характеризуют лирику Фета на протяжении всего творческого пути. Однако в конце 1850-х гг. Фет, по-видимому, стремится разграничить те женские образы, которые встречались в его лирике до начала романа с невестой, и тот, который он пытается конструировать с 1857 г. Поэтому в текстах, изображающих новую героиню, появляется лексика, восходящая к образу Жуковского в стихах Тютчева и акцентирующая поэтическую семантику «добра» и «строга» как гармонии земной и небесной жизни. Эта образность объединяется с представлением о «бессмертии души» и проецируется даже на похоронное пение «хора».

Теперь обратимся к стихотворению «Anruf an die Geliebte (Бетховена)», где речь идет не о хоровом, а о сольном пении. Сольное пение имеет в творчестве Фета устойчивую семантику: вокальная музыка, исполняемая женским или мужским голосом, чаще всего ведет к припоминанию каких-то трагических событий или погружает лирического субъекта в «печаль». Ср., например, в стихотворении «Певнице» (1857): «Уноси мое сердце в звенящую даль, / Где как месяц за рощей печаль; / В этих звуках на жаркие слезы твои / Кротко светит улыбка любви» [Фет 2002, 259]). Ср. также: «Не напевай тоскливой муки / И слезный трепет утиши, / Воздушный голос! – Эти звуки / Смуцают кроткий мир души» [«Римский праздник» (1856–1857); Фет 2002, 257]. К этой группе текстов мы относим и «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» (1857): «Пойми хоть раз тоскливое признание, / Хоть раз услышь души молящей стон! / Я пред тобой, прекрасное созданье, / Безвестных сил дыханьем окрылен. // Я образ твой ловлю перед разлукой, / Я полон им и млею и дрожу, / И без тебя, томясь предсмертной мукой, /

Своей тоской, как счастьем, дорожу. // Ее пою, во прах упасть готовый. / Ты предо мной стоишь, как божество – / И я блажен; я в каждой муке новой / Твоей красы провижу торжество» [Фет 2002, 260].

Образность стихотворения, на первый взгляд, не согласуется с кругом той поэтической лексики, которая встречается в других текстах, обращенных к невесте. Они слабо связаны с биографической ситуацией этого времени – в мае М.П. Боткина дала Фету согласие стать его женой и уехала из Москвы. Комментаторы новейшего «Собрания сочинений и писем» Фета предполагают, что стихотворение следует датировать маем 1857 г. [Фет 2002, 473]. По мнению Б.Я. Бухштаба, заглавие стихотворения может отсылать к двум произведениям Бетховена: романсу «К возлюбленной» (1812) или вокальному циклу «К далекой возлюбленной» (1816). Ученый отметил в комментариях к изданию «Стихотворений и поэм» Фета, что слова этих вокальных сочинений Бетховена не имеют соответствий с текстом Фета [Фет 1986, 473]. Обратим, тем не менее, внимание, что словесная часть вокального цикла (автор слов – врач и поэт-любитель А. Ейтелес (1794–1858); см. о нем: [Кириллина 2009, 130]) – это лирическое повествование о разлуке и представляет собой страстную мольбу «я», обращенную к недостижимой в пространстве и во времени возлюбленной: “Will denn nichts mehr zu dir dringen, / Nichts der Liebe Bote sein? / Singen will ich, Lieder singen, // Die dir klagen meine Pein! // Denn vor Liebesklang entweichet / Jeder Raum und jede Zeit, / Und ein liebend Herz erreicht / Was ein liebend Herz geweiht!“ [The LiederNet Archiv].

Пер.: Неужели я не хочу больше стремиться к тебе? / Не желаю быть послем любви? / Петь хочу я, петь песни, / Которые выразят тебе мои страдания // Лишь перед звуками песни любви отступят / Любое пространство и любое время / И одно любящее сердце получит то, / Что другое любящее сердце ему посвящает! [Здесь и далее в тексте статьи подстрочный перевод мой. – Л.П.]

Кульминацией лирического монолога «я» становится горькое признание в обреченности влюбленных на разлуку: “Es kehret der Maien, es blühet die Au, / Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau, / Geschwätzig die Bäche nun rinnen. // Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach, / Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach, / Die Liebe soll wohnen da drinnen. <...> // Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint, / Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint, / Und Tränen sind all ihr Gewinnen“ [The LiederNet Archiv].

Пер.: Возвращается май, зацветает луг / Ветры дуют так мягко, так тепло / Бегут говорливые ручьи. // Возвращаются к хозяйской крыше ласточки / Они так усердно вьют свои свадебные покои / И там, внутри, должна жить любовь. <...> // Всех, кто любит, соединяет весна, / Лишь для нашей любви весна не наступит никогда / Ее полностью поглотили слезы.

Несмотря на то, что два текста Фета различаются с точки зрения доминирующего в них настроения («мажорность» в стихотворении «Был чудный майский день в Москве...») постепенно сменяется интонациями сомнения, а в финале «минорного» стихотворения о «призыве возлюблен-

ной» появляется образ «торжества»), в них обнаруживается семантическое сходство, если увидеть в заглавии и содержании второго стихотворения аллюзию на лирический сюжет вокального цикла Бетховена (образы «мая» и «ласточек» / «касаток», в свою очередь, возможно, объединяют текст Ейтелеса и стихотворение Фета о похоронах ребенка). Женитьба Фета не предполагала безусловного наслаждения чистой радостью и отказа от трагических воспоминаний об умершей возлюбленной.

Как нам уже приходилось писать, у Фета есть целый ряд стихов, по-видимому, созданных под влиянием прослушанных музыкальных произведений и биографически связанных с воспоминаниями о Марии Лазич [Пильд 2017, 117–131]. Известно, что М.П. Боткина была исполнительницей фортепианной (но, кажется, не вокальной) музыки Бетховена (о «семантическом ореоле» музыки Бетховена в лирике Фета см.: [Пильд 2018]). Так, например, 4 ноября 1857 г. Фет отправляет брату Марии Петровны В.П. Боткину стихотворение «Вчера я шел по зале освещенной...» и признается, что сочинил его под влиянием игры своей жены, исполнившей сонату Бетховена. Ср. комментарий Ю.П. Благоволиной к «Переписке» Фета и В.П. Боткина: «Приведя в одном из писем полный текст только что написанного стихотворения “Вчера я шел по зале освещенной...”», Фет замечает: “Эта штука вдруг запела у меня в ушах, когда Мари сыграла сонату Бетховена. Какое тут соотношение – не спрашивай” <...> Стихотворение, по-видимому, навеяно воспоминаниями о М. Лазич – превосходной музыкантше, тоже некогда блестяще исполнявшей Бетховена» [Литературное наследство 2008, 180].

Ассоциативное соотнесение актуальных музыкальных впечатлений с музыкой из прошлого могло возникнуть в поэтическом сознании Фета и перед созданием стихотворения о «призыве возлюбленной». Как мы видим, герои Фета находятся в разных мирах (та, к кому обращен «призыв», обитает не в земном мире). Этим обстоятельством объясняется драматизм лирического сюжета и высокая степень эмоционального напряжения в «Anruf an die Geliebte (Бетховена)». В первом катрене идет речь о многократности обращения «я» к «ты» («Пойми хоть раз...»); во второй строфе мы узнаем о последней встрече «я» и «ты» в прошлом («я образ твой ловлю перед разлукой»); в этой же строфе акцентируются мучительные переживания «я» («И, без тебя томясь *предсмертной мукой*»); и наконец, в финальной строфе подчеркивается прямая связь между стремлением «я» к смерти, связанным с тоской, блаженством и торжеством красоты возлюбленной. Добровольное умножение мук «я» и его готовность к смерти («Ее пою, *во прах упасть готовый*»), по-видимому, обусловлены возможной встречей лирических персонажей в неземном мире. Однако страстный призыв «я» остается без ответа, воображаемый адресат обращения не слышит или не откликается на многократно прозвучавшее воззвание.

Примечательно, что мотив «не-контакта» адресата обращения с вызывающим к нему героем, восходит не только к бетховенскому вокальному циклу, но и к Тютчеву, его двум стихотворениям: «Еще томлюсь тоской

желаний...» (1848) и «Проблеск» (<1825>). Ср.: «Еще *томлюсь тоской желаний*, / Еще стремлюсь к тебе душой – / И в сумраке воспоминаний / *Еще ловлю я образ твой...* / Твой милый образ, незабвенный, / Он предомной, везде, всегда, / Недостижимый, неизменный, – / Как ночью на небе звезда...» [Тютчев 1987, 152] (ср. у Фета: «*Я образ твой ловлю перед разлукой* <...> *И, без тебя томясь* предсмертной мукой»). Ср. также в «Проблеске»: «То потрясающие звуки, / То замирающие вдруг... / *Как бы последний ропот муки*, / В них отозвавшись, потух!» [Тютчев 1987, 71] (ср. у Фета: «И без тебя томясь *предсмертной мукой*»). «Проблеск» Тютчева также носит «музыкальный» характер, здесь идет речь о непостижимой для человека небесной музыке арфы, которая в восприятии обобщенного собеседника («ты») превращается в упавшую на пыльную землю ангельскую лиру. Фет конкретизирует тютчевскую тему «не-контакта» человека с небом и переносит ее в стихотворение о разлуке «я» и «ты».

Подведем итоги. Сольное пение противопоставлено в лирике Фета рассматриваемого периода звучанию « хора » и отчетливо ассоциируется с воспоминаниями о трагических событиях. Стихотворение, где идет речь о сольном пении, и стихотворение, где поют хором, рассчитаны, на первый взгляд, на разных адресатов. Как мы показали, тексты, прямо обращенные к М.П. Боткиной, ориентированы в большей степени на лирику Жуковского. Стихотворение, связанное с другим адресатом (возможно, с умершей возлюбленной), ориентировано преимущественно на лирику Тютчева и на словесный ряд вокального цикла Бетховена “An die ferne Geliebte”. Однако стихотворение о «чудном майском дне», написанное предположительно позднее, «подсвечивается» «чужой», «не своей» семантикой – аллюзиями на образы «мая» и «ласточек» / «касаток» в бетховенском цикле. Попытка реконструкции сложной соотнесенности претекстов в двух стихотворениях приводит к заключению, что Фет, скорее всего, осознанно выстраивает многоголосную, полифоническую систему образов в двух стихотворениях, видимо, рассчитанную на конкретного адресата – М.П. Боткину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асланова Г.Д. «Навстречу сердцем к Вам лечу»: история женитьбы А.А. Фета по архивным документам // Новый мир. 1997. № 5. С. 197–210.
2. «От тебя одной зависит мое полное счастье ...». Письма А.А. Фета к невесте / публ. и примеч. Г.Д. Аслановой // Наше наследие. 1999. № 49. С. 40–54.
3. Благой Д.Д. «Поэт-музыкант» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1970. Т. 29. Вып. 5. С. 11–42.
4. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1: Стихотворения.
5. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2: Баллады, поэмы и повести.
6. Кац Б.А. Диссонансы без разрешений. Музыка/музыки в поэме Аполлона Григорьева «Venezia la bella» // И время и место: историко-филологический сбор-

- ник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008. С. 334–349.
7. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 2. М., 2009.
8. Кленин Э. Композиция стихотворений Фета: мир внешний и внутренний // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 4. С. 44–51.
9. Кузнецова Е.Р. Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX–XX вв.: А.Н. Апухтин, Я.П. Полонский, А.А. Фет, Н.С. Гумилев, Г.В. Иванов, эволюция музыкальности. Самара, 1999.
10. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1: А.А. Фет и его литературное окружение. М., 2008.
11. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998.
12. Пильд Л. Поэтические смыслы в цикле А.А. Фета «Romanzero»: перевод музыки в слово // Wiener Slawistischer Almanach. 2017. Bd. 93. Идеологические контексты русской культуры XIX–XX вв. и поэтика перевода. С. 117–133.
13. Пильд Л. Семантический ореол музыки Бетховена в лирике Фета // Acta Slavica Estonica. 2018. Т. X. Личность и эмоции в культуре Серебряного века. (В печати).
14. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987.
15. Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
16. Фет А.А. Сочинения и письма. Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1839–1863. СПб., 2002.
17. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.
18. The LiederNet Archiv. An die ferne Geliebte. URL:http://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=128 (дата обращения 22 марта 2018 г.).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Blagoy D.D. “Poet-muzykant“ [“Poet-musician“]. *Izvestiya AN SSSR. Series: Seriya literatury i yazyka* [Series of Literature and Language], 1970, vol. 29, issue 5, pp. 11–42. (In Russian).
2. Klenin E. Kompozitsiya stikhotvorenii Feta: mir vneshniy i vnutrenniy [Composition of Fet’s Poems: Outer and Inner World]. *Izvestiya Rossiiskoy akademii nauk. Series: Seriya literatury i yazyka* [Series of Literature and Language], 1997, vol. 56, no. 4, pp. 44–51. (In Russian).
3. Pild L. Poeticheskiye smysly v tsikle A.A. Feta “Romanzero”: perevod muzyki v slovo [Poetic Meanings in the Cycle of Fet “Romancero”: Translation of Music into Words]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2017, vol. 93: Ideologicheskiye konteksty russkoy kul’tury 19–20 vv. i poetika perevoda [Ideological Contexts of Russian Culture of 19–20 Centuries and Poetics of Translation], pp. 117–133. (In Russian)
4. Pild L. Semanticheskiy oreol muzyki Betkhovena v lirike Feta [The Semantic Oreol of Beethoven’s Music in Fet’s Lyrics]. *Acta Slavica Estonica*, 2018, vol. 10: Lichnost’ i emotsii v kul’ture Serebryanogo veka [Personality and Emotions in the Culture of the Silver Age]. (In Russian. In print)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Kats B.A. Dissonansy bez razresheniy. Muzyka/muzyki v poeme Apollona Grigor’eva “Venezia la bella” [Dissonances without permits. Music / musics in the poem of Apollon Grigoryev “Venezia la bella“]. *I vremya i mesto: istoriko-filologicheskii sbornik k shestidesyatilетию Aleksandra L’vovicha Ospovata* [The Time and the Place: The Historical and Philological Collection of Essays for the Sixtieth Birthday of A.O. Ospovat]. Moscow, 2008, pp. 334–349. (In Russian).

(Monographs)

6. Kirillina L.V. *Betkhoven. Zhizn’ i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Works]. Vol. 2. Moscow, 2009. (In Russian).
7. Mann Yu.V. *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian Philosophical Aesthetics]. Moscow, 1998. (In Russian)
8. Eykhenbaum B.M. *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melody of Russian Lyric Verse]. Saint Petersburg, 1922. (In Russian).

Пильд Леа Лембитовна, Тартуский университет.

Доктор философии по русской литературе (PhD), доцент по русской литературе, старший научный сотрудник отделения славистики. Сфера научных интересов: история русской литературы и культуры XIX–XX вв.

E-mail: lea.pild@ut.ee

Lea Pild, University of Tartu.

PhD (Russian Literature), Associate Professor in Russian Literature, Senior Research Fellow at the Department of Slavic Studies. Research interests: the history of the Russian literature and culture of the 19th – 20th centuries.

E-mail: lea.pild@ut.ee

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00069

А.В. Корчинский (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-5087-2531

**«ОБЩЕСТВЕННАЯ БОЛЕЗНЬ» И ЕЕ ЛЕЧЕНИЕ:
нарративный аргумент в литературной критике 1860-х гг.**

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

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о возможности исследования роли нарративных структур в рамках аргументации, развертываемой в различных видах гуманитарного дискурса – от научного (исторического и социологического) до публицистики и литературной критики. Отталкиваясь от эпистемологии нарратива, предложенной П. Рикером, автор анализирует процессы концептуального масштабирования сюжета при осмыслении художественного текста в литературной критике. На примере статьи М.Н. Каткова «О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева» (1862) выявляются стратегии повышения эффективности аргументации литературно-критического и литературно-ориентированного публицистического дискурса 60-х гг. XIX в. Предлагаемая гипотеза состоит в том, что, работая с художественным произведением, критик и/или публицист стремится соблюсти две линии построения аргументов: во-первых, интерпретируя романский сюжет, он в одно и то же время предельно обобщает его, превращая в отвлеченную концептуальную схему, и сохраняет саму нарративную структуру; во-вторых, при установлении соответствий между вымышленным сюжетом романа и социальной «действительностью», он удерживает эстетическую перспективу интерпретации текста, предоставляющую значительный ресурс для производства гипотез по обсуждаемой проблеме в рамках «возможного мира», воплощенного в романном нарративе. Балансирование на границе наррации и рассуждения, художественного вымысла и концептуализации «реальной действительности» сообщает дискурсу критика дополнительные логические и риторические возможности.

Ключевые слова: нарратив; аргументация; концептуализация; П. Рикер; литературная критика; М.Н. Катков; И.С. Тургенев.

A.V. Korchinsky (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-5087-2531

**“Social Disease” and How to Treat It:
A Narrative Argument in the 1860s Literary Criticism**

Abstract. The article deals with the issue of the potentiality of investigating the role of narrative structures in the aspect of argumentation. This role is disclosed in various types of humanities discourse – from scholarly discourse (historical and socio-logical) to publicistic discourse and literary criticism. Departing from the epistemology

of the narrative, worked out by Paul Ricoeur, the author analyzes the processes of conceptual scalability of the plot while interpreting a literary text in literary criticism. In M.N. Katkov's article “On Our Nihilism About Turgenev's Novel” (1862) the strategies of enhancing the efficiency of argumentation in the literary and critical publicistic discourse of the 1860s are revealed. The hypothesis in question states that while studying a work of literature, a critic and/or a publicist aims at observing the lines of argument construction. Firstly, in interpreting a novel's plot there is a simultaneous generalization of it, so that it becomes an abstract conceptual scheme, retaining its narrative structure. Secondly, in establishing correlations between an imaginary plot of a novel and its social “reality”, the aesthetic perspective for text interpretation is retained, thus providing us with a significant source for producing hypotheses concerning the theme of a “probable” world realized in the novelistic narrative. Balancing between the edges of narration and argumentation, between fiction and conceptualization of “reality” provides a critical discourse with additional logical and rhetorical potential.

Key words: narrative; argumentation; conceptualization; P. Ricoeur; literary criticism; M.N. Katkov; I.S. Turgenev.

В своих рассуждениях публицисты и критики часто прибегают к нарративным вставкам, приводя в подтверждение тех или иных идей сюжеты «из жизни» или «из книг». В большинстве случаев это просто «примеры», иллюстрирующие мысль автора, а в литературно-критических работах – цитируемый или пересказываемый материал анализа. Однако нередко можно столкнуться с ситуацией, когда элементы житейского или художественного нарратива вплетаются в саму структуру размышления и аргументации.

Думается, этот прием особенно характерен для тех периодов в истории литературы, когда последняя выступает ареной напряженной общественной полемики, а жанровая дистанция между актуальной публицистикой и литературной критикой существенно сокращается.

Рассмотрим один пример. Вот начало статьи М.Н. Каткова «О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева», опубликованной в июльском номере «Русского вестника» за 1862 г.:

«В один прекрасный день два молодые прогрессиста наехали с севера в мирное деревенское затишье, живьем везя с собой новый дух, который доходил туда прежде лишь в смутных отголосках, или слабых и карикатурных проявлениях. Один из этих молодых прогрессистов уже не самой первой молодости человек, – человек вполне сложившийся и зрелый, – и в нем-то главным образом сидит этот новый дух.

“Что у вас на душе?.. Кто вы, что вы?” – спрашивают этого гостя. – “Вы меня удивляете, – отвечает он, – вам известно, что я занимаюсь естественными науками”.

Итак, в вашу глушь пожаловал дух исследования, ясной и точной мысли, положительного знания. Как кстати! Его-то нам и недоставало. Да, это действительно дух нового времени, завоевывающей одну область за другой. Этот дух ясной

и точной мысли не ограничивается в наше время только теми науками, которые обыкновенно называются естественными; он простирается повсюду, и нет умственной сферы, которая бы в наше время не полагала своей силы и достоинства в ясной мысли и положительном знании» [Катков 1862, 402–403].

В первом абзаце приведенного отрывка мы видим обобщенный пересказ завязки «Отцов и детей», который, впрочем, не вполне соответствует сюжетному зачину романа и включает в себя фабульную информацию из других частей текста (под местным «карикатурным проявлением» «нового духа», видимо, подразумевается «одна здешняя дама» Евдоксия Кукшина). Далее следует переоформленная цитата из разговора Базарова с Одинцовой (глава XVIII). В третьем абзаце критик вновь возвращается к мотиву приезда друзей, но лишь для того, чтобы от изложения событий романа перейти к их концептуальной интерпретации: вместо героев, являющихся носителями «духа нового времени», далее действует сам этот дух, который обретает содержательные характеристики («дух ясной и точной мысли», «положительное знание») и, как бы продолжая сюжетное движение романа, перемещается уже в предельно абстрактном хронотопе современного общества и интеллектуальной культуры, «завоевывая одну область за другой».

Хотя эксплицитно мысль о лженаучном характере «нашего нигилизма» прозвучит в тексте Каткова дальше, уже в процитированном фрагменте слышна ирония по поводу «духа исследования», который несет с собой новое поколение. Но о чем собственно этот фрагмент? Взятый изолированно, он повествует о появлении в обществе носителей нового мировоззрения: на это указывает местоимение «мы», с помощью которого критик как бы формулирует общественное мнение. С этим же связаны частотные характеристики эпохи («новое время», «в наше время» и т.д.).

В следующем абзаце эта абстрактная перспектива снова сужается, так как автор вновь обращается к интерпретирующему пересказу романа:

«Первым делом Базарова по приезде в деревню к отцу своего молодого поклонника было отправиться в болото за лягушками. Он выложил свои снаряды и наполнил свою комнату химическим запахом. Компания сидит за утренним чаем, а он, суровый труженик, тащит свою добычу с болота и, не останавливаясь, отрывочно отвечает на докучные расспросы... Это рассказано так, что ни на чем не заплнешься, и в самом деле поверишь, что вот приехал неутомимый исследователь тайн природы, который не хочет терять ни минуты времени и, не успев протереть глаза со сна после дальней дороги, не успев осмотреться на новом месте, знакомится с хозяевами и напиться чаю, спешит на ученую экскурсию, посылает мальчишек в болото за лягушками, в кратких, но выразительных словах объясняет им, для чего они ему нужны и что в сущности человек и лягушка одно и то же. “Ну полезай, философ”, – говорит он шестилетнему мальчишке, который слишком заболтался, между тем как нашему естествоиспытателю дорога каждая минута: он должен немедленно произвести важный опыт над нервной системой»

[Катков 1862, 403].

В дальнейшем изложении повествовательные врезки и отсылки к роману регулярно чередуются с отвлеченными размышлениями критика о текущих проблемах русской общественной жизни. При этом масштаб и текстовый объем концептуальных выкладок постепенно нарастает, но исходный нарративный импульс сохраняется. В итоге создается своего рода «большой нарратив» о современной автору эпохе в истории русского общества, медирующий между романским сюжетом с его конкретным хронотопом, героями, наделенными индивидуальностью (об их «типичности», проявляющей себя лишь при установлении соответствия с представлениями автора / читателя о «реальности», мы здесь умолчим), и – с другой стороны – концепцией «нашей цивилизации», зараженной вирусом «нигилизма»; между возможным миром литературы и актуальной социальной реальностью.

Зачем концептуальная аргументация критика «прошивается» нарративными элементами разного масштаба? Какую роль в структуре мысли и дискурса играет то, что можно описать как *нарративный аргумент*?

В теоретической типологии дискурсивных форм повествовательные и концептуальные высказывания часто противопоставляются друг другу. Главное различие между ними – характер референции: первые говорят о событиях, имеющих место во времени и пространстве, вторые – о законосообразных процессах, представленных ментально [Тюпа 2006, 40], [Кузнецов, Максимова 2007, 56]. Однако если рассматривать нарратив как то, что не просто фиксирует события, но и конфигурирует их, сообщая им осмысленность и логическую связность, то оказывается, что и он отсылает скорее к сфере мысли, нежели к области физической реальности (даже если мы говорим о фактуальном повествовании, а не только о художественной фикциональности).

Вопросом об эпистемологической природе нарратива задавался Поль Рикер, исследуя соотношение нарративного знания с высказываниями иного порядка, имеющими место в научном дискурсе. С его точки зрения, социально-гуманитарное знание в целом тяготеет к повествовательным формам, поскольку оно имеет дело с историческими изменениями и уникальными событиями, будь то события политической истории и истории культуры или же типические социальные факты, которые по своей сути также исчислимы и изменчивы. В противоположность этому естественные науки исследуют регулярно повторяющиеся явления и процессы, объясняя их с помощью «охватывающих законов». Поэтому современные историки, изучающие закономерности в перспективе «большой длительности» (например, Фернан Бродель) или социологи, исследующие устойчивые во времени социальные институты (Э. Дюркгейм, М. Мосс и др.), недооценивают тот принципиальный историзм, который присущ объекту их изучения и, вследствие этого, не реализуют познавательный ресурс нарративного знания.

Согласно Рикеру, единицей человеческого опыта и, следовательно, истории, даже если мы исследуем ее строгими количественными методами, учитывающими большие массивы однотипных данных, является событие. Событие он определяет как «то, что могло произойти по-другому» [Рикер 1998, 115]. Поэтому метод выявления «охватывающих законов», свойственный естественным и точным наукам, направлен на изучение закономерных явлений, которые не могут совершаться *иначе*. В порядке природы нет событий. Следовательно, метод познания природы неприменим к явлениям порядка исторического. Исторические науки в широком смысле (которые в данном случае можно приравнять к «наукам о духе» в целом) обладают двумя свойствами, которые как раз обусловлены тесным взаимодействием нарративного и концептуального знания. Во-первых, в них широко используется собственно рассказ об уникальных событиях. Однако любой такой рассказ подразумевает известное обобщение. В нем, полагает Рикер, выстраивается «универсальная связь» между различными элементами реальности. В этом смысле любая рассказываемая история благодаря своему нарративному оформлению абстрагирована от единичности разрозненных фактов и до известной степени типична. В то же время она сохраняет свою уникальность, хотя бы потому, что в других исторических обстоятельствах сами события и связь между ними могли быть совершенно иными. Во-вторых, те модели концептуального объяснения, которые применяются в гуманитарном знании, тоже учитывают событийность, т.к. они не столько описывают универсальный вневременной закон, согласно которому осуществляется тот или иной процесс, сколько реконструируют причины происходящего события как того, что могло произойти иначе.

Таким образом, аргументация в гуманитарном знании обладает качественным своеобразием именно с точки зрения взаимодействия нарратива и концептуальной интерпретации. Поиск каузального объяснения того или иного события расширяется за счет гипотез о возможном, альтернативном сценарии развертывания этого события. «Это вероятностное воображаемое конструирование являет сходство, с одной стороны, с построением интриги, также представляющим собой вероятностное воображаемое конструирование, а с другой стороны – с объяснением посредством законов» [Рикер 1998, 213]. Мысль совершает челночное движение от рассказа о случившемся событии к концептуализации его причин, а затем – к построению альтернативной модели, которая опять-таки оказывается рассказом. Рассказ концептуализируется, а понятие нарративизируется.

Думается, эти переходные формы между размышлением и рассказом могут в разной степени присутствовать не только в гуманитарном научном дискурсе, но и в других жанрах «общественной мысли». Литературная критика «эпохи реализма» особенно интересна тем, что, с одной стороны, ориентируется на фикциональные повествования художественной словесности, с другой стороны, рассматривает их как отражение «реальных» проблем современности [Макеев 1999, 37].

Вернемся к Каткову, выдвигающему концепцию «нашего нигилизма» как «общественной болезни», выстраивая идеологический нарратив путем масштабирования сюжета тургеневского романа.

«Нигилизм» в его представлении это не просто поветрие в молодежной интеллектуальной среде, но особый этос русской интеллигенции, который вытекает из отсутствия в обществе естественных конструктивных сил и состоит в последовательном и самоценном отрицании всех ценностей, что, в свою очередь, ведет к разрушению не только художественной, но и нравственной, религиозной, социально-политической, научно-философской культуры и в конечном счете представляет угрозу для русской «цивилизации» в целом.

При этом Катков попутно развенчивает уже сложившиеся в критике и публицистике клише общественного мнения. Например, миф о том, что представители нового поколения, олицетворяемого Базаровым, суть критически настроенные мыслители, люди позитивной науки, подвергающие все методическому сомнению, он опровергает, ссылаясь не только на поверхностный характер вдохновляющей их литературы (вроде работ Бюхнера), но и на отсутствие у них самой воли к познанию. Катков уверен, что «наш нигилизм» не имеет ничего общего ни с научным мировоззрением, ни с философским скептицизмом, поскольку в нем, как в религиозной догматике, все вопросы заранее решены и закрыты. Базаровский культ науки, по Каткову, не более чем иллюзия, мнимость, прикрывающая крайний цинизм и отсутствие каких-либо позитивных ценностей. «Нигилизм» – это не новое знание, а новая общественная религия, ложная религия со своим пантеоном авторитетов и догм. Не обозначая конечных целей новой «религии отрицания», критик указывает на ее родство, с одной стороны, со средневековой индийской сектой тагов, связанной с культом богини Кали, с другой стороны, с иезуитством, опирающимся на «знаменитое правило, что цель освящает всякие средства» [Катков 1862, 402–403]. При этом Катков, в отличие от многих других критиков, не считает, что «нигилизм» – это свойство современной цивилизации с ее приматом новизны, прогресса, социальных перемен. Это скорее искажение, видимость прогресса, ведущая цивилизацию к варварству. Таким образом, на концептуальном уровне Катков создает основу всей последующей консервативной и отчасти либеральной критики радикальной интеллигенции.

Однако для нас интерес представляет не столько сама концепция, но стратегии аргументации.

Прежде всего, как уже отмечалось, Катков многократно усиливает тенденцию к обобщению, которая, по Рикеру, заложена в любом нарративе. Он масштабирует объем тех «универсальных связей», которые привносятся нарративной формой в «реальный» событийный ряд (критик проецирует вымышленный рассказ на действительность, которую тот якобы «отражает»). Тургеневский сюжет на наших глазах превращается в сюжет о распространении нигилизма в России. Абстрактность нарратива нарастает и на следующем шаге он заменяется тезисом, раскрывающим уже не

характер «нигилиста» в конкретном романном мире или даже в «реальной» жизни, но – сам смысл понятия «нигилизм». Рассказ превращается в концептуальный дискурс.

Кроме того, в процитированных фрагментах статьи важную опосредующую роль в концептуализации нарратива играет ирония, о которой также упоминалось выше. Здесь, однако, важно подчеркнуть, что хотя Катков сетует на отсутствие у Тургенева иронического изображения героя, он не винит в этом писателя, а просто сам восполняет этот «недостаток». Этот момент кажется весьма показательным с точки зрения пересечения эстетической границы романного мира, которую предпринимает критик. Известны (отчасти удавшиеся) попытки Каткова-издателя «исправить» роман в процессе публикации его в «Русском вестнике» [Батюто 2008, 554–557]. В статье он также, например, предлагает «скорректировать» происхождение Базарова – внука дьячка, возведя его напрямую к духовному сословию, которое в силу своей замкнутости и духовного вырождения становится социальным источником обсуждаемой «общественной болезни». При этом Катков опять-таки «отдает должное» Тургеневу за самую догадку о социальном генезисе «базаровщины».

Далее, создавая свой концептуальный нарратив о «диагностированном» Тургеневым шестивии «нигилизма» по России, Катков прибегает к процедуре, которую Рикер называет «причиновнением» – конструированием контрфактического сюжета с целью выяснения реальных причинных связей. Критик разбирает две возможности развития событий. Первая: если «нигилисты» действительно серьезные люди, сосредоточенные вдумчивые ученые и созидатели, то в чем тогда их нигилизм? Зачем им отрицать общественные ценности и устои, если они трудятся на благо общества? Эта версия отбрасывается как внутренне противоречивая. Причина опасности «нигилизма» в другом – в том, что за ширмой научности скрывается циничная религия разрушения, в которой Катков видит мощный потенциал для социальной дестабилизации, расшатывания основ культуры и общества. Кстати, интересно, что критик отнюдь не ставит знак равенства между нигилистами и революционерами. И в своих дальнейших статьях он последовательно различает российский псевдореволюционный молодежный радикализм и собственно революционную деятельность, представленную, например, национально-освободительными движениями в Италии или даже в Польше. Именно фальшивый и догматический характер «новой религии» является причиной, ведущей к краху Базарова. Альтернативное развитие сюжета при этом невозможно: «Его опыты над лягушками не повели бы к открытиям», – отмечает Катков. Самое большее, на что годится базаровская наука – это «подавлять... своего старичка-отца, юного Аркадия и мадам Кукшину» [Катков 1862, 405].

Итак, какие именно дискурсивные и мыслительные ходы позволяют критику выстроить систему аргументации, балансирующую одновременно в двух измерениях – между нарративом и концептуальным объяснением с одной стороны, и между художественным текстом и внешней ему

«реальностью» – с другой?

Первая линия формирования аргументов: интерпретация романного сюжета, его предельное обобщение при сохранении абстрактной нарративной рамки, которая в дальнейшем переносится на саму концепцию «нигилизма», создаваемую Катковым.

Вторая линия построения аргументации: установление соответствий между вымышленным сюжетом романа и социальной «действительностью», дающее возможность обратного движения – приведения произведения в соответствие с этой действительностью при сохранении эстетической вариативности «возможного мира», воплощенного в романном нарративе.

Эта логическая и риторическая работа критика приносит ощутимые плоды. Во-первых, за счет наращивания семантического масштаба и абстрагирования сюжета романа концептуальный нарратив критика наделяется мощной силой обобщения, приближающей его к статусу выявленной закономерности общественного развития (слабое общество, «искусственная цивилизация» ведет к появлению опасных социальных «болезней»). Во-вторых, сохранение нарративной рамки в самой концепции распространения «нигилизма» и постоянные апелляции к тургеневскому роману придают отвлеченному тезису событийность рассказанной истории, эвидентность опытного свидетельства. В-третьих, свобода интерпретации, произвольное пересечение эстетической границы и реалистическое истолкование вымышленных событий открывает большую смысловую перспективу для публицистических обобщений. В-четвертых, сам «литературный» характер обсуждаемого вопроса и удержание эстетического горизонта по ходу развертывания аргументов сообщают мысли критика дополнительный ресурс вариативности, позволяющей рассуждать о «реальных» событиях в логике возможного. Этот ресурс (по Рикеру) является намного более ограниченным в случае историко-научного дискурса.

Вообще существование литературной критики 1860-х гг. в пограничной зоне между размышлением и рассказом, между художественной и исторической реальностью стало весьма эффективным инструментом в общественной полемике. При этом, думается, исследования заслуживают не только «хождение» одних и тех же идей и сюжетных мотивов (например, касающихся связи «нигилизма» и иезуитов или различных вариантов метафоры «общественной болезни») между «романом идей» и разными жанрами журналистики. Возможно, имела бы смысл постановка более широкого вопроса о роли нарративной аргументации, в особенности – основанной на художественных нарративах или имеющей место «на территории» самой литературы, в истории публичных дискурсов второй половины XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батюто А.И. Примечания // Тургенев И.С. Отцы и дети / подг. С.А. Батюто,

- Н.С. Никитин. СПб., 2008. (Литературные памятники). С. 541–616.
2. Катков М.Н. О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева // Русский вестник. 1862. Т. 40. № 7. С. 402–426.
 3. Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив – ментатив» // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 54–67.
 4. Макеев М.С. Спор о человеке в русской литературе 60–70 гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. М., 1999.
 5. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1–2 / пер. с франц. Т.В. Славко / под ред. С.Я. Левит. М.; СПб., 1998.
 6. Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 36–45.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Kuznetsov I.V., Maksimova N.V. Tekst v stanovlenii: oppozitsiya “narrative – mentativ” [Text in the Formation of the Opposition “Narrative vs. Mentative”]. *Kritika i semiotika*, 2007, issue 11, pp. 54–67. (In Russian).
2. Tyupa V.I. Kommunikativnyye strategii teoreticheskogo diskursa [Communicative Strategies of a Theoretical Discourse]. *Kritika i semiotika*, 2006, issue 10, pp. 36–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Batyuto A.I. Primechaniya [Notes]. *Turgenev I.S. (author); Batyuto S.A., Nikitin N.S. (eds.). Ottsy i deti* [Fathers and Sons]. Series: Literaturnyye pamyatniki [Literary Monuments]. Saint-Petersburg, 2008, pp. 541–616. (In Russian).

(Monographs)

4. Makeyev M.S. *Spor o cheloveke v russkoy literature 60–70 gg. 19 veka. Literaturnyy personazh kak poznavatel'naya model' cheloveka* [The Dispute about Man in the Russian Literature of 1860s–1870s. A Literary Character as a Cognitive Pattern of Man]. Moscow, 1999. (In Russian).
5. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Vols. 1–2. Moscow; Saint-Petersburg, 1998. (Translated from French to Russian by T.V. Slavko, ed. by S.Ya. Levit).

Корчинский Анатолий Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории. Область научных интересов: русская литература и интеллектуальная история XIX – XX вв., теория литературы, литературная эпистемология.

E-mail: korchinsky@mail.ru

Anatoly V. Korchinsky, Russian State University for the Humanities.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Institute for Philology and History.
Research interests: Russian literature and intellectual history of 19 – 20th centuries, theory of literature, literary epistemology.
E-mail: korchinsky@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00070

М.А. Бердникова (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-8941-0262

ГРАНИЦА И МОТИВ СТОРОЖА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Аннотация. В статье рассматривается роль границы в романе «Братья Карамазовы», уделяется особое внимание мотиву сторожа как предмету исследовательской рефлексии. Автор предполагает, что именно этот мотив во многом проясняет проблему отчуждения в романе, и показывает, что значит граница для героев и что именно их разделяет, что следует за преодолением границы, а также как выход за собственные пределы и понимание отсутствия границ и всеобщей взаимосвязанности мира влияет на самосознание героев и определяет их поступки. Основное внимание уделяется рассмотрению трех ситуаций: как Дмитрий сторожит Грушу, как герои сторожат дом Федора Павловича и как сторожат Дмитрия. Автор статьи приходит к выводу, что на протяжении всего романа ни один сторож не справился с возложенным на него заданием. Единственным важным исключением становится Бог, предотвративший возможное убийство отца Дмитрием. Наиболее интересным героем-сторожем становится Иван Карамазов, в образе которого совмещаются ветхозаветный Каин и мифологический Сфинкс. Если в начале романа герой соглашается быть сторожем и защищать отца, то впоследствии сознательно отказывается от этой роли, одновременно снимая с себя ответственность за брата Дмитрия. Показывается, что отказ Ивана быть сторожем происходит во многом по причине того, что ветхозаветная история о Каине и Авеле осталась для него в прошлом и не имеет своего продолжения в настоящем. Отсутствие понимания взаимосвязи библейских событий и событий романной действительности, насильственное вторжение в пределы границ другого, внутренние границы отчуждения – все это становится преградой, преодоление которой во многом определяет возможность достижения героями свободы и приобщения к братству.

Ключевые слова: Достоевский; «Братья Карамазовы»; граница; роман; мотив сторожа; отчуждение; свобода.

M.A. Berdnikova (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-8941-0262

A Boundary and a Watchman Motif in the Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky

Abstract. The article considers the role of “boundary” in the novel “The Brothers Karamazov” and focuses on the watchman motif as an object of research. The author expresses a supposition that it is this motif that mainly clarifies the theme of estrangement in the novel and shows what exactly is meant by the boundary for the characters

and what exactly separates them; what follows the overstepping of the borders, and also how outcoming your own inner limits, as well as realizing the absence of borders and universal interconnectedness of the world influence the self-consciousness of characters and determine their actions. The main attention is given to the following three situations: how Dmitri watches over Grushen'ka; how the characters watch Feodor Pavlovich's house; and how Dmitri is watched by other characters. The author draws the conclusion that throughout the whole novel none of the watchmen copes with his task. The only exception being God who prevents Dmitri from committing a patricide. The most interesting “watchman” character is Ivan Karamazov, in whose literary image the Old Testament Cain and the mythological Sphinx coexist. In the beginning of the novel the protagonist accepts his role as a “watchman” and protects his father, whereas afterwards he consciously abandons this role, at the same time relieving himself of being responsible for his brother Dmitri. The article shows that Ivan's rejection of being a watchman is determined by the fact that the Old Testament story of Cain and Abel is all in the past, with no continuation in the present. The miscomprehension of the interrelation between the Bible events and the events in the novel reality, the invasion of other people's privacy (personal boundaries), the inner boundaries of estrangement – all these factors become a barrier. Overcoming this barrier to a great extent defines the possibility of achieving freedom and communion with the brotherhood for the characters in the novel.

Key words: Dostoevsky; “The Brothers Karamazov”; boundary; novel; watchman motif; estrangement; freedom.

Исследователи романа «Братья Карамазовы» уже давно отметили, что одной из ключевых проблем произведения является достижение всеобщего единения и братства людей на земле [Моррис 2007, 605–630], [Капилупи 2007, 187–225]. Однако единение зачастую ставит вопрос о тех факторах, которые препятствуют его достижению. В этой связи для исследователя особый интерес представляет рассмотрение проблемы границы в романе.

Стоит остановиться на основных функциях границы у Достоевского, которые определяются ее предназначением.

1) Граница как линия разделения и защиты отграничивает «свое» пространство от «чужого», «внешнее» от «внутреннего», «живое» от «мертвого», «высокое» от «низкого», «центр» от «периферии» и другие бинарные оппозиции. Здесь актуализируется защитная функция границы.

2) Граница как переход, как то, что возможно / необходимо преодолеть для любого изменения. Переступание границы в этой связи может рассматриваться и как проявление личностного выбора, и как преодоление кризиса [Бахтин 1975, 234–497].

3) Граница как фактор образования культуры. Здесь же можно говорить о родственности границы и запрета, вспомним высказывание Ю.М. Лотмана о том, что исторически культура начинается с запретов [Лотман]. В этом отношении граница приобретает аксиологическую значимость и актуализирует вопрос о равноправии и иерархичности, о свободе и несвободе.

4) Граница человеческого «я» в связи с вопросом об идентичности и

выходе за собственные пределы (и, возможно, об отклонении от нормы в принципе). Здесь, вероятно, уместно говорить о системе оппозиций, например безумие/сумасшествие – озарение/просветление, о мотивах чудачества и юродства героев.

5) Особую значимость в произведениях Достоевского приобретает безграничность, беспредельность, бесконечность – причем как на пространственном, так и на временном уровне. Присущая романам Достоевского «одновременность сосуществования» [Бахтин 1994, 234] событий в плане вечности, по Бахтину, во многом следует рассматривать именно через призму преодоления границ и всеобщей связности мира в его синхронном и диахронном аспектах.

За пределами нашего рассмотрения окажется граница между автором-героем-читателем / зрителем. В статье мы сосредоточим внимание на мотиве, связанном со всеми описанными выше характеристиками границы, – мотивом сторожа. На наш взгляд, именно этот мотив проясняет проблему отчуждения в романе «Братья Карамазовы». Он показывает, что именно разделяет героев, что будет в случае преодоления границы; как преодоление собственных пределов и понимание отсутствия границ и всеобщей взаимосвязанности мира влияет на самоосознание героев и определяет их поступки [Касаткина 2007, 6].

В романе слова с корнем сторож / стеречь появляются 40 раз [Национальный корпус русского языка]. Однако для мотива, помимо лексического повтора, не менее важен и повтор семантический. Важно рассмотреть, кто что / кого сторожит, обратить внимание на верность сторожа «объекту» охраны / наблюдения и ценность объекта для сторожа, определить успешность пребывания героев «на посту», а также проследить, назначен ли герой сторожем другими персонажами или же исполняет эту роль по собственному желанию, и на что это влияет. Именно перечисленные аспекты, выбранные в качестве основы для типологии, помогают прояснить важность мотива сторожа в контексте всего романа, хотя, безусловно, для более целостного анализа можно подключить и другие параметры, например, пространственно-временные характеристики, описание персонажа-сторожа, речь повествователя. В статье мы подробно рассмотрим три ситуации, связанные с действиями главных героев и определяющие развитие сюжета, – как Дмитрий сторожит Грушу, как сторожат дом Федора Павловича от Дмитрия и Груши и как сторожат Дмитрия.

Дмитрий сторожит Грушу

В беседке соседского дома Дмитрий по собственному желанию сторожит Грушеньку, о чем рассказывает Алеше.

«...ведь если она придет к старику, разве я могу тогда жениться на ней? Понимаешь теперь, зачем, значит, я здесь на секрете сижу и что именно **сторожу**? [здесь и далее выделено мной – М.Б.]

– Ее?

– Ее» [Достоевский 1972–1990, XIV, 111].

Здесь уместно вспомнить, что наряду с другими номинациями Федор Павлович называет Грушеньку «неприступной крепостью», а сама героиня – «зверем». Получается, с одной стороны, что Дмитрий – сторож, охраняющий свою неприступную крепость от противника. Именно поэтому Дмитрий и не сможет жениться на Груше, как не сможет войти в осажденную врагом крепость. Для героя важна собственная честь и честь возлюбленной, и допустить потерю чести он не может. С другой стороны, Дмитрий караулит Грушу, выслеживая ее как «зверя». Герой, отправившись на поиски трех тысяч, ругает себя за отсутствие на «посту», показывая безусловную ценность Груши как того человека, которого нужно сторожить. Дмитрий безуспешно сторожил Грушу, ведь, в конечном счете, она так и не пришла в дом к Федору Павловичу. Ошибка Дмитрия во многом была связана с границами его собственного видения. Соперничество с отцом, внимание к дому отца заслонило от него саму Грушу, которая сбежала в Мокрое к ее «прежнему и бесспорному». Драматизм ситуации в том, что как только Груша переступит порог дома Федора Павловича, точно так же сможет переступить порог Дмитрий и убить отца.

Таким образом, в данном примере актуализируется значение границы как линии разделения, защиты и перехода. Дмитрий стоит на границе, отделяющий его от противника. Одновременно Дмитрий защищает Грушу как свою «неприступную крепость» от Федора Павловича. Переход физической границы накладывается на переход границы ментальной, метафизической. Физический переход границы героем может быть спровоцирован приходом Грушеньки в дом отца, что может повлечь за собой и переступание через незримую границу, позволяющую герою выйти за собственные пределы и нарушить пределы другого, совершив убийство.

Герои сторожат дом Федора Павловича

Дом Федора Павловича от «вторжения» Груши и Дмитрия сторожат Иван, Григорий и Смердяков. Функции у них разные. Заметим также, что Дмитрий в доме Федора Павловича воспринимается как враг, от которого нужно отгородиться и защищаться.

Самым честным сторожем из этих троих оказывается Григорий, верный слуга Федора Павловича, который и защищает Федора Павловича от слухов о Лизавете Смердящей, и буквально закрывает собой двери комнаты перед ворвавшимся в поисках Груши Дмитрием. Этот персонаж добровольно принимает на себя роль сторожа, о чем читатель узнает, когда Григорий, полечив спину настойкой, «вдруг проснулся в ночи», и, может, «угрызение совести кольнуло его за то, что он спит, а дом без сторожа “в такое опасное время”» [Достоевский 1972–1990, XIV, 355]. Несмотря на ценность, которую представлял Федор Павлович для Григория, как сторож

и защитник он лишь отчасти справился со своей задачей. То, что Григорий видел Дмитрия и впоследствии свидетельствовал против него, вряд ли можно назвать удачным исходом дела. Однако, с другой стороны, именно Григорий спугнул Дмитрия и тем самым спас от возможного убийства. В целом Григорий как сторож не смог предотвратить трагедии.

Смердяков, в отличие от Григория или Дмитрия, сторожит свой объект не по собственной воле. Более того, он не выполняет функцию охраны или защиты дома, а просто караулит и доносит Федору Павловичу, не пришла ли Груша:

«на ночь так и я теперь, по ихнему распоряжению, удаляюсь и ночую во флигеле, с тем чтобы до полночи мне не спать, а дежурить, вставать и двор обходить, и ждать, когда Аграфена Александровна придут-с, так как они вот уже несколько дней ее ждут, словно как помешанные. Рассуждают же они так-с: она, говорят, его боится, Дмитрия-то Федоровича (они его Митькой зовут-с), а потому ночью попозже задами ко мне пройдет; ты же, говорит, ее **сторожи** до самой полночи и больше» [Достоевский 1972–1990, XIV, 246].

Смердяков вошел в доверие к Федору Павловичу, служит у барина один в комнате, знает о секретных знаках. Но по трусости он рассказывает Дмитрию о знаках, тем самым нарушая «преданность» барину. Получается, что сам Федор Павлович, его дом не представляют собой неперменной ценности, дом не то место, которое нужно охранять. Такой «наемный» сторож из-за относительности своего положения «меж двух огней» становится убийцей, переступающим через другого.

Наиболее интересен Иван в качестве сторожа. И Алеша, и Федор Павлович, и отчасти Дмитрий приписывают Ивану роль сторожа и защитника, да и сам он до отъезда говорит Алеше, что всегда защитит отца. Когда в дом вбежал Дмитрий, Федор Павлович бросился к Ивану в испуге с криками «убьет», «не давай меня!» [Достоевский 1972–1990, XIV, 127]. Парадокс ситуации в том, что отец просит защиты у сына, которого очень боится. После инцидента в доме Иван говорит Алеше: пусть «один гад съест другую гадину» [Достоевский 1976, XIV, 129], а потом утверждает, что, «разумеется», не даст «совершиться убийству, как не дал и сейчас» [Достоевский 1972–1990, XIV, 130]. Затем Иван выходит во двор, а Федор Павлович спрашивает у Алеши, где Иван, на что Алеша отвечает: «← На дворе, у него голова болит. Он нас **стережет**» [Достоевский 1972–1990, XIV, 130]. И далее:

«← Что говорит Иван? Алеша, милый, единственный сын мой, я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того, боюсь. Я только тебя одного не боюсь...

— Не бойтесь и Ивана, Иван сердится, но он вас **защитит**».
[Достоевский 1972–1990, XIV, 130]

Иван стережет и защищает Федора Павловича от Мити, а также, по

мнению отца, сторожит, чтобы «от Грушки уберечь» [Достоевский 1972–1990, XIV, 158], и шпионит, чтобы узнать «много ль я [Федор Павлович] Грушеньке дам, коли она придет» [Достоевский 1972–1990, XIV, 159]. Сам Иван сводит свою функцию сторожа к защите от Дмитрия и охране старика, поскольку «эта женщина [Груша] – зверь» и нужно «старика надо в доме держать, а Дмитрия в дом не пускать» [Достоевский 1972–1990, XIV, 130]. Примечательно и то, что Иван говорит это Алеше буквально у ворот, т.е. на границе между домом и чужим пространством, на миг становясь сторожем-привратником.

Ивана на протяжении романа герои называют «сфинксом», имея в виду, прежде всего, его загадочность и молчаливость. В связи с такой параллелью в образе Ивана появляется множество сопоставлений. Возьмем первоначальное представление о сфинксе, взятое из мифологии Древней Греции, но согласимся и с тем, что для более полного анализа в перспективе возможно сопоставление образа Ивана с закрепившимся в культуре образом сфинкса (который так или иначе вступает в диалог со своим мифологическим предшественником).

Сопоставим местоположение Ивана и Сфинкса. Иван стоит на границе, сторожа дом Федора Павловича и в перспективе не пуская Дмитрия, Сфинкс – расположился (-лась) на горе (площади) у Фив [Ярхо 1982, 479], почти на границе, на такой высоте, откуда удобно сторожить и высматривать путников, и также не пускает их. Сопоставление Ивана со сфинксом интересно еще и потому, что это чудовище, причем заглатывающее добычу / убивающее [Ярхо 1982, 479]. Поэтому неслучайно Федор Павлович боится Ивана, неслучаен и подбор лексики среднего брата – «один гад съест другую гадину» [здесь и далее выделено мной – *М.Б.*] [Достоевский 1972–1990, XIV, 129]. Более того, если вспомнить о микроконтексте появления и исчезновения сфинкса в греческом мифе и о его литературной обработке как одним из возможных субтекстов романа, то окажется, что исчезновение сфинкса со своего места, его самоубийство или убийство из-за разгаданной Эдипом загадки стало одним из тех факторов, который поспособствовал разворачиванию сюжета о неминуемой трагедии, поджидавшей героя. Иван, вместо того, чтобы сторожить дом, уехал в Москву, ускорив и предопределив катастрофу в семье. Однако, в отличие от мифического сфинкса, Иван обладал свободной волей, способностью сделать свой выбор. И выбор был сделан.

В конечном счете, Иван не справляется с функцией сторожа, защитника дома Федора Павловича от катастрофы. Примечательно: принимая решение, он как «сторож» находится в полной бодрости, в отличие от других «сонных сторожей» в романе (как, например, уснувший от настойки Григорий или заспанный лесной сторож в Чермашне). Дом отца не представляет для него значимой ценности, даже не совсем ясно, по какой причине Иван какое-то время все-таки его сторожил и защищал, но подобная закрытость героя и отсутствие последнего, завершающего слова о нем во многом и составляет основу поэтики Достоевского. Ивана все считают

сторожем, словно назначая его на эту роль, однако самоопределение Ивана основано на том, что он как раз «не сторож» брату своему.

Итак, с охраной дома Федора Павловича связаны такие функции границы, как линии разделения и защиты, перехода, самоосознания героев. Несмотря на то, что формально и Григорий, и Смердяков, и Иван сторожат один локус – дом Федора Павловича от вторжения Дмитрия, их отношение к границе различно. Григорий на пространственном уровне защищает барина; для него, упрямого и преданного барину человека, переход Дмитрием границы дома одновременно означает и переход нравственной, ментальной границы. Поэтому, только увидев Дмитрия в саду дома и не разобравшись, в чем дело, Григорий кричит Дмитрию: «отцеубивец». Смердяков только доносит о приходе Груши; никого не любящий и не испытывающий привязанности к дому, Смердяков нарушает функцию сторожа и становится убийцей, переступающим ментальную границу. Наряду с прочим, убийство во многом произошло из-за проведения внутренней границы между собой и другим в случае Ивана, который недооценил Смердякова и считал его «лакеем и хамом», а также из-за снятия подобной границы со стороны Смердякова, приписывающего свои мысли Ивану: «подумал, что и вы, как и я» [Достоевский 1972–1990, XV, 46]. Иван и сам становится границей, которая защищает отца от убийства; отказываясь быть сторожем, он перестает быть преградой между внешней враждебной силой и отцом, одновременно снимая внутренние ограничения и предоставляя полный простор своим желаниям.

Дмитрий как «объект» наблюдения

Начинает поджидать Дмитрия именно Алеша, караулящий брата на следующий день после разговора с ним в беседке соседского дома. Нигде не говорится, что Алеша стережет Дмитрия, но, по сути, он на какое-то время становится сторожем. После наставления старца Зосимы быть при обоих братьях Алеша пытается в первую очередь найти Дмитрия и предотвратить возможную катастрофу. Братья, жизнь отца представляют для Алеши безусловную ценность, поэтому наставление старца совпадает с его личным желанием спасти семью. Читатель знает, что и Алеша не справился с задачей сторожа, после «разговора-знакомства» с Иваном в трактире вовсе забыв о Дмитрии.

Отсылка к ветхозаветной истории о Каине и Авеле показывает, как Иван и Смердяков снимают с себя ответственность за судьбу Дмитрия. Искажение цитаты Смердяковым во многом, как показали Ольга Меерсон и Гери-Сол Морсон, есть следствие невозможности произнести «брат» в отношении Дмитрия, результат табуированности этого слова [Меерсон 2007, 580]. За счет отсылки к библейскому тексту Смердяковым достигается «убийственная ирония», как «месть за эпитеты, за то, что они никогда не называют его “брат Павел”, но всегда – лишь “лакей Смердяков”, или <...> “вонючий лакей”» [Меерсон 2007, 580], [Morson 1986, 241]. Отме-

тим в свою очередь два момента. Во время разговора с Иваном Смердяков признается, что передал секретные знаки Дмитрию и в случае убийства не хочет, чтобы его не сочли «в их [Дмитрия] сообществе» [Достоевский 1972–1990, XIV, 246]. Более того, Смердяков презирает Дмитрия, говоря Марье Кондратьевне, что он «голоштанник-с», «хуже всякого лакея и умом, и поведением, и нищетою своею-с», одновременно считая Федора Павловича сумасшедшим человеком «со всеми своими детьми-с» [Достоевский 1972–1990, XIV, 205]. Возможно, по причине презрения и отчуждения Смердяков не называет Дмитрия братом, не чувствуя, в отличие от Алеши, никакого родства с ним. И если представить, что Смердяков признает себя сыном Федора Павловича – неужели он и себя считает сумасшедшим? Герой отделяет себя от других детей старшего Карамазова.

Цитата из Библии «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию» [Достоевский 1972–1990, XIV, 211] и последующее размышление над ней: «не могу же я **в самом деле** оставаться тут у них сторожем?» [Достоевский 1972–1990, XIV, 211] соприкасаются в сочетании «в самом деле». Это выражение разделяет внутреннюю взаимосвязь одновременности событий Ветхого завета и романной действительности. Можно сказать, что для Ивана ответ Каина Богу так и остался в области ветхозаветной истории, а отсылка к Библии в речи Ивана пытается объективировать видение Алеши, для которого эта взаимосвязь событий очевидна. Именно из-за этого разделения, внутренней границы Иван и не может состоять сторожем брата, что напрямую сопричастно трагедии в романе. Герой, зная о всеобщей взаимосвязи явлений, все-таки не хочет ее признавать и отчуждается от нее, подобно тому как бога он принимает, а «мира божьего» – нет. И в этом, как оказывается в романе, мука и трагедия Ивана.

Подводя итог, можно сказать, что Дмитрий как «объект» того, кого нужно сторожить, представляет ценность только для Алеши; Смердяков его презирает, Дмитрий для Ивана также не представляет ценности потому, что он в принципе отказывается принимать всеобщую взаимосвязанность мира и не сразу осознает последствия своего нежелания быть «сторожем». Ни Алеша, ни Иван, ни Смердяков в итоге не справились с ролью сторожа – Дмитрия обвинили в убийстве отца. Дмитрий как герой, которого нужно сторожить, в наибольшей степени показывает отношение Алеши, Ивана и Смердякова к переступанию ментальной границы и возможной катастрофе. Отказ быть сторожем со стороны Ивана и Смердякова равносителен отказу признавать границу между тем, что разрешено и запрещено, что в свою очередь снимает культурные границы и приближает героев к принципу «все позволено».

Таким образом, на протяжении всего романа ни один сторож не справился с возложенным на него заданием, безотносительно ценности того, кого / что этот сторож охраняет, и того, назначен ли он на должность сторожа или же сторожит по собственному желанию. Единственным важным исключением становится ретроспективное размышление Дмитрия о том, кто спас его от убийства отца: «“Бог, – как сам Митя говорил потом, –

сторожил меня тогда”: как раз в то самое время проснулся на одре своем больной Григорий Васильевич» [Достоевский 1972–1990, XIV, 355]. Только Бог – единственный сторож в романе, который в полной мере помогает человеку сохранить границы своей природы и не совершать грех. На наш взгляд, наиболее интересной фигурой в качестве сторожа становится Иван: в его образе помимо прочего совмещаются сфинкс древнегреческой трагедии и ветхозаветный Каин. Иван не принимает всеобщей взаимосвязи событий и явлений, оттого ветхозаветная история остается для него в прошлом и не имеет продолжения в настоящем. Катастрофа в романе во многом разворачивается потому, что в нем никто никому не является сторожем.

В заключение скажем, что мотив сторожа показывает неразрывную связь между библейскими событиями и событиями романной действительности; проясняет, что героям нужно увидеть и преодолеть в себе границы самоотчуждения и отчуждения к другому, чтобы стать внутренне свободными и, в конечном счете, приобщиться к братству. Преодолевая собственные пределы, герои зачастую насильственно вторгаются в пределы другого, нарушая культурные границы и не всегда осознавая, что произойдет, если их перейти (особенно показательны в этом отношении неудачи большинства сторожей в романе, которые, следя за не-переступанием границы внешней, не осознают или не хотят осознавать опасность переступания границы внутренней). Отметим также, что в романе мотив хамства, мотив гордости, мотив проклятия, а также формулу великого инквизитора «чудо, тайна и авторитет» в перспективе можно рассматривать как границу того, что сковывает человеческую свободу и проводит границу между человеком и Другим, между человеком и обществом, человеком и Богом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 207–492.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
4. Капилупи С.М. Вопрос о грехопадении и всеобщем спасении в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 187–225.
5. Касаткина Т.А. Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 3–9.
6. Лотман Ю.М. Лекция 1. Цикл третий. Культура и интеллигентность // Цикл лекций Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре». См. с 25 мин. 27 сек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PgZCXeDw2fU> (дата обращения: 25.04.18).

7. Меерсон О. Четвертый брат или козел отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 565–604.

8. Моррис М. Где же ты, брате? Повествования на границе и восстановление связности в «Братьях Карамазовых» / пер. с англ. Т. Касаткиной под ред. О. Меерсон // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 605–630.

9. Национальный корпус русского языка. URL: <http://ruscorpora.ru> (дата обращения 25.04.2018).

10. Ярхо В.Н. Сфинкс // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М., 1982. С. 479–480.

11. Morson G.S. Verbal Pollution in “The Brothers Karamazov” // Critical Essays on Dostoyevsky / ed. R.F. Miller. Boston (Mass)., 1986. P. 234–242.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherk po istoricheskoy poetike [The Forms of Time and Chronotope in the Novel: An Essay on Historical Poetics]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [The Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 234–407. (In Russian).

2. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo [The Problems of Dostoevsky’s Poetics]. *Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [The Problems of Dostoevsky’s Art]. Kiev, 1994. (In Russian).

3. Kapilupi S.M. Vopros o grekhopadenii i vseobshchem spasenii v romane “Brat’ya Karamazovy”. [The Issue of the Fall and Universal Salvation in the Novel “The Brothers Karamazov”]. *Kasatkina T.A. (ed.). Roman F.M. Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”*: *sovremennoe sostoyanie izucheniya* [The Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: The Contemporary State of Research]. Moscow, 2007, pp. 187–225. (In Russian).

4. Kasatkina T.A. Predislovie [Introduction]. *Kasatkina T.A. (ed.). Roman F.M. Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”*: *sovremennoe sostoyanie izucheniya* [The Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: The Contemporary State of Research]. Moscow, 2007, pp. 3–9. (In Russian).

5. Meerson O. Chetvertyj brat ili kozel otpushheniya ex machina? [A Fourth Brother or a Scapegoat ex Machina?] *Kasatkina T.A. (ed.). Roman F.M. Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”*: *sovremennoe sostoyanie izucheniya* [The Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: The Contemporary State of Research]. Moscow, 2007, pp. 565–604. (In Russian).

6. Morris M. Gde zhe ty brate? Povestvovanie na granitse i vosstanovlenie sviaznosti v “Brat’iakh Karamazovykh” [Where Are You, Brother? The Narration on the Border and Restitution of Coherence in “The Brothers Karamazov”]. *Kasatkina T.A. (ed.). Roman F.M. Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”*: *sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Novel “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: The Contemporary State of Research]. Moscow, 2007, pp. 605–630. (Translated from English to Russian)

by T.A. Kasatkina, ed. O. Meerson).

7. Morson G.S. Verbal Pollution in “The Brothers Karamazov”. *Miller R.F. (ed.). Critical Essays on Dostoyevsky*. Boston (Mass.), 1986, pp. 234–242. (In English).

8. Yarkho V.N. Sfinks [Sphinx]. *Tokarev S.A. (ed.). Mify narodov mira: enciklopediya* [The Myths of the World Nations: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1982, pp. 479–480. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Lotman Yu.M. Lekciya 1. Cikl tretiy. Kul'tura i intelligentnost'. Besedy o russkoy kul'ture [The First Lecture “Culture and Intelligence” from the Third Cycle of Video Lectures “Conversations on Russian Culture”]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=PgZCXeDw2fU> (accessed 25.04.18). (In Russian).

10. Natsional'nyy korpus russkogo yazyka [The National Corpus of Russian Language]. Available at: <http://ruscorpora.ru> (accessed 26.04.2018). (In Russian).

Бердникова Мария Александровна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Область научных интересов: поэтика романов Достоевского, философия М.М. Бахтина, рок-поэзия.

E-mail: naulibra@yandex.ru

Maria A. Berdnikova, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of Dostoevsky novels, philosophy of M. Bakhtin, rock poetry.

E-mail: naulibra@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00071

С.В. Савинков (Воронеж)
ORCID 0000-0002-9625-7980

ПОЧЕМУ РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НЕ МОЖЕТ СТАТЬ СВЕРХЧЕЛОВЕКОМ: ВЕРСИЯ А.А. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА

Аннотация. В статье рассматривается нарративно-тематическая конфигурация романа А.А. Голенищева-Кутузова «Даль зовет» с учетом авторского, литературного и историко-культурного контекстов. Изучение этой конфигурации первоначально наводит на мысль о том, что его авторская программа поиска нацелена на обнаружение и на утверждение такого аксиологического измерения бытия, которое свидетельствовало бы о непререкаемом превосходстве свободного существования без привязанности к чему-либо, в том числе и к ложно понятым морально-этическим нормам. Согласно этой программе, герой должен найти счастье не в такой близости, которая не мыслится без привязанности, а в такой, которая не станет помехой для скитальческой преданности дали. Герой романа Голенищева-Кутузова совершает попытку диверсии против традиционного (и связанного, прежде всего, с именем Пушкина) представления о счастье как о домашнем круге, охраняемом принципом долженствования. Счастье – не без ницшеанского, конечно, влияния – главный герой романа Погостов связывает с любовью не к ближнему, а к дальнему. Скитальцем он становится не потому, что его что-то оторвало от родной почвы и тем самым обрекло на скитальческую жизнь, а потому, что природа его такова, что он не может не откликнуться на зов дали. Однако в ходе анализа устанавливается, что заявленная нарративная установка цели не достигается. В финальной части романа на сюжетном уровне происходит событие, которое вносит существенные коррективы в представление об идейно-тематической конфигурации данного произведения, и это заставляет читателя выстраивать ее принципиально иначе. Герой Голенищева-Кутузова поступает в полном соответствии с присущим русскому человеку характером, который, имея в основе совестливое начало, не позволяет ему стать сверхчеловеком в духе Ницше и Вагнера.

Ключевые слова: даль; зов; скитальчество; счастье; далекое; близкое; привязанность; чувство; долг; совесть; сверхчеловек; русский человек.

S.V. Savinkov (Voronezh)
ORCID 0000-0002-9625-7980

Why the Russian Man Can Not Become a Superman: A Version by A.A. Golenishchev-Kutuzov

Abstract. The article deals with the narrative-thematic configuration of the novel by AA. Golenishchev-Kutuzov “Distance Calls” taking into account such contexts as the author’s, literary and historical-cultural ones. Initially, the study of this configuration suggests that in this work the author’s search program is aimed at disclosing and

asserting such an axiological dimension of being which would testify to the indisputable superiority of free existence with no attachment to anything, including the misunderstanding of moral and ethical standards. According to this program, the protagonist is to find happiness not in such intimacy that cannot exist without attachment, but in the one which does not hinder a wanderer's devotion to distance. In Golenishchev-Kutuzov's novel, the protagonist makes an attempt to sabotage the traditional (primarily associated with the name of Pushkin) concept of happiness as a home circle, protected by the principle of obligation. The protagonist (Pogostov) associated happiness not with the love to one's neighbor, but with the love for the distance, that, undoubtedly, not without Nietzschean influence. He becomes a wanderer not because he was torn off from his native soil and thus condemned to a wandering life, but because his nature is such that he cannot fail to respond to the call of distance. However, the analysis draws us to the conclusion that the declared purpose is not achieved. In the final part of the novel, on its plot level, an event occurs which introduces significant changes to the notion of the ideological and thematic configuration of this work, and that forces the reader to build it in a fundamentally different way. Golenishchev-Kutuzov's protagonist acts in full accordance with the character of the Russian man, which being fundamentally conscientious, does not allow him to become a super-human being in the spirit of Nietzsche and Wagner.

Key words: distance; call; wandering; happiness; the distant; the close; affection; feeling; duty; conscience; superman; Russian person.

Роман Голенищева-Кутузова «Даль зовет. Из воспоминаний скитальца» не приобрел большой известности, а между тем, он заслуживает особого к себе внимания по нескольким причинам. Прежде всего, это произведение претендует на статус такого текста, в котором осуществляется процесс образования литературного характера. В определенном смысле его значение для русской литературы аналогично значению тургеневского «Дневника лишнего человека», где человек с фамилией Чулкатурин путем рефлексивного самоотчета наделяет себя именем, по сути, становящимся его настоящим именем собственным – именем лишнего человека. В «Дали зовет» (также использующему исповедальную повествовательную форму) герой определяет себя как скитальца. Правда, в отличие от тургеневского персонажа, который придает самоопределению «лишний» статус имени собственного, свое имя «скитальца» Погостов рассматривает его как «верное самоопределение человека, принадлежащего довольно распространённому на Руси типу переходного времени, то есть второй половины XIX века» [Голенищев-Кутузов 1907, 4]. Согласно композиционному решению романа (выбранному с оглядкой на его классические образцы), герой передает свои записки доверенному лицу, которому разрешает делать с ними все, что он ни пожелает, и даже издать их, но в этом случае под вымышленным именем. В качестве псевдонима герой выбирает для себя «говорящую» фамилию Погостов, неприкрыто намекающую на ожидающую героя судьбу.

То, как в этом произведении А.А. Голенищева-Кутузова представляются основания и цели странничества, указывает на их комплементар-

ную связь с неоромантической идеологией в ницшеанской ее огласовке и на связь контрарную с почвеннической доктриной, получившей авторитетное обоснование в юбилейной речи Достоевского о Пушкине. По Достоевскому, Пушкин «отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем». Такой отрыв от народа, от народной силы, от «почвы» превратил русского человека в былинку, носимую ветром, сделал из него мечтателя и фантазера, занятого бесплодно-фантастическим поиском «всемирного счастья»» [Достоевский 1984, 137].

В романе Голенищева-Кутузова скитальческое существование, очевидно, подается в иной модальности. Скиталец становится скитальцем не потому, что его что-то оторвало от родной почвы и тем самым обрекло на скитальческую жизнь, а потому, что природа его такова, что он не может не откликнуться на зов дали. Эта модальность согласуется с общим для 1890 – начала 1900-х гг. пафосом освобождения от гнетущей пошлой действительности и сближается с ницшеанской установкой на необходимости построения жизни в «любви к дальнему», всесторонне отрефлексированной в русской религиозной философии серебряного века, в том числе и специально посвященной этому вопросу статье С.Л. Франка «Фр. Ницше и этика “любви к дальнему”» [Франк 2001, 598–648].

Во имя любви к дальнему герой Голенищева-Кутузова находит в себе «сверхчеловеческую» решимость преодолеть силу притяжения «ближнего» и оторвать себя от всего того, что может удержать его на месте и стать преградой на пути к дали. Продажа Погостовым после смерти матери родного дома – последнего оплота ближнего – в этом контексте семантизируется как жест, знаменующий окончательность и бесповоротность такого отрыва.

Невозможность союза между, условно говоря, *далью* и ассоциирующейся со счастьем *близостью-привязанностью* – архетипическая коллизия. В романтической интерпретации она зачастую выражалась противопоставлением *славы* и *любви* и предполагала необходимость бескомпромиссного выбора пути: либо – к славе (который осмысливался как воинский), либо – к любви. Как правило, нарративной задачей репрезентирующих такую коллизию текстов было показать, что отказ от любви в пользу славы чреват гибельным исходом. Того, кто, подобно, скажем, лермонтовскому Измаилу Бео или толстовскому князю Андрею, становился на путь славы, ожидало поражение. Сколько можно судить, в литературе, базирующейся на ценностях и идеях так или иначе заданных пушкинской парадигмой, никогда не обсуждалась возможность объединения двух путей: сделать так, чтобы любовь не рассматривалась как помеха на пути к славе, а слава – на пути к любви. А у Голенищева-Кутузова возможность третьего пути (в соединении любви и славы ведущего к достижению полного счастья) становится предметом рефлексии в ницшеанском, условно говоря, ключе. Достижение такой полноты не может не быть сопряжено с

поступком, требующим преодоления этических преград. Перед дилеммой о совершении или не совершении такого поступка окажется и герой незавершенной поэмы Голенищева-Кутузова с говорящим заглавием «Яромир и Предслава». Стоящему на распутье Яромиру (в одну сторону его зовут слава, в другую – любовь к Предславе) предлагается совершить выбор в пользу славы, но при этом утолить и свою любовную страсть – сделать так, чтобы уже ничто не препятствовало выбору «величия» и «славы». И предлагает ему это сделать довольно коварным образом ночь, у которой в поэме статус чуть ли не действующего лица:

Душа твоя полна тоскою и желаньем,
 Что ж медлишь? Насладись мгновенным обладаньем,
 Упейся девственной доверчивой красой!
 Потом... потом беги! Навек покинь Предславу...
 Судьба тебе сулит величие и славу –
 Забвением любви ты к счастью путь открой!
 [Голенищев-Кутузов 1914, 268–269].

Поддастся ли Любомир ночному соблазну, остается только гадать: поэма осталась незаконченной. Однако если выбор им все же будет сделан в пользу славы, то он с неизбежностью подвергнет гибельной опасности Предславу, которая может и не преодолеть ситуацию близости без привязанности.

Примечательно, что в романе «Даль зовет» заданная в поэме коллизия готовности или неготовности на решимость во имя дали сбросить с себя ответственность перед другим за близость без привязанности представляется в трех диспозициях. И только в одной из них – не имеющей прямого отношения к главному герою Погостову – такая готовность обретает успешную реализацию. В истории любви апологета искусства и красоты некоего Иванова (по происхождению не русского, хотя и с русской фамилией) и итальянки Мари апогейной точкой как раз и станет достижение такой между ними близости без привязанности, которая будет тематизироваться ими и как самая желанная, и как единственно возможная.

«Разве такое счастье, как наше с тобой, может продлиться, повториться? Оно, быть может, убьет меня, и я должна буду от него умереть, но до последней минуты моей жизни ты будешь светиться в моих глазах таким, каким ты был сейчас, когда пел мою песню. Другим, завтрашним я не хочу тебя видеть, не хочу тебя знать! И ты должен помнить и любить меня только тою, какою я была в эту ночь, когда отдалась тебе. Всмотрись же пристально в меня, в каждую черту моего лица; ты и в темноте должен видеть, как оно сияет счастьем! А потом – не удерживай, не следуй за мною. Я ухожу... благодарю тебя... Прощай... Ты меня никогда и нигде больше не увидишь» [Голенищев-Кутузов 1907, 118].

Залогом успеха достижения безраздельного (не привязанного ни к ме-

сту, ни к времени, ни к лицу) счастья здесь объявляется доверие чувствам, полностью исключаяющее какое бы то ни было вмешательство рассудка (с его неперменным требованием так или иначе привязывающего к обстоятельствам отчета). Счастье в близости, осененной красотой и искусством – главными коннотатами «Италии» и «итальянского», становится возможным, таким образом, только вне зоны этической ответственности. Там же, где эта зона присутствует, оно оказывается совершенно невозможным. А присутствует она в обрамляющих итальянскую часть дневника Погостова повествованиях – и в рассказе о первой любви к девушке-страннице, и в рассказе о последней любви к замужней женщине.

Страница Матреша (предмет первой любви героя), в отличие от итальянки Мари, отказывает себе в искушении отдаться чувствам, осознавая, что такое с ее стороны безрассудство может оказаться губительным для Погостова, который в силу своей молодости не сможет довольствоваться близостью без привязанности: «Вы не помиритеесь на этом, вы погонитесь за мной, куда бы я ни пошла, и будете и меня, а пуще всего себя самого мучить. Лучше, стало быть, разом покончить, чтобы не томить ни себя, ни вас» [Голенищев-Кутузов 1907, 23]. Совершая выбор, Матреша делает его – если использовать привычную формулировку – в пользу не чувства, а долга, хотя, может быть, и превратно понятого. И этот выбор, конечно, сближает ее с именитой литературной предшественницей, несмотря даже на то, что «устройство» пушкинской героини прямо противоположно голенищев-кутузовской. Тем не менее, и в скитальческой природе Матрешы, и в домашней природе Татьяны Лариной просвечивает общее для них русское начало, не позволяющее им ценой другого обрести право на личное счастье.

Решающее испытание на героическую решимость к абсолютному счастьем представляется в последней – условно говоря, германской – части дневника Погостова, где нарративно-тематическое развертывание проходит под эгидой вагнеровской семантики и прежде всего – «Тристана и Изольды», где идея близости без привязанности достигает своего абсолютного выражения.

В интерпретации Вагнера любовь Тристана и Изольды возможна только под покровом Ночи. День же становится коварным и злобным врагом влюбленных: он прельщает тщеславными помыслами о славе, чести, силе и власти и вводит в заблуждение, что может быть что-то ценно еще, кроме любви. К тому же при свете дня наиболее осязаемы оковы пространства и времени, не допускающие мысли о бесконечном и вечном бытии. Поэтому вагнеровские Тристан и Изольда одержимы верой в благодать вечной, истинной, соединяющей Ночи, способной открыть дверь дивной смерти.

Легко можно увидеть, что семантический рисунок либретто Вагнера и семантический рисунок ночной поэзии А. Голенищева-Кутузова легко накладываются друг на друга [Савинков 2017, 66–69]. Однако есть между ними и расхождения, становящиеся заметными тогда, когда в текстах Голенищева-Кутузова проявляется нарративное начало. В сюжетных тек-

стах отчетливее и драматичнее проявляется то, что в лирике звучит несколько приглушенно – ситуация выбора между ночью и днем, между далью и привязанностью к месту, между вечным и временным, между мгновенным обладанием и бессмысленно длящейся жизненной рутинной.

Особый интерес в этой связи представляет поэма, заглавие которой «Рассвет» как будто указывает на то, что выбор будет сделан в пользу житейского счастья. Но на самом деле для героя поэмы рассветом как предвестником настоящей жизни становится ночь. Все – в соответствии с идеологией и эстетикой декаданса – происходит «наоборот» по отношению к традиции: «старые» ценности дискредитируются и замещаются их противоположностями. Нечто подобное наблюдается и на тематическом и на нарративном уровнях значения.

Персонажи поэмы и их отношения между собой таковы, что за ними явно прослеживается онегинская канва. Сами герои – *он* и *она* – идентифицируют себя с героями пушкинского романа. Она как Татьяна, слишком юна, он как Онегин, слишком беспечен. Они уже любят друг друга, но еще не знают об этом. Однажды она говорит ему, что если бы собралась замуж за другого, то обязательно пригласила бы Онегина (а надо понимать – пригласила бы *его*) на свадьбу. Так и происходит. Он, уже долго скитающийся в чужих краях, получает такое приглашение и откликается на него. Как только они встречаются, сразу же осознают, что любят (и всегда любили) друг друга, и решают во что бы то ни стало не упустить своего близкого счастья. Помехой на пути оказывается ничего не подозревающий и уповающий на свое счастье жених «Татьяны». Во имя общего счастья с Онегиным Татьяна отказывает своему жениху накануне свадьбы. Жених, как и оскорбленный Ленский, вызывает Онегина на дуэль. В отличие от настоящего Онегина герой Голенищева-Кутузова, осознавая всю степень несчастья бедного жениха и свою вину перед ним, стреляет в землю. Соперник же его производит выстрел, и «Онегин» получает тяжелое ранение. Это ранение погружает его в состояние ночного бреда. Герой пытается вести борьбу с мечтами и призраками, но все его старания оказываются напрасными. Выбившись из сил, он уносится в полный безумья мир, где все («свет и темнота», «правда и обман») сливаются в безбрежный океан, где забытые события прошлого являются ему как «новые виденья», где «в переменчивой игре воображенья» нет ни прошедшего, ни будущего.

Однако после такой схватки с привидениями он вдруг начинает испытывать ощущение несказанной легкости и понимает, что это ощущение вызвано близостью смерти, которую он встречает не со страхом и печалью, а с улыбкой. Великая отрада и спокойствие, которые он уловил во взгляде смерти, позволили ему посмотреть на свою жизнь (с ее радостями и страданиями, с ее пестрым роем событий) как на туманную даль, к которой его ничто уже не манило. Это его новое состояние становится решающим аргументом при решении вопроса о выборе между Татьяной (готовой на все во имя жизни и счастья) и Смертью. И Онегин, отказывая Татьяне (а значит и жизни), делает свой выбор в сторону не дня и жизни,

а ночи и смерти.

Как видно, финал поэмы Голенищева-Кутузова явно не соответствует финалу вагнеровского либретто, где Тристан и Изольда все-таки соединяются друг с другом в святой ночи-смерти. Голенищево-кутузовские Онегин и Татьяна по каким-то причинам не смогли стать Тристаном и Изольдой. В отличие от вагнеровских влюбленных, всецело принадлежащих ночи, герои Голенищева-Кутузова оказались по разные стороны. Один стал принадлежать *ночи*, другая осталась верной *дню*. В сюжетно-тематическом абрисе финала поэмы «Рассвет» угадывается – на это в свое время обратил внимание В. Соловьев [Соловьев 1990, 80] – и аллюзия на ту сцену из романа «Война и мир», где князь Андрей в мучительной борьбе с собой совершает выбор между небом и Наташей, между влекущей к смерти божеской любовью и привязанностью к жизни. Выбор героя Толстого и выбор героя Голенищева-Кутузова пребывают в отношениях синонимии: и тот и другой жертвуют возможностью земного счастья (сопряженного с обманом и изменой) открывшейся им возможности абсолютной не привязанности ко всему тому, что может хоть каким-то образом затемнить и исказить испытанное ими ощущение близости к Абсолюту. Другое дело, что в этом случае не столь очевидно синонимичными оказывается авторские предпочтения.

В подобном положении оказываются и герои заключительной части дневника Погостова в романе «Даль зовет».

Нарративная канва этой части выстраивается таким образом. Пребывая в Италии, Погостов знакомится с дочерью своего хорошего знакомого генерала Пахтурова. Елена (также напрямую уподобляемая Татьяне Лариной), в отличие от своей литературной предшественницы, выходит замуж по любви и обретает семейное счастье, в котором до появления в ее жизни Погостова не сомневается. Между тем, она, как всячески подчеркивается, живет обыденной пошлой жизнью, не ведая о существовании иного измерения бытия, которому она принадлежит по «далевому» устройству своей природы. В интерпретации Погостова (существенно отличающейся от хрестоматийной интерпретации Белинского) невозможность самореализации и для Татьяны Лариной и для ее последовательницы – Елены напрямую обусловлены привитым им ложным представлением о долге: нельзя быть век верной тому, что недостойно такой верности. Поэтому целью себе Погостов ставит разбудить спящее сознание Елены и вернуть ее в родное лоно.

Однако, несмотря на успешность приобщения Елены к таинственной дали (благодаря искусству и прежде всего музыке Вагнера), конечная цель не достигается: Погостов и Елена не смогли стать вторыми Тристаном и Изольдой. Погостов не смог стать Тристаном потому, что в последний момент повел себя подобно тому, как повела в отношении него его первая любовь Матреша с той только существенной разницей, что если Матреша побоялась своей любовью погубить скитальческую душу Погостова, то Погостов побоялся погубить домовитую душу Елены.

Кульминационная сцена расставания Погостова с Еленой представляется так. Сначала замороженные вагнеровской музыкой оба испытывают ощущение неземной близости и готовности, подобно Тристану и Изольде, всецело раствориться в святой ночи. Затем посторонние звуки это экстазическое состояние разрушают, и Елена, фигурально выражаясь, делает шаг назад – в прежнее «дневное» существование. Колебание Елены убеждает Погостова в ее неготовности целиком и полностью отдаться дали, и он принимает решение отступить. Но в тот момент, когда Погостов принимает такое решение, выясняется, что колебание Елены было лишь минутной ее слабостью, и что на самом деле она готова переступить ту роковую черту, которая отделяет ее дневное существование от вагнеровской святой ночи. Однако, даже видя такую решимость, Погостов все же отступает, оставляя Елену в дневном мире – семьи, делового мужа, детей и долга.

По сути дела, Погостов ведет себя как типичный для русской литературы второй половины XIX в. *слабый человек* [Фаустов, Савинков 2015, 44–81]; [Пономарева 2016, 100–105] и поэтому – соответственно – обретает его типичную судьбу. Подобно героям тургеневских произведений, ему, не прошедшему испытания любовью, только и остается, готовясь к смерти, сожалеть о недостижимости счастья. И это несмотря на то, что счастье в свете идеи любви к дальнему у Голенищева-Кутузова осмысливается принципиально иначе, чем у Тургенева, продолжающего в этом вопросе, как было отмечено, пушкинскую, «онегинскую» линию [Кроо 2008, 36–71]. Представление о счастье у героев Тургенева и Голенищева-Кутузова разное, а *fiasco* одно и то же. В чем же дело? А дело в том, что голенищевкутузовский герой повел себя на randevу не только как слабый человек, но и как типично русский человек. При этом, однако, смысловое наполнение союза «слабости» с «русским человеком» у Голенищева-Кутузова существенно отличается от тех значений, которые ему были приданы в литературно-критических манифестах конца 1850-х гг. – статьях Чернышевского и Анненкова.

Погостов у Голенищева-Кутузова упустил свое счастье не потому, что (согласно трактовке Чернышевского), не имея «никаких стремлений, кроме мелких житейских расчетов» [Чернышевский 1981, 204], не был готов к отважному шагу и не потому, что, будучи слабым (а значит, по П.В. Анненкову, способным осознавать свою нравственную бедность) не смог воспользоваться случаем, как это сделала бы нацеленная на победу любой ценой цельная грубая натура.

У Голенищева-Кутузова слабость Погостова особого рода. Это такая слабость, которая живет внутри сильного человека – скитальца по духу, способного разрывать самые крепкие ближние связи. При этом, однако, в решающий момент Погостов поступает так же, как в свое время поступил отец Елены, человек далеко не скитальческого плана: Василий Семенович Пахтуров отказался от счастья близости со своей любимой во имя сохранения ее семейного спокойствия. Этот свой жертвенный поступок русский генерал объясняет предопределившим его чувством моральной от-

ветственности, напроць, по его убеждению, отсутствующим у героев и сверхчеловеков, таких, как Ницше и Вагнер. Рационального (по понятиям генерала, «книжного») объяснения такой – ведущей к самопогребению – жертве он дать не может, но, тем не менее ее иррациональная сердечно-советливая основа обладает для него непревзойденной убедительной силой.

«Да ведь, если, как вы, Василий Семенович, говорите, любовь была настоящая, – заговорил я, – то ваш несчастный приятель, которого по справедливости можно назвать героем, тогда же душою и умер, или, еще хуже того, заживо себя погреб. – Умер и погреб, – подтвердил Пахтуров. – За что? Старик не сразу нашелся, что ответить на этот вопрос. – За что! – тихим голосом повторил он наконец, уныло понутив седую голову, – на этот вопрос каждому человеку должны ответить его сердце и совесть. – А если именно сердце и совесть говорят, что такие жертвы приносить не должно, что это бессмысленно, даже по отношению к любимой женщине, для которой день, час, мгновение полного счастья, быть может, желательнее целых десятков лет мирного, бесцветного, скучного благополучия? Тогда что? – У кого сердце и совесть так говорят, тем и книги в руки, – сухо ответил Пахтуров» [Голенищев-Кутузов 1907, 220].

Важно, что наличие такой основы Пахтуров усматривает исключительно в русском человеке: «я даже не верю, чтобы настоящий русский человек, как вы, например, или я, были способны когда-нибудь сделаться, не на словах, а на деле, таким сверхчеловеком, чтобы совсем совесть потерять; у нас для этого чего-то не хватает или что-то есть лишнее, что мешает» [Голенищев-Кутузов 1907, 221]. Таким образом, совесть русского человека оказывается у Голенищева-Кутузова тем «ближним» свойством русского человека, от которого никакая любовь к дальнему его не в силах «оторвать». Оно же и предопределяет его несчастливую судьбу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голенищев-Кутузов А.А. Даль зовет. Из воспоминаний скитальца. СПб., 1907.
2. Голенищев-Кутузов А.А. Сочинения. Т. 3. СПб., 1914.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л., 1984.
4. Кроо К. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин» / пер. с венг. СПб., 2008.
5. Пономарева А.А. «Слабый» герой в литературе и критике 1850-х годов: несостоявшийся герой времени // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2016. Т. 15. № 2: Филология. С. 100–105.
6. Савинков С.В. Ночная вагнериана А.А. Голенищева-Кутузова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 66–69.
7. Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии // Литературная критика. М., 1990. С. 66–104.

8. Фаустов А.А., Савинков С.В. Универсальные характеры русской литературы. Воронеж, 2015.

9. Франк С.Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Ницше: pro et contra: антология. СПб., 2001. С. 598–648.

10. Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася» // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: в 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 190–211.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ponomareva A.A. “Slabyy” geroy v literature i kritike 1850-kh godov: nesostoyavshiysya geroy vremeni [A “Weak” Protagonist in the Literature and Criticism of the 1850s: The Failed Hero of Time]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Istoriya, filologiya [History, Philology], 2016, vol. 15, no. 2: Filologiya [Philology], pp. 100–105. (In Russian).

2. Savinkov S.V. Nochnaya vagneriana A.A. Golenishcheva-Kutuzova [A.A. Golenishchev-Kutuzov’s Night Wagnerian]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2017, no. 3, pp. 66–69. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Solov’ev V.S. Buddiyskoye nastroyeniye v poezii [The Buddhist Mood in Poetry]. *Literaturnaya kritika* [Literary Criticism]. Moscow, 1990, pp. 66–104. (In Russian).

4. Frank S.L. Fr. Nitshe i etika “lyubvi k dal’nemu” [Nietzsche and the Ethics of “Love for the Distant”]. *Nitshe: pro et contra: antologiya* [Nietzsche: pro et contra: Anthology]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 598–648. (In Russian).

5. Chernyshevskiy N.G. Russkiy chelovek na rendez-vous. Razmyshleniya po prochtenii povesti g. Turgeneva “Asya” [The Russian Person on a Rendezvous. Reflections on the Interpretation of I. Turgenev’s Novel “Asya”]. *Chernyshevskiy N.G. Literaturnaya kritika* [Literary Criticism]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1981, pp. 190–211. (In Russian).

(Monographs)

6. Faustov A.A., Savinkov S.V. *Universal’nyye kharaktery russkoy literatury* [Universal Characters of Russian Literature]. Voronezh, 2015. (In Russian).

7. Kroo K. *Intertekstual’naya poetika romana I.S. Turgeneva “Rudin”* [Intertextual Poetics of I.S. Turgenev’s Novel “Rudin”]. Saint-Petersburg, 2008.

(Translated from Hungarian to Russian).

Савинков Сергей Владимирович, Воронежский государственный университет; Воронежский государственный педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор ВГУ и ВГПУ. Научные интересы: нарратология, семиотика, история русской литературы XIX – начала XX вв.

E-mail: svspoint@yandex.ru

Sergey V. Savinkov, Voronezh State University; Voronezh State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor at VSU and VSPU. Research interests: narratology, semiotics, history of the Russian literature of the 19th and early 20th centuries.

E-mail: svspoint@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00072

О.А. Богданова (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

**МОТИВ «УТВЕРЖДЕНИЯ ЗЕМЛИ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1917-1920-Х ГГ.
Статья вторая**

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

Аннотация. На материале художественной прозы, поэзии и эссеистики Д.С. Мережковского, С.Н. Булгакова, Г.И. Чулкова, И.А. Бунина, М.М. Пришвина, А.М. Ремизова, С.Н. Дурьлина, М.А. Волошина и др. в статье рассмотрена одна из важнейших модификаций мотива «утверждения земли» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е гг.) – упование на ее спасительную роль по отношению к предавшему, по мнению названных авторов, свое Отечество русскому народу. Показано, как в результате произошедшего в огне революции 1917 г. сдвига в русской национальной картине мира, обусловленного разрывом отождествлявшихся столетиями понятий «земля» и «народ», именно «земля» стала главной носительницей «святости» как национальной идентичности. В виду «недостойства» народа в эпоху русской катастрофы (Первой мировой войны, победившей революции и Гражданской войны), центр тяжести в составе понятия о родине, России, переместился на другую его составляющую – землю, «святость» которой теперь нуждалась во все большем обосновании и утверждении. Чем бледнее становилась мысль о «богоносности» народа, тем ярче обнаруживалась в русской литературе 1900–1910-х гг. убежденность в «святости» родной земли. В 1916 г. «вечный» образ «Святой Руси» впервые отобразился в православной церковной гимнографии. В 1918 г. в службу всем русским святым была внесена знаменитая стихира: «Русь святая, храни веру Православную <...>». В связи с этим в ряде литературных текстов рассмотрены смежные мифологемы «Святой Руси» и «Невидимого града Китежа», получившие особую сотериологическую актуальность в период радикальной ломки, опасной для самого существования исторической России.

Ключевые слова: мотив «утверждения земли»; «грех земле»; народ; революция 1917 г.; «Святая Русь»; Россия; «Невидимый град Китеж».

О.А. Bogdanova (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

**The Motive of “Allegations of the Land” in the Russian Literature
of 1917-1920s (Article II)**

Abstract. Basing on the fiction prose, poetry and essays by D.S. Merezhkovsky,

S.N. Bulgakov, G.I. Chulkov, I.A. Bunin, M.M. Prishvin, A.M. Remizov, S.N. Durylin, M.A. Voloshin etc., the article considers one of the most important modifications of the motive “allegations of the land” in the Russian literature of the revolutionary years (1917–1920s), that is to say, relying on its saving power against those Russians who, according to the above-mentioned authors, betrayed their country. It is shown how in the aftermath of the fire of the 1917 revolution, the shift in Russian worldview, due to rupture of the everlasting concepts of “land” and “people”, that “land” became the main bearer of “Holiness” as a national identity. In the view of the people’s “unworthiness” in the era of the Russian disaster (the World War I, the victorious revolution and the Civil War), the center of gravity in the composition of the Motherland concept, Russia, moved to its other component. i.e. the land, the “holiness” of which needed more justification and approval. The paler the idea of a “God-bearing” people became, the brighter was the belief in the “holiness” of the native land in the Russian literature of 1900–1910s. In 1916, the “eternal” image of “Holy Russia” was finally displayed in the Orthodox Church hymnography. In 1918, the following famous verse was added in the divine service to all Russian saints: “Holy Russia, keep the Orthodox faith <...>”. In this regard, in a number of literary texts the related mythologems “Holy Russia” and “Invisible city of Kitezh” were considered, having received a special soteriological significance in the period of radical breakage, dangerous to the very existence of historical Russia.

Key words: the motive of “allegations of the land”; “sin to the land”; the people; the revolution of 1917; the “Holy Russia”; Russia; the “Invisible city of Kitezh”.

В эсхатологическом «Слове о гибели русской земли» А.М. Ремизова, написанном вслед за октябрьскими событиями 1917 г., видим картину, сходную с бунинскими произведениями революционных лет. Вспоминая о чудесном спасении России в лихолетье Смутного времени (начала XVII в.), автор писал: «поднялись русские люди во имя русской земли <...>» [Ремизов 2000, 404]. «Русская земля» здесь самостоятельная величина, святость, ради которой идут на подвиг. Однако теперешние «вожди слепые <...> душу вынули из народа русского», он потерял человеческий облик – «<...> слышу обезьяний гик», когда «пинают и глумятся над святыней <...>», «матерью <...> униженной» [Ремизов 2000, 405–406]. «Смертный грех», «грех <...> непрощаемый» русского народа в том, что он «землю забыл <...> свою колыбельную» [Ремизов 2000, 409]. Симптоматично, что «Слово к матери-земле» и «Заповедное слово Русскому народу» писатель создал каждое само по себе, противопоставив в них две прежде нераздельные составляющие России. В первом из «Слов» Ремизов прямо обратился к земле с просьбой о спасении русского народа: «Смилуйся, мать <...>» [Ремизов 2000, 411–412]. Во втором призвал «обокравший самого себя» народ к покаянию: «стукнись коленами о камень <...>, поцелуй ее, оскорбленную, поруганную тобою землю, и, встав, подыми свое ярмо и иди» [Ремизов 2000, 415, 420].

Осмысляя сломы революционной эпохи в эссеистических записях «В своем углу» 1924 г., С.Н. Дурьлин заметил, что из уст русского народа, когда-то сложившего былины и великую песню «Не шуми ты, мати, зе-

лени дубравушка», теперь раздаётся похабная частушка. Одно это, по мнению Дурылина, свидетельствует о «страшном перерождении» «всего душевно-телесного его состава», перестройке «из высшего в неизмеримо низшее вещество всех клеток и атомов его тела», перемене «к неизмеримо худшему, заведомо гнилому, всего состава его крови <...>» [Дурылин 2006, 156]. А в более раннем рассказе «Грех земле» (1919), написанном в разгар революционных событий, автор дал объяснение случившемуся с его народом. Первая часть рассказа ведётся от лица кладбищенского священника, принимавшего «в покаянные дни <...> всенародную общую исповедь» [Дурылин 2017, 200]. И вот среди обычных человеческих грехов: воровства, зависти, осуждения, ропота, отчаяния и т.п., – из уст молодого, красивого, сильного солдата прозвучало «неканоническое» признание: «<...> я <...>, батюшка, <...> земле грешен» [Дурылин 2017, 202]. И это был «главный грех», мучивший солдата «давящей» тоскою и не способный выразиться в словах. И ещё это был грех целого поколения «детей страшных лет России» [Блок 1997, 187] – Первой мировой войны и революции. Что же сделал этот солдат и миллионы таких же, как он, вопрошал автор, «что самое слово не вскрывает томящего греха», а только повторяется с тоской: «“Я землю обидел. Я земле грешен”. Что же он сделал?» [Дурылин 2017, 204].

Мотив греха против матери-земли, тесно соединённый с представлением о её святости, был присущ исконно языческому мирознанию русского народа на протяжении веков, что отражено в былинах и духовных стихах [см.: Федотов 1982]. Из него вытекал мотив исповеди земле, «странный обряд русской древности», имевший двойственный, языческо-христианский, характер [см.: Смирнов 2004]. Под влиянием православной церкви в народе постепенно сложилось софийное почитание земли как воплощения Богородицы – вспомним «софиологическую формулу» из «Бесов» Достоевского: «Богородица – великая мать сыра земля есть <...>» [Достоевский 1974, 116], – которое соединило языческое понятие о «грехе земле» с христианским покаянием [см.: Зандер 1960].

Однако в дурылинском рассказе сама постановка вопроса указывает на разделение земли и народа, который, «согрешив» своей земле, утратил качества, делавшие его народом именно этой земли, т.к. совершенный «грех земле» был настолько серьёзен, что не мог быть ни исповедан, ни, соответственно, прощён...

Отмечая возросший интерес русской культуры Серебряного века к фольклорному духовному стиху, А.И. Резниченко пишет: «<...> трактовка матери-заступницы Земли безгрешной как страдающей от человеческого греха характерна для 1910-х гг., когда теллурические мотивы присутствовали в творчестве многих современников С.Н. Дурылина – и поэтов, и философов (достаточно вспомнить философов С.Н. Булгакова, свящ. П.А. Флоренского, кн. Е.Н. Трубецкого; поэтов Н.А. Клюева и Вяч. Иванова). Однако здесь ещё нет речи о метафизическом предательстве, непрощаемом грехе. Тема непрощаемого греха (вариант: всеобщей бесноватости) в

разных своих формах появляется в русской философской риторике только после Октябрьского переворота 1917 г. и Гражданской войны» [Резниченко 2017, 197–198].

Если обратиться к творчеству М.А. Волошина революционных лет, то увидим, как в неопубликованной при жизни статье «Русская бездна» (1919) он настойчиво говорил о спасительной роли русской природы, русской земли по отношению к населявшему её народу и в Смутное время, и в периоды борьбы с Карлом XII, с Наполеоном, и в годы Первой мировой войны: «Когда слабели люди, на защиту Руси выступала стихия и отвечала врагу то морозом, то пламенем пожаров, то непреодолимыми пространствами»; «<...> когда Франция и Англия боролись за свое существование, – у нас в России было чувство безопасности: “География постой за нас”» [Волошин 2008, 412]. В стихах, приведенных в другой неопубликованной при жизни статье тех же лет – «Россия распятая» (1920), Волошин сосредоточился на характеристике «безумием объятых», «бесноватых» народа, который свою родину «сам выволок на гноище, как падаль» [Волошин 2008, 464–465]. «Иудин грех» русского народа по отношению к России непрощителен по определению – по аналогии с евангельской историей о предателе Христа, который сам обрек себя на гибель... А в стихотворении «Китеж» читаем:

Святая Русь покрыта Русью грешной
И нет в тот град путей <...>
[Волошин 2008, 493]

Другими словами, «Святая Русь», святая русская земля жива, несмотря на отпадение от неё Руси революционной. Однако связь между ними обрвана...

Не столь пессимистично стихотворение «Заклятье о Русской земле». В фольклоре заклинье – жанр народной обрядовой поэзии, обладающий магической интенцией, направленной на осуществление желаемого. Хотя автор и верил в то, что «Русь встанет» благодаря некоему «железному Мужу» – фольклорно-мифологическому персонажу, поедающему человеческие боли и беды и тем самым освобождающему от них, – в момент написания стихов земля лежала

Разоренная,
Кровавленная, опаленная.
По всему полю –
Дикому – Великому –
Кости сухие – пустые,
Мертвые – желтые <...>

Тем не менее, очевидно, что «Свято-Русская» земля, превращённая обезумевшим народом в «Дикое поле», в недрах своих сохранила спаси-

тельный, целительный, свой воскресительный потенциал:

Не пламя гудит,
Не ветер шуршит,
Не рожь шелестит —
Кости шуршат,
Плоть шелестит,
Жизнь разгорается... <...>
[Волошин 2003, 364–365]

Свидетельство о разделении земли и народа найдем и в поэме А.А. Блока «Двенадцать», где идущие по мостовой красногвардейцы подбадривают друг друга так:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста!
[Блок 1999, 12]

Показательно, что отмеченный сдвиг в национальной топике конца 1910-х – начала 1920-х гг. обнаруживается в творчестве публицистов, прозаиков и поэтов разной идейно-эстетической ориентации: символистов (Д.С. Мережковский, М.А. Волошин, А.А. Блок, Г.И. Чулков) и неореалистов (А.М. Ремизов, И.А. Бунин, М.М. Пришвин, С.Н. Дурьлин), – что, как нам кажется, свидетельствует о его масштабности.

Неудивительно поэтому, что, в виду «недостойства» народа в эпоху русской катастрофы (Первой мировой войны, победившей революции и Гражданской войны), центр тяжести в составе понятия о родине, России, переместился на другую его составляющую – землю, «святость» которой теперь нуждалась во все большем обосновании и утверждении. Недаром многовековая и многозначная мифологема «Святой Руси» обрела новое дыхание, причем это случилось еще в преддверии грозных событий первых десятилетий XX в., как раннее обнаружение подземных исторических токов, еще не вышедших на поверхность жизни. Чем бледнее становилась мысль о «богоносности» народа, тем ярче обнаруживалась в русской литературе 1900–1910-х гг. убежденность в «святости» родной земли.

Так, в докладе «Евангельский смысл слова “земля”», прочитанном в петербургском Религиозно-философском обществе в 1909 г., Вяч.И. Иванов противопоставил «землю» как «Невесту» Христа, вписавшего «в Землю свой новый завет ей» и начертавшего «на ней знак своего обета», «миру сему» как плененному Сатаной «наличному порядку» [Иванов 1994 а, 151, 147]. Развивая высказанные мысли в статье «Живое предание» (1915),

Иванов писал, что «Святая Русь» – это «чистое задание, всецело противоположное наличному, данному состоянию русского мира». Тем не менее, она неотделима «от видимой и грехом оскверненной Руси», являясь «ее душой, корнем, глубиной». «Живою связью» между «этими глубинами и наружной поверхностью» служит сонм русских святых, которые в течение веков сопровождали российскую историю и почитались русским народом [см.: Иванов 1994 б, 348–349]. Исчезновение святых с русской земли, по логике ивановской мысли, разорвет связи между «Святой Русью» и современной ему Россией, лишив последнюю главного источника жизненной силы. В самом начале катастрофического 1917 г. в работе «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» Иванов продолжал настаивать на первостепенной роли сохранения святости для самого существования России: «Святая Русь есть Русь святынь <...> и Русь святых», «соборность вокруг святых», «агиократия, как господство святых» [Иванов 1994 с, 334–336]. В том же эссе поэт-философ, обратившись к образу Алеши Карамазова, говорил, что герой Достоевского «полагает <...> основание <...> новой “святой Руси”, “святой Руси”-дочери» [Иванов 1994 с, 320], тем самым намечая будущий фазис существования «Святой Руси», подчеркивая перспективность и огромную актуальность для входящей в революционную бурю России этого, казалось бы, осколка далекого прошлого.

По следам путешествия в нижегородские леса к озеру Светлояр, берега которого издревле считались «святой землей» благодаря сокрытому в этих местах легендарному Китежу, М.М. Пришвин опубликовал повесть «У стен града невидимого» (1909), нацеленную, как и все его творчество, «на фиксацию настоящего, отдельных эпизодов текущей перед глазами автора жизни» [Кнорре (Константинова) 2017, 145]. Гостя накануне в имении одной доброй помещицы в средней России, он, с одной стороны, удивлялся «обыкновенным козлоногим мужикам», не могущим с радостью жить на своей земле и постоянно против чего-то протестующим, с другой – с неподдельной любовью восклицал: «Родная земля... Я хотел бы поцеловать ее... Но у нас в бедной равнине не принято выступать с такими чувствами <...>» [Пришвин 1982, 394, 389]. Однако встреченный им близ святого озера иной народ – старообрядцы – был накрепко соединен со своей землей: «Старушки и старички выросли из земли, подсели к костру» [Пришвин 1982, 413]. Тем не менее, и здесь автор замечает новую тенденцию – на холме с выстроенной новообрядческой церковью «<...> с усердием щелкают подсолнухи, сплевывают <...>, кое-где курят. Ни одного староверского аскетического лица <...>» [Пришвин 1982, 433]. «На святую землю плюют», – горюет старообрядец Ульянов. «Мерзость и запустение, – отзываются другие» [Пришвин 1982, 434]. А народный вольнодумец Прохор Иванович, которому «церкви не надо, он прямо с богом беседует», словно прозревая сквозь десятилетие, слышит, как «земля плачет. Вот видишь. Не верь красным, не верь белым. Ох, земля-то плачет. Прытко плачет земля» [Пришвин 1982, 445].

С.Н. Дурылин в работе 1913 г. «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства» одним из первых в русской литературе связал с мифологемой «Святой Руси» «сказание о невидимом граде Китеже» как «главном создании русского народного христианского мифомышления» [Дурылин 2014 а, 89]. Размышляя о смысле знаменитой сцены целования земли в «Братьях Карамазовых», философ писал: «Не один Алеша упал на землю, услышав призыв горький к земле: ранее его упал на китежскую землю русский народ в лице десятков, сотен, тысяч, сходящихся к Невидимому Граду. Глубочайшее откровение Достоевского здесь совпадает с вековым народным мифомышлением о земле и слезах: ибо Китеж ушел в землю только до Второго Пришествия, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донныне сияющими в глуби земной <...>» [Дурылин 2014 а, 96–97]. А в «Лике России» (1916) утверждал: «<...> идеал Святой Руси <...> указывает <...> путь, которым должна идти <...> Русь, осуществляя свое призвание» [Дурылин 2000, 275; курсив С.Н. Дурылина]. В разгар бедствий и разрушений 1923–1924 гг. он и в Челябинской ссылке, как к «хлебу насущному» для уже послереволюционной России, обращен все к тому же идеалу: «Святая Русь <...> есть как бы душа России, ее внутреннее, сокровенное, умопостигаемое ядро <...>»; «<...> без <...> “Святой Руси” <...> и Россия тускнеет, блекнет и превращается в <...> ужасное держимордовское государство <...>» [Дурылин 2014 б, 659, 658].

О возросшей актуальности «вечного» образа «Святой Руси» как сокровенного православного идеала и того «малого стада», ради которого и сохраняется Россия, свидетельствует и то, что в преддверии темных десятилетий он отобразился, наконец, в церковной гимнографии. Впервые «Святая Русь» прозвучала в 1916 г. в гимне, входившем в службу священномученику патриарху Московскому и всея Руси Гермогену, автором которой был протоирей Илия Гумилевский: «Богу нашему тобою слава, тебе же, священномучениче Ермогене, довлеет радоваться во свете лица Его и непрестанно молиться, да не погибнет Русь святая». В последнем иконе песни 7-й св. Гермоген назван «предстателем за землю нашу» (курсив мой. – О.Б.). В 1918 г. в составленную иеромонахом (позднее епископом) Афанасием (Сахаровым) и профессором Петроградского университета Б.А. Тураевым службу всем русским святым была внесена и утверждена Поместным собором знаменитая стихира: «Русь святая, храни веру Православную <...>» [см.: Гайда 2013].

Еще в 1916 г. Дурылин пророчески предупреждал: «Есть некий закон исторического возмездия, немедленно вступающий в грозную силу, как только нарушена правда добра и истины в исторической жизни народа»; «исторические неудачи и беды есть не случайность, а справедливая кара за нарушение народом в его исторических деяниях Божественного закона» [Дурылин 2000, 270, 269]. Революция и Гражданская война в 1917–1921 гг. обнажили болезненные, трагические противоречия русской жизни, привели к катастрофическим сдвигам в русской картине мира. Однако цели-

тельные силы национальной души – «<...> небывалое цветение святости: святость мучеников, исповедников, духовных подвижников в миру» [Федотов 1990, 239], искупительный подвиг тысяч христианских новомучеников 1920–1930-х гг. – также были призваны к действию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Двенадцать: поэма // Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 7–20.
2. Блок А.А. Рожденные в года глухие...: стихотворение // Блок А.А. Полное собр. соч.: В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 187.
3. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 1. М., 2003.
4. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 7 (2). М., 2008.
5. Гайда Ф. Что значит «Святая Русь»? // Нескучный сад. 2013. № 5–6 (88). URL: <http://www.pravoslavie.ru/63409.html> (дата обращения 4.12.2018).
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. Л., 1974.
7. Дурылин С.Н. В своем углу. М., 2006.
8. Дурылин С.Н. Лик России // Дурылин С.Н. Русь прикровенная. М., 2000. С. 232–290.
9. (а) Дурылин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. СПб., 2014. С. 71–106.
10. (б) Дурылин С.Н. Заметки о Нестерове (Впечатления, размышления, домыслы). III. Святая Русь // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. СПб., 2014. С. 650–660.
11. Дурылин С.Н. Грех земле (Письмо к другу): рассказ // Христианское чтение. 2017. № 1. С. 200–208.
12. Зандер Л.А. Земля благая // Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 31–62.
13. (а) Иванов Вяч.И. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 142–154.
14. (б) Иванов В.И. Живое предание // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 346–352.
15. (с) Иванов В.И. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 312–336.
16. Кнорре (Константинова) Е.Ю. Дневники и художественные произведения М.М. Пришвина в период Первой мировой и гражданской войн: жанр и концепция «творческого поведения» // Кризисные ситуации и жанровые стратегии / ред.-сост. В.В. Савелов, В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М., 2017. С. 141–152.
17. Пришвин М.М. У стен града невидимого (Светлое озеро) // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М., 1982. С. 387–474.
18. Резниченко А.И. «Погубил целованьице хрестное...» Рассказ С.Н. Дурылина «Грех земле (1919), его история, контексты, интерпретации // Христианское чтение. 2017. № 1. С. 189–199.

19. Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 5. Взвихренная Русь. М., 2000.
20. Смирнов С.И., проф. Исповедь земле // Смирнов С.И., проф. Древнерусский духовник: исследование с приложением: материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. М., 2004. С. 429–473.
21. Федотов Г.П. Мать-земля. К религиозной космологии русского народа // Федотов Г.П. Полное собрание статей: в 4 т. Т. 3. Тяжба о России (Статьи 1933–1936). Paris, 1982. С. 219–240.
22. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Reznichenko A.I. “Pogubil chelovan’itse khrestnoye...” Rasskaz S.N. Durylina “Grekh zemle” (1919), ego istoriya, konteksty, interpretatsii [“The Ruined Kiss of the Cross...”. The Story of S.N. Durylin “Sin to the Land” (1919), Its History, Contexts, Interpretation]. *Khristianskoye chteniye*, 2017, no. 1, pp. 189–199. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. (a) Durylin S.N. Rikhard Vagner i Rossiya. Vagner o budushchikh putyakh iskusstva [Richard Wagner and Russia. Wagner on the Future Paths of Art]. *Durylin S.N. Stat’i i issledovaniya 1900–1920-kh godov* [The Articles and Studies of 1900–1920 Years]. Saint-Petersburg, 2014, pp. 71–106. (In Russian).
3. (b) Durylin S.N. Zametki o Nesterove (Vpechatleniya, razmyshleniya, domysly). III. Svyataya Rus’ [Notes about Nesterov (Impressions, Thoughts, Fantasies). III. Holy Russia]. *Durylin S.N. Stat’i i issledovaniya 1900–1920-kh godov* [The Articles and Studies of 1900–1920 Years]. Saint-Petersburg, 2014, pp. 650–660. (In Russian).
4. Fedotov G.P. Mat’-zemlya. K religioznoy kosmologii russkogo naroda [The Mother-Land. The Religious Cosmology of the Russian People]. *Fedotov G.P. Polnoye sobraniye statey* [The Complete Collection of Articles]: in 4 vols. Vol. 3. *Tyazhba o Rossii (Stat’i 1933–1936)* [The Litigation of Russia (1933–1936 Articles)]. Paris, 1982, pp. 219–240. (In Russian).
5. (a) Ivanov Vyach.I. Doklad «Evangel’skiy smysl slova ”zemlya”». Pis’ma. Avtobiografiya [The Report “The Evangelical Sense of the Word “Land”». Letters. Autobiography]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1991 god* [The Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1991]. Saint-Petersburg, 1994, pp. 142–154. (In Russian).
6. (b) Ivanov V.I. Zhivoe predanie [The Living Tradition]. *Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe* [The Natural and the Universal]. Moscow, 1994, pp. 346–352. (In Russian).
7. (c) Ivanov V.I. Lik i lichiny Rossii. K issledovaniyu ideologii Dostoevskogo [The Face and Masks of Russia. To the Study of the Ideology of Dostoevsky]. *Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe* [The Natural and the Universal]. Moscow, 1994, pp. 312–336. (In Russian).
8. Knorre (Konstantinova) E.Yu. Dnevnik i khudozhestvennye proizvedeniya M.M. Prishvina v period Pervoy mirovoy i grazhdanskoj voyn: zhanr i kontsepsiya

“tvorcheskogo povedeniya” [M.M. Prishvin’s Diaries and Artworks During World War I and the Civil War: the Genre and the Concept of “Creative Behavior”]. *Savelov V.V., Tyupa V.I., Fedunina O.V. (eds.). Krizisnye situacii i zhanrovye strategii* [The Crisis Situations and Genre Strategies]. Moscow, 2017, pp. 141–152. (In Russian).

9. Smirnov S.I., prof. Ispoved’ zemle [The Confession to the Land]. *Smirnov S.I., prof. Drevnerusskiy dukhovnik: issledovanie s prilozheniem: materialy dlya istorii drevnerusskoy pokayannoy distsipliny* [An Old Russian Confessor: A Study with the Application: Materials for the History of Ancient Penitential Discipline]. Moscow, 2004, pp. 429–473. (In Russian).

10. Zander L.A. Zemlya blagaya [The Good Land]. *Zander L.A. Tayna dobra (Problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)* [The Mystery of Good (The Problem of Good in Dostoevsky’s Work)]. Frankfurt-on-Main, 1960, pp. 31–62. (In Russian).

(Monographs)

11. Fedotov G.P. *Svyatye Drevney Rusi* [The Saints of Ancient Rus]. Moscow, 1990. (In Russian).

Богданова Ольга Алимовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Olga A. Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Leading Researcher. Research interests: fiction prose of the turn of 19–20 centuries; the works and biography of F.M. Dostoevsky, reception of the writer’s heritage in the late 19th – early 20th centuries; history of Dostoevsky studies; the Russian prose at the turn of 20th–21st centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00073

Е.В. Канищева (Челябинск)
ORCID ID: 0000-0002-0294-2312

СПЕЦИФИКА СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОГО РИТМА ПРОЗЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. Статья посвящена изучению сложного литературного феномена – ритмической организации прозы М. Цветаевой. Необходимость изучения ритма прозы поэта представляется автору безусловной, т.к. этот аспект отражает стилевую доминанту творчества писателя, predetermined явлением литературного билингвизма. Материалом для исследования послужила автобиографическая проза М. Цветаевой. Анализ ритма представлен на основе методики поуровневого анализа текста. Отдельное внимание в статье уделено одному из уровней организации прозаического ритма – сюжетно-композиционного строения. Автор перечисляет основные ритмообразующие элементы, акцентированные на данном уровне: специфика сюжетостроения, композиционные особенности текста, система повторов. В статье выявляется их роль в формировании концепции произведения. Ритм внутренней композиции прозы М. Цветаевой проявляется в сюжетно-композиционных особенностях произведения, основанных на быстрой смене событийного плана, фрагментарности повествования, сложности ассоциативной связи между частями и главами произведений. Ритмическая структура построенных по таким принципам текстов отличается особой динамичностью, стремительностью развития сюжета и сцепления частей. Уровень сюжетно-композиционной организации прозы поэта оказывается в тесном взаимодействии с другими структурными уровнями произведения, акцентируются и дополняются возможностями лексического, синтаксического, фонетического и визуального уровней текста.

Ключевые слова: проза поэта; проза М. Цветаевой; ритм прозы; сюжетно-композиционный ритм; ритмические маркеры в прозе.

E.V. Kanishcheva (Chelyabinsk)
ORCID ID: 0000-0002-0294-2312

Specifics of Subject and Composite Rhythm in M. Tsvetaeva's Prose

Abstract. The paper is devoted to the study of a complex literary phenomenon of rhythmic organization of M. Tsvetaeva's prose. This study of the prose rhythm of the poet we believe to be necessary, while this aspect of text organization reflects the stylistic dominant of the writer's creativity, predetermined by the phenomenon of literary bilingualism. The matter for the study is autobiographical prose of M. Tsvetaeva. Our rhythm analysis is executed through the multi-level text analysis technique. Special attention in the paper is paid to the specific level of organization of the prose rhythm, which we name plot-compositional structure. We tell main rhythm-forming elements

accentuated at this level: the particularity of plot construction, the compositional specification of the text, the repetitions system. The paper defines their function in shaping the concept of the work. The rhythm of the inner composition of M. Tsvetaeva's prose is manifested in the plot and compositional features of her work, based on the rapid change of the event plan, the fragmentary narrative, the complexity of the associative connection between the parts and the headings of the works. The rhythmic structure of the texts constructed through such principles is marked by special dynamism, swift development of the plot and coupling of parts. The level of the plot and compositional organization of the poet's prose turns out to be in close interaction with other structural levels of her work, accentuated and complemented by the achievements of the lexical, syntactic, phonetic and visual levels of the text.

Key words: prose of a poet; M. Tsvetaeva's prose; prosaic rhythm; subject and composite rhythm; rhythmic markers in prose.

Прозаический ритм – сложный феномен, основанный не только на последовательном, закономерном чередовании различных компонентов текста, но и на сбое, появлении ритмически заряженных фрагментов на фоне размеренных, на чередовании напряженных с точки зрения интонационного рисунка частей и плавных, мелодичных.

Специфический выразительный материал для изучения ритма художественной прозы дает творчество авторов, чьи произведения находятся на стыке двух форм художественной речи. Среди таких писателей А. Пушкин, А. Вельтман, И. Тургенев, А. Ахматова, К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок, С. Есенин, Г. Иванов, А. Мариенгоф, Ф. Сологуб, а также М. Цветаева. Основу исследования прозаического ритма составляют работы по теории прозы: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, В.Б. Шкловского, В. Шмида; по теории ритма: М.Л. Гаспарова, М.М. Гиршмана, В.М. Жирмунского, А.М. Пешковского, Б.В. Томашевского, О.И. Федотова, Н.М. Фортунатова, А.В. Чичерина; по методологии анализа ритма прозы: А. Белого, С.И. Кормилова, Л.А. Новикова, Ю.Б. Орлицкого, Т.Ф. Семьян, Н.А. Фатеевой.

Огромный вклад в науку о ритме прозы внес донецкий исследователь М.М. Гиршман, чья книга 1982 г. «Ритм художественной прозы» до сего дня является единственной теоретической монографией об изучаемом феномене. Исследователь отмечает, что ритм в прозе может проявиться не только в словесно-ритмизированной ткани, но и в иных свойствах прозаического повествования: в смене сюжета, в гармонии построения, во всех элементах композиции [Гиршман 1982]. Важно, что исследователь понимает ритм прозы не только как закономерное повторение каких-либо элементов художественного произведения, но и как нарушение общего фона, сбой, подчеркивает двойственную природу прозаического ритма.

В данной статье мы проанализируем специфику ритмической организации прозы М. Цветаевой, проявляющейся на уровне сюжетно-композиционной организации произведения.

«Литературный билингвизм» творчества М. Цветаевой predetermined в ее прозаических произведениях отчетливую, специфически оформлен-

ную ритмическую организацию, выражающую индивидуальные особенности художественного мира поэта. Проза М. Цветаевой динамична, ассоциативна, в ней чередуются фрагменты с четким, чеканным ритмом и плавные, ритмически размеренные отрывки, характеризующиеся интонацией размышления.

Об особом характере организации сюжета в прозе М. Цветаевой писал И. Бродский, подчеркивая, что поэт «не слишком заботится об убедительности своей прозаической речи, <...> повествование ее, в строгом смысле, бессюжетно и держится, главным образом, энергией монолога» [Бродский 1998, 61]. Специфику сюжетостроения прозы поэта анализирует И.В. Кудрова, отмечая, что «читателю, ищущему в прозе фабульного развития, цветаевская проза должна быть попросту скучна» [Кудрова, 2003, 238].

В автобиографической прозе М. Цветаевой («Повесть о Сонечке», «Женях», «Лавровый венок», «Грабеж», «Ночевка в коммуне» и др.) сюжетная линия оказывается значительно разреженной. События следуют друг за другом в соответствии с хронологическим развитием реальных происшествий жизни поэта, но каждый фрагмент повествования сопровождается эмоциональными лирическими комментариями, выражающими движение чувств автора, что, безусловно, влияет на темп сюжетного движения.

Многие прозаические произведения М. Цветаевой, которые исследователи, как правило, относят к жанру эссе или называют воспоминаниями о современниках, не имеют четкой сюжетной линии и таких традиционных для прозаического текста композиционных частей, как экспозиция, завязка, кульминация, развязка и т.п. Текст строится на монтажном, ассоциативном соединении воспоминаний, лирических зарисовок. Данная особенность характерна для таких произведений, как «Письмо к Амазонке», «Флорентийские ночи», «О любви», отличающихся бесфабульностью.

Например, каждое письмо «эпистолярного романа» (обозначение жанра – А. Саакянц, Л. Мнухин) «Флорентийские ночи» представляет собой лирические зарисовки, которые объединены жанровым обозначением и единством адресата. При их чтении важно уловить не логику изложения, а то чувство, которое испытывал автор в момент создания произведения.

Композиционные части прозаических произведений М. Цветаевой выделяются в зависимости от развития лирического чувства, нагнетания определенного эмоционального состояния, изменения ритмической аранжировки, но не от изменения сюжетных действий и коллизий.

Например, в «Письме к Амазонке» роль завязки выполняет первое предложение, которое по законам эпистолярного жанра начинается с обращения, хотя и скрытого: «Вашу книгу я прочла». Постепенно разговор с конкретным собеседником перерождается в размышления, в спор с самим собой, и более – в обращение к читателю, к широкому кругу людей. Не случайно на первых же страницах «Письма» автор отмечает: «Выслушайте меня. Вам не надо отвечать мне – только услышать» [Цветаева 1997–1998, V, кн. 2, 163].

В произведении «Герой труда» функции экспозиции выполняет I гла-

ва первой части, глава описательная, рассказывающая об особенностях восприятия стихотворений В. Брюсова, характеризующаяся размеренным, плавным ритмом повествования. II – V главы могут считаться завязкой, в них описаны истории заочного и, затем, очного знакомства поэтов, зарождение непонимания между ними. В качестве кульминации можно рассматривать VI, заключительную, главу первой части, имеющую название «Премированный щенок». В этой части максимально сгущена ритмическая структура произведения, сконцентрированы мотивы, образные сравнения, относящиеся к В. Брюсову и характеризующие отношения двух поэтов: признание творчества М. Цветаевой В. Брюсовым, одобрение старшего поэта, желание соприкоснуться руками и невозможность ни одного рукопожатия, саркастическое отношение молодого поэта как знамение поклонения, благоговения перед гением, сравнение В. Брюсова с волком.

Вторая часть воспоминания о Брюсове целиком может считаться развязкой, повествующей об истории дальнейших взаимоотношений поэтов. Ритмическая структура данного фрагмента более плавная, спокойная.

Таким образом, концептуально значимым для развития повествования становятся не сюжетные перипетии, а эмоциональный модус описанного, выраженный в ритмической структуре. Подобный способ композиционного оформления текста роднит прозаический текст с поэтическим, указывая на синкретизм мышления писателя.

Вся проза М. Цветаевой пронизана лирическими зарисовками, воспоминаниями, размышлениями. Неизменно в каждом произведении поэта чередуются динамические, сюжетные и лирические, бессюжетные фрагменты. При этом происходит ритмическое чередование различных по эмоциональному тону частей.

Сюжетные части более динамичны, их ритм четкий, прерывистый, реализующийся во включении диалогов, особой синтаксической структуре, парцелированных конструкциях. Сюжетные части отличаются чеканным ритмом также за счет сокращения объема колонов, что меняет ритмическое движение текста:

«“Когда ее подруги выходили замуж, она оплакивала их в свадебных песнях” – так я впервые услышала о той, первой, от своего первого взрослого друга, переводчика Гераклита – рекшего: “В начале был огонь”».

Брак – огонь – подруга – песня – было – будет – будет – будет» («История одного освящения») [Цветаева 1997–1998, IV, кн. 1, 131].

В цитируемом примере резко сокращается слоговой объем колонов до одного – двух слогов, что акцентирует изменение ритмической структуры текста, маркирует смену эмоционального фона повествования.

Лирические части, напротив, обладают размеренным ритмом, усложнением логики размышления. Описательные фрагменты характеризуются большим объемом колонов; в данных частях преобладают сложные предложения, с большими рядами однородных членов, с появлением лексиче-

ских, фразовых и синтаксических повторов, аналога стихотворного переноса, яркой изобразительно-выразительной основой. Такие фрагменты текста в силу лирической, эмоциональной напряженности ассоциативно близки стихотворной традиции.

Например, в «Истории одного посвящения» в одной главе чередуются фрагменты с различной ритмической природой, изменение ритмического рисунка становится маркером лирических размышлений:

«– Передохнем? А то – пожар!

– Пусть дом сгорит – вашим свадебным факелом!

Дом, знаменитый в русской эмиграции (Avenue de la Gare, все эмигрантские казармы, по ночам светящиеся, как бал или больница, каждое окно своей бессонницей, дом, со всех семи этажей которого позднему прохожему на плечи, – как ливень – музыка, из каждого окна своя. Vous ne dormez donc jamais? (Вы что же, так никогда и не спите?) – струнная – духовая – хоровая – рояльная – сопранная – младенческая – русская разноголосица тоски» [Цветаева 1997–1998, IV, кн. 1, 136].

Сюжетно-композиционный ритм в прозе М. Цветаевой проявляется в описании повторяющихся ситуаций, аналогичных действий или эмоциональных состояний. Например, в эссе «Герой труда» ритмический рисунок акцентируется за счет ощущения соотносимости диалогов в эпизоде знакомства двух поэтесс, который сближает героинь:

«“Вы Марина Цветаева?” – “Да”. – “Вы так и живете без света?” – “Да”. – “Почему же вы не велите починить?” – “Не умею”. – “Чинить или велеть?” – “Ни того, ни другого”. – “Что же вы делаете по ночам?” – “Жду”. – “Когда зажжется?” – “Когда большевики уйдут”. – “Они не уйдут никогда”. – “Никогда”.

В комнате легкий взрыв двойного смеха. <...>

“А я Адалис. Вы обо мне слышали?” – “Нет”. – “Вся Москва знает”. – “Я всей Москвы не знаю”. – “Адалис, с которой – которая... Мне посвящены все последние стихи Валерия Яковлевича. Вы ведь его очень не любите?” – “Как он меня”. – “Он вас не выносит”. – “Это мне нравится”. – “И мне. Я вам бесконечно благодарна за то, что вы ему никогда не нравились”. – “Никогда”.

Новый смех» [Цветаева 1997–1998, IV, кн. 1, 36].

Лексический повтор, заканчивающий оба фрагмента диалога, создает ощущение повторяемости, а следующий за ним повтор ситуации – появления легкого смеха – усиливает ритмичность фрагмента.

Ритмическая структура прозы акцентирована также дистантными повторами сюжетных фрагментов: это композиционный прием, позволяющий «выделить ряд ключевых тем, выразить наиболее важные авторские идеи» [Семьян 1997, 11]. Например, данный прием М. Цветаева использует в воспоминаниях о Р.-М. Рильке «Твоя смерть». В произведении объединены три истории о смерти различных людей: Р.-М. Рильке, французской учительницы, соседского мальчика Вани. Отправной точкой для

размышления становится гибель одного из самых близких автору человека, Р.-М. Рильке, с ним М. Цветаева ведет диалог, обращения к погибшему появляются рефреном во всем произведении, в финале каждой части:

«Lebenstrieb (нем. – жизненный инстинкт) смерти, Райнер, думал об этом?»,

«Mlle Jeanne Robert, так и не дождавшись новых перчаток –

Райнер-Мария Рильке, доволен – Жанною Робер?»,

«Хочется, чтобы все ушли, чтобы тут же, над ним, рассказать им двум о тебе, Райнер, о всем, что знаю через тебя»,

«И все-таки, Райнер, несмотря на великолепие твоей смерти, твоими справа и слева-коечными соседями во мне есть и пребудут:

Mlle Jeanne Robert, учительница французского языка,

и Ваня Гучков, кем-то обиженный русский мальчик,

и – отменяя фамилии и даже первые буквы их – просто

Жанна – (вся та Франция)

и

Ваня – (вся Россия).

Ни имен, предельных, ни соседств, совершенных, я не выбирала»

[Цветаева 1997–1998, V, кн. 1, 193, 198, 200, 205].

Таким образом, три различных сюжета объединяются в одно произведение, подчеркивая мысль об общности горя, связанного со смертью любого человека. Композиционный ритм произведения позволяет скрепить части в единое целое, соотносить различные эпизоды. Таким образом, не только событийные ряды имеют, по словам В.Е. Хализева, «конструктивное значение: они скрепляют воедино, как бы цементируют изображаемое» [Хализев 2004, 150], эту же функцию выполняет и ритмическая структура прозаического текста.

Полновучно данная идея обозначается в последней фразе цитируемого произведения, в которой в сознании автора соединяются все три смерти в общее метафорическое представление о единстве всех людей, вне зависимости от национальности, страны проживания, жизненных событий. Концептуальность идеи усилена визуальной акцентированностью финальных главок произведения.

Разведенные по разным композиционным фрагментам и, на первый взгляд, даже не связанные фразы творчески синтезируются внимательным читателем, вызывая в нем ощущение повторяемости, сильное эстетическое сопереживание описываемому.

Фразовый повтор может появляться через значительные блоки текста, от нескольких строк до нескольких страниц, возвращая внимание к предыдущим событиям, рождая ассоциацию с предыдущими мыслями, чувствами, действиями, а также может встречаться в предложениях, следующих друг за другом. В этом случае повтор становится более ярким, легко воспринимаемым, удерживающим внимание:

«<...> “На вокзалах денно и ночью должны дежурить грамотные, дабы разъяснять приезжающим и отъезжающим разницу между старым строем и новым”.

Разница между старым строем и новым:

Старый строй: – “А у нас солдат был”... “А у нас блины пекли”... “А у нас бабушка умерла”.

Солдаты приходят, бабушки умирают, только вот блинов не пекут» («Мои службы») [Цветаева 1997–1998, IV, кн. 2, 42].

Ритмическая структура в подобных примерах воспринимает особенно четко.

Чем дальше находятся повторяющиеся предложения друг от друга, тем с большей точностью они могут дублироваться в тексте. Например, в «Повести о Сонечке» встречаются почти идентичные предложения: «Такими рассказами он меня поил и кормил в те долгие ночи» и «Такими рассказами я его кормила и поила долгие ночи» [Цветаева 1997–1998, IV, кн. 1, 347, 349], разделенные двумя страницами текста. В данном случае важна и ритмическая повторяемость фрагментов, символизирующая непрерывность действия, его развитие, и смена местоимения, проводящая параллель между действиями героев, что представляет собой композиционный повтор ситуаций, событий.

Подобные повторы не всегда можно выделить в тексте при первом чтении, но все-таки они создают ощущение уже услышанного, знакомого, что позволяет переосмыслить вновь описанные события, придать им особую интонацию, ощущение вращающегося возвратно-поступательного ритма.

Дистантный лейтмотивный повтор, по замечанию исследователей, «осуществляя переключку значительных частей повествования, скрепляет их и используется как композиционный прием, частично или полностью заменяющий сюжет» [Забурдяева 1985, 62]. Во многом этим обусловлен композиционный принцип ассоциативности построения текста.

Функцией повторов в прозе М. Цветаевой является не только создание ритмической целостности, но и замедление определенных отрывков текста, а также формирование оценочной характеристики того или иного явления и образного строя прозаического произведения.

Ритмическая структура прозаических произведений М. Цветаевой может задаваться спецификой форм организации композиционных элементов, характеризоваться ассоциативностью, монтажностью, фрагментарностью построения. И в то же время композиция прозаического текста может быть подчинена определенным закономерностям, представлять собой определенные типы композиции, формирующие четкий ритмический рисунок, такие как, например, кольцевая структура.

Кольцевая композиция позволяет акцентировать сопоставление начала и финала произведения, создает ритмический повтор, возвращающий к началу текста, позволяющий переосмыслить содержание произведения на новом витке смысла. Не случайно исследователи повторов в стихотворных текстах, например Е.М. Крадожен, подчеркивают их важную композици-

онную функцию, отмечая, что они становятся особенно заметными, семантически значимыми в «сильных позициях текста – зачинах, абсолютном начале и конце стихотворения, строки и т.д.» [Крадожен 1989, 11]. Анализируя функцию повтора в стихотворных текстах М. Цветаевой, исследователь называет поэта «мастером ассоциативных переключек между разными циклами» [Крадожен 1989, 15].

В произведении «Флорентийские ночи» кольцевой принцип раскрывается в особенности датировки писем, именно таким образом в композиционной структуре проявляются особенности развития любовного сюжета.

Произведение повествует о чувствах, которые рождаются из рационального начала (общение М. Цветаевой и берлинского издателя А.Г. Вишняка в эпистолярном жанре), поэтому первое письмо имеет конкретное указание на дату написания: 17 июня 19... Затем любовное увлечение настолько захватывает поэта, что датировка писем замещается эмоциональными, поэтичными обозначениями: названиями дней недели, которые постепенно сменяются указанием на время суток или временной промежуток – ночь, полночь, «рассвет июньского дня». Когда же общение возлюбленных прекращается, угасает чувство, вновь появляется точная дата, указывающая на преобладание разума, рационального начала в отношениях.

Таким образом, организуя текст по принципу кольцевой композиции, М. Цветаева придает произведению смысловую, композиционную и ритмическую завершенность.

Другой композиционной особенностью прозы М. Цветаевой является отсутствие экспозиции.

Своеобразный эксперимент с прочтением прозы М. Цветаевой провела И.В. Кудрова в исследовании «Просторы Марины Цветаевой: поэзия, проза, личность». Исследователь предложила прочитать «наугад» начала любых прозаических произведений поэта и таким образом обнаружить важную особенность ее прозы – «никаких вялых вступительных подходов, постепенностей, приготовлений. Сразу – быка за рога, в самую суть темы. Либо это диалог, либо – живая конкретность эпизода, а если описание, то предельно сгущенное» [Кудрова 2003, 243].

Отсутствие экспозиции – оригинальный «минус-прием», который нарушает привычное, ожидаемое композиционное течение прозаического текста и создает его ритмическое ускорение. Ритмический рисунок прозы формируется не постепенно, через вступительное слово автора, а сразу же с первых строк погружая читателя в интонацию, атмосферу текста.

Например, в произведении «Жених» первая фраза текста находится в тесной взаимосвязи с заглавием, т.к. представляет собой неполное предложение, обретающее полноту смысла только в сопоставлении с названием: «Не мой и не Асин: общий. А в общем – ничей, потому что ни одна не захотела» [Цветаева 1997–1998, V, кн. 1, 180].

По замечанию исследователей, подобные элементы композиции воспринимаются как отсутствующие в привычном понимании их функций в прозаическом тексте, но с точки зрения структуры текста поэтического их

отсутствие не просто выделяется, но и имеет определяющее значение для понимания произведения [Шальгина 2008, 91]. Это позволяет говорить о синкретизме двух различных форм речи – поэзии и прозы – в рамках прозаического текста, о родстве способов ритмической организации стиха и «прозы поэта», в том числе, и в творчестве М. Цветаевой.

Отсутствие экспозиции способствует нарушению читательского ожидания: читатель прозаического произведения настроен на постепенное, плавное погружение в сюжет и знакомство с действующими лицами, но сразу сталкивается с динамичным началом и вынужден быстро ориентироваться в системе образов персонажей и развивающемся сюжете.

Использование в прозе М. Цветаевой такого «минус-приема» нарушает порядок темы и ремы высказывания, что влечет за собой ощутимое изменение ритмического оформления текста. Под темой традиционно понимается нечто уже известное читателю, свершившийся или повторяющийся факт, подготавливающий, настраивающий на восприятие ремы. Рема – новая информация, заключенная в высказывании.

Отсутствие в прозаическом произведении вступлений, подготавливающих к восприятию текста, т.е. отсутствие темы, заставляет воспринимать первое предложение текста, традиционно считающееся темой, как ремю. Таким образом, нарушается привычное ритмико-композиционное членение художественного произведения, изначально задается особый ритм чтения.

Например, в дневниковых записях «То, что было» первое предложение текста, воспринимаемое как тема, повествует о герое-учителе, который изначально понимается как главное действующее лицо: «Он был учителем Андриюши, студент в серой тужурке, с добрыми карими глазами, щурившимися от света и смеха» [Цветаева 1997–1998, V, кн. 1, 98]. Но имя его появляется в тексте значительно позже, и постепенно ему отводится роль второстепенного, эпизодического персонажа. История учителя является ремой, иллюстрирующей одну из основных идей текста: тема произведения зашифрована в заглавии, она воспринимается только после прочтения всей заметки. «То, что было» – это история о любви, ее понимании детским сознанием маленького поэта (через литературу) и ее сестрой (через общение с первым учителем).

Так рождается особая стихия художественного текста, его специфическая интонация, ритмическая структура. Нарушение привычной, ожидаемой логики чтения меняет ритм прозаического текста.

Итак, ритм внутренней композиции прозы М. Цветаевой проявляется в сюжетно-композиционных особенностях произведения, основанных на быстрой смене событийного плана, фрагментарности повествования, сложности ассоциативной связи между частями и главами произведений. Ритмическая структура построенных по таким принципам текстов отличается особой динамичностью, стремительностью развития сюжета и сцепления частей.

Все перечисленные черты находятся в тесном взаимодействии с други-

ми структурными уровнями произведения, акцентируются и дополняются возможностями лексического, синтаксического, фонетического и визуального уровней текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Поэт и проза // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1998. С. 56–78.
2. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
3. Забурдяева В.И. Ритм и синтаксис русской художественной прозы конца XIX – первой трети XX века (орнаментальная проза и сказовое повествование): дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Ташкент, 1985.
4. Крадожен Е.М. Повтор в структуре поэтического цикла: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. М., 1989.
5. Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой: поэзия, проза, личность. СПб., 2003.
6. Семьян Т.Ф. Ритм прозы В.Г. Короленко: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Алматы, 1997.
7. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.
8. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997–1998.
9. Шальгина О.В. Проблема композиции поэтической прозы (А.П. Чехов – А. Белый – Б.Л. Пастернак). М., 2008.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Brodskiy I.A. Poet i prosa [A poet and a prose]. *Brodskiy o Tsvetayevoy: interv'y, esse* [Brodsky about Tsvetaeva: Interview, Essay]. Moscow, 1998, pp. 56–78. (In Russian).

(Monographs)

2. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prosy* [The Rhythm of an art prose]. Moscow, 1982. (In Russian).
3. Kudrova I.V. *Prostory Mariny Tsvetaevoy: Poesiya, prosa, lichnost'* [Open Space of Marina Cvetaeva: Poetry, Prose, Personality]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).
4. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 2004. (In Russian).
5. Shalygina O.V. *Problema kompozitsii poeticheskoy prosy (A.P. Chekhov – A. Belyy – B.L. Pasternak)* [The Problem of Composition of Poetic Prose (A.P. Chekhov – A. Bely – B.L. Pasternak)]. Moscow, 2008. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Zaburdyaeva V.I. *Ritm i sintaksis russkoy khudozhestvennoy prosy kontsa 19 –*

pervoy treti 20 veka (ornamental'naya prosa i skazovoye povestvovaniye) [Rhythm and Syntax of the Russian Art Prose of the End of 19th – the First Third of the 20th Century (Ornamental Prose and the Narration)]. PhD Thesis. Tashkent, 1985. (In Russian).

7. Kradozhen E.M. *Povtor v structure poeticheskogo tsikla* [Repetition in Structure of a Poetic Cycle]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1989. (In Russian).

8. Sem`yan T.F. *Pitm prosy V.G. Korolenko* [The Rhythm of V.G. Korolenko's Prose]. PhD Thesis Abstract. Almaty, 1997. (In Russian).

Канищева Елена Валерьевна, Южно-Уральский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: проза поэта, ритм прозы, синкретизм литературных жанров и форм.

E-mail: elena.12k@mail.ru

Elena V. Kanishcheva, South-Ural State University.

Candidate of Philology, Associate Professor of Russian language and Literature Department. Research interests: prose of poet, prose rhythm, mixture of literary genres and forms.

E-mail: elena.12k@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00074

О.Ю. Осьмухина (Саранск)
ORCID ID: 0000-0002-1456-4793

С.П. Гудкова (Саранск)
ORCID ID: 0000-0002-5894-6347

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАДИЦИЙ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ВЕЧНЫЙ ЗОВ»

Аннотация. В статье анализируется специфика преломления традиции семейного романа в «Вечном зове» А. Иванова. В частности, с помощью сравнительно-исторического метода и метода целостного анализа литературного произведения исследуется трансформация семейного романа в семейную хронику. «Вечный зов» рассматривается в контексте семейных хроник 1950–1970-х гг.; прослеживаются параллели с романами А.М. Горького, М. Шолохова, Ф. Абрамова. Установлено, что, во-первых, в отличие от семейных романов XIX – начала XX вв., которым были свойственны исповедальность, камерность, ограниченность рамок происходящего историей одного рода, в романе А. Иванова отчетливо проявляется расширение жанровых границ до семейной хроники. Кроме того, в отличие от романов соцреализма, «Вечный зов» был ориентирован на традицию А.М. Горького, синтезируя в себе элементы семейной хроники, социально-психологического и философского романов; важное хронологическое значение в нем обретает образ дома, а также мотив сохранения рода. Ориентирами в выборе жизненного пути героев в романе А. Иванова становятся не только социальные и исторические события, но личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности семьи. Писатель внимателен к родословной и детству своих персонажей, он сосредотачивается на социальном и историческом компоненте их судеб. Тема генеалогии позволяет А. Иванову проследить историческую и социальную заданность многих душевных и духовных черт героев. В романе «Вечный зов» история рода Савельевых, отмеченная конфликтами, разрывом связей, становится отражением истории страны и этноса в целом, семья в «большой» истории остается доминантной категорией.

Ключевые слова: А. Иванов; жанр; роман; мотив; хронотоп; семейный роман; семейная хроника.

O.Yu. Osmukhina (Saransk)
ORCID ID: 0000-0002-1456-4793
S.P. Gudkova (Saransk)
ORCID ID: 0000-0002-5894-6347

The Specificity of the Incarnation of Tradition Family Chronicles in the Novel A. Ivanov's "The Eternal Call"

Abstract. The article is concentrates on the peculiarities of refracting the traditions

of family novel in A. Ivanov's "The Eternal Call". In particular, we investigate the transformation of a family novel into a family chronicle using the comparative historical method and the method of integral analysis of a literary work. "The Eternal Call" is considered within the context of family chronicles of the 1950–1970s; parallels with the novels by A.M. Gorky, M. Sholokhov, and F. Abramov are traced. It is established that, unlike family novels of the 19th – early 20th centuries characterized by such elements as confessionalism, intimacy, and the framework limited to the history of one family, in A. Ivanov's novel the genre limitations are expanded to a family chronicle. Secondly, unlike social realism novels, "The Eternal Call" was focused on A.M. Gorky's tradition, having synthesized the elements of a family chronicle, a socio-psychological novel and a philosophical novel. The importance of chronotopical image of home, as well as the motive of the salvation of the kin are highlighted. In A. Ivanov's novel the guidelines for the protagonists choosing the course of life are not only social and historical events, but personal morality and kin morality, as well as moral values of the family. The writer is attentive to the pedigree and childhood of his characters, he focuses on the social and historical component of their destinies. The theme of genealogy allows A. Ivanov to trace the historical and social predetermination of such character traits as emotional and spiritual ones. In the novel "The Eternal Call", the story of the Saveliev family, marked by conflicts, a break in ties, becomes a reflection of the history of the country and the ethnos in general, the family in the "big" history remains the dominant category.

Key words: A. Ivanov; genre; novel; motive; chronotope; family novel; family chronicle.

Многообразие форм романа позволяет выделить достаточное количество его внутрижанровых разновидностей, одной из которых, по устоявшейся историко-литературной традиции, считается семейный, или семейно-бытовой роман. По определению А.А. Богданова, семейный роман – это «эпос частной жизни» [Богданов 1970, 308]. Впервые о семейном романе как отдельном жанре заявил М.М. Бахтин, выделивший его «существенные» признаки:

«Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения <...>. Идиллическое единство места <...> ограничивается семейно-родовым городским домом <...>. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, – существенная особенность классической разновидности семейного романа» [Бахтин 2012, 478–479].

По М.М. Бахтину, важнейшие свойства семейного романа – обретение (или создание) героем прочных семейных связей, определение себя в мире, ограниченном «определенным местом и определенным узким кругом родных людей, тот есть семейным кругом» [Бахтин 2012, 479]. Как справедливо отмечает И. Гнусова, «русскими писателями, в отличие от

прозаиков европейских, не было создано классических образцов семейного романа с его камерным хронотопом и узкоограниченной проблематикой, но традиции семейного романа оказали принципиальное влияние на историю русской литературы» [Гнусова 2007].

В отечественной словесности жанровая традиция семейного романа формируется и окончательно складывается на протяжении XIX – начала XX вв., очевидно модифицируясь к началу XXI столетия. В рамках этой традиции можно выделить несколько этапов. Во-первых, вторая половина XIX – начало XX в. – романы Д.Н. Бегичева, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, В.С. Соловьева, И.С. Рукавишников и др., в которых отчетливо прослеживается этический ориентир на семейные патриархальные идеалы и проявляются характерные особенности жанра семейного романа (от исповедальности и ограниченности рамок происходящего историей одного рода до тенденции к расширению жанровых границ до семейной хроники) [Джиоева, Осьмухина 2016, 74–75]. Во-вторых, 1920–1940-е гг., когда в «литературе и в риторике сталинского времени семья с присущими ей значениями единства, кровных уз, общности существования» [Кларк], по справедливому замечанию К. Кларк, являлась «значимым символом». В эти годы в прозе М. Горького, М. Булгакова, М. Шолохова, Вяч. Шишкова окончательно синтезируются элементы семейной хроники, социально-психологического и философского романов, важное значение обретает мотив рода / распада родовых связей, образы дома / антидома. В-третьих, 1950–1980-е гг., когда в соцреалистических романах и повестях Г. Маркова, В. Кочетова, В. Закруткина, Г. Николаевой, О. Руднева и др. идея единства в «большой» семье практически отсутствует, а внимание прозаиков «сосредоточено на "малой", "атомарной" семье. Одной из извечных тем оказывается смерть одного из членов семьи или иная форма ухода» [Кларк]. И наконец, рубеж XX–XXI вв., связанный с модификацией семейного романа в семейную сагу в творчестве как «серьезных» писателей (достаточно вспомнить, к примеру, «Казус Кукоцкого» или «Лестницу Якова» Л. Улицкой, «Московскую сагу» В. Аксенова, «Стрекозу, увеличенную до размеров собаки» О. Славниковой, «Русскую канарейку» Дины Рубиной), так и в произведениях масскульта (семейные саги «Черный ворон» и «Семейный альбом» Д. Вересова, «Капитанские дети» А. Берсеневой, «Утерянный рай» и «Непуганое поколение» А. Лапина, «Дети Ванюхина» Д. Рязского, «Сага о бедных Гольдманах» Е. Колиной, «Семейная тайна» О. Карпович, «Две судьбы» С. Малкова, «Сибиряки» Н. Нестеровой, «Хождение за три улицы» М. Лаврентьева и т.д.).

Оговоримся, что в литературоведении пока не сложилось общепринятых определения и типологии жанра семейного романа (исключение составляют лишь работы Е. Никольского, посвященные осмыслению субжанра семейной хроники [Никольский 2014]), равно как терминологического обоснования его жанровых разновидностей (например, семейной саги), однако синонимически близкие определения функционируют в научной литературе более полувека [Видуэцкая 1976, 206–219].

Семейная хроника, соединяя человеческую историю и историю социума, по сути, рисует закономерности общественных изменений – посредством изображения становления персонажа – личного и социального. Соответственно, специфической особенностью семейной хроники вполне можно считать смену поколений на фоне исторического развития общества. Опираясь на определение Е. Никольского, под *семейной хроникой* мы понимаем жанр, ключевыми особенностями которого становятся «соблюдение принципа четкой хронологии», использование *линейного принципа* повествования, «текстуально оформленного» указанием дат, «соотнесением событий романа и событий истории», включением в сюжетное развертывание специфических маркеров той или иной эпохи, а также изображением «старения или взросления персонажей» [Никольский 2014, 12]. В проблематике семейных хроник важнейшим аспектом являются «соотношение истории семьи и истории общества», «мотивы вырождения», «характер и мировоззрение персонажей трансформируются под влиянием событий истории» [Никольский 2014, 12]. В основе семейной хроники лежит событийное время, этапы истории социальной и «сословной» являют собой «систему внешних ориентиров в выборе того или иного жизненного пути героев» [Никольский 2014, 12].

Наиболее примечателен, на наш взгляд, в этом контексте повествующий о судьбе рода Савельевых роман А. Иванова «Вечный зов» (1963–1976), на первый взгляд, стоящий в одном ряду с семейными хрониками соцреализма («Строговы» Г. Маркова, «Журбины» Вс. Кочетова и др.), но при этом во многом от них отличающийся. Если произведения Г. Маркова и Вс. Кочетова изображают историю «малых» семей, соотносимую с историей государства, «большой» советской семьи, и поступки, поведение представителей нескольких поколений стороговского или журбинского кланов оцениваются прежде всего с точки зрения общественной морали («нарушающие семейные отношения, оказываются недостойными людьми и в других областях жизни» [Кларк]), то в «эпосе» А. Иванова все не так однозначно.

Конечно, «Вечный зов», написанный прозаиком достаточно одиозной репутации (напомним, что А. Иванов, равно как и Г. Марков, А. Чаковский, П. Проскурин, занимавшие руководящие посты в Союзе писателей, достаточно однозначно воспринимался «литературным начальником» и представителем «официоза») в период апогея «застойной» эпохи, содержит немало ангажированных идей в духе соцреализма: противостояние «своих» и «чужих», изображение классовой борьбы в годы революции и Гражданской войны, последовательную демонстрацию губительности частной собственности, вызывающей к жизни «все плохое», показ жертвенности своей и чужой жизнями ради «общих» интересов неправдоподобно «сознательными» положительными героями и др. Вспомним здесь достаточно резкое, в духе перестроечных 80-х гг., мнение Е. Ермолина, отмечавшего, что «Вечный зов» – «многогранный курс политграмотности» [Ермолин 1990, 13], в котором

«романная действительность держится на великом противостоянии двух идей, расположенных на разных полюсах ортодоксальной иерархии. <...> в методе А. Иванова есть доля “апофатичности”: положительные идеалы не формулируются прямо, а как бы молчаливо подразумеваются и должны быть осознаны по логике контраста в процессе узнавания негативных сторон бытия, антиценностей. <...> Мир дистиллированных идей Анатолия Иванова обозначился <...> с полной ясностью. <...> Жизнь проста, хоть в ней и немало еще “щелей”, узких мест, где скапливается всякая нечисть, разлагаются отбросы истории, мало-помалу уничтожающей “все чуждое”. Рано или поздно дезинфекция очистит все “щели”, но пока что подлая плесень предпринимает отсюда свои демарши, досажая идеальным персонажам истории, – этим предопределен накал конфликтов, снова и снова сотрясающих мир ивановского “эпоса”» [Ермолин 1990, 14].

Финальная мысль Е. Ермолина в процитированном нами пассаже более чем полемична. Роман А. Иванова как раз и примечателен тем, что «выпадает» из соцреализма 1970-х гг. Он отчетливо принадлежит одному – и весьма интересному – периоду отечественной словесности, когда «советское» как «прогрессистское» и «модерное» (с сюжетами о стройках, ученых, заводах и т.д.) начинало исподволь преодолевать старую классику, рассказывавшей в XIX в. своему читателю единый и потенциально бесконечный народный эпос (от «Капитанской дочки» и «Тараса Бульбы» к Н. Лескову, а затем, разумеется, к Л. Толстому) и как бы «проступавшей» изнутри утратившего к середине 1970-х гг. былой задор соцреализма. Если, как справедливо полагает К. Кларк, «советская литература конца 1960-х – начала 1980-х годов рассказывала о разнообразных типах смертей и расставаний внутри “малой” семьи, но любимой была тема отделения сына от отца через смерть или отчуждение, иными словами, разрыв прочной связи отца и сына» [Кларк], то в «Вечном зове», напротив, «разрывы» и «расставания» между членами одного «клана» в конечном итоге преодолевается – дети становятся символом примирения внутри «большой» семьи, воплощая собой продолжение жизни, преемственность поколений.

При всей, на первый взгляд, «идеологической верности» соцреализму, «Вечный зов» продолжает отечественную традицию семейной хроники (а в своих военных разделах отчетливо отсылает, кстати, и к Л. Толстому), прежде всего М. Горького, обозначенную в «Деле Артамоновых». Равно как и у Горького, стремившегося показать через частное, закономерное и типическое в жизни всего русского общества на примере целого поколения, история которого охватывала значительный временной отрезок (с 1863 по 1917 гг.), постепенное вырождение и отмирание рода Артамоновых, в центре романа А. Иванова – конфликт членов семьи, изображенный в неразрывной связи с историческими событиями России 1902–1961 гг. Вслед за великим предшественником, сделавшим в «Деле Артамоновых» «большую» историю фоном, на котором разворачивается «малая» история рода, А. Иванов также «вписывает» историю рода Савельевых в историю становления «новой страны», подчеркивая, что «канон семейного рома-

на – обязательный ответ на вопрос о возможности существования семьи в обществе» [Гнюсова 2007] является в «Вечном зове» определяющим.

По определению Б.В. Томашевского, выделившего три типа романа, роман «обычно сводится к связыванию новелл воедино» [Томашевский 1996, 249], это «собрание» нескольких историй, так или иначе перекликающихся друг с другом. С этой точки зрения, «Вечный зов» можно отнести к роману «параллельного построения», в котором судьбы одной группы персонажей (семей) противопоставлены другой группе, причем «одна из параллельных как бы освещается и оттеняется другой» [Томашевский 1996, 250]. В «Вечном зове» параллельно роду Савельевых рассказываются истории других семей и отдельных персонажей (семья Инютиных, Яков Алейников, Поликарп Кружилин и др.). Кроме того, роману А. Иванова свойственны важнейшие черты семейной хроники. Во-первых, в центре повествования – история рода Савельевых; во-вторых, каждый герой имеет индивидуальный и подробный психологический портрет; и наконец, действие охватывает более чем полувековой период, причем композиция насыщена ретроспекциями, и этот прием, по существу, является ведущим в повествовании.

Прозаик хроникально представляет историю рода Савельевых, начиная с главы семьи крестьянина Силантия и его жены Устиньи, которые воспитывают троих сыновей (Антон, Федора и Ивана), и заканчивая уже четвертым поколением рода, причем, вопреки отчетливо наметившейся к середине 1970-х гг. тенденции изображения гибели рода (к примеру, еще в «Деле Артамоновых» вырождение семейного клана было воплощено через нарушение героями моральных норм, девальвацию института брака, супружеских отношений; в «Доме» Ф. Абрамова распадается былое братство дружной семьи Пряслиных; в «Последнем сроке» В. Распутина разрыв детей с корнями, прошлым неминуем, и даже умирающая мать не в силах примирить некогда близких людей; в «Любавиных» В. Шукшина разлад происходит в крепкой «кулацкой» семье между отцом и младшими сыновьями, преступления приводят к гибели одного из них и исходу другого из деревни и т.д.), А. Иванов, напротив, сохраняет род, давая дальнейшее развитие семейному древу Савельевых.

Повествование открывается описанием 1908–1919 гг., на фоне которого рассказана история Антона Савельева – от рождения в Михайловке, переезда в Новониколаевск с дядей, связи с революционерами до женитьбы на девушке Лизе и рождения сына Юры. В силу известных идеологических причин, важным аспектом жизни главного героя прозаик делает революционную борьбу, последующее тюремное заключение. Кроме того, немаловажное место в первой части повествования занимают события Гражданской войны на территории Михайловки – именно на ее фоне демонстрируется развитие семейных отношений в годы разлома нации (и здесь прослеживается очевидная параллель с «Тихим Доном» М. Шолохова, где герои одной семьи оказываются разобщены, с той лишь разницей, что Шолохову, в отличие от А. Иванова, принципиально не то, к какому

социальному клану принадлежит герой, но то, как он поступает, в связи с чем конфликт шолоховского романа из социальной переведен в конечном итоге в нравственно-экзистенциальную плоскость): намечается четкая линия разрыва между братьями, между Федором и Иваном. Одна из основных причин конфликта – расхождение по разным социальным лагерям. Федор выбирает сторону большевиков, Иван же вынужден остаться с помещиком Кафтановым из-за любви к его дочери Анне. Однако, как неоднократно будет подчеркнуто, Иван сам не понимал, на чьей стороне истина. Милосердие, проявленное им по отношению к человеку, приговоренному к расстрелу Кафтановым, яркое тому подтверждение: «– Дык, можа, и ты айда к нам? К Кружилину-то? – Куда-а... Запутался я, брат, до конца, как рябчик в силке. <...> Ты иди-ка, пока я в самом деле тебя не шлепнул! – вдруг, рассердясь, крикнул Иван. И с того дня Иван все скучнел, чернел лицом, сделался вялым. Ночами его не брал сон, ворочаясь, он все думал: отчего же он запутался, кто в этом виноват? <...> Ответить на это Иван себе не мог» [Иванов 1993, I, 37]. Заметим, что слова «как рябчик в силке» станут пророческими для Ивана, которому дважды придется пройти тюремное заключение, будучи невиновным.

Переломным моментом в дальнейших отношениях между братьями становится казнь отца – Силантия Ивановича Савельева. Федор винит в этом именно Ивана, поскольку считает, что тот мог предотвратить беду. Еще более усугубляет положение убийство Иваном помещика Кафтанова, который совершил насилие в отношении своей дочери Анны. Впоследствии женившийся на Анне Федор обвиняет именно Ивана и в том, что старший сын Семен приходится ему якобы неродным: «Оба младших, Димка и Андрейка, были в отца – такие же чернявые, большелобые и бровастые. <...> А старший, Семен, был в нее – русоволосый, белокожий, сероглазый. <...> И окатывало ее пронизывающим холодком: “Не верит... что его кровь... что он отец!”» [Иванов 1993, I, 62–63]. Не знающий страшной тайны Анны, Федор на всю жизнь озлобляется на жену: «– Будет! Знаем... Не девицей тебя взял!» [Иванов 1993, I, 63]. Таким образом, уже в начале повествования определяются главные причины распада семьи: расхождение путей братьев в Гражданскую войну; смерть отца; подозрение Федора в измене Анны с Иваном (в действительности, мотив инцеста); утрата истоков, семейного очага и старшего в семье (Антон уводит белогвардейцы).

Следующим этапом в истории Савельевых становится существование «вне» рода. Разрыв семейных отношений на долгие годы заставляет братьев создавать свои семьи вне родительского очага. Патриархальный дом с присутствующими в нем несколькими поколениями окончательно разрушен. Отношения Федора и Ивана достигают пика кризиса. Братья показаны как два непримиримо противоположных начала, которые, однако, обнаруживают друг в друге черты схожести: по замыслу автора, Федор символически изображается как темная сторона, Иван – как светлая. В романе делается акцент и на внешности братьев, и на их душевных свойствах.

Природная и моральная разность становится непреодолимым барьером в их отношениях: «– Уходи от греха! Добром прошу. – Чем я тебе сейчас-то мешаю? – шевельнул Иван усами. – Усы мне твои не нравятся – полоснул Федор брата откровенно ненавидящим взглядом. Усы Иван отпустил недавно, такие же густые и жесткие, как у Федора, такой же подковкой. Разница были лишь в том, что у Федора они были черными как смоль, а у Ивана светло-русые, под цвет бледно-серых, как застывшее в июле знойное небо, глаз» [Иванов 1993, I, 74–75]. Примечательно, что неоднозначность взаимоотношений братьев свойственна и их детям: младшее поколение рода Савельевых, руководствуясь услышанным и узанным извне, постепенно отстраняется друг от друга. Федор – человек, не нашедший себе места среди людей. Часто он оглядывается на свою жизнь, видит цепь замысловатых происшествий и собственных решений, которые привели его к «чуждости» окружающим, и все больше он озлобляется и отстраняется от других персонажей.

По словам М.М. Бахтина, «отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности», скитание главных героев в поисках себя и собственного места в мире (нередко, кстати, в семейной хронике возникает мотив блудного сына) – «существенная особенность классической разновидности семейного романа» [Бахтин 2012, 479]. Наиболее ярко она отразилась в образе Ивана Савельева, запутавшегося в себе, пережившего множественные удары судьбы. Пройдя тюремную жизнь, герой никого не отталкивает от себя, даже напротив, пытается ужиться рядом с утратившим к нему доверие обществом. Иван не покидает свою малую родину, хотя и понимает, что жизнь здесь и для него, и для его семьи будет невыносима: «Тут я родился. Тут батьку с маткой... колчаковцы сгубили» [Иванов 1993, I, 77]. Мало того, для Ивана принципиальна идея рода, глубокая связь с предками: «Старший брательник, Антон, правильно пишет: “Тут, в родной деревне, замазывай свои грехи. Пушай, говорит, их могилы вечно твою память скребут”» [Иванов 1993, I, 77].

Принципиально в структуре семейной хроники А. Иванова женское начало – именно женщины в «Вечном зове» предопределяют сохранение рода в целом (и в этом отношении намечается очевидная параллель с тетралогией Ф. Абрамова о Пряслиных, в которой Лиза становится едва ли не единственной носительницей родовой памяти и подлинной нравственности). Как мы отмечали ранее, женщина в условиях «нового мира», «вопреки архаическим представлениям о мужчине-охотнике, основателе рода, создателе семьи, вынужденно принимает эту функцию на себя» [Осьмухина 2015, 286]. В «Вечном зове» трагическая женская доля представлена судьбами Устины Савельевой, вынесшей разлад сыновей, казнь мужа белогвардейцами, Лизы Савельевой, вынужденной с юности идти вслед за своим возлюбленным, Анны Кафтановой, пережившей насилие отца, неудачное замужество, утрату возможности жизни с человеком, искренне любившим ее, гибель старшего сына. Однако символом истинной русской женщины, любящей, верящей, способной с достоинством пере-

жить все потери и утраты, становится Агата, жена Ивана. По сути, семейный очаг, существовавший большую часть жизни именно под ее началом, выстоял благодаря неимоверной силе этой хрупкой женщины, которая так и не успела испытать полного семейного счастья. Ей было суждено погибнуть в момент, когда, возможно, их с Иваном семья могла бы получить новую жизнь. На похоронах Агаты Поликарп Кружилин произносит прощальную речь, в которой отражена вся горечь женской судьбы: «Простая ты была женщина, Агата, была хорошей женой и хорошей матерью, хорошей колхозницей. Но такими простыми и держится наша земля. <...> Никогда, дорогие мои женщины, не обмелеет жизнь и духом не оскудеет земля наша, потому что живут на ней вот такие простые люди, как Агата Савельева...» [Иванов 1993, III, 228–229]. Следовательно, существование братьев «вне» рода зиждилось на силе их жен, которые не позволили разорваться поколенческим связям.

Очередным этапом в жизни рода Савельевых становится принятие решений в разрешении конфликта между братьями. Противостояние Ивана и Федора не способен упразднить даже старший брат Антон, который, по патриархальному семейному канону, становится отцом для своих братьев. Точкой разрыва между Савельевыми стала Гражданская война: Антон попадает в тюрьму, а затем живет с семьей в Киеве, Федор женится на Анне и строит очаг на родной земле, Иван проводит долгое время в тюремных лагерях, дважды возвращается в Михайловку и пытается наладить семейную жизнь с Агатой. Встреча братьев спустя тридцатилетие после расставания отчетливо свидетельствует о том, как сильно отдалены они друг от друга, изменить это уже невозможно. Федор регулярно ищет возможность больше «уколоть» брата: «Иван был желтый и худой, будто встал из гроба. – Не кончилась война-то еще, – сообщил Федор насмешливо. – Так что ищи способ опять в больницу нырнуть. Иван улыбнулся, шурясь на яркое солнце, проговорил: – Ишь вот как... Ни одна собака не облаяла пока, так тебя встретил. И разошлись» [Иванов 1993, I, 532].

С трагической гибелью Антона Савельева внутренний кризис Федора достигает апогея – он живет будто в «пустоте», его мир надламывается, кардинально меняется восприятие всего окружающего: «Он ел, спал, ходил на работу, с кем-то разговаривал, но все это будто бы делал не он, а кто-то другой, его, Федора, это все словно и не касалось. Ничто его не волновало, не трогало <...>. Он не боялся, что его возьмут на фронт, но и не радовался, что оставили. Даже смерть старшего брата не вызвала у Федора ничего» [Иванов 1993, I, 530]. Потерянность героя отчетливо предвещает лишь смерть. Смерть Федора от рук Ивана мыслится как расплата за предательство семьи, народа, страны. В последние минуты жизни Федор узнает всю правду об Анне, замученной отцом, о сыне, попавшем в плен к немцам, о ненависти Ивана к брату, копившейся долгие годы: «... не имеешь ты права по этой земле ходить. И никогда не имел! Ты ее... ты ей чужой, как твои друзья фашисты. Ты ее обгадил... обгадил!» [Иванов 1993, III, 134]. Смерть Федора становится для Анны и горем и избавлени-

ем. Горем – из-за предательства мужем родной земли, избавлением – из-за освобождения от гнета безлюбивой привязанности к ставшему с годами чужим человеку.

Завершающим этапом в истории Савельевых мыслится определение автором дальнейшей судьбы рода. Последней частью романа является обширный эпилог под названием «Я слышу – соловьи росу клюют...», которое вводится как символ спокойствия и открытия нового светлого мира. С окончанием войны для рода Савельевых, как и для всей страны, наступает период обновления. Несмотря на то, что война значительно пошатнула состояние семьи (из старшего поколения остался в живых лишь Иван), род получает шанс на дальнейшее развитие. Так, сын Ивана, Володя, выбирает себе невесту и хочет образовать собственный очаг. Юрий Савельев, сын Антона и Елизаветы отважно сражается на войне и возвращается на родину. Сын Федора и Анны Семен погибает, однако оставляет двух наследниц от жены Наташи и от фронтовой подруги Оли Королевой: «Старший, Семен, дрался с фашистами без страха, медалью и орденом Ленина награжден, награды эти переслали Наталье, жене его» [Иванов 1993, III, 302]. Дима и Андрей самоопределяются в жизни: один из них становится поэтом, другой – офицером. Финал «эпоса» А. Иванова, таким образом, прочитывается как продолжение жизни, непрерывность человеческого рода, причем идея рода здесь – патриархальная, находящая свое выражение именно в мужском начале.

Примечательно, что именно с темой рода, семьи непосредственно связано заглавие романа: «человек <...> рано или поздно начинает задумываться над сутью и смыслом бытия, жизни окружающих его людей, общества и над своими собственными делами и поступками. Это его заставляет делать властный и извечный зов к жизни, извечное стремление найти среди людей свое, человеческое место», и с этого момента, по мнению прозаика, человек «становится уже гражданином, а потом станет и бойцом за справедливость, за человеческое достоинство и за человеческую радость» [Иванов 1993, I, 230–231]. Очевидно, что эта мысль принципиальна для всего повествования: необходимость оставаться человеком в любых обстоятельствах предопределена именно прочностью семейных, родовых связей.

Резюмируя вышесказанное, остается подчеркнуть, что в «Вечном зове» А. Иванова отражен процесс трансформации семейного романа (при сохранении таких его важнейших характеристик, как линейность повествования, хроникальность и привязанность к одному месту действия и развития сюжета, образ дома, семейного очага в качестве жанрообразующего элемента) в семейную хронику, благодаря расширению повествовательных рамок, конструированию эпопейного хронотопа, осмыслению частных судеб на фоне истории. При этом ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся не только социальные и исторические события, но прежде всего личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности семьи. Прозаик внимателен не просто к родословной и детству

своих персонажей, но очевидно сосредотачивается на социально-историческом компоненте их судеб. На наш взгляд, именно тема генеалогии позволяет А. Иванову проследить историческую и социальную заданность многих душевных и духовных черт персонажей. В романе «Вечный зов» история рода Савельевых, нередко отмеченная конфликтами, разрывом связей, становится отражением истории страны и этноса в целом, семья же в «большой» истории остается доминантной категорией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1960 гг.). М., 2012.
2. Богданов А.Н. Литературные роды и виды // Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М., 1970. С. 307–310.
3. Видуэцкая И.П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Щедрин М.Е. 1826–1976. Статьи. Материалы. Биография. Л., 1976. С. 206–219.
4. Гньюсова И.Ф. Традиции семейного романа в творчестве Л.Н. Толстого. URL: http://conf.dvfu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/gnjusova_if.doc.pdf (дата обращения: 04.01.2018).
5. Джиеова А.Т., Осьмухина О.Ю. Специфика преломления темы рода в отечественной массовой литературе рубежа XX–XXI в. // Русский язык в контексте национальной культуры / отв. ред. Ю.А. Мишанин. Саранск, 2016. С. 74–79.
6. Ермолин Е.А. Перекуем ли мы мечи на орала? Идеиные поветрия современности и судьба русской литературы // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 12–27.
7. Иванов А.С. Вечный зов: роман: в 3 т. М., 1993.
8. Кларк К. Советский роман. История как ритуал. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689> (дата обращения: 04.01.2018)
9. Никольский Е.В. Проза Всеволода Соловьева: проблемы творческой эволюции: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01. Тверь, 2014.
10. Осьмухина О.Ю. Специфика воплощения темы рода в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв. // Вестник ННГУ. 2015. № 1. С. 286–289.
11. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ermolin E. A. Perekuem li my mechi na orala? Ideynye povetriya sovremennosti i sud'ba russkoy literatury [Should We Beat Your Swords into Plowshares? The Ideological Trends of Modernity and the Fate of Russian Literature]. *Iskusstvo Leningrada*, 1990, no. 1, pp. 12–27. (In Russian).
2. Os'mukhina O.Yu. Spetsifika voploshcheniya temy roda v otechestvennoy proze rubezha 20–21 vv. [The Specificity of the Embodiment of the Kin Theme in Patriotic Prose at the Turn of the 21st Century]. *Vestnik NNGU*, 2015, no. 1, pp. 286–289. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bogdanov A.N. Literaturnye rody i vidy [Literary Genres]. *Teoriya literatury v svyazi s problemami estetiki* [The Theory of Literature in Connection with the Aesthetic Issues]. Moscow, 1970, pp. 307–310. (In Russian).

4. Dzhioeva A.T., Os'mukhina O.Yu. Spetsifika prelomleniya temy roda v otechestvennoy massovoy literature rubezha 20–21 vv. [The Specificity of the Refraction of the Kin Theme in the Russian Mass Literature at the Turn of the 21st Century]. *Mislanin Yu.A. (ed.). Russkiy yazyk v kontekste natsional'noy kul'tury* [The Russian Language in the Context of National Culture]. Saransk, 2016, pp. 74–79. (In Russian).

5. Viduetskaya I.P. "Poshekhonskaya starina" v ryadu semeynykh khronik russkoy literatury ["Poshekhonskaja Antiquity" Among the Family Chronicles in Russian Literature]. *Saltykov-Shhedrin M.E. 1826–1976. Stat'i. Materialy. Biografiya* [Saltykov-Shhedrin M.E. 1826–1976. Articles. Materials. Biography]. Leningrad, 1976, pp. 206–219. (In Russian).

(Monographs)

6. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy: in 7 vols. Vol. 3: Teoriya romana (1930–1960 gg.)* [The Collected Works. Vol. 3: The Theory of the Novel (1930–1960)]. Moscow, 2012. (In Russian).

7. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [The Theory of Literature. Poetics]. Moscow, 1996. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Nikol'skiy E.V. *Proza Vsevoloda Solov'eva: problemy tvorcheskoy evolyutsii* [Vsevolod Solovyov's Prose: the Problems of his Creative Evolution]: Dr. Sc. Thesis Abstract. Tver, 2014. (In Russian).

(Electronic Resources)

9. Gnyusova I. F. Traditsii semeynogo romana v tvorchestve L.N. Tolstogo [The Traditions of Family Novel in the Works by L.N. Tolstoy]. Available at: http://conf.dvfu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/gnjusova_if.doc.pdf (accessed 04.01.2018). (In Russian).

10. Klark K. Sovetskiy roman. Istoriya kak ritual [The Soviet Novel. History as a Ritual]. Available at: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689> (accessed 04.01.2018). (In Russian).

Осьмухина Ольга Юрьевна, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы. Научные интересы: набоковедение, история и теория от-

ечественной литературы XX–XXI вв., нарратология, русско-зарубежные литературные связи, методика преподавания зарубежной литературы.

E-mail: osmukhina@inbox.ru

Гудкова Светлана Петровна, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: процессы литературного развития России XX в.; история и теория отечественной литературы XX–XXI вв., современная русская поэзия.

E-mail: sveta_gud@mail.ru

Olga Yu. Osmukhina, Mordovian State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: Nabokov's legacy, history and theory of Russian literature in the 20th and 21st centuries, narratology, Russian-foreign literary connections, methods of teaching foreign literature.

E-mail: osmukhina@inbox.ru

Svetlana P. Gudkova, Mordovian State University.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: Russian literary development in 20th century; history and theory of Russian literature in the 20th and 21st centuries, modern Russian poetry.

E-mail: sveta_gud@mail.ru

Зарубежные литературы Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00075

Н.П. Жилина (Калининград)
ORCID ID: 0000-0003-2114-0451
Л.Г. Дорофеева (Калининград)
ORCID ID: 0000-0003-4789-3216

ИДЕЯ СПАСЕНИЯ В ПОЭМЕ П.Б. ШЕЛЛИ «МАСКАРАД АНАРХИИ»

Аннотация. Предпринятый в статье анализ художественной структуры направлен на выявление скрытых глубинных смыслов, что приводит к обнаружению важнейших специфических особенностей мировоззрения поэта – в этом состоит новизна подхода. В сюжетной организации поэмы выявляются центральные оппозиции *сон – пробуждение, свобода – рабство, свет – мрак* и рассматриваются способы их реализации в тексте. Дается анализ семантики художественных образов на символическом, мифопоэтическом и библейском уровнях. Устанавливается, что благодаря наличию двух групп аллегорических фигур создается в целом амбивалентный образ Англии, где под прикрытием сурового закона скрывается подлинная *анархия*, разлагающая общество изнутри, провоцирующая политическое противостояние, несущая нравственный хаос и ведущая страну к гибели. Согласно выводам, главной в произведении является идея спасения, которая воплощается в образе Свободы, путь к ней пролегает через Мир (как противоположность войне и любому насилию) и возможен только с помощью Надежды, Любви и Мудрости, т.е. тех же самых ценностных ориентиров, что и в христианской философии. Особую роль выполняет в сюжете Лик – уникальный природно-мистический образ, противодействующий злу. С другой стороны, Смута-Анархия, синонимичная Хаосу, противоположна Свободе, без которой невозможны ни Красота, ни Гармония – а именно они, по мысли Шелли, должны царствовать и в природе, и в обществе, и в душе каждого человека.

Ключевые слова: Шелли; Маскарад Анархии; сюжетные оппозиции; сон; пробуждение; свобода; рабство; свет; спасение.

N.P. Zhilina (Kaliningrad)
ORCID ID: 0000-0003-2114-0451
L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)
ORCID ID: 0000-0003-4789-3216

The Idea of Salvation in the Poem by P.B. Shelly “The Mask of Anarchy”

Abstract. The analysis undertaken in this article is aimed at revealing the hidden deeper meanings, which in its turn leads to a better understanding of the most significant and specific features of the poet's outlook. It implies the new approach. In terms of the plot structure such central oppositions as *sleep – awakening, freedom – slavery, light – dark* were revealed. The article examines the ways of their use in the text. The article also analyses the semantics of the artistic images on the symbolic, mythical and biblical levels. It has been established, that thanks to two main groups of allegorical figures an ambivalent image of England is created, where under the cover of a strict law one can find a real *anarchy*, which corrupts the society inside, provokes political confrontation, bears moral chaos and leads the country to death. According to the conclusions, the main idea of the poem is the idea of salvation, which is embodied in the image of Freedom, the way to which lies through Peace (as the opposition to war or violence of any kind) and it is possible only with the help of Hope, Love and Wisdom, the same moral values as in Christian Philosophy. A special role in the plot is played by Shape as a unique combination of natural and mystical phenomena, opposing evil. On the other hand, Disturbance-Anarchy synonymous to Chaos is opposite to Freedom without which neither Beauty nor Harmony can exist. And according to Shelly it is Beauty and Harmony that should dominate in nature, society and in the soul of every person.

Key words: Shelly; the Mask of Anarchy; plot oppositions; sleep; awakening; freedom; slavery; light; salvation.

Поэма «Маскарад Анархии» была написана Шелли в 1819 г. в Италии, куда он вынужден был переехать с семьей из-за клеветы и поношений, распространившихся в обществе после самоубийства его первой жены. К этому же времени относится появление стихотворного памфлета «Обращение к народу по поводу смерти принцессы Шарлотты», серьезно повлиявшего на отношение властей к поэту. Настоящим поводом для создания этого стихотворения стала казнь трех рабочих, обвиненных в государственной измене, поэтому в нем содержался призыв оплакивать не уход из жизни дочери принца-регента, а кончину истинной принцессы – Британской Свободы. Все это сильно повредило репутации поэта в глазах власти и общественного мнения и вынудило покинуть Англию. Вдалеке от родины Шелли узнал о событии, которое послужило толчком для создания новой поэмы и отразилось в ее подзаголовке: «написано по поводу Манчестерской бойни» [Шелли 1962, 138]. «Манчестерская бойня» – такое название получил митинг рабочих-текстильщиков на площади Святого Петра в Манчестере, который закончился гибелью многих людей после применения правительственными войсками огнестрельного и холодного

оружия для разгона демонстрантов. Критическое содержание поэмы оказалось настолько острым, что возможность для ее появления в печати возникла лишь через тринадцать лет: как указывает один из исследователей творчества Шелли, даже его друг, поэт и журналист Ли Хант, имеющий возможность содействовать ее публикации, долгие годы не решался на это, опасаясь реакции властей [Kuiken 2011, 95].

К моменту написания этого произведения Шелли был уже достаточно известным поэтом, кроме глубоких лирических текстов им были созданы такие значительные произведения лиро-эпического жанра, как «Королева Маб», «Аластор, или дух Одиночества», «Возмущение ислама», обратившие на себя внимание публики. Новая поэма, по своей идейной позиции близкая к прежним, обладала и серьезными стилистическими отличиями. Поскольку ее главные персонажи представлены в виде аллегорических фигур, к тому же имеющих в ряде случаев номинацию исторических лиц, ее социальная направленность выглядит несколько прямолинейной, а художественная система может показаться упрощенной. Видимо, именно с этим обстоятельством связано то отсутствие пристального внимания к этой поэме со стороны исследователей, которое было проявлено к другим произведениям Шелли. Так, интерес зарубежных ученых привлекали, прежде всего, исторические лица, послужившие прототипами персонажей поэмы, параллели с биографической реальностью, а также сатирическая направленность и концепция ненасилия, оказавшая в дальнейшем большое влияние на общественное сознание [Kriston 2006]; [Reiman, Fraistat 2002]; [Stroup 2000]. В отечественной науке советского периода главными объектами внимания были революционные идеи поэта, его отношение к религии и социальная проблематика [Елистратова 1960]; [Неупокоева 1959]. В последние десятилетия произведение Шелли не стало предметом целостного анализа в отдельной работе, а в весьма объемной и глубокой монографии о творчестве поэта можно найти лишь упоминание об этой поэме [Дьяконова, Чамеев 1994, 16]. Между тем при внимательном ее прочтении выявляются скрытые глубинные смыслы, что дает возможность обнаружить важнейшие специфические особенности мировоззрения поэта.

Художественная структура произведения, на первый взгляд, не является сложной: Поэт ведет с читателем прямой разговор – однако в дальнейшем оказывается, что рассказ Поэта содержит в себе монологи других героев, а события, о которых повествуется, имеют самое непосредственное отношение не только к его собственной жизни, но и к судьбе всей страны. В первой же строфе возникает оппозиция, играющая важную роль в сюжете всей поэмы: *сон – пробуждение*: «Когда в Италии я спал, // Внезапно голос прозвучал...» [Шелли 1962, 138]. Пробудившись от сна, Поэт впадает в странное состояние – полусон-полуявь, как бы на грани реальности и вымысла: «...И властно он повел, среди дня, // В виденьях Вымысла меня» [Шелли 1962, 138]. Перед взором Поэта предстает необычное шествие, участниками которого являются аллегорические фигуры, соотносенные в ряде случаев с реальными историческими лицами: впереди всех идет

«Убийство, с ликом роковым», за ним следуют «Обман», «Лицемерье» и «другие Порчи», а замыкает этот ряд «Смута» [Шелли 1962, 138] (в оригинале – Анархия [Shelley]). В изображении каждого из этих «персонажей» большую роль играют художественные детали. Так, «семь ищек», сопровождающих Убийство, выглядят «жирными», поскольку питаются человеческими сердцами, которыми их кормит хозяин, доставая из-под широкого плаща: «И сыт был ими каждый пес» [Шелли 1962, 138]. В этом образе достаточно ясно просматривается аллюзия на шестую библейскую заповедь «Не убий» (Исх. 20: 13), которая здесь оказывается не просто нарушенной, но напрочь отвергнутой. Исследователи высказывают различные мнения о контекстном значении числа семь, например, Д.Х. Рима и Н. Фрейстэт предполагают, что Шелли обращается к семи нациям (Австрия, Англия, Португалия, Пруссия, Россия, Франция и Шведско-Норвежская уния), отложившим запрет работорговли в 1815 г. [Reiman, Fraistat 2002, 316]. Более предпочтительным представляется другое мнение, высказанное М. Пэйли: ученый считает, что семь ищек, хотя и могут быть рассмотрены в политическом ракурсе, «больше связаны со всеми семерками, представленными в книге Апокалипсиса» [Paley 1991, 95], эксплицируя тем самым эсхатологическую основу этого образа.

Следующий за Убийством одетый в горностаи Обман роняет слезы – падая на землю, они превращаются в жернова, убивающие детей. Очевидно, что гибель детей, которые по своей наивности принимают эти слезы за игрушки и пытаются их поймать, открывает перспективу дальнейшего существования всего общества – это страна, лишаящая себя будущего. Художественные детали, использованные для создания образа Лицемерия, отличаются гротескной остротой и яркостью: «всё в тенях, // но с светлой Библией в руках» [Шелли 1962, 139] оно восседает на крокодиле. Это животное обладает особой символикой, имеющей непосредственное отношение к данной аллории. Так, «в средневековой Европе заморское чудовище сделалось персонажем язвительной басни, поскольку было замечено, что крокодил проливает слезы во время пожирания своей жертвы. <...> Такое “совестливое” поведение зубастого хищника породило новое символическое значение: обильные “крокодилы слезы” стали рассматриваться в Европе как аллегория чудовищного лицемерия» [Вовк 2006, 197].

Все эти участники шествия составляют своеобразную «свиту» главного действующего лица, восседающего на белом коне, обогренном кровью: «Последней Смута, в этом сне, // На белом ехала коне, // И конь был кровью обогрен, // А Призрак – точно Смерть был он» [Шелли 1962, 139]. Такой образ всадника на белом коне ассоциативно соотносится с описанием, данным в шестой главе книги Откровения Иоанна Богослова: «конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (Откр. 6: 2). В библейском тексте за белым конем, как известно, следуют рыжий, вороной и бледный. (В поэме Шелли представлен лишь один всадник, но благодаря ассоциативному ряду в читательском сознании реконструируются и остальные, поскольку

четыре всадника образуют вкуче семантическое единство). До сих пор исследователи не пришли к единому мнению о символике каждого из них, и особенно много разночтений наблюдается в связи с образом первого всадника. (Достаточно сказать, что издавна существуют две противоположные трактовки: согласно одной его считают самим Иисусом Христом, по другой – интерпретируют как Антихриста). Наибольшим предпочтением у богословов пользуется идея о том, что все всадники вместе представляют собой «изображение тех катастроф, которые постигнут мир в его самые трудные, переходные, критические времена» [Мень 2000, 22]. Наиболее точной в связи с данным контекстом представляется такая трактовка всадников Апокалипсиса: на белом коне восседает Раздор (другие его имена – Завоеватель и Мор), Война едет на рыжем коне, на вороном – Голод, а на бледном коне – Смерть [Flegg 1999, 90].

Из библейского текста понятно, что всадник на белом коне является символом победы, но какой именно, кого и над кем, остается неясным. Так, Уильям Баркли считает, что белый конь и его всадник символизируют армию и победу [Баркли 1987, 101], а по мнению Александра Менья, первый конь является воплощением империи [Мень 2000, 22]. Эти толкования не противоречат образу, созданному Шелли: Призрак Смуты олицетворяет Раздор, он является Завоевателем, несет с собой Мор, имеет сходство со Смертью («точно Смерть был он» [Шелли 1962, 139]), в этой ситуации выступает как победитель и вполне может быть воплощением Британской империи, в которой царствуют всевозможные «порчи» и которая забрызгана кровью своих подданных. Другие детали его облика еще более подчеркивают и усиливают это восприятие: «Чело жестокое в венке, И скипетр был в его руке, И знак на лбу лелеял он: “Я Бог, я Властелин, Закон”» [Шелли 1962, 139]. Королевская корона (“kingly crown” [Shelley]), в оригинальном тексте украшающая голову Призрака, в переводе К. Бальмонта трансформируется в венок, отсылающий читателя к временам Древнего Рима; венок и скипетр – атрибуты римских императоров – были унаследованы затем европейскими коронованными особами [Тресиддер 1999, 36; 339]. Эти детали дополняются, как видим, необычным знаком на лбу, который свидетельствует о неизбежности власти Призрака на трех уровнях: высшем, неподвластном человеку (Бог), социальном (Властелин), юридическом, правоохранительном (Закон). Так возникает образ Англии, зараженной всевозможными «порчами», которые прячутся под нарядными и богатыми одеждами «шпионов, пэров и судей» [Шелли 1962, 139] (как представителей трех ветвей власти), а покорные страшному Призраку «ханжи, законники» [Шелли 1962, 141] с готовностью участвуют в его сакрализации, как молитву произнося фразу, написанную на его челе. В оригинальном тексте называется еще одна «порча» – епископы (Bishops) [Shelley] – факт, особо подчеркивающий отношение Шелли к официальной церкви.

Призрак, властвующий «Над всей Английскою землей» [Шелли 1962, 139] и слепо чтимый массами, вместе со свитой совершает стремительный

поход, оставляя за собой лужи крови. Покорив всю страну, «свирепая толпа» [Шелли 1962, 140] добирается до Лондона, где ее встречают «дикие» [Шелли 1962, 140] (в оригинале – «кровавые» [Shelley]) войска, поющие ту же «молитву» и жаждущие «крови, золота и бед» [Шелли 1962, 140]. А простые жители столицы, как бессловесная масса, в паническом страхе прячутся по домам.

Единственным существом, вносящим диссонанс во все происходящее, становится появившаяся на площади безумная Надежда – дочь старого седого Времени, одна из всех его детей оставшаяся в живых. Слабая и обессилевшая, похожая больше на Отчаянье, она падает на землю, готовая принять смерть под копытами коня. И в этот момент происходит нечто удивительное: «Меж ней и ими вдруг возник // Какой-то свет, какой-то лик...» [Шелли 1962, 142]. Английское слово “a Shape”, которым Шелли обозначает это явление, Бальмонт переводит как «Лик», усиливая тем самым значение вмешательства не просто метафизической силы, но высшего существа (которое в русском сознании имеет совершенно определенную семантику Бога-Троицы). Напоминая вначале больше туман, чем свет, будучи «и слаб, и мал» [Шелли 1962, 142], он постепенно набирает силу, растет, превращаясь в сгусток энергии, направленный против свирепой толпы, несущей смерть. Чрезвычайно важно, что этот свет зарождается как особое, ни с чем не сравнимое явление природы, которая, по Шелли, есть не только средоточие всего самого прекрасного в мире, но и его первооснова. Наполненная этой энергией, Надежда, обретя силу, теперь спокойно и уверенно идет вперед, не глядя на залитую кровью землю. «Вскормленная в зле» [Шелли 1962, 143] Смута уже мертва, а «Конь Смерти» теперь дробит копытами «Убийц, чей строй так люден был» [Шелли 1962, 143]. После этой победы «Лучистый свет блеснул из туч» [Шелли 1962, 143], и в умах людей возник «гимн», могучие звуки которого произвела Земля: мать «Сынов Английских, – ощутив // Негодование, видя кровь // И к детям чувствуя любовь, – Из каждой красной капли вдруг // Соделала могучий звук, // И сердце все вложила в крик, // И гимн властительный возник» [Шелли 1962, 144]. Только теперь читателю становится понятно, какой именно «голос» заставил Поэта пробудиться от сна. Мотив сна в литературе, как известно, всегда имел большое значение, выполняя различные функции. Особую роль он играл в романтизме, испытывавшем огромный интерес к инобытию, знаки которого, как считалось издревле, могут проявляться именно во сне. Однако в противоположность многим романтическим произведениям, где сон воплощает в себе истинное бытие, в поэме Шелли сон имеет семантику ложного существования и сменяется прозрением, позволившим Поэту увидеть истину.

Имеющий форму открытого монолога, гимн Земли является настолько развернутым и пространным, что занимает почти две трети от общего объема всего текста поэмы. Обращаясь к «людям Англии», Земля призывает их вспомнить, что главной ценностью в жизни является Свобода. Оппозиция *сон – пробуждение* реализуется теперь на новом уровне: очнуться и

восстать необходимо всей стране, погруженной в тяжелый, беспробудный, лишающий сил и энергии сон Рабства.

В речи Земли, обращенной к «Сынам Непогасимой Старины» [Шелли 1962, 144], не случайно использовано сравнение со львами («Восстаньте ото сна, как львы...») [Шелли 1962, 144]). Известно, что главным символом Великобритании, изображенным на ее гербе, является лев – образ, олицетворяющий, прежде всего, силу и храбрость [Тресиддер 1999, 188] – качества, которые в художественном мире поэмы были утрачены народом Англии в результате владычества страшного Призрака Анархии. Уместно напомнить и другую деталь: будучи дочерью старого (т.е. прежнего) Времени, Надежда воплощает в себе ценности и традиции старины, которые призваны помочь народу в его освобождении.

Оппозиция *свобода – рабство* реализуется в двух частях монолога Земли. Вопросом «В чем Вольность, знаете ль?» [Шелли 1962, 144] начинается первая часть – в ней разворачивается изображение того рабского состояния, в котором давно существует, сам того не замечая, простой народ страны. Мысль о том, что представители низших слоев общества лишены самого необходимого в повседневной жизни – пищи, крова и отдыха от непосильной работы – подкрепляется сравнением с дикими и домашними животными, которое оказывается не в пользу людей: «О Англичанин, только ты // Бездомен в мраке нищеты» [Шелли 1962, 146]. Подробный рассказ, в котором возникают картины тяжелой жизни народа, заканчивается следующим выводом: «Вот это Рабство – посмотри, // Терпеть не станут дикари, // И зверь доселе не терпел // То, в чем обычный твой удел» [Шелли 1962, 146].

Вторая часть монолога Земли, в котором, безусловно, выражается и авторское восприятие, посвящена размышлениям о Свободе. Житейский уровень, с которого начинается раскрытие этого важнейшего в романтической системе понятия, сменяется затем на философско-метафорический. По мысли автора, Свобода, олицетворяя для бедняка такие насущные вещи, как хлеб, очаг и одежда, должна быть уздой для богатого, «когда // Он топчет слабых» [Шелли 1962, 147]. Неотделимая от Справедливости (ее суд неподкупен), она сопряжена с Мудростью (как верой в высшее милосердие), является воплощением Мира (поскольку противостоит насилию как главному злу) и заключает в себе Любовь. Таким образом, в художественной структуре поэмы очевидно наличие противоположных аксиологических систем, реализующихся в двух группах аллегорических фигур: с одной стороны, Призрак Анархии, сопровождаемый всевозможными «Порчами», олицетворяющий насилие и несущий смерть, с другой – Свобода, воплощающая Справедливость, Мир и Мудрость, но невозможная без Любви и Надежды.

Первая группа персонажей представляет собой зрелище того настоящего, в котором существует государство, вторая же воплощает будущее Англии, о котором мечтает Шелли. Такая картина отчетливо показывает, что спасение страны возможно лишь при полном изменении существую-

щего порядка: только уничтожение Анархии даст возможность свободного развития всей Англии.

Нельзя не заметить, что разделение на группы не вполне соответствует сословному признаку, определяющими здесь являются нравственные ориентиры. Устами Матери-Земли провозглашается, что Свобода – это состояние души, возникающее лишь при определенных условиях, и главным препятствием к ее обретению признается стремление человека к насилию: по мысли автора, кровь и вольность – это понятия несовместимые. Уместно заметить, что *кровь* – самая частотная лексема в тексте поэмы: она употребляется в оригинале 17 раз, как бы сигнализируя даже на этом уровне о том состоянии, в котором находится страна. Лексема *свобода*, употребляющаяся гораздо реже, тем не менее, является своего рода маркером главной идеи всей поэмы: спасением от нравственной и физической гибели как одного человека, так и всего народа может быть лишь истинная (т.е., по Шелли, обретенная бескровно) Свобода. Только Любовь способна открыть ей дорогу в сердце любого человека, а наука, литература и философия являются ее проводниками и называются светочами – таким образом, оппозиция *свобода – рабство* коррелирует здесь с оппозицией *свет – мрак*. Именно поэтому призыв Земли ко всем, кто «вольны смелою душой» [Шелли 1962, 149], объединиться против тирании сопровождается предостережением: не прибегать к насилию ни при каких обстоятельствах: «Ты Мир: сокровища и кровь // Не тратьшь, чтоб собирать их вновь, // Как тратили тираны их, Чтоб пламень в Галлии затих» [Шелли 1962, 148].

На протяжении поэмы постоянно подчеркивается опасность мести и призыв не совершать ответный удар по своим угнетателям, а содержащаяся в этом стихе прямая отсылка к опыту Великой французской революции, когда для достижения благородных целей были использованы кровавые методы, должна, по мысли поэта, послужить предостережением английским читателям. В этот период своего творчества Шелли был уверен в том, что сопротивление без пролития крови обязательно даст благие плоды: убийцы покроют себя позором и, устыдившись, прекратят войну: «И для народа та резня // Зажжет огонь иного дня» [Шелли 1962, 153]. Как считает Л.С. Кристон, в речи Земли проявляется «вера в силу человеческого духа противостоять самым экстремальным формам насилия» [Kriston 2006, 53]. Анализируя эту важную для автора идею, У.Дж. Струп размышляет таким образом: «ненасильственное сопротивление является тактикой не слабых, а сильных; но она более эффективна, и возможность ее осуществления требует “солдат” с дисциплиной, смелостью, тренировкой и даже готовностью умереть» [Stroup 2000, 107]. Особую роль Шелли отводит Слову: именно оно должно стать главным оружием в этой борьбе. Все, кто объединится «В Собрание смелом и живом» [Шелли 1962, 150], должны заявить свое кредо, и тогда час победы будет близок: «Как заостренные мечи, // Слова пусть будут горячи // И полны смелой широты, // Как в бой подъятые щиты» [Шелли 1962, 150]. Его собственная роль как поэта в деле освобождения страны от тирании Призрака Анархии и со-

проводящих его всевозможных «порч» осознавалась Шелли в этом же плане: поэма должна была зажечь сердца людей и обратить их против притеснителей.

Мировоззрение Шелли с самого начала его творческого пути отличалось, как известно, антирелигиозной направленностью. Увлечение атеизмом, характерное для раннего периода, постепенно сменилось у него пантеистическими представлениями. Как справедливо замечают авторы монографии о поэте, «отрицая существование Бога-творца, Шелли утверждает вместе с тем, что в основе всего сущего лежит духовное начало, душа, иными словами, он пантеистически одухотворяет материю» [Дьяконова, Чамеев 1994, 29]. В то же время отношение к христианству не изменялось у поэта на протяжении всей жизни, оставаясь резко отрицательным. Именно поэтому нельзя не заметить, какое значительное место занимают в этой поэме библейские реминисценции и аллюзии.

Детальный анализ текста поэмы Шелли приводит к выводу, что главной в нем является идея спасения, реализованная в образе Свободы, а путь к ней пролегает через Мир (как противоположность войне и любому насилию) и возможен только с помощью Надежды, Любви и Мудрости, т.е. тех же самых ценностных ориентиров, что и в христианской философии. В то же время Смута-Анархия, синонимичная Хаосу, противоположна Свободе, без которой невозможны ни Красота, ни Гармония – а именно они, по мысли Шелли, должны царствовать и в природе, и в обществе, и в душе каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баркли У. Толкование Откровения Иоанна / пер. с англ. Вашингтон, 1987.
2. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. М., 2006.
3. Дьяконова Н.Я., Чамеев А.А. Шелли. СПб., 1994.
4. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
5. Мень А. Читая апокалипсис. Беседы об Откровении святого Иоанна Богослова. М., 2000.
6. Неупокоева И.Г. Революционный романтизм Шелли. М., 1959.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999.
8. Шелли П.Б. Маскарад Анархии // Шелли П.Б. Избранное / пер. с англ. М., 1962. С. 138–153.
9. Flegg C.G. An Introduction to Reading the Apocalypse. Crestwood, NY, 1999.
10. Kriston L.S. Words, Ideas, and Revolution: Political Engagement in Shelley's Poetry. Ann Arbor, 2006.
11. Kuiken K. "Shelley's Mask of Anarchy" and the Problem of Modern Sovereignty // *Literature Compass*. 2011. Vol. 8. Issue 2. P. 95–106. URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/> (accessed 25.11.2018). DOI: 10.1111/j.1741-4113.2010.00773.x/full
12. Paley M.D. Apocalitics: Allusion and Structure in Shelley's «Mask of Anarchy». *Huntington Library Quarterly*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press,

1991. Vol. 54. № 2 (Spring). P. 91–109.

13. Reiman D.H., Fraistat N. (eds). *Shelley's Poetry and Prose*. New York, 2002.
14. Shelley P.B. *The Mask of Anarchy: Written on the Occasion of the Massacre at Manchester*. URL: <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/anarchy.html> (accessed 9.04.2017)
15. Stroup W.J. *Shelley and The Nature of Nonviolence*. Ann Arbor, 2000.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kuiken K. "Shelley's Mask of Anarchy" and the Problem of Modern Sovereignty. *Literature Compass*, 2011, vol. 8, issue 2, pp. 95–106. URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/> (accessed 25.11.2018). DOI: 10.1111/j.1741-4113.2010.00773.x/full. (In English).
2. Paley M.D. Apocalitics: Allusion and Structure in Shelley's «Mask of Anarchy». *Huntington Library Quarterly*, 1991, vol. 54, no. 2 (Spring), pp. 91–109. (In English).

(Monographs)

3. Barklay W. *Tolkovanie Otkroveniia Ioanna* [Interpretation of the Revelation of Ioann]. Washington, 1987. (Translated from English to Russian).
4. D'yakonova N.Ya., Chameev A.A. *Shelli* [Shelley]. Saint-Petersburg, 1994. (In Russian).
5. Elistratova A.A. *Nasledie angliyskogo romantizma i sovremennost'* [Heritage of the English Romanticism and Present]. Moscow, 1960. (In Russian).
6. Flegg C.G. *An introduction to reading the Apocalypse*. Crestwood, NY, 1999. (In English).
7. Kriston L.S. *Words, Ideas, and Revolution: Political Engagement in Shelley's Poetry*. Ann Arbor, 2006. (In English).
8. Men' A. *Chitaya apokalipsis. Besedy ob Otkrovenii svyatogo Ioanna Bogoslova* [Reading an Apocalypse. Conversations about Saint John the Evangelist's Revelation]. Moscow, 2000. (In Russian).
9. Neupokoyeva I.G. *Revolyutsionnyy romantizm Shelli* [Revolutionary Romanticism of Shelley]. Moscow, 1959. (In Russian).
10. Reiman D.H., Fraistat N. (eds). *Shelley's Poetry and Prose*. New York, 2002. (In English).
11. Stroup W.J. *Shelley and The Nature of Nonviolence*. Ann Arbor, 2000. (In English).
12. Tresidder J. *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. Moscow, 1999. (Translated from English to Russian by S. Pal'ko).
13. Vovk O.V. *Entsiklopediya znakov i simvolov* [Encyclopedia of Signs and Symbols]. Moscow, 2006. (In Russian).

Жилина Наталья Павловна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Доктор филологических наук, профессор Института гуманитарных наук. Научные интересы: история русской и зарубежной литературы, литература и христианство.

E-mail: nzhilina@rambler.ru

Дорофеева Людмила Григорьевна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Доктор филологических наук, профессор Института гуманитарных наук. Научные интересы: история русской и зарубежной литературы, литература и христианство.

E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

Nataliya P. Zhilina, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor of the Institute of Humanities. Research interests: history of the Russian and foreign literature, literature and Christianity.

E-mail: nzhilina@rambler.ru

Lyudmila G. Dorofeeva, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor of the Institute of Humanities. Research interests: history of the Russian and foreign literature, literature and Christianity.

E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00076

Н.А.Бакши (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

«БЕЗУМНЫЙ» НАРРАТИВ АДЕЛЬХАЙД ДЮВАНЕЛЬ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-24-49006

Аннотация. В статье рассматриваются особенности «безумного» нарратива швейцарской писательницы XX в. Адельхайд Дюванель. Главную роль в ее рассказах-миниатюрах играют люди, исключенные из общества, стоящие вне социума. Внешне следуя идее «новой субъективности» в литературе, Дюванель идет намного дальше: за единичными персонажами не стоит общих проблем, они не пытаются вписаться в реальность, но всячески избегают ее. Ее произведения полны безумия в самых разных формах: как безумия в медицинском смысле, так и поэтического безумия в качестве отклонения от нормы в сторону абсолютной субъективности. Герои Дюванель очень часто раздвоены, границы между персонажами, как и границы между реальностью и сном оказываются зыбкими. Безумны не только герои, но и нарратив. Так, безумие свойственно хронологу миниатюр, где реальное пространство заменяет воображаемое, отражающее движения души героев. Сны героев, – один из важнейших элементов поэтики Дюванель, – автор сознательно прячет, прикрывая ими глубокие раны, однако многое проявляется благодаря неожиданным ассоциативным рядам и метафорам, которые эти сны дополняют. Ассоциативные связи, в которых мыслит герой, настолько субъективны, что понять их порой невозможно, что свидетельствует об уникальности героя и его логических связей. В статье доказывается, что сумасшествие у Дюванель является проявлением исключительности личности, но не в романтическом смысле его гениальности, а в общегуманистическом смысле уникальности любой личности, даже самой мелкой и незначительной. Именно сумасшествие как торжество абсолютной субъективности и внутреннего мира героя придает ему достоинство, которого ему не хватает в окружающем мире.

Ключевые слова: Адельхайд Дюванель; нарратив безумия; необъявленный сон; абсолютная субъективность; ассоциативные связи.

N.A. Bakshi (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-4282-2606

The “Insane” Narrative of Adelheid Duvanel

Abstract. The article gives careful consideration to the peculiarities of the so-called “insane” narrative of the 20th century Swiss writer Adelheid Duvanel. The main role in her miniature stories is played by people who are excluded from society, who are outsiders or castaways. Outwardly following the idea of “new subjectivity” in literatu-

re, Duvanel goes much further: behind the individual characters there are no common problems, they do not try to fit into reality, but escape from it in every possible way. Her works are full of insanity of various forms: both madness in the medical sense, and poetic madness as a deviation from the norm in the direction of absolute subjectivity. Duvanel's heroes are often bifurcated, the boundaries between the characters, like the boundaries between reality and sleep, are unsteady. Not only the characters are mad, but also the narrative. Thus, madness is characteristic of the chronotope of miniatures, where the real space replaces the imaginary one, reflecting movements of the heroes' souls. Duvanel deliberately conceals the dreams of the heroes, one of the most important elements her poetics, covering them up with deep wounds, but a lot is revealed through the unexpected associative series and metaphors that these dreams complement. Associative connections, in which the hero thinks, are so subjective that it is sometimes impossible to understand them, which indicates the uniqueness of the hero and his logical connectives. The article proves that for Duvanel madness is a manifestation of the individual's exclusivity, but not in the romantic sense of his genius, but in the universal humanistic sense of the uniqueness of any individual, even the smallest one and the most insignificant one. It is insanity as the triumph of absolute subjectivity and the inner world of the hero that gives him the dignity he lacks in the world around him.

Key words: Adelheid Duvanel; insane narrative; undeclared dream; absolute subjectivity; associative connectives.

Адельхайд Дюванель (1936–1996) – уникальное явление в швейцарской литературе. Она относится к тем писателям, которые не выросли из литературной традиции, потому что ничего о ней не знают. Дюванель получила специальность дессинатора и до конца жизни любила рисовать. С детства предпринимала многочисленные попытки покончить с собой. Неудачно вышла замуж за художника, который постоянно изменял ей. Одна из его подруг с рожденным от него ребенком переехала жить к ним. У нее тоже родилась дочь, ставшая наркоманкой и заболевшая СПИДом. Муж покончил жизнь самоубийством, а через 10 лет после него покончила с собой сама Дюванель, приняв большую дозу снотворного и замерзнув в лесу [Studer 1999, 271]. Неслучайно главную роль в ее рассказах-миниатюрах играют люди, исключенные из общества, стоящие вне социума как бы на обочине жизни. «Ее работы нельзя прочесть с точки зрения ее биографии» [Дюванель 2014, 156], считает известный швейцарский литературовед Петер фон Матт. С ним можно согласиться лишь отчасти. Биография, бесспорно, не объясняет поэтики ее миниатюр, но без знания биографии понять их было бы невозможно. По самобытности таланта ее нередко сопоставляли с Робертом Вальзером. И действительно ее судьба во многом сходна с судьбой Роберта Вальзера. Мать Вальзера сошла с ума, когда ему было 12 лет, его брат покончил жизнь самоубийством, сам он несколько раз находился в психиатрических лечебницах. И, наконец, удивительно созвучны их смерти: Вальзер также был найден замерзшим в лесу. Для них обоих литература была средством сообщить о мире невыразимое. Оба писали не для читателя, а для себя. И все же в главном они были совершен-

но несходны. Если Вальзер всю свою жизнь читал и жил литературой, то с Дюванель все было не так.

Дюванель пишет свои рассказы в 1960-е – 80-е годы – время социальных потрясений и возвращения к частному, время «новой субъективности», по меткому выражению знаменитого немецкого литературного критика Марселя Райха-Раницки. Однако «новая субъективность» не означала деполитизацию и уход в частное. Это был скорее иной способ разговора об общих проблемах через единичного человека, через его болезни и внутренние проблемы. Дюванель, с одной стороны, следует этой тенденции ухода в субъективное, с другой стороны, совершенно ей противоречит, поскольку за ее единичными персонажами не стоит общих проблем. Каждый ее герой говорит только за себя самого, он не представляет какую-то социальную или общественную группу и потому в конечном итоге не пытается вписаться в реальность, а, наоборот, делает все, чтобы избежать ее.

Произведения А. Дюванель полны безумия в самых разных формах: как безумия в медицинском смысле, так и поэтического безумия в виде отклонения от нормы к сторону абсолютной субъективности. Это не только безумные герои, но и безумный нарратив.

У Дюванель встречаются разные типы безумцев: это герои, описанные в момент наступления безумия в медицинском смысле; герои, безумие которых указывает на какую-то глубокую внутреннюю травму; и герои, безумие которых скорее поэтическое, а не медицинское. Реальность и видение у них составляют единое целое.

К первому типу героев с выраженной медицинской патологией можно отнести Эмиля из рассказа «Тут уж ничего не поделаешь, Господи», который решил жениться, но в день помолвки, ожидаемой с нежностью и злостью, он так и не смог подняться. В один день невеста из милой и нежной представляется ему вдруг зловещей и непредсказуемой, тайно желающей его зарезать. Такой же одновременно становится в восприятии Норберта его возлюбленная Норма из рассказа «Отсрочка», которая может топором раскроить ему череп. Эти герои явно страдают паранойей. Ко второму типу относится Аннагрет, которая платила Богу за хорошие сны, потому что когда-то в детстве ее изнасиловал отец-алкоголик. Это мальчик Даниэль, который хочет сбежать от тети и дяди с тремя плюшевыми обезьянками и основать для них государство на крыше, потому что его мать совершила самоубийство, выпрыгнув из окна. К третьей, самой многочисленной группе, где безумие равнозначно поэтическому видению мира, относится, например, герой рассказа «Ангел» Артур, приревновавший свою жену к гипсовому ангелу на соседском балконе. Или Роланд из рассказа «Встреча», который желает Анни и одновременно боится сблизиться с ней, и представляет ее себе обнаженной со множеством шнуров, как женщин из Новой Гвинеи, носящих траур.

Герои Дюванель очень часто раздвоены, один смотрит из окна на другого, как тот что-то делает на улице. При этом совершенно непонятно, кто из этих двоих настоящий и есть ли он вообще. Раздвоенность кажется

поэтому естественным состоянием героев, что оставляет тревожное, беспокойно чувство у читателя. Например, в рассказе «Музей очков» Ольга стоит у окна комнаты и одновременно видит, как она выходит на площадь и садится в кафе. В рассказе «Соседка» соседка и рассказчица срастаются в одно существо, причем пока они живы, это разные люди, но как только соседка умрет, будет невозможно отличить их друг от друга. За раздвоением героя и рассказчика скрывается и языковая игра: ведь героиня находится в голове рассказчика и соответственно неминуемо соединится с рассказчиком после смерти.

Герои Дюванель все время существуют как бы на грани. Человек «всю жизнь стремится защититься от одиночества и людей, потому что одиночество и люди разрушают» [Дюванель 2014, 76], а поскольку это два прямо противоположных стремления, ее героини в итоге либо стоят у окна, существуя на границе двух миров и понимая безысходность какого-либо движения, либо, как Курт из рассказа «Машина», завязывают общение с автоматом. «Чем лучше он узнает машину, тем больше она говорит. “Купи перчатки”, к примеру, “у тебя ледяные руки”. Или: “Хорошо выглядишь сегодня”». Безумие заключается при этом не только в том, что «человеческое» общение оказывается возможным только с автоматом, но и в осознании читателем того, что такой машины не существует, а значит, и это общение – всего лишь фантазия, развивающаяся в голове героя и лишь множачая разрушающее его одиночество.

Антитетичны не только сами героини, но и способ их изображения. «Когда Эва, пожилая, грузная женщина, сидит в тесной комнате у камина и мечтает, она погружается в огонь и всем телом чувствует полыхание пламени. Она перенимает цвет и тепло огня и танцует вместе с ним» [Дюванель 2014, 97], – так начинается одна из историй Дюванель. Перед нами типичный пример антитетичности описания, где героиня погружается в огонь, не умирая в нем, а перенимая его тепло, т.е. соединяется несоединимое. «Жизнь духовная и собственная» – одно из названий истории, где антитеза, вынесенная в название и, по словам Ролана Барта, одна из наиболее устойчивых фигур для называния и упорядочения мира, оказывается очередным обманом. Духовная жизнь, выражающаяся в рисовании, то и дело иссыкает, а во внешней жизни – пустота. Муж ушел к любовнице, и героиня теряет связь с миром и «целостность картины» – как внутренней, так и тех, которые она рисует. Таким образом, к концу мнимая упорядоченность разрушается, и героиня движется по кругу.

Ее героини асоциальны. Если они пишут резюме о поиске работы, то это выглядит так: «Я динамична и вместе с тем терпелива. Когда я не сплю (чего с некоторого времени больше не могу), я часами медитирую и в это время меня не нужно ни кормить, ни поить; по вечерам я сама ищу добычу, покидая город и рыская по долине: птицам и мышам от меня не скрыться». [Дюванель 2014, 142]. Но за этой мнимой асоциальностью иная логика. Героиня описывает себя как изголодавшееся животное, ищущее не работу, а человеческих связей, жаждающее вочеловечиться.

Ее героини иногда пытаются прорваться к другим людям, «проникнуть в невидимые шатры», как героиня рассказа «Ангел». Но путь ему преграждает ангел. У таких героев нет «шатров», говорит ему ангел, это бездомные, ночующие под открытым небом. Получается, что это героини, лишённые естественной защиты.

Безумие, т.е. явное отклонение от нормы, свойственно также и хронологу ее миниатюр, обладающему несвойственными ему функциями. Так, в рассказе «В коробочке» мужчина приходит домой, в свою комнату, превращающуюся в сцену, за которой наблюдают зрители из дома напротив, через окно обрамленное красными занавесями наподобие сценического занавеса. Интимное пространство становится общественным. Ему снится его бывшая жена, стоящая у окна поезда. Мир внутри и снаружи никак не пересекаются. Героини Дюванель бесконечно смотрят в окно, тем самым как бы обозначая границу между собой и окружающим миром. Окно, – классический романтический символ, отграничивающий реальное и воображаемое пространство, – у Дюванель превращается в символ одиночества и безысходности. Если из этого окна пытаются выбраться, т.е. перешагнуть невидимую границу, то путь этот, как правило, ведет к смерти.

Один из героев признается, что его «мир помещается в коробочку» [Дюванель 2014, 73]. Но при этом вырваться оттуда он не может. Он покупает билет на самолет, но так и не может в него сесть и улететь.

Пространство, в котором живут героини Дюванель, не является реальным местом. Это воображаемое пространство, отражающее движения души героини. Так, сошедший с ума герой «Отсрочки», бывший учитель танцев, теряет рассудок именно в пространстве. Сначала ему кажется, что его возлюбленная находится слишком далеко от него, поэтому он не может ее услышать, а когда она бросает его, то, наоборот, оказывается угрожающе близко: она поворачивает по ночам проволокой ключ в его квартире, ходит вверх-вниз по лестницам, сводя его с ума. Поскольку речь идет не о реальном, а о воображаемом пространстве, то соответственно из нейтрального оно превращается в угрожающее.

Все истории Дюванель оборваны. В них, как правило, нет конца. Она как бы бросает своих героев на произвол судьбы, только мельком, через воображаемое окно заглянув в их жизнь.

Одним из излюбленных приемов Дюванель является так называемый «необъявленный сон» [Бочаров 1985, 44], т.е. сон, неотделимый от условной реальности произведения и составляющий с ней единое целое. Необъявленный сон лучше всего свидетельствует о подвижности границы между сном и реальностью, о ее условности. Однако особенность необъявленных снов Дюванель заключается в том, что их видит не один персонаж, как это характерно для сна, а сразу несколько, что размывает грань между сном и видением. Так, в рассказе «Шляпа» героиня видит, как к нему в окно залетает говорящая летучая мышь, после чего глиняная женская фигурка, которую он лепит, превращается в прекрасную девушку. Мышь улетает, а девушка остается и становится его женой, чему удивляется его старая мать,

также все видевшая. Этот ранний рассказ, явно написанный под влиянием сказочных мотивов превращений, тем не менее, обладает всеми чертами характерной для Дюванель поэтики. Главным «героем» этой миниатюры оказывается предмет, шляпа матери, которую та носила еще в детстве, а потом она улетела в окно, прямо на небо, и там потухла. Именно эта шляпа в небе как бы заменяет герою Бога после смерти матери. Так, предмет замещает человека, при этом не становясь на его место, т.е. не вытесняя, а, наоборот, как бы расширяя его. Не только границы между реальностью и сном оказываются зыбкими, но и границы персонажей. То же расширение персонажа происходит и с молодой женой, которая появляется из глиняной статуэтки.

Сон играет важную роль в ее рассказах. Сон-безумие, как, например, в рассказе Лео. Умиравший мальчик впадает в сон-забытье, где видит большие пальцы дяди, которые растут на глазах, летают по комнате, а из их открытых ртов вылетают крики. Пальцы отделяются от человека и становятся самостоятельной живой сущностью. Но эта сущность, как правило, страшит, сны не приносят освобождения, они пугают, потому что это скорее кошмары, в которых все возможно. Умирание мальчика Дюванель описывает в привычных категориях отделения души от тела, но только душа при этом описывается как сумасшедший, живущий за стенами камеры и не подозревающий о них, а смерть как превращение ангела в зверя, в крысу. Т.е. в смерти происходит парадоксальное превращение нетленного – ангела – не просто в тленное, но еще и в тленное низшего порядка – крысу. В этом описании умирания чувствуется абсолютное отчаяние, поскольку смерть не приносит избавления и не дает покоя.

В «Музее очков» она высмеивает психиатров, которые, как звери, «пожирают» сны своих пациентов, в то время как сны – это их кожа, т.е. их защита от мира. Это же подтверждает и рассказ «Купленные сны», где изнасилованная в детстве девочка Аннагрет покупает у Бога хорошие сны, в которых ей снится счастливое детство с ее отцом. Таким образом, у сна оказывается прямо противоположная функция: не раскрыть подсознание героя, а, наоборот, защитить его от нанесенных травм. Во сне героиня обретает цельность, которой оказывается лишена в реальной жизни. «Подкрался сон и лег рядом с ним так нежно, как не может этого ни одна женщина» [Дюванель 2014, 51], – говорится в другой миниатюре.

О.В. Федунина в своей книге «Поэтика сна» пишет о границе сна как конститутивном элементе литературного сна, отличающего его от видения [Федунина 2013, 24]. Однако применимое для русской литературы разграничение не работает для немецкоязычной, где сон и видение обозначается одним словом, отчего граница между ними в принципе невозможна. Но не только сон перетекает в видение, а оно в свою очередь становится частью реальности, но и границы персонажа оказываются зыбкими. Гудрун Крайфус пишет о тирании границ Я (Ich-Entgrenzung) [Kraufuss 1998, 178]. Шарль Линсмайер хвалит «яркие вести Адельхайд Дюванель из мира болезни и страха, исполненные сатирического юмора» [Der Bund

20.05.96]. Она открыла пограничное пространство между нормальностью и бездонным безумием, писали в газете «Ааргауэр Тагблат» от 21.05.96. О «желании абсолютной субъективности, граничащей с саморазрушением» пишет в своей рецензии Георг Хауземер [Hausemer 1982, 242]. «Это отклонение от обычных моделей мысли и письма составляет очарование ее текстов, их изобличающая функция беспокоит читателя» [ibid.].

Если сны своих героев Дюванель сознательно скрывает, прикрывая ими глубокие раны, то многое открывается благодаря неожиданным ассоциативным рядам и метафорам, которые эти сны дополняют. В рассказе «Самая обычная стирка» автор описывает «один из тех замечтавшихся летних вечеров, которые заставляют нас ужаснуться». Качества замечтавшейся героини Клары переносятся на вечер. Клара всегда расстраивалась, что ни одна из песен мужа не была посвящена ей. И вот в своих мечтах-видениях Клара вдруг видит на веревке с бельем нотный лист с песней мужа, на котором написано «Кларе». Но вместо радости это необъяснимое явление внушает ей страх. А в ее мире никто не должен испугаться, даже канарейка, – на этом рассказ завершается. Канарейка появляется в последней строчке то ли как символ домашнего уюта, то ли как символ хрупкости маленького мирка Клары. Таким образом, миниатюра построена целиком на внутренних ассоциациях, обыгрывающих хрупкий мир Клары: трепещущий мокрый лист на веревке, деревья с подрагивающими веками-листьями, канарейка.

Зачастую в текстах Дюванель ассоциативные связи настолько субъективны, что понять их фактически невозможно. «В мыслях Артур ставил воедино буфет, который видел в окне, манеру людей одергивать воротник и их желания, совпадающие с его собственными, словно ребенок, который из листа бумаги, спичек, черенка от яблока и платка строит дом, в котором будет жить не только кукла, но и он сам, его подружка, гномик из сказки и буква Р, которую он недавно выучил в школе» [Дюванель 2014, 48]. Однако у этого мнимого отсутствия понятной связи важная функция – показать уникальность героя и его логических связей.

Таким образом, рассмотрев различные формы безумия в текстах Адельхайд Дюванель, мы приходим к выводу о том, что сумасшествие здесь является проявлением исключительности личности, но не в романтическом смысле его гениальности, а в общегуманистическом смысле уникальности любой личности, даже самой мелкой и незначительной. Именно сумасшествие как торжество абсолютной субъективности и внутреннего мира героя придает ему достоинство, которого ему не хватает в окружающем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35–68.
2. Дюванель А. Под шляпой моей матери: рассказы. М., 2014.
3. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в

контексте традиции). М., 2013.

4. Der Bund. 20.05.96.

5. Hausemer G. (Rez.) Der heimliche Schrecken. [Zu Adelheid Duvanel. Das Brillenmuseum. Erzählungen. Darmstadt, Neuwied 1982.] // Der Literat: Fachzeitschrift für Literatur und Kunst. 1982. № 24. S. 242.

6. Krayfuss G.S. Scheherezadel. Eine Basler Autorin wird entdeckt. Reflexionen zu Leben und Schaffen von Adelheid Duvanel. Isishaus, 1998.

7. Studer L. Adelheid Duvanel (1936–1996): «Es gibt aber Menschen, die sich nicht an das Hiersein gewöhnen können» // WahnsinnsFrauen / Hg.v. L.F. Pusch, S. Duda. Bd. 3. Frankfurt am Main, 1999. S. 269–292.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bocharov S.G. O smysle “Grobvshchika” [About the Meaning of “Undertaker”]. *Bocharov S.G. O khudozestvennyh mirakh*. Moscow, 1985, pp. 35–68. (In Russian).

2. Studer L. Adelheid Duvanel (1936–1996): “Es gibt aber Menschen, die sich nicht an das Hiersein gewöhnen können”. *Pusch L.F., Duda S. (eds.). WahnsinnsFrauen*. Vol. 3. Frankfurt am Main, 1999, pp. 269–292. (In German).

(Monographs)

3. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti 20 v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of a Dream (the Russian novel of the 1st third of the 20th century in the context of tradition)]. Moscow, 2013. (In Russian).

4. Krayfuss G.S. *Scheherezadel. Eine Basler Autorin wird entdeckt. Reflexionen zu Leben und Schaffen von Adelheid Duvanel*. Isishaus, 1998. (In German).

Бакши Наталия Александровна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, лицензиат теологии, доцент, заместитель заведующего кафедрой германской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, директор Российско-Швейцарского учебно-научного центра, член президиума Российского союза германистов. Область научных интересов: немецкоязычная литература XIX–XXI вв., религиозная тематика в литературе, культурный трансфер, русско-немецкие связи.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

Natalia A. Bakshi, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, licentiate of Theology, Associate Professor, Deputy Head of the Department of German Philology, Institute for Philology and History, Director of the Russian-Swiss Academic Centre, member of the Presidium of Russian Association of Germanists. Research area: the 19th – 21st centuries literature in German, religious themes in literature, cultural transfer, cultural relations between Russia and Germany.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00077

O.Yu. Antsyferova (Saint-Petersburg)

ORCID ID: 0000-0002-1219-0134

PROBLEMATIZING HUMANNES, ANTICIPATING POSTHUMANISM: PHILIP K. DICK'S “DO ANDROIDS DREAM OF ELECTRIC SHEEP?”

Abstract. Written in 1968, the sci-fi novel by the American author Philip K. Dick “Do Androids Dream of Electric Sheep?” still retains the interest of the wide reading audience. The paper aims at elaborating upon the reasons for this lasting public enthusiasm which is claimed to relate not only to extremely successful film-versions of the book, but, even more so, to the highly topical message of the novel. In his antiutopian text, Philip K. Dick manages to put into focus the whole range of issues currently associated with posthumanism. These are environmental problems caused by human activities, interplanet colonization escalating the conflicts of inclusion / exclusion, human / animal relations overlapping with the hybridization of natural and artificial, critical problems of future technological posthumanism manifesting themselves in highly problematic distinction between the humans and androids and in questioning the ontological status of the humans. Philip K. Dick explores philosophical and social underpinnings of the catastrophic future which lies in wait for humanity and seems to strongly adhere to such humanistic values as empathy (the main touchstone to differentiate between humans and androids), self-reflection (the predominant feature of the protagonist Rick Deckard), search for identity and for meaning as the principal vectors of the human life, mercy for the mentally handicapped. Philip K. Dick's book can be viewed as one of the earliest caveats of the emerging trend to reconsider humanness in the socio-cultural context of rapidly developing technology, various environmental threats, all kinds of hybridization and their ethical repercussions – and as such can be seen as truly prognostic, the most valuable part of it to be found in its ethical and social awareness and highly conscious refusal to suggest any final answer: essentially, the titled question seems essentially unanswerable.

Key words: Philip K. Dick; (post)humanism; humanness; anti-utopia; historicism; ideology; empathy.

О.Ю. Анцыферова (Санкт-Петербург)

ORCID ID: 0000-0002-1219-0134

Предвосхищая постгуманизм, проблематизируя гуманизм: роман Филипа К. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?»

Аннотация. Написанный в 1968 г. роман знаменитого американского фантаста Филипа К. Дика со временем становится все более актуальным, о чем свидетельствует и многочисленные переиздания романа, и зрительский успех его киноверсии «Бегущий по лезвию» и ее сиквела, и внушительное число посвященных ему

исследований. Статья ставит целью проанализировать причины непреходящей актуальности этого текста; они связываются прежде всего с выдающимся прогностическим даром писателя, предвосхитившим постгуманистическую проблематику, которая оказалась в фокусе широкой теоретической рефлексии уже после кончины писателя (см. работы Р. Брайдотти и др.). Не менее важным оказывается глубоко своеобразное переосмысление классического гуманизма и традиционных представлений о человеке и субъективности. В своей антиутопии Филип К. Дик поднимает проблемы экологических катастроф, межпланетных путешествий с последующей колонизацией территорий, все виды природно-технологических гибридизаций и их этические последствия. При этом писатель сохраняет определенную историчность, свойственную постгуманистической мысли, и обостренное внимание к вопросам идеологии. Автор исследует философские, социальные и биологические измерения своей футуристической антиутопии и размышляет о возможности для человека сохранить человечность, связывая ее с ключевым понятием эмпатии, со способностью к самоанализу, с поиском самого себя и смысла как основным вектором человеческого существования, со способностью к мечте и состраданию. Проблематизация гуманизма, в сущности, не приводит писателя к нигилизму и мизантропии: авторская этическая позиция выражается в выборе героев, в стратегиях сюжетосложения, в отказе от однозначных оценок и сознательном уходе от окончательных ответов, что находит выражение и в заглавном вопросе книги, принципиально не имеющем ответа.

Ключевые слова: Филип К. Дик; (пост)гуманизм; человечность; антиутопия; историзм; идеология; эмпатия.

With today's enormous popularity of Philip K. Dick's works and their extremely successful film-versions and spin-offs, with proliferation of criticism about the author who is now included into the American literary canon, we may say that Philip K. Dick surely has got a cult reputation today. Not in the least ironically, did late Ursula Le Guin call him in her article "Science Fiction as Prophecy" (1976) "our own homegrown Borges" [qtd. in: Vest 2009, 53].

It is not surprising then that one of the most persistent topics of discussion about Dick is exactly what makes him so resonant with our contemporary predicaments. Much has been said about his prophetic power, about his almost accurate predictions: nuclear meltdown in the Soviet Union by 1985 (Chernobyl blew up in 1986); artificial life by 1993 (Dolly the sheep was cloned in 1997). Even if we remain at the quotidian level, we find the writer prognostic. Thus, Nora Young points out: "It's easy to see why these [Dick's] scenarios are so resonant for us. We live in an era of increasingly intrusive technologies that shape who we are and how we behave. In our surveillance society, our actions are monitored, IDs and passwords are checked. New drugs aim to tweak mood, focus and memory. At a more everyday level, commonplace cosmetic surgery means that many people are literally not who they appear to be. Many of us create multiple, disembodied versions of ourselves that live online in virtual worlds" [Young 2007, 13].

In broader philosophical terms, it may be stated that Dick in his futuristic

visions presaged the complex of ideas associated today with *posthumanism*. And, it is especially true about the sci-fi novel "Do Androids Dream of Electric Sheep?" (1968). When looking back at the history of the term "posthumanism", it is usually stated that the terms "posthuman" and "posthumanism" first appeared in Ihab Habib Hassan, "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" in 1977. According to a more recent research, though, as early as in 1943 C. S. Lewis in his book "Abolition of Man" asserted that if there ever comes a time when humans will be treated as "conditioned material", then a world of post-humanity would ensue" [McInnes 2018].

Theorizing posthumanism Rosi Braidotti aptly remarks, "Discourses and representations of the non-human, the inhuman, the anti-human, the inhumane and the posthuman proliferate and overlap in our globalized, technologically mediated societies" [Braidotti 2013, 2]. In her book written in 2013 the philosopher delineates three possible post-anthropocentric scenarios of subjectivity transformation vital for today's reading of Philip K. Dick: (1) becoming-animal, which implies a drastic restructuring of humans' relation to animal; (2) becoming-earth ("the change of location of humans from mere biological to geological agents calls for recompositions of both subjectivity and community" (Braidotti 2013, 83) and (3) becoming-machine.

"Thus, *the becoming-animal* axis of transformation entails the displacement of anthropocentrism and the recognition of trans species solidarity on the basis of our being environmentally based <...>. The *planetary* or *becoming-earth* dimension brings issues of environmental and social sustainability to the fore, with special emphasis on ecology and the climate change issue. The *becoming-machine* axis cracks open the division between humans and technological circuits, introducing bio-technologically mediated relations as foundational for the constitution the subject" [Braidotti 2013, 66–67].

This three-fold division is already envisaged and heralded in Dick's novel, where he raises the cluster of such interrelated problems as

- 1) influence of high technologies upon mankind and their double-edge influence manifesting itself in highly problematic distinction between the humans and androids and in questioning the onto-ethical status of the humans;
- 2) environmental problems caused by human activities (devastating consequences of World War Terminus);
- 3) human/animal relations overlapping with the hybridization of natural and artificial.

These three problem clusters evidently coincide with three trends delineated by Braidotti.

Just as important for Dick are highly topical problems of:

- 4) interplanet colonization escalating the conflicts of inclusion/exclusion, the problem of otherness and ways of dealing with it;
- 5) reconsideration of the role of religion and mythmaking.

The last two have much to do with historicity and ideological message of the novel.

This complex of problems makes our today's return to Dick's book highly topical. Back in late 1960s Dick seemed to be aware of the pending crucial re-evaluations of what a human being is, of what it means to be human and humane. He seems to be tormented by "an unanswerable conundrum. As robots evolve, at what stage do they become human? And as our lives become more and more computerised, at what stage do we start to become machines?" [Cook 2015].

As we know, among main vectors of reconsidering humanism today, two seem more influential – transhumanism and posthumanism. Both philosophical approaches fundamentally question the concept of "human being *through engagement and interaction with technology*". "Transhumanism is considered a 'more or less coherent' set of *techno-optimist* ideas, <which appeared as> an intensification of Enlightenment humanist thought, guided by a belief in reason, individualism, science, progress, as well as self-perfection or cultivation" [MacFarlane 2014, 52]. In a sense, Dick's androids could have been viewed symptomatic of transhumanism, as these technological wonders surely demonstrate incredible progress of science and astonishing intellectual powers of their creators. As for posthumanism, it demarcates principal break with humanism, with its basic values and concepts. As Braidotti puts it, "The posthuman provokes elation but also anxiety <...> about the possibility of a serious de-centring of 'Man', the former measure of all things" [Braidotti 2013, 2]. If transhumanism continues the Enlightenment humanist tradition which viewed human nature as universal and a-temporary, "posthumanists have tended to be motivated by a desire to create significant distance from the seemingly unjust anthropocentric privileging, exclusionary politics and violent subjugation of nonhuman others historically proliferated under the name of humanism" [MacFarlane 2014, 53]. Posthumanism is all about "dismantling of strict dualisms and boundaries, such as the one between human and nonhuman animals, biological organisms and machines, the physical and the nonphysical realm; and ultimately, the boundary between technology and the self" [Ferrando 2013, 28–29]. Scholars do foreground a certain *historicity* of posthumanism. The argument of Francesca Ferrando is highly pertinent here: "Posthumanism keeps a critical and deconstructive standpoint informed by the acknowledgement of the past, while setting a comprehensive and generative perspective to sustain and nurture alternatives for the present and for the futures" [Ferrando 2013, 32].

My argument is that Philip K. Dick was a posthumanist before the term was coined, and this fact accounts for his enormous popularity today.

He surely was historically and sociologically conscious in his anti-utopias, and not only while authoring his alternative history novel "The Man in the High Castle" (1962) but in *Androids* as well. To prove that we may recall explicit parallels between androids and slaves. The post-apocalyptic text of Dick is set after the nuclear catastrophe – World War Terminus – when the earth is no longer suitable for normal life, and the major part of population moved to the colonized Mars. Characteristically, from the novel we learn nothing about what life on Mars is like and in what degree it is utopically wonderful; evidently, it is of

no concern for the author. The whole book is about how the humans survive on their own planet. About colonies we only learn that the earthlings were enticed to leave their planet by providing them with *androids* – humanoid robots who can perform free labor: androids "had become the mobile donkey engine of the colonization program <...> That had been the ultimate incentive of emigration: the android servant as carrot, the radioactive fall out as stick" [Dick 2001, 15]. Earth (namely, the LA area of the US) is populated by those who do not have enough money for space travel or by "specials" who are not considered eligible for emigration due to their poor intellectual state. In other words, the Earth became an area for "orphans and cripples" so to say, to whom Kingdom of Heaven should belong, but Dick's characters are doomed to living where nuclear dust made stars invisible and under imminent threat of "kipplization". (The word "kipple" coined by Philip K. Dick, refers to the apocalyptic type of rubbish which tends to build up without human intervention. Eventually, one day, the entire world will have moved to a state of kipplization, that is to complete dehumanized chaos). So, in a very broad sense, the characters are doomed. However, in the fictional world of Dick they are certainly privileged to be the main objects of his post-apocalyptic narrative, while those lucky enough to emigrate to colonies deserve only the figure of silencing – they are ignored and considered of no interest. So, the main point of interest for Philip K. Dick is not how far the humanity will progress in colonizing interplanet space, but what will happen to those remaining on Earth (the same is true about many other Dick's texts, *The Man in the High Castle*, for one).

The part androids play in the life of earthlings is strictly determined by the law – illegally coming from Mars, they are persecuted and condemned to retirement (abolishment) – just like fugitive slaves in the US history. In some respects, the narrative about androids very strongly reminds of the former slavery discourse: "Don't you know, Deckard that in the colonies they have androids mistresses?" [Dick 2001, p.123], – a colleague bounty-hunter asks the protagonist clearly referring to the type of relations so typical of the antebellum US society. To a certain degree, the novel about androids' trespassing on Earth can be viewed a *passing narrative*. Just like light-skinned Afro-Americans who wanted to pass for whites in the slaveowners' state, the whole point of androids' existence on earth and the only prerequisite of their safety is their *passing for humans*. It can also be considered a case of *mimicry* which clearly relates Dick's novel to the postcolonial theory and postcolonial hybridized subject.

Another historically determined issue in the system of values critically reconsidered by Dick in the novel is *ideology*. For Dick, an important quality of a real human is freedom from ideology, his "willingness to defy the programming that will reduce him to an ideological automaton" [Gillis 1998, 270]. In his essay "The Android and the Human", referring to the hero of his last novel *The Transmigration of Timothy Archer* (1982) who challenged the habitual views of Christianity origins, Philip K. Dick wrote of such non-conformists: "Their energy doesn't come from a pace-maker; it comes from a stubborn, almost absurdly perverse refusal to be 'shucked'; that is to be taken in by slogans, the

ideology – in fact by any and all ideology itself, of whatever sort – that would reduce them to instruments of abstract causes, however, ‘good’” [qtd. in Gillis 1998, 270]. The writer was constantly reflecting on the human in terms of ideology. For example, speaking about the atrocities committed by the Nazis, he said that they can be only a fruit of a “defective” mind-set, reflecting a pattern of the group ideology. “I realized that, with the Nazis, what we were essentially dealing with was a defective group mind, a mind so emotionally defective that the word ‘human’ could not be applied to them” [Sammon 1996, 16], – Dick said in one of his interviews.

In *Androids* the bounty hunters are professionally defending the official ideology; thus the protagonist enunciates: “You and I, all the bounty hunters – we stand between the Nexus-6 and mankind, a barrier which keeps the two distinct” [Dick 2001, 121], which clearly reminds of racist ideology of purity of blood. Subjugating oneself to ideology for Dick’s protagonist leads to identity destruction. While comparing his sufferings to those of Mercer’s endless Sisyphean labors, Rick Deckard has to confess to himself: “My god; there is something worse about my situation than his. Mercer doesn’t have to do anything alien to him. He suffers but at least he isn’t required to violate his own identity” [Dick 2001, 152]. So, the official ideology of strict and unsurpassable dividing line between humans and androids (between humans and machines) is reconsidered and deconstructed in the novel.

Highlighting historic overtones in Philip K. Dick’s novel, I do not intend to limit it to historicity, the writer’s message being more universal and philosophical. When asked on his grand theme, the writer worded it like this: “Who is human and who only appears (masquerades) as human?” [Qtd in: Calvin 2007, 357]. Rosi Braidotti’s statement about the principal posthuman predicament seems extremely pertinent to Dick’s sci-fi world: “The relationship between the human and the technological other has shifted in the contemporary context, to reach unprecedented degrees of intimacy and intrusion. The posthuman predicament is such as to force a displacement of the lines of demarcation between structural differences, or ontological categories, for instance between the organic and the inorganic, the born and the manufactured, flesh and metal, electronic circuits and organic nervous systems” [Braidotti 2013, 89]. While discussing posthumanist scenario of “the becoming-animal axis of transformation” R. Braidotti gives the example of Dolly the sheep whom she views as “the ideal figuration for the complex bio-mediated temporalities and forms of intimacy that represent the new post-anthropocentric human-animal interaction” [Braidotti 2013, 74]. Distinctively, Braidotti’s argument entails the allusion to Dick’s novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?*: Dolly the sheep is proclaimed “the first specimen of a new species: the electronic sheep that Philip K. Dick dreamed of, the forerunner of the androids society of *Blade Runner* (1982)” [Braidotti 2013, 74]. Probably appropriate from the philosophical perspective, the allusion strikes us as inaccurate from the point of view of any Dick’s attentive reader. First, even the proprietor of the above mentioned artificial animal Rick Deckard never *dreamed* of the *electric sheep*, to say nothing

about his creator, Philip K. Dick. What the protagonist dreamed of, was a *real animal* which was too expensive even for a bounty hunter. Secondly, Dick never authored *Blade Runner* (1982). Third, he never featured *androids’ society*... All these minor inaccuracies only speak for an oversimplified take on of Dick’s sci-fi world resulting from its enormous popularity.

In Dick’s novel artificial animals play multifarious functions. In the devastated world animals obtain a status of nostalgic fetish reminding of the things passed. Besides, the unequivocally class (late-capitalist?) society makes real animals a token of an economic status, of a certain social prestige. “The animals exist as commodities rather than as beings for the humans in <Dick’s> world” [Vint 2007, 116]. So, the hierarchy of man/animal is *economically* reversed in Dick’s anti-utopian world despoiled by human’s activities.

Natural life takes revenge on the humans in the novel. The protagonist Rick Deckard alternately owns three living beings: first, the eponymous electric sheep, later, after retirement of three androids, he was able to buy a real Nubian black goat, which eventually became a real *scapegoat* when the female android Rachael throws her from the roof to revenge Rick for killing her friends-androids. Last comes the toad – Rick found it in the desert at a crucial moment of epiphany, after he experienced complete fusion with Mercer (the godlike figure of the novel). First, the toad seems a sort of compensation for the lost Nubian goat. However, the toad turns out to be just a mechanical gadget. By the end of the book Rick has covered such a considerable distance of self-scrutinizing, self-analysis, analysis of relation between self-identity and identities of the others populating the world (androids and scarce non-human biospecies) that he learns to appreciate and embrace this otherness and comes to the conclusion in connection with the toad and, by extension, with the world at large: “The electric things have their lives, too. Paltry as their lives are” [Dick 2001, 208], demonstrating tolerance and inclusiveness.

It can be stated that in Dick’s fictional society *empathy* is officially considered the main borderline between humans and technological non-humans, i.e. androids. The Voigt-Kampff test defines the capability for empathy by measuring reactions of the tested subject to information about exposing of living beings to pain. Anyhow, it turns out to be more than relative. “Although vivisection is now conducted with more care regarding the animals’ suffering, it is worth noting that most of Dick’s audience would fail the Voigt-Kampff test. Its questions – about topics such as boiling live lobster, eating meat, or using fur – denote things that are commonplace rather than shocking in our world” [Vint 2007, 115]. Reflecting on new Nexus-6 Android types and the possibility for them to be discovered by means of the V-K test, Rick admits to himself that the latest brand of Androids “surpassed several classes of human species in terms of intelligence. In other words, androids equipped with the new Nexus-6 brain unit had from a sort of rough, pragmatic, no-nonsense standpoint evolved beyond a major – but inferior – segment of mankind” [Dick 2001, 27]. Some comparisons Rick makes are not in favor of automatons: “Most androids I’ve known have more vitality and desire to live than my wife. She has nothing to give me” [Dick

2011, 81]. Somewhere in the middle of the novel the protagonist bounty hunter starts to be ambiguous about clear-cut distinctions: “Do you think androids have souls?” [Dick 2001, 116], he inquires, and this existential doubt seems the crucial symptom of awakening of his humaneness / humanity. Rick becomes aware of the complexity of his task (retirement of androids) and, by extension, of the complexity of the life in general.

R. Calvin is right concluding that for Philip K. Dick “the authentic human being is characterized by autonomy, variability and, above all, empathy for life – all life” [Calvin 2007, 358]. This emphasis on empathy can be closely related to the period Dick lived and worked – a period of advanced capitalism and corporatization, a period that produced a vast, active alienation of human beings from one another.

Dick is very sober and pessimistic about the future of humanity predicting future suffering from nuclear catastrophe and from enhancement of technology. In this sense he features a distinctly posthumanist picture. But as an artist, as a demiurge of his fictional world he remains expressively *humane*, i.e. having or showing compassion or benevolence – or empathy. R. Viskovic reminds us that “the word “empathy” is derived from the Greek words *en* meaning “inside” and *pathos* meaning “suffering, feeling or emotion.” To *empathize with* something or someone is literally to be “inside their suffering.” [Viskovic 2013, 171]. This is exactly the position of the author in his postapocalyptic narrative – inside the suffering characters. Dick’s overall humanness manifests itself in the array of his heroes. In his choice of heroes: he seems to be mostly interested in crippled, but capable of empathy, like Isidore.

The author is also interested in dreamers. Thus, the concept of *dream* seems to be of crucial importance for Rick and his newly formed identity. “Do androids dream? Rick asked himself. Evidently; that’s why they occasionally kill their employees and flee here. A better life without servitude” [Dick 2001, 157]. The author is one with those who dream of overcoming loneliness (Isidore), of overcoming himself (Rick Deckard), who is capable of self-analysis and, consequently, of facing moral dilemmas.

In the hopeless setting, among his second-rate, underprivileged characters Philip K. Dick foregrounds undeniable elements of humaneness – sprouts or remnants of humaneness? Difficult to say. As it is next to impossible to give an answer the title question of the book: Do androids dream of electric sheep? Nobody knows – none of the readers is an android. None of the android character of the book speaks to that matter. But capability of dreaming, of striving to something seems to be a key concept for the author. To deny easy interpretations is one of the primary Dick’s strategies. Anyway, humanness is still there, in the expressly posthumanist world.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Braidotti R. The Posthuman. Cambridge, 2013.
2. Calvin R. The French Dick: Villiers de l’Isle Adam, Philip K. Dick, and the An-

droid // *Extrapolation*. 2007. Vol. 48. № 2, Summer. P. 340–363.

3. Cook W. How Ridley Scott’s sci-fi classic, Blade Runner, foresaw the way we live today // *The Spectator*. London, 2015. Mar 7. URL: <https://www.spectator.co.uk/2015/03/how-ridley-scotts-sci-fi-classic-blade-runner-foresaw-the-way-we-live-today/> (accessed 18.05.2018).

4. Dick P.D. Do Androids Dream of Electric Sheep? London, 2001.

5. Ferrando F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations // *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*. 2013. Vol. 8. № 2, Fall. P. 26–32.

6. Gillis R. Dick on the human: From wubs to bounty hunters to bishops // *Extrapolation*. 1998. Vol. 39. № 3, Fall. P. 264–271.

7. Greenblatt J. “More Human Than Human”: “Flattening of Affect,” Synthetic Humans, and then Social Construction of Maleness // *English Studies in Canada*. 2016. Vol. 42. Issues 1–2. March/June. P. 41–63.

8. MacFarlan J. M. Boundary Work: Post- and Transhumanism, Part I (Rev.: Post- and Transhumanism: An Introduction / Ed. by Robert Ranisch and Stefan Lorenz Sorgner. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014. 313 pp.) // *Social Epistemology Review and Reply Collective*. 2014. Vol. 4. № 1. P. 52–56.

9. McInnes G. The Posthuman Vision of Philip K. Dick in “Do Androids Dream of Electric Sheep?” (to be published in 2018).

10. Sammon P. M. Future Noir: The Making of “Blade Runner”. New York, 1996.

11. Vest J.P. The Postmodern Humanism of Philip K. Dick. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK, 2009.

12. Vint S. Speciesism and Species Being in “Do Androids Dream of Electric Sheep?” // *Mosaic*. 2007. Vol. 40. № 16 March. P. 111–126.

13. Viskovic R. The Rise and Fall of Wilbur Mercer // *Extrapolation*. 2013. Vol. 54. № 2. P. 163–182.

14. Young N. Views of the future from a long-dead writer // *The Globe and Mail*. Toronto (Ont.) 2007, 21 April. P.13.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Calvin R. The French Dick: Villiers de l’Isle Adam, Philip K. Dick, and the Android. *Extrapolation*, 2007, vol. 48, no. 2, Summer, pp. 340–363. (In English).

2. Ferrando F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 2013, vol. 8, no. 2, Fall, pp. 26–32. (In English).

3. Gillis R. Dick on the human: From wubs to bounty hunters to bishops. *Extrapolation*, 1998, vol. 39, no. 3, Fall, pp. 264–271. (In English).

4. Greenblatt J. “More Human Than Human”: “Flattening of Affect,” Synthetic Humans, and then Social Construction of Maleness. *English Studies in Canada*, 2016, vol. 42, issues 1–2, March/June, pp. 41–63. (In English).

5. MacFarlan J. M. *Boundary Work: Post- and Transhumanism, Part 1* (Rev.: Post- and Transhumanism: An Introduction. Ed. by Robert Ranisch and Stefan Lorenz Sorgner. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014. 313 pp.). *Social Epistemology Review and Reply Collective*, 2014, vol. 4, no. 1, pp. 52–56. (In English).

6. Vint S. Speciesism and Species Being in “Do Androids Dream of Electric Sheep?”. *Mosaic*, 2007, vol. 40, no. 1, March, pp. 111–126. (In English).

7. Viskovic R. The Rise and Fall of Wilbur Mercer. *Extrapolation*, 2013, vol. 54, no. 2, pp. 163–182. (In English).

(Monographs)

8. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge, 2013. (In English).

9. Sammon P.M. *Future Noir: The Making of “Blade Runner”*. New York, 1996. (In English).

10. Vest J.P. *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK, 2009. (In English).

Olga Yu. Antsyferova, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.

Doctor Hab. in Philology, Full Professor; Professor at the English Department. Research interests: American and English literature and culture, literary theory, culture studies.

E-mail: olga_antsyf@mail.ru

Анцыферова Ольга Юрьевна, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры английского языка. Научные интересы: американская и английская литература и культура, литературная теория, культурные исследования.

E-mail: olga_antsyf@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00078

Н.Г. Владимирова (Калининград)

ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

Е.С. Куприянова (Великий Новгород)

ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В СКАЗОЧНОЙ ПОВЕСТИ А.С. БАЙЕТТ «ДЖИНН В БУТЫЛКЕ ИЗ СТЕКЛА “СОЛОВЬИНЫЙ ГЛАЗ”»

Аннотация. Статья посвящена филологическому дискурсу как определяющему свойству поэтики произведения А.С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьинный глаз”», изменяющему его жанровую характеристику. Интердискурсивность рассматривается как взаимодействие нехудожественного (филологического) и художественного дискурсов. Нехудожественный дискурс, попадая в художественное пространство, эстетизируется, приобретая черты художественной образности, тогда как художественный модус получает свойства номенальности, интеллектуализируясь. Разнообразие филологического дискурса поддерживается взаимодействием вставных историй и аллюзий, способствуя *аккумуляции смысла* и структуриации текста. В произведении А.С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьинный глаз”» определяющими интертекстами стали «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера и арабские фольклорные истории «1001 ночь». Стимулированная ими поэтика «рассказанных историй» в сочетании с охватывающим их филологическим дискурсом создает «ансамбли дискурсивных событий» (В.И. Тюпа), которые, «поддерживая» специфику персонажной системы, определяют многозначность произведения и формируют условия для художественной вариативности его восприятия читателем.

Ключевые слова: интердискурсивность; филологический дискурс; структура текста; аллюзии; вставная история; жанр.

N.G. Vladimirova (Kaliningrad)

ORCID ID: 0000-0002-7422-4651

E.S. Kupriyanova (Novgorod the Great)

ORCID ID: 0000-0003-2814-3655

Philological Discourse in the Poetics of A.S. Byatt's Fairy Story “The Djinn in the Nightingale's Eye”

Abstract. The article is devoted to the philological discourse as the key feature of A.S. Bayette's poetics in her work “The Djinn in the Nightingale's Eye” which changes its genre characteristics. Interdiscursiveness is regarded as the interaction of non-artistic (philological) and artistic discourses. Non-artistic discourse is aesthetized in the artistic space, acquiring features of artistic imagery, while the artistic mode receives the properties of noumenality, being intellectualized. The diversity of philological discourse is

supported by the interaction of inserted stories and allusions, contributing to the accumulation of the meaning and structuralization of the text. "The Canterbury Tales" by J. Chaucer and the Arab folklore stories "1001 Nights" are defining in the work of A.S. Bayette "The Djinn in the Nightingale's Eye". Stimulated by them, the poetics of "told stories" in combination with the philological discourse embracing them, creates "ensembles of discursive events" (Valerij I. Tyupa), which, while "supporting" the specifics of the character system, determine the ambiguity of the work of literature in question, and create conditions necessary for the artistic variability of its perception by the reader.

Key words: interdiscursiveness; philological discourse; text structure; allusions; inserted story; genre.

Д. Лодж, известный литературовед и писатель, осмысливая концепцию полифонизма и диалогизма М. Бахтина, приходит к выводу о многоязычии литературы, открытой как для диалога самых разных видов искусств, так и для научного знания. Английская литература все чаще обращается к новым, сугубо научным предметным областям. Она может вмещать любой дискурс, но он не должен противоречить художественности текста [Lodge 1966, 9]. В.И. Тюпа, авторитетный российский теоретик литературы, в этой связи вводит категорию ментальности, среди разновидностей которой ученый выделяет метакультурную ментальность, характеризуя ее как «доминирующий модус сознания» [Тюпа 2010, 20–21].

Характерно возникновение в связи с этой тенденцией и разнообразия номинаций, которые приводит в своей книге эссе А.С. Байетт: «'Hidden power', 'Secret organization', 'Conspiracies', 'String pulling', 'Plot', 'Double dealing': these are words, mental gestures, that belong to Gnosticism» [Byatt 2000, 57].

В такой постановке вопроса видится преодоление дискурсивности кантовского образца (рассудочное познание посредством понятий, противопоставленное интуитивной ясности, возникающей через созерцание). Тип новой дискурсивности, с одной стороны, характеризуется «онаучиванием» художественных рефлексов, с другой – определяется синтезом науки и искусства, что не противоречит ни лингвистическому пониманию дискурса как коммуникативного события, ни постмодернистскому взгляду на дискурс как характеристику разновидности ментальности – научной, гендерной, социально-психологической и иной.

Английскую прозу отличает интердискурсивность (наличие научного знания в художественном поле). Нередко происходит и совмещение в художественном произведении самых разных нехудожественных текстов, создающих ситуацию полидискурсивности, в сфере которой особенную активность демонстрирует филологический дискурс, нацеленный на рефлексию по поводу становящегося, создаваемого на глазах читателя текста, на осмысление его риторичности и конструктивности.

Интердискурсивность стимулирует и трансформацию традиционных представлений о реализме. Байетт увлечена размышлениями канадского

ученого Яна Хакинга (Ian Mac Dougall Hacking), который в своих трудах [Hacking 1990] формулирует новые теории научного реализма (в равной степени вероятно истинные, приблизительно истинные или относительно истинные). Они адресованы наблюдаемым и ненаблюдаемым объектам, которые достоверны, но могут быть в какой-то степени и ложны. Байетт определяет их как экстраординарное изучение «новых форм детерминизма». Для нас важно проводимое ею соположение понятий обычности, нормальности – и случайности, вероятности, как и то, что «причинность, долгое время являвшаяся бастионом метафизики, была свергнута или, по меньшей мере, отклонена: прошлое не обязательно мотивирует будущее» (перевод наш – *Н.В., Е.К.*) [Byatt 2000, 86].

Новые представления об истине, реализме и детерминизме коррелируются с появлением в литературе Великобритании произведений, которые располагаются на границах реального и ирреального, что характерно для сказочной повести Байетт «Джинн в бутылке из стекла 'соловьиный глаз'», в которой художественное пространство произведения приобретает особенности пространства онерического. Возникает поэтика необычайного, использующая самый широкий спектр форм вторичной художественной условности [Ковтун 1999].

Байетт отмечает нарастание тенденции соединения художественного повествования с его научно дискурсивной аранжировкой. Такой синтез создает условия для охвата широкого круга насущных проблем XX–XXI в., о чем говорится в ее сборнике эссе «*On Histories and Stories*» [Byatt 2000, 45]. Проза приобретает свойства междисциплинарности, создавая особую ситуацию «языка в языке» [Исаев, Владимирова 2017, 360–361].

В полидискурсивном пространстве литературы активизировался филологический дискурс. Однако он остался вне поля зрения специалистов, обращавшихся к малой прозе А.С. Байетт. Основной массив научных статей обращен к гендерной проблематике и гендерному подходу: это особенности «создания женского текста», связи гендерной проекции текста с его нарративной организацией, культурологическими кодами [Cushdan, 1999; Sellers, 2001; Wanning, 2001; Renk, 2006]. В некоторых работах изучается восточная тематика и жанровые особенности «Джинна в бутылке из стекла "соловьиный глаз"», синтез фольклорной сказки и реалистического плана наррации [Конькова, 2009; Лебедева, 2016]. Отмечается, что «сказка для взрослых» содержит наряду с гендерной проблематикой и постмодернистские эксперименты [Bacilega, 1997].

Изучение интердискурсивности, ранее не привлекавшей внимание исследователей «Джинна в бутылке из стекла 'соловьиный глаз'», представляется актуальным, поскольку такая ее разновидность, как филологический дискурс, становится доминирующей и структурообразующей формой, усложняя повествование, определяя персонажную систему сказочной повести, перенастраивая смысловые поля, их «фокусировку». Байетт описывает международную конференцию фольклористов в Турции, доклады, споры и размышления ее участников по поводу художественных

текстов. Появление филологического дискурса в «Джинне в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» мотивировано самим предметом изображения и кодируется авторской жанровой маркировкой, присутствующей в сильной позиции текста, в подзаголовке сборника: *The Djinn in the Nightigale's Eye. Five fairy stories* (выделено нами – Н.В., Е.К.). Жанр, тесно связанный с особенностями дискурса, о чем убедительно пишет в своих трудах В.И. Тюпа, предстает как «*кинвариант одноименного дискурса (дискурс автора)*» [Тюпа 2013, 16]. Обрамляющее повествование (*my story*), изначально организованное как филологический дискурс, трансформируется в современную литературную сказочную повесть для взрослых, названную Байетт не привычным понятием *fairy tales*, а *fairy stories*. Изменение традиционной жанровой маркировки демонстрирует отмеченное И.О. Шайтановым свойство жанра обновляться. «Каждая ситуация подсказывает жанр, а жанровый опыт оформляет каждое данное высказывание...», – пишет известный ученый [Шайтанов 1996]. Можно констатировать, что поэтика «рассказанных историй» в тексте Байетт представляет переплетение повествования о событиях с раскрытием охватывающего их филологического дискурса.

Переходя к вставным повествованиям, текст расширяет терминосферу «истории» и филологического дискурса. Байетт неизменно фиксирует смену повествовательной инстанции, не забывая обратить внимание на новые способы рассказывания. Развитию филологического дискурса способствует также интертекстуальная насыщенность текста.

В сказочной повести Байетт четыре рассказчика и порядка десяти вставных историй. Персонажи их (условно-реальные, аллюзивно-литературные и фантастические) становятся одновременно рассказчиками собственных историй. Так, история царицы Савской и Сулеймана Великолепного является частью личной истории Джинна – персонажа, который оказывается рассказчиком событий многовековой давности, – создавая усложненную нарративную организацию произведения. Традиционно вставные рассказываемые истории вводились в текст для уточнения, комментирования основного повествования, дополняя и незначительно усложняя композицию. Байетт изменяет соотношение вставных историй и принимающего текста, делая их ведущим, структурообразующим элементом произведения, что подчеркнуто филологическим дискурсом – персонажной и авторской рефлексией по этому поводу.

Основное повествование (номинарованное в произведении как «*my story*», т.е. история Джиллиан) превращено в рамочное – «*frame story*», а задача развития сюжета переадресована вставным персонажным историям и рассказам в рассказах. «Биографические» события представлены в форме второстепенной сюжетной линии (*a very minor sub-plot*), которая, как непрерывная яркая нить, вплеталась в ковер жизни Джиллиан Перхольт и Орхана Рифата. Сюжет, как известно, отличается от истории дискурсивным оформлением [Женетт 1972, 292–299]. Эти аспекты Байетт и выделяет в своем тексте, упоминая о суб-сюжете, нитях, ковре жизни и про-

цессе плетения.

На научных конференциях рабочей формой обмена информацией принято считать «доклады», «выступления» или «сообщения» (в оригинале для их обозначения Байетт использует слова и выражения: *to speak last, spoke before him, told, Orhan's paper, my paper* [Byatt 1994, 121, 263], которые заключены уже в собственную историю Орхана Рифата), что позволяет говорить о непростой нарративной структуре произведения. Называя свое выступление на конференции в Торонто *my paper*, Джиллиан подчеркивает не особенности жанра, а различные формы текстового и дискурсивного оформления. «Заметки» (доклад), сами являясь *вставной историей*, могут оказаться посвященными анализу *истории рамочной*. Подобная конфигурация использована при описании содержания доклада Орхана Рифата, говорившего о «движущей силе» «*1001 ночи*», о направленности этой силы в рамочных историях подобных циклов: «*pre-modern story collections – perhaps especially of the frame stories*» [Byatt 1994, 122]. В итоге границы между повествуемыми событиями и охватывающим их филологическим дискурсом в произведении Байетт оказываются преднамеренно прозрачными, а понятия «история», «сюжет», «жанр» и соотнесенный с ними дискурс – взаимодополняющими. Закономерно, что стартовая из многочисленных *историй* означена как «*Заметки*», озвученные Джиллиан на конференции в Анкаре. Получая «право» на повествование, героиня обращает внимание своих слушателей на «малопривлекательность» выбранной ею истории Гризельды («*No one has ever much liked this story*») [Byatt 1994, 106]. В тексте эта оценка персонализуется: («*Gillian Perholt did not like this story...*») [Byatt 1994, 107]. Однако позиция Джиллиан не совпадает с позицией автора и не соответствует реальному историческому контексту. На протяжении нескольких столетий образ Гризельды служил своего рода образцом поведения: примерной женой Гризельда предстает у всех упомянутых в тексте авторов – Бокаччо, Петрарки, Чосера, а определение «терпеливая Гризельда» дает основание для включения в этот контекст и Джона Филиппа, английского автора пьесы, моралите «Терпеливая Гризельда» (1593), и Томаса Делоне, английского поэта, автора «Баллады о терпеливой Гризельде» (1593). В произведении Байетт множественность художественных версий этого сюжета, ставшего транснациональным, отражена в пространном перечне транслитераций имени главной героини в научном докладе Перхольт: «*Griseldis, or Griselde, or Grisildis, or Gris-sel or Griselda...*» [Byatt 1994, 109]. Личная история Джиллиан Перхольт сопоставляется с анализируемой интертекстуальной историей Гризельды, благодаря чему возникает художественное взаимодействие интертекстуальности с интердискурсивностью. Интертекстуальность нередко сигнализирует о наличии интердискурсивности в произведении, способствуя переключению регистра из одной системы мышления – художественно-образной в иную – естественно-научную, культурно-историческую, философско-этическую. Заметную роль в произведении играет культурный дискурс, срастающийся с филологическим, и сложившиеся символы, модели

и коды, последние из которых Р. Барт называл «трамплинами интертекстуальности». Они становятся у писателей, «неотъемлемой частью процесса структуризации» [Барт, 455–456].

Джиллиан представляет современную европейскую модель отношений между мужем и женой, дополняя ее новой возможностью, привнесенной XX столетием – договора и даже сделки. В мировой литературе, в произведениях Боккаччо, Чосера, Лопе де Вега, Карло Гольдоне, Шарля Перро, Гризельда стала символом воплощенного в земном образе идеала, примером человека, верного данному слову, символом полного подчинения себя мужу и семье. Гризельда следует сложившейся еще в средние века в европейской культуре модели, которую Ю.М. Лотман определяет «вручением себя», связанной с религиозным миропониманием [Лотман 1993, 345–355]. Перхольт, полагая, что обещания для того и даются, чтобы быть нарушенными, во-первых, опирается на традиции волшебных и бытовых сказок. Возможно, во-вторых, в ее позиции Байетт показывает эволюцию европейской этики. Несмотря на то, что в европейской традиции, начиная с Чосера, звучит предупреждение: «Не для того, чтоб жены подражали Моей Гризельде, дан о ной рассказ» [Чосер 1973, 361], в современной восточной культуре такой тип поведения получил самобытные импульсы. Их иллюстрируют три участницы конференции, восточные студентки, закутанные в хиджабы, а также позиция, представленная во вставной «истории», кратко изложенной в докладе Орхана Рифата (в оригинальном тексте он назван *заметки Орхана – Orhan's paper*). Это история братьев Шахрияра и Шахзамана из цикла арабских сказок «1001 ночь». Выводы турецкого исследователя, полемичные по отношению к суждениям предыдущей докладчицы, образуют вместе с ними необычную конфигурацию филологического дискурса, в которой для авторского замысла важны обе точки зрения.

Героиня Байетт разворачивает перед участниками конференции цепь суждений, исходно основанных на неожиданном филологическом наблюдении. Она обращает внимание на особое построение Чосером анализируемой «истории» Гризельды – на «пробел» («a lull in the narrative») в ее «истории» в «Кентерберийских рассказах» Чосера – «...разрыв в повествовании, сказала Джиллиан, разрыв достаточно долгий, чтобы малые дети Гризельды, которых тайно воспитывали в Болонье, выросли, достигли зрелого и брачного возраста» [Wyatt 1994, 112]. *Цепь событий* в истории терпеливой Гризельды оценивается автором доклада как уже сложившаяся *типовая структура*, которая информирует не только о том, что случилось в произведении Чосера, но в еще большей мере о том, что «сделали с Гризельдой». Перхольт уверена, что подобный «провал» («Жизнь героини в мгновение ока пролетает от свадьбы до рождения ребенка и... до пустоты» [Wyatt 1994, 112]) является характерной особенностью традиционной повествовательной конструкции, отражающей существо ее поэтологии. Используя свои научные «компетенции», Перхольт аллюзивно восполняет пробел обращением к «Зимней сказке» Шекспира.

Заметим, что пространное аллюзивное отступление выводит автора доклада через сравнительный анализ произведений Чосера и Шекспира к неординарным суждениям о персонажной композиции и событийной канве анализируемой истории Гризельды: «Самое ужасное здесь – форма изложения данной истории и участи в этом Вальтера (курсив наш – Н.В., Е.К.). Он и герой, и злодей, и судьба, и Господь, и рассказчик – в этой сказке нет игры действующих лиц, нет драмы, хотя студент из Оксфорда (и Чосер за его спиной) пытается менять интонации и настроения героев...» [Wyatt 1994, 120]. Важно отметить, что героиня Байетт оценивает не художественное мастерство, но объективные «данные» в построении повествовательной структуры и в функциях героев, придавая «открытому» ею факту поэтики типовое звучание, в котором важную роль играет и аллюзивность: все истории о женских судьбах в художественной литературе (история Фанни Прайс, Люси Сноу и даже Гвендолин Харлет) – замечает Джиллиан, – так или иначе являются вариациями все той же истории Гризельды.

В докладе Орхана Рифата детали «истории» принца Камар-аз-Замана и царевны Будур намеренно опускаются, но турецкий ученый фиксирует внимание на функциях джиннов, которые вмешиваются в судьбы молодых людей, невольно предвещая дальнейшие события в жизни его английской коллеги. Автор – повествователь и ее героиня поочередно «объясняют» психологическую возможность появления в жизни Перхольт джина, не стремясь поставить под сомнение ее достоверность. Невероятное, оставаясь таковым, становится, благодаря этому, реалистичным и прозаичным, открывая путь «поэтике необычайного» (Е.Н. Ковтун). Байетт удается сочетать реальное с ирреальным, научный (филологический) дискурс с художественной образностью.

«Соответствующий эффект, по справедливому замечанию Е.Н. Ковтуна, – можно назвать *эффектом заострения* или *аккумуляции смысла* изображаемого» [Ковтун 1999, 54].

Обобщая сказанное выше, можно констатировать, что поэтика «рассказанных историй» в сочетании с раскрытием окружающего, охватывающего их филологического дискурса, создают «ансамбли дискурсивных событий» [Тюпа 2013, 16]. События и дискурс «поддерживают» специфику и своеобразие персонажной системы. Она является разветвленной и разнообразной. Это ученые-филологи, произносящие свои доклады, спорящие, анализирующие разнообразные тексты, это и сказочные персонажи, соседствующие с ними в онерическом пространстве, это и персонажи аллюзивных, вставных текстов. Разветвленный филологический дискурс, стимулированный самим предметом изображения, определяет усложненность структуры текста, придает ему многосмысленность и одновременно вариативность. Филологические дискуссии, научно-эстетические размышления, провоцирующие появление в сказочной повести литературоведческой терминологии, множественность вставных и персонажных историй, литературных и культурных аллюзий, определяют полидискурс-

сивность произведения. Филологический дискурс органично включен в художественно-образную систему сказочной повести. Границы между fiction и non-fiction трудно маркируемы; единство художественного целого возникает благодаря «неслиянности – нераздельности» (М. Бахтин) взаимодействия научного и художественного модусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989.
2. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1972.
3. Исаев С.Г., Владимирова Н.Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы. Великий Новгород, 2017.
4. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.
5. Конькова М.Н. Восточные мотивы в повести А. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» // Пограничные процессы в литературе и культуре. Пермь, 2009. С. 51–52.
6. Лебедева О.В. Поэтика межжанрового взаимодействия в произведении А.С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “Соловьиный глаз”» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4. Ч. 1. С. 27–29.
7. Лотман Ю.М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 345–355.
8. Маркин А.В. Способы создания образа женского текста в повести Антони С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» // Держачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Т. 2. Екатеринбург, 2007. С. 287–290.
9. Тюпа В.И. Дискурсивные формации. М., 2010.
10. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
11. Фаулз Дж. Кротовые норы. М., 2002.
12. Хакинг Я. Представление и вмешательство. Введение в философию естественных наук / пер. с англ. URL: <http://anthropology.rinet.ru/old/library/sodhak.htm> (дата обращения 20.10.2018).
13. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / пер. с англ. И. Кашкина и О. Румера. М., 1973.
14. Шайтанов И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 89–114. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/3/shaitan-pr.html> (дата обращения 20.10.2018).
15. Baccilega C. Performing Wonders Postmodern Revision of Fairy Tales // Gender and Narrative Strategies. Philadelphia, 1997. P. 2–25.
16. Byatt A.S. The Djinn in the Nightingale's Eye. New York, 1994.
17. Byatt A.S. On Histories and Stories. London, 2000.
18. Cashdan Sh. The Witch Neust Die: How Fairy Tales Shape Our Lives. New York, 1999.
19. Hacking I. The Taming of Chance. Cambridge, 1990.

20. Harries E.W. Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale. New York, 2001.

21. Lodge D. Language of Fiction. New York, 1966.

22. Renk K.W. Myopic Feminist individualism in A.S. Byatt's Arabian Night's Tale: The Djinn in the Nightingale's Eye // Journal of International Women's Studies, 2006, 8(1) – P.114-124

23. Sellers S. The Double voice of Laughter: Metamorphosing Monsters and Rescripting Female Desire in A.S. Byatt's The Djinn in the Nightingale's Eye and Fay Weldon's The Life and Lovers of She Devil // Myth and Fairy Tale In Contemporary Women's Fiction. New York, 2001. P. 35–50

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Lebedeva O.V. Poetika mezhdzhanrovogo vzaimodeystviya v proizvedenii A.S. Bayyett «Dzhinn v butylke iz stekla “Solov’inyy glaz”» [The Poetics of Intergenerous Interaction in the Work of A.S. Byatt “The Djinn in the Nightingale's Eye”]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 4, part 1, pp. 27–29. (In Russian).
2. Renk K.W. Myopic Feminist individualism in A.S. Byatt's Arabian Night's Tale: The Djinn in the Nightingale's Eye. *Journal of International Women's Studies*, 2006, no. 8 (1), pp. 114–124. (In English).
3. Shaytanov I.O. Zhanrovoye slovo u Bakhtina i formalistov [The Genre Word in the Works of Bakhtin and the Formalists]. *Voprosy literatury*, 1996, no. 3, pp. 89–114. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/3/shaitan-pr.html> (accessed 20.10.2018). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Baccilega C. Performing Wonders Postmodern Revision of Fairy Tales. *Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia, 1997, pp. 2–25. (In English).
5. Kon'kova M.N. Vostochnyye motivy v povesti A. Bayyett «Dzhinn v butylke iz stekla “solov’inyy glaz”» [The Oriental Motifs in A.S. Byatt's Novella “The Djinn in the Nightingale's Eye”]. *Pogranichnyye protsessy v literature i kul'ture* [The Borderline Processes in Literature and Culture]. Perm, 2009, pp. 51–52. (In Russian).
6. Lotman Yu.M. “Dogovor” i “vrucheniye sebya” kak arkhetypicheskiye modeli kul'tury [“Contract” and “Presentation of Oneself” as Archetypal Models of Culture]. *Lotman Yu.M. Izbrannyye stat'i* [Selected Papers]: in 3 vols. Vol. 3. Tallinn, 1993, pp. 345–355. (In Russian).
7. Markin A.V. Sposoby sozdaniya obraza zhenskogo teksta v povesti Antonii S. Bayett «Dzhinn v butylke iz stekla “solov’inyy glaz”» [The Ways of Creating the Image of a Female Text in A.S. Byatt's Novella “The Djinn in the Nightingale's Eye”]. *Dergachevskiy chteniya – 2006. Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nyye osobennosti* [The 2006 Dergachev Proceedings. Russian Literature: the National Development and Regional Peculiarities]. Vol. 2. Yekaterinburg, 2007, pp. 287–290. (In Russian).

8. Sellers S. The Double voice of Laughter: Metamorphosing Monsters and Rescripting Female Desire in A.S. Byatt's "The Djinn in the Nightingale's Eye" and Fay Weldon's "The Life and Lovers of She Devil". *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York, 2001, pp. 35–50. (In English).

(Monographs)

9. Barthes R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. (Translated from French to Russian).
10. Byatt A.S. *On Histories and Stories*. London, 2000. (In English).
11. Cashdan Sh. *The Witch Neust Die: How Fairy Tales Shape Our Lives*. New York, 1999. (In English).
12. Fowles J. *Krotovyye nory* [Wormholes]. Moscow, 2002. (Translated from English to Russian).
13. Genette G. *Raboty po poetike. Figury* [Works on Poetics. Figures]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1972. (Translated from French to Russian).
14. Hacking I. *The Taming of Chance*. Cambridge, 1990. (In English).
15. Harries E.W. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. New York, 2001. (In English).
16. Isaev S.G., Vladimirova N.G. *Aktual'naya poetika: smena khudozhestvennoy paradigmy* [The Actual Poetics: The Change of Artistic Paradigm]. Novgorod the Great, 2017. (In Russian).
17. Kovtun E.N. *Poetika neobychnogo: khudozhestvennyye miry fantastiki, vol'shebnoy skazki, utopii, pritchi i mifa. (Na materiale evropeyskoy literatury pervoy poloviny 20 veka)* [The Poetics of the Extraordinary: Artistic Worlds of Fantasy, Fairy Tale, Utopia, Parables and Myth. (Based on the Material of European Literature of the First Half of the 20th Century)]. Moscow, 1999. (In Russian).
18. Lodge D. *Language of Fiction*. New York, 1966. (In English).
19. Tyupa V.I. *Diskursnye formatsii* [The Discursive Formations]. Moscow., 2010. (In Russian).
20. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Hacking I. *Predstavlenie i vmeshatel'stvo. Vvedenie v filosofiyu estestvennykh nauk* [Representation and Intervention. Introduction to the Philosophy of Natural Sciences]. Available at: <http://anthropology.rinet.ru/old/library/sodhak.htm> (accessed 20.10.2018). (Translated from English to Russian).

Владимирова Наталия Георгиевна, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта.

Доктор филологических наук, профессор; профессор Института гуманитарных наук. Область научных интересов: поэтика современной художественной литературы Великобритании, формы художественной условности.

E-mail: natvl_942@mail.ru

Куприянова Екатерина Сергеевна, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Область научных интересов: современная художественная литература Великобритании; мифопоэтика, сказочные аллюзии.

E-mail: ek-kupr@mail.ru

Nataliya G. Vladimirova, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at Institute of Humanities Research. Research interests: poetics of modern fiction of Great Britain, the forms of artistic conventions.

E-mail: natvl_942@mail.ru

Ekaterina S. Kupriyanova, Jaroslav the Wise Novgorod State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: modern literature of Great Britain; mythological poetics, fairy-tale allusions.

E-mail: ek-kupr@mail.ru

Компаративистика
Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00079

А.С. Миронов (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-3990-1039

БЫЛИННЫЕ БОГАТЫРИ – ВЗГЛЯД С ЗАПАДА: НАЧАЛЬНАЯ РЕЦЕПЦИЯ РУССКОГО ЭПОСА В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Немецкие исследователи и читатели русских былин знакомились с ними двумя путями: во-первых, через лубочные картинки, которые зачастую производились не в России, а именно в Германии, и, во-вторых, благодаря публикациям литературных «былин» на немецком языке (К.Х. фон Буссе, А. Дитрих и др.). Это обусловило особую рецепцию русского эпоса. В лубочных картинках богатыри утрачивали национальные черты, менялись не только их внешний, но и внутренний облик. В то же время в самой России недостаток публикаций текстов былин приводил к тому, что былинные сюжеты, отраженные в немецких «переводах», в лубке, зингшпилях и литературных сказках, оценивались как «грубые». Первая публикация текстов былин о русских богатырях на немецком языке, привлекая заметное внимание ученых в Германии и в России, состоялась в 1819 г. Это книга Карла Буссе «Князь Владимир и его Круглый стол: древнерусские эпические песни» (Karl Heinrich von Busse. “Furst Wladimir und dessen Tafelrunde: Alt-russische Heldenlieder”). Сюжет этих «былин» имеет исток в «Русских сказках» В.А. Левшина и балладах А.Х. Востокова. Буссе обращает внимание на различие ценностных систем русского и западноевропейского эпоса и делает вывод о языческой природе былин и о культурной отсталости русского народа. Сходные выводы можно сделать и по другим немецким публикациям русских былин (например, А. Дитриха). Таким образом, рецепция русского былинного эпоса в немецкой культуре представляется искаженной не только по внешним признакам, но и в самой основе – в ценностной системе.

Ключевые слова: русский эпос; богатыри; лубочные картинки; рецепция русских былин; ценностная система; былинные концепты; К.Х. фон Буссе; А. Дитрих.

A.S. Mironov (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-3990-1039

Epic Heroes – a Look from the West: The Initial Reception of the Russian Epos in German Culture

Abstract. German researchers and readers of Russian epics got acquainted with

them in two ways: first, through the cheap lubok prints, which were often produced in Germany, and, secondly, thanks to the publications of epics in German (K.H. von Busse, A. Dietrich, and others.). This led to a special reception of the Russian epic heroes. In the lubok prints, the epic Russian heroes lost their national traits, even their appearance changed. Roughly the same thing happened in Russia; the lack of publications of Russian epic texts led to the fact that the images of the heroes were perceived in the cheap lubok “German” form. Often, Russian epics and epic stories were rated as “rude”. The first publication of epic texts about Russian heroes in German, which attracted noticeable attention of scholars in Germany and Russia, took place in 1819. This is Karl Busse’s book “Prince Vladimir and his Round Table: Old Russian Epic Songs” (Karl Heinrich von Busse. “Furst Wladimir und dessen Tafelrunde: Alt-Russische Heldenlieder”). However, it is hardly possible to call these text a translation of authentic epic songs: their plot has its source in V.A. Levshin and ballads A.Kh. Vostokov. Busse draws attention to the difference in the value systems of the Russian and Western European epic and makes a conclusion about the pagan nature of the epics and the cultural backwardness of the Russian people. Similar conclusions can be drawn from other German publications of Russian epics (for example, A. Dietrich). Thus, the reception of the Russian epic epos in German culture seems distorted not only by external traits, but also at the very basis – in the value system.

Key words: Russian epic; epic heroes; lubok prints; Russian epics reception; value system; epic concepts; K.H. von Busse; A. Dietrich.

Немецкая точка зрения на русских эпических героев наметилась задолго до первых попыток перевода былин и их анализа германскими учеными. В XVII–XVIII вв. русскоязычные лубочные «повести в лицах» нередко производились в Германии. Как убедительно показал И.М. Снегирев, на немецких фабриках в Нюрнберге, Кельне, Нейруппине и Мюнхене резали картинки на светские сюжеты, подлаживаясь под вкусы русских простолюдинов. В результате, «если сличить русские балагурные и сатирические картинки со старинными голландскими, немецкими и польскими в этом же роде, то, вероятно, некоторые из первых, почитаемые за отечественные, оказались бы иноземными по своему происхождению» [Снегирев 1861, 10].

Богатыри в лубочном варианте утрачивали не только русский характер и русское лицо, но и без труда переодевались в немецкие костюмы. Формат лубочной картинки, ее нацеленность на «короткие» эмоции покупателя (изумление, шок), приводили к искажению эпических сюжетов: так, например, на одной из картинок лубочный Илья Муромец насаживает на копьё дочь Соловья-разбойника – хрупкую девушку, облаченную в легкое платье европейского фасона.

До публикации «Древних российских стихотворений» (1804) представители русского образованного общества вынуждены были судить о национальном эпосе из лубочных картин. Таким образом немецкий образ русского богатыря оказывал заметное влияние на рецепцию былин в отечественной науке и профессиональном искусстве. Находясь под влия-

нием лубка, многие исследователи с презрением относились к эпическим песням русского народа. Например, М.М. Херасков в статье, предваряющей его собственную поэму «Чесменский бой» (1772) и рассчитанной на внимание немецкого читателя, представляет краткий обзор истории отечественной словесности, где рассуждает о былинах как о песнях «во вкусе восточном», указывая, в частности, на обилие повторений. По мысли М.М. Хераскова, поскольку создатели былин «ниоткуда не могли почерпать просвещения» в суровый век, когда «оружия бряцание... глас Муз заглушало» [«Рассуждение...» 1933, 290], то и слагали они свои песни с корыстным намерением увеселять своих вождей. В былинах, по мнению М.М. Хераскова, отражается «грубость сердец» русского народа. Стези народной музыки он также именует «грубыми» [«Рассуждение...» 1933, 291].

Статья Хераскова, содержащая приговор былинам, долгое время была едва ли не единственным уважаемым источником для немцев, интересовавшихся русскими эпическими песнями: так, посредством лубочных картин и в полном отрыве от предмета исследования, немецкая наука формировала собственный взгляд на русский эпос.

Все могло измениться в 1804 г., когда в свет вышло первое издание «Древних российских стихотворений» Калайдовича – сборник неискаженных былинных записей. В 1815 г. шестнадцатилетний Вильгельм Кюхельбекер, находясь в восторге от песен из этого сборника, переводит на немецкий язык былинную «Сорок калик со каликою» (см. упоминание об этом в статье Б.Н. Путилова [Путилов 1977, 363]). Однако первая публикация о русских богатырях на немецком языке, привлекая заметное внимание ученых в Германии (и в России), состоялась лишь в 1819 г. Это книга Карла Буссе «Князь Владимир и его Круглый стол: древнерусские эпические песни» (Karl Heinrich von Busse. “Furst Wladimir und dessen Tafelrunde: Alt-russische Heldenlieder”) [Busse 1819].

Карл Хайнрих фон Буссе, старший сын почетного члена Санкт-Петербургской академии наук Иоганна Хайнриха (Ивана Фомича) фон Буссе, в школьные годы перед лицом наступающей наполеоновской армии был вынужден бежать из Риги в Санкт-Петербург, где поступил на службу российской императорской короне. Россия наградила его не только орденами Св. Владимира и Св. Анны, но также блестящим знанием русского языка, которое Карл фон Буссе поспешил употребить к своей пользе. В 1819 г. «младой поэт», как он сам себя называет в предисловии, преподносит великой княгине Александре Федоровне, принцессе прусской, небольшую книжицу на немецком языке. Внутри – баллады об Илье Муромце и Чуриле, Добрыне и князе Владимире Красно Солнышко. В качестве эпиграфа помещен перевод нескольких замечательных строчек из сборника Кирши Данилова («Высота ли, высота поднебесная»).

Фон Буссе утверждает, что лично слышал русские сказки о богатырях: «Многие из этих песен или сказаний были спеты и рассказаны на пути составителя, иные запомнились ему еще с мальчишеского возраста... и он, для отдыха, а более, для радостного воспоминания, записал эти песни»

[Busse 1819, XV].

Подлинным чудом можно считать то, что фон Буссе слышал русские былины в Санкт-Петербурге и Риге. Еще большее чудо, что запомнившиеся ему былины в точности воспроизводят сюжеты сказок Левшина и баллад Востокова. Напрасно некоторые исследователи [Никольский 2008] считают труд фон Буссе добросовестным переводом на немецкий язык песен из сборника «Древних российских стихотворений». Кроме эпиграфа, в этой книжке нет почти ничего, напоминающего песни из сборника, выпущенного Калайдовичем. Это смесь авторского вымысла, перепетых левшинских фантазий, пересказа летописных эпизодов о взаимоотношениях князя Владимира и Рогнеды, легенды об Яне Усмаре (здесь он назван Чурилой), а также баллады Востокова «Светлана и Мстислав» (1806).

В 1962 г. немецкий исследователь Э. Хексельшнайдер, отмечая в книге фон Буссе отсутствие масштабных заимствований из «Древних российских стихотворений», считал это результатом «самостоятельной собирательской деятельности Буссе» и утверждал, что книжка «становится, таким образом, важным источником для изучения русского фольклора» [Хексельшнайдер 1962, 284]. На наш взгляд, эта книжка, скорее, может быть источником для изучения мощного влияния на умы современников, оказываемого сказками Левшина и балладами Востокова.

При этом книжица фон Буссе, по справедливому наблюдению того же Хексельшнайдера, «сильно влияла на все суждения о русских былинах» в Европе и «долгие годы оставалась единственным произведением в Германии, на основе которого немецкий читатель мог получить представление о русском былинном эпосе» [Хексельшнайдер 1962, 284].

Заметим, что немецкий сборник оказал мощное влияние на рецепцию былин и в самой России. Знаменитый отечественный фольклорист О. Миллер в предисловии к своему труду «Илья Муромец и богатырство киевское» (1869) признается, что долгое время вынужден был судить о русском эпосе по немецким переводам – до тех пор, пока не выучил русский язык «с азбуки».

В предисловии фон Буссе указывает на различия ценностной системы русского и западноевропейского эпоса: «В старых сказаниях русских не найти нежного почитания прекрасной дамы, романтической любви, к которым в песнях так светло и трогательно обращаются трубадуры и миннезингеры. Нравы и искусство западного рыцарства, боевой порядок и посвящение в рыцари, гербовые щиты и оруженосцы – напрасно искать их тут. Напротив, нас вводят в самостоятельный круг доблестных соратников, которые, не занимая ничего чуждого, храбро сражаются и обильно пируют» [Busse 1819, XII–XIII].

Характерно, что культурные различия, обусловленные разными системами ценностей русского и германского эпического сознания, немецкий переводчик трактует как следствие «отсталости» русских: «Если на Западе поздние судьбы народов, войны с рыцарскими цитаделями, крестовые походы на Восток, более устойчивое упорядочение дворянства в большей

степени воспитали рыцарство, утончили песни народных поэтов, то в России войны с дикими половцами и печенегами таковое развитие сдержали, а затем в тринадцатом столетии дикие орды маньчжуров прошли по стране» [Busse 1819, XII].

Сосредоточенность на любовном интересе и наличие гербовых щитов является для фон Буссе признаком более «утонченного» эпоса потому, что самобытные ценностные концепты былинного эпоса его пониманию недоступны. По этой самой причине он заставляет русских богатырей действовать так, как действуют гунны или бургунды: грабить чужое добро, добиваться любви прекрасных дам и т.п.

Так, у фон Буссе поляница Горыника, побежденная Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем, не случайно отвела витязей в глубокую пещеру:

Там свои сокровища хранила,
Много золота и дорогие одежды,
Все то витязям она уступила.
Нагрузили они своих коней,
Поскакали обратно в город Киев [Busse 1819, 79].

Заметим, что эпический Илья непременно отказывается от любого вознаграждения, при этом в былине возникает (с отрицательным знаком) образ того самого каравана коней, нагруженных «золотой казной»:

Кабы мне брать вашу золоту казну,
За мной бы рыли ямы глубокия!
Кабы брать мне ваше платье цветное,
За мной бы были горы высокия!
Кабы мне брать ваших добрых коней,
За мной бы гоняли табуны великие!
[Песни, собранные П.В. Киреевским... 1860, 18].

Былинный концепт богатырской силы не воспринят фон Буссе. В его балладе право на победу над Змеем Тугариным витязю Рагдаю обеспечивает то, что последний не рожден женщиной, но извлечен живым из утробы мертвой матери. В русском эпосе право на победу обеспечено действием духовного закона: победа возможна лишь в случае принятия героем миссии сострадания, для победы русскому герою нужно, чтобы его «неутерпчивое» сердце богатырское «разгорелось».

Яркий случай проявления сострадания в эпосе – желание карачаровского сидня Ильи поднести воды нищим странникам. В акте сострадания Илья доказывает Богу свое право на чудесную силу. У фон Буссе сидень исцеляется сам собой, без помощи калик переходящих:

Ведь как исполнилось ему тридцать полных лет,
Встал Илья с ложа,

И стоит он, высокий молодец,
Своим родителям на радость и удивление [Busse 1819, 28].

Заметим, что в варианте этой былины из сборника Кирши Данилова вообще ничего не говорится ни о болезни, ни об исцелении Муромца – песня попросту не имеет начала. Фон Буссе откуда-то узнал об исцелении (скорее всего, из лубочных «повестей в лицах»), но трактует его по-своему. При этом он додумывает важную деталь: когда Илья был ребенком, его болезнь якобы вызывала раздражение отца.

И того нескладного мальчика
Очень часто строгий отец бранил;
«Встань уже, да работе обучись!» [Busse 1819, 27].

Эта деталь разрушает образ благочестивых родителей Ильи Муромца, который весьма важен для разворачивания ценностной системы былинного мира.

Богатырская сила в русском эпосе – дар Божий, который не может быть растрочен попусту, ни ради личной корысти, ни во исполнении чьей-то прихоти. Но в немецкой интерпретации богатырь Хазарин путешествует от одной Бабы-Яги к другой и сражается с Кашеем только для того, чтобы тот выпустил из плена некоего рыбака, обладающего исключительным знанием (он может подсказать, где ловится любимая князем Владимиром рыба). Вот как звучит в этом случае героический финал:

Герой Хазарин везет старика
Быстро к ласковому князю Владимиру,
И спокойно он ловит
Синюю и золотую рыбу
Для придворного стола княжеского [Busse 1819, 69].

Духовная природа богатырской силы в былинах подчеркивается тем, что носители этой силы не являются гигантами, великанами: Идолище не может поверить, что Илья Муромец выглядит как обычный человек, Добрыню на свадебном пиру принимают за странствующего певца, Алеша и вовсе без труда притворяется женщиной (женой Потока). У фон Буссе русские витязи сильно увеличены в росте; именно рост позволяет, например, считать Чурилу одним из величайших богатырей:

Такой высокий он, как сам Тугарин,
Так что среди русских бойцов
Чуть не самым великим называется! [Busse 1819, 48].

Добрыня Никитич в немецком варианте тоже нечеловеческого роста. Когда Маринка снимает свое заклетье, Добрыня вновь предстает перед

ней «в своем прежнем обличьи великанском» [Busse 1819, 56].

Несмотря на такой облик, русские богатыри у фон Буссе ведут себя трусливо: целой толпою они выезжают биться с одним Тугарином, а затем после первой крови бросаются в бегство:

Вся смелость ратников оставила,
Кто бежать может – тот бежит [Busse 1819, 14].

Смелость оставляет русского эпического героя лишь тогда, когда он не имеет духовного права на победу (Добрыня не может ударить будущую жену, он же понимает, что не может вмешиваться в отношения Сокольника с Ильей). «Старший за младшего» может «хорониться» прежде битвы, отказываясь выступить, однако бежать от противника после того, как вызвался, – не честь-хвала богатырская.

Как мы помним, в предисловии фон Буссе сетует, что в русских богатырских песнях невозможно найти рыцарской любви к прекрасной даме. Стремясь, видимо, восполнить этот недостаток при помощи собственного поэтического вдохновения, автор «Князя Владимира и его круглого стола» превращает Илью Муромца в преданного рыцаря бабы Латымирки. Вновь обретенному сыну богатырь сообщает:

Знай, что отбыв
Со двора твоей матери
Много месяцев я путешествую,
Ей в любви и верности пребывая [Busse 1819, 77].

В одном из вариантов былины, напротив, Илья перед битвой с нахвальщиком спешит в Печерский монастырь исповедать блуд с Латымиркой в числе прочих своих грехов.

Апофеозом любви в европейском «рыцарском» значении этого слова у фон Буссе становится история Добрыни и Маринки, переделанная до неузнаваемости. Если в былине Маринка стремится влюбить в себя Добрыню при помощи колдовства, то в немецком варианте она «держит себя строго» с Добрыней, который безумно влюблен в нее по собственной воле. Фон Буссе деловито указывает, что Маринка не только молода, но и богата, как если бы это обстоятельство имело для влюбленного Добрыни определенное значение.

Далее у фон Буссе Маринка превращает Добрыню в тура, чтобы оградиться от его назойливости. Однако, отправив заколдованного богатыря пасть в лесу, Маринка внезапно влюбляется в него. Заметим, что в античных трагедиях Афродита наказывает мучительной страстью тех, кто отказывается отвечать взаимностью на чувства поклонника и тем самым оскорбляет богиню любви. Под видом богатырской песни фон Буссе создает подлинный гимн страстной любви. Тоска по Добрыне заставляет колдунью Маринку оставить колдовское ремесло и начать новую жизнь:

Раскрыла она свою заботу
Наконец одному мудрому священнику;
Тот ее утешил и наставил [Busse 1819, 55].

В былине страстная любовь – безусловное зло, это колдовское наваждение, за которое Маринка заслуживает казнь от руки Добрыни. В немецком переложении влюбленные торжествуют:

– Из любви к тебе, мне на благо, –
Говорит Марина, – я теперь
Злое все искусство оставила –
Подари же мне любовь свою [Busse 1819, 57].

В отличие от былинного, мир обрусевших рыцарей фон Буссе есть мир языческий: здесь всходит «с розовым отливом» Зимцерла, а князь Владимир, как и положено язычнику, по-прежнему многоженец («великая княгиня болгарская», в частности, «самая прекрасная» из его жен). В книжке Буссе любвеобильный князь Владимир постоянно в кого-нибудь страстно влюблен: в «болгарскую» красавицу Лепу, в Рогнеду, в Светлану (последняя похищена Карлом фон Буссе у А.Х. Востокова).

Книжка «Князь Владимир и его круглый стол» была замечена Гриммами: Якоб Гримм в предисловии к сборнику А. Дитриха доверчиво отзывается о сочинениях фон Буссе как о «реальных героических песнях» [Dietrich 1831, VII] русского народа. Его брат Вильгельм Гримм в комментариях к «Детским и домашним сказкам» (в частности, к сказке «Юный великан») указывает, что герой Чурило из сборника «русских баллад» под названием «Князь Владимир и его круглый стол» был великаном с железной дубиной. Остается сожалеть, что основатели мифологической теории судили о русском эпосе по «переводу» фон Буссе. Последний не оставляет Чурилу ни одной эпической черты, он попросту переводит фрагмент сказки Василия Левшина, автор которой смешивает Чурилу с летописным Яном Умарем, заставляя столичного шапа выделять шкуры.

С книгой фон Буссе в России были знакомы очень многие, включая В.А. Жуковского (эта книга числится в библиотеке поэта [Лобанов 1981, 360]), упомянутого автором в предисловии. Что же касается немецких ученых, то, как мы видели выше, некоторые из них вплоть до 1960-х гг. пребывали в убеждении, что фон Буссе без искажений перевел аутентичные эпические песни русских.

Этот и другие немецкие «переводы» былин и богатырских сказок (П. фон Гетце, А. Дитриха) сыграли важную роль в формировании искаженного образа русского эпоса в сознании представителей образованного общества Германии и России. Эти тексты были намного более доступны немецкой, да и русской читающей публике, чем издания «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова. При этом «переводчики» вплоть до начала 1830-х гг. пользовались в качестве источника подписями к лу-

бочным картинкам. Так, в переводе А. Дитриха Соловей-разбойник сидит не на девяти, а на двенадцати дубах, и по этой примете можно уверенно судить о том, что Дитрих перевел и опубликовал не запись былины, а «повесть в лицах» [Dietrich 1831, 64].

В этом же переводе не говорится ни слова об исцелении тридцатилетнего сидня Ильи: «Тот сидел и не мог ходить тридцать лет; потом он встал, был здоров и начал ходить своими ногами» [Dietrich 1831, 61] – именно такой сокращенный вариант, скрадывающий духовный смысл былины, характерен для лубочных текстов.

В немецком сборнике Дитриха мы также встречаем излюбленную сцену лубочных художников: Илья Муромец накальвает на пику дочь Соловья-разбойника («И вернулся Илья в палаты, об их нечестии не подозревая, ведь старшая дочь над воротами балку на цепи повесила, чтобы его убить, когда он в ворота въезжать будет. Илья же увидел ее над воротами, своим копьём сбил и дочь ту убил» [Dietrich 1831, 64–65]). Подобной сцены не встречаем ни в одном аутентичном варианте былины; между тем, стоит ли говорить о том эффекте, который производил на души немецких читателей этот эпизод, якобы свидетельствующий об изуверстве и диком нраве русского героя.

Таким образом, начальная рецепция русского былинного эпоса в немецкой культуре представляется искаженной не только по внешним признакам, но и в самой основе – в ценностной системе. Первые публикации былин оказались пересказами, причем не оригинальных фольклорных произведений, а авторских переложений былинного эпоса, и на долгие годы сформировали представление о русских как стоящих на более низкой ступени культуры, нежели европейские народы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанов В.В. Библиотека В.А. Жуковского. Томск, 1981.
2. Никольский С.В. Уж как пал туман седой на синее море // Меценат и Мир. 2008. № 37–40. URL: <https://bit.ly/2TVhRt3> (дата обращения 20.22.2018).
3. Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. 1: Песни былевые. Время Владимирово. Илья Муромец, богатырь-крестьянин. М., 1860.
4. Путилов Б.Н. Сборник Кирши Данилова и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. 2-е доп. изд. М., 1977. (Литературные памятники). С. 485–487.
5. «Рассуждение о российском стихотворстве». Неизвестная статья М.М. Хераскова // Литературное наследство. 1933. Т. 9–10. С. 287–294.
6. Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861.
7. Хексельшнайдер Э. К истории изучения русского фольклора в Германии в первой половине XIX в. // Русский фольклор. Материалы и исследования. Вып. VII. М.; Л., 1962. С. 276–292.
8. Busse K.H. von. Furst Wladimir und dessen Tafelrunde. Alt-russische Helden-

lieder. Stuttgart, 1819.

9. Dietrich A. Russische Volksmärchen. Leipzig, 1831.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Putilov B.N. Sbornik Kirshi Danilova i ego mesto v russkoy fol'kloristike [The Collection of Kirsha Danilov and His Place in Russian Folklore Studies]. *Drevniye rossiyskiye stikhotvoreniya, sobrannyye Kirsheyu Danilovym* [Ancient Russian Poems Collected by Kirshay Danilov], 2nd ed., supplemented. Series: Literaturnyye pamyatniki [Literary Monuments]. Moscow, 1977, pp. 485–487. (In Russian).

2. Hexelschneider E. K istorii izucheniya russkogo fol'klora v Germanii v pervoy polovine 19 v. [To the History of the Study of Russian Folklore in Germany in the First Half of the 19th Century]. *Russkiy fol'klor. Materialy i issledovaniya* [Russian Folklore. Materials and Research]. Issue 7. Moscow; Leningrad, 1962, pp. 276–292. (In Russian).

(Monographs)

3. Lobanov V.V. *Biblioteka V.A. Zhukovskogo* [Library of V.A. Zhukovsky]. Tomsk, 1981. (In Russian).

4. Snegirev I.M. *Lubochnyye kartinki russkogo naroda v moskovskom mire* [Lubok Prints of the Russian People in the Moscow World]. Moscow, 1861. (In Russian).

Миронов Арсений Станиславович, Московский государственный институт культуры.

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

E-mail: arsenymir@yandex.ru

Arseny S. Mironov, Moscow State Institute of Culture.

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

E-mail: arsenymir@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00080

E.E. Tchougounova-Paulson (Cambridge, England)
ORCID ID: 0000-0001-9467-2876

CONCEPTS OF SEA AND OCEAN AS KEY SYMBOLS IN THE ORIGINAL WORKS OF ALEXANDER BLOK AND ALGERNON CHARLES SWINBURNE: AN ANALYSIS

Abstract. Alexander Blok (1880–1921) and Algernon Swinburne (1837–1909) were prominent poets of their times: Swinburne was extremely popular in the Victorian era and Blok was considered to be a genius in the Silver Age (the Russian analogue of the *fin de siècle* era). Swinburne can be easily called the older Symbolist contemporary of Blok; both of them were regarded as authors whose style and themes were decadent and radical. The metrical patterns of their poetry (stanza, structure, and rhyme scheme) made these two poets distinctive: Swinburne started using the poetic form called the *roundel* (a variation of the French *Rondeau* form), and Blok was one of the first Russian Symbolist poets, who wrote many of his poems using *dolnik* (a specific Russian poetic metre). Both Blok and Swinburne felt a keen interest in the Middle Ages (Poems and Ballads Second Series by Swinburne versus *Ante Lucem* and *Verses About the Fair Lady* by Blok) and in modern art (the Pre-Raphaelite Brotherhood and friendship with Dante Gabriel Rossetti in Swinburne's case; Blok's adoration of the Symbolist artist Mikhail Vrubel's paintings). As we see, Blok and Swinburne had a lot in common, but there is one thing that makes them even more similar: their attention to plots, topics and symbols connected with the sea and ocean. Our main task is to reveal this similarity and to demonstrate, how exactly this sea/ocean discourse makes their original works so modern and so classical at the same time, using examples from their original pieces.

Key words: Alexander Blok; Algernon Swinburne; Symbolism; Symbolist poetry; *roundel*.

E.E. Чугунова-Полсон (Кембридж, Великобритания)
ORCID ID: 0000-0001-9467-2876

Концепты Моря и Океана как ключевые символы в творчестве Александра Блока и Алджернона Чарльза Суинберна: к постановке проблемы

Аннотация. Александр Блок (1880–1921) и Алджернон Суинберн (1837–1909) были выдающимися поэтами своего времени: Суинберн был чрезвычайно популярен в викторианскую эпоху не только в Англии, но и в других европейских странах, а Александр Блок по праву считается одним из главных поэтических гениев русской поэзии Серебряного века. Суинберна можно назвать старшим символистом-современником Блока: и стиль, и поэтика их произведений были и радикальными, и декадентскими по преимуществу. Метрическое разнообразие их поэзии (строфическая структура, ритмо-мелодический рисунок) выделяет и

Суинберна, и Блока из ряда других заметных поэтов *fin de siècle*: так, Суинберн активно использовал строфическую форму ронделя (вариация классического французского рондо), а Блок был в числе тех поэтов-символистов, кто активно пользовался дольником, русским тоническим стихом. И Блок, и Суинберн проявляли живой интерес по отношению к европейскому Средневековью (поэмы и баллады Суинберна / поэтические циклы «*Ante Lucem*» и «*Стихи о Прекрасной Даме*» у Блока) и к современному искусству (дружба Суинберна с идейным вдохновителем Братства Прерафаэлитов Данте Габриэлем Россетти; блоковское восхищение творчеством современных художников-символистов, в т.ч. Михаила Врубеля). Даже беглого взгляда на творчество Блока и Суинберна достаточно, чтобы увидеть, как много общего было в их поэзии, однако есть и еще одна тема, позволяющая говорить о более тесном сходстве суинберновской и блоковской поэтики, а именно, пристальное внимание авторов к темам, сюжетам и символам, связанным с морем и океаном. Главная задача нашей работы – постараться выявить это сходство и продемонстрировать, как морской / океанический дискурс делает произведения Блока и Суинберна одновременно и современными, и классическими, и привлечь в качестве примеров их работы разных лет.

Ключевые слова: Александр Блок; Алджернон Суинберн; символизм; символистская поэзия; рондель.

In our talk, we will try to reveal the similarity between the two extraordinary figures of Symbolism – the English poet and novelist Algernon Swinburne (1837–1909) and the Russian poet Alexander Blok (1880–1921) – in connection with their Symbolist worldviews, their interrelations with Mediaeval discourse and, in particular, the concepts of *Sea* and *Ocean* in their works.

In the sense of chronology we could call Swinburne the older contemporary of Blok: he started writing in the midst of the 60s, the top years of the Victorian era, alongside Robert Browning, Poet Laureate Lord Alfred Tennyson, the Pre-Raphaelite Brotherhood and his French contemporaries, Paul Verlaine and Arthur Rimbaud. Swinburne was extremely popular in the Victorian era; and Blok was considered to be a genius in the Silver Age (the Russian analogue of the *fin de siècle* era). Both of them were regarded as authors whose style and themes were both decadent and radical, full of a mixture of mediaeval and new themes, plots and ideas. So, in the *prologue*, let's briefly focus on the Symbolist conception in general, before we talk about the specific writings of the authors.

One of the most reliable ideas in Symbolist poetry is calling the poet by God's commands (i.e. *Божественный глагол*), when his own free will isn't involved in the process of creation, but absolutely depends on the transcendent power. All theoretical questions about literary genesis include that dimension, where the archaic poet's conscience correlates with God's will; in poetical reflections about art itself, pre-Symbolists substantiated the supremacy of the incomprehensible and universal in personal creativity through the synthesizing of the whole experience of mankind. Thinking of the nature of art, the Symbolist

artist could be assured that there is no such phenomenon as a creative human, but the *cosmos*, i.e. the Platonic world of ideas, pre-images and prototypes that motivates him to a devoted obedience. This theory of the conduct of nature and its elements considers the ancient, Platonic past of art self-consciousness and, moreover, it resonates with the future of art philosophy that drew attention to the elements of everlasting archetypes, as was later verified by Carl Gustav Jung.

If we refer to one of the brightest Symbolist manifestos, Baudelaire's *Correspondences*, we see that it is concordant with antique ideas about universal harmony as well as with deep contemplations of the classical literature of the 19th century. If nature is a temple that sheds words – obscure but intimate words, concentrated on the internal world – then Symbolists insisted that only this can claim to be *the real art*. Here, Symbolists agree with Goethe, to whom Nature is indifferent, static and grand, but also alarmingly invincible: everything that was created by a human being, especially (and primarily) in the aesthetic sphere, is in an eternal fight with the blindness of its grandeur:

With speed, thought baffling, unabating,
Earth's splendour whirls in circling flight;
Its Eden-brightness alternating
With solemn, awe-inspiring night;
Ocean's broad waves in wild commotion,
Against the rocks' deep base are hurled;
And with the spheres, both rock and ocean
Eternally are swiftly whirled.
[Goethe 1973, 13]

The Symbolist interpretation of the nature of art can be even more radical, when the view of the author-observer *raises* him from the art he has chosen. Such a conception of nature as a deviant, voiceless and passive object of the overbearing human experience is the opposite to the powerful belief in inexplicable elements of existence. The true Symbolist poet balances that impassive move with his creative efforts.

No wonder that the Symbolists searched desperately into Gnosticism and Mediaeval and late Mediaeval occult practices: there was a possibility to reconcile old doctrines with their modern explications. As Roger Drew noted in his book "The Stream's Secret: The Symbolism of Dante Gabriel Rossetti", "Yet, beneath this emphasis on the immediate and the real, there was in the Victorian psyche a distinct tendency towards the spiritual, the macabre, and the supernatural. <...> This was the great age of church building and of the ghost story, one in which angelic presences overwatched the child. Victorian art, in general, does not celebrate the age of the machine and advancing technology, but rather turns its back upon it. These were, after all, the principal oppressors of the human spirit. <...>

Like Boehme's vision of Nature, the Pre-Raphaelite concentration on super-

detail defined by light, is produced by, and is intended to communicate to the viewer, a revelation of God in Nature, expressed through sign, symbol, and signature" [Drew 2006, 9–10].

In this sense, the works of Algernon Swinburne were a flawless example of how the Symbolist doctrine could be integrated with the main themes of his poetry, which was utterly and completely a product of the Victorian era.

Of course, Swinburne was connected with the Pre-Raphaelite Brotherhood and, especially, with Dante Gabriel Rossetti, who was the mastermind of the artistic circles at the time. As Jerome McGann in his article "Fundamental Brainwork" said, "For Rossetti was, according to his age's two most imposing critics, Ruskin and Pater, the period's central artistic presence and leading intelligence. Their judgments are borne out by Rossetti's imaginative legacy: by all those he brought from obscurity to attention, like Blake, Poe, Browning and many others; those he brought to self-attention, like Swinburne, Morris, Burne-Jones <...> Though not much now remembered, between approximately 1848 and 1912 Rossetti was, in Whistler's phrase, 'a king'. And his imperium was very broad" [McGann 2000, 24].

Self-attention is the word that describes Swinburne's style precisely: although he definitely was a significant part of mainstream poetic Victorian culture, which set the tone of the current literary oeuvre, Swinburne kept to a distinctive path. "Grotesque" and "macabre" weren't new words for Victorians, but with Swinburne, they got a new life: he was considered to be one of the most ambiguous yet outstanding authors, who was bold enough to provide new aesthetic forms in his poetry: "...the dense allusiveness of the language within this compilation allows for Swinburne's work to maintain a sense of ambiguity, while still expressing and developing the Victorian idea of the morally grotesque.

These grotesque "offences to decency" emerged from the strict nature of nineteenth century Victorian moral tendencies, of which "no century was more conscious," that some of the most daring artists of the Aesthetic movement exploited and explored" [Simmons 2004].

After Swinburne published his *Poems And Ballads* (in 1866), he became widely famous immediately. His first biographer, Edmund Gosse, stated, "Algernon Swinburne in the winter of 1866 was simply the young man of almost fabulous genius, who had produced a sensation among lovers of poetry such as had not been approached since the youth of Tennyson. <...> As Mr. [George] Saintsbury, himself an ardent youth in those days, outside any circle of personal relations with the poet, has recorded, "all the metaphors and similes of water, light, wind, fire, all the modes of motion" seemed to inspire and animate this wonderful poetry, which took the whole lettered youth of England by storm with its audacity and melody" [Gosse 1917, 160–161].

The most significant thing about Swinburne's works is his special skill to implement the new Symbolist vision in an old and traditional cover, his ability to convey the deepest, ambivalent, sombre, and subtle thoughts in the *roundel*,

a poetic form of 11 to 14 lines consisting of two rhymes and the repetition of the first two lines in the middle of the poem and at its end. *Roundel* was Swinburne's creation and an English copy of the French mediaeval poetic rhyme *rondeau*: in 1883 he published *A Century of Roundels* (dedicated to Christina Rossetti, an English Romantic poet and the sister of Dante Gabriel Rossetti), a collection of poems written in roundels. Swinburne's roundels are hypnotic and meditative, which is especially important because of the leitmotif of all the works: the mysterious and incomprehensible power of nature's manifestations and the hopelessness of all human attempts to overcome it. In this context, Swinburne's engagement with the Middle Ages, its topics, characters and fundamental discourse looks reasonable. Let's look, for example, at his great roundel *Tristan and Isolde* (1883):

Fate, out of the deep sea's gloom,
When a man's heart's pride grows great,
And nought seems now to foredoom
Fate,
Fate, laden with fears in wait,
Draws close through the clouds that loom,
Till the soul see, all too late,
More dark than a dead world's tomb,
More high than the sheer dawn's gate,
More deep than the wide sea's womb,
Fate.
[Swinburne, 1883, 32]

Here, we can see that Swinburne uses his special method of playing with the stressed vowels in all stanzas: he composes a graphic musical pattern where *the deep sea's gloom / the wide sea's womb* turns into *fate*. For Swinburne, the sea (as well as the ocean) is especially a source of borderless freedom and the incarnation of pure mystery: a researcher, Margot K. Louis, noted that, "Again and again the images and aperçus of *Atalanta* return to haunt the later poetry, whether we contemplate the potentially deadly Logos or that fecund and cruel mother, Nature. As Swinburne increasingly explores his neo-romantic concept of the Apollonian imagination, he begins also to explore the Romantic landscape; but, more and more, that landscape is encroached upon and subordinated by the sea. As such lyrics as "Ex-Voto" and "By the Northern Sea" vividly demonstrate, the sea for Swinburne embodies untamable freedom." [Louis 1990, 119]

But not only that: following Mediaeval and Romantic traditions and techniques, he regards *sea-topos / ocean-topos* as the primary cause of deep and dark *amor fati*, love of fate. In the early Mediaeval Christian tradition, the sea is a part of a dichotomy: stable and clear Heavens versus sea, or ocean, of demonic horror: "And this renders the final exile of the sea in Apocalypse 21.1 so absolute. 'And the sea is now no more' contains plain spine and contempt for the sea, perhaps as a result of mistrust and, ultimately, fear. <...> In this sense,

the absence of sea from the topography of perfection-to-come is the ultimate expression of expanding land at the sea's expense" [Sobecki 2008, 40–41].

Swinburne's "Evening on the Broads" illustrates exactly this hyperreal contraposition of the land as *the grey soft shallow* – and the wild, Stygian, and powerful sea:

That wave in the foul faint air of the breath of a death-stricken city;
So menacing heaves she the manes of her rollers knotted with sand,
Discoloured, opaque, suspended in sign as of strength without pity,
That shake with flameless thunder the low long length of the strand.
Here, far off in the farther extreme of the shore as it lengthens
Northward, lonely for miles, ere ever a village begin,
On the lapsing land that recedes as the growth of the strong sea strengthens
Shoreward, thrusting further and further its outworks in <...>
[Swinburne 1904, 59–67]

Swinburne's style was greatly admired and later adopted by the wide circles of pre-Modernist and Modernist poets in Britain and overseas.

Let's turn to his younger contemporary, the Russian poet-Symbolist Alexander Blok. In *fin de siècle* Russia, Swinburne was very well known as a luminary of decadent poetry: the Russian Symbolist Konstantin Balmont named him among the best poets of his era: «Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов: – в Англии: Вильям Блэк, Шелли, Де Куинси, Данте Россетти, Теннисон, Суинберн, Оскар Уайльд <...>» ["And here is the names of the most outstanding Symbolists, decadents and impressionists: in England those are William Blake, Shelley, De Quincey, Dante Rossetti, Tennyson, Swinburne, Oscar Wilde"] [Бальмонт / Balmont 1904, 76]; Osip Mandelstam said once, that «Стержнем символизма было пристрастие к большим темам – космического и метафизического характера. Ранний русский символизм – царство больших тем и понятий с большой буквы, непосредственно заимствованных у Бодлэра, Эдгара По, Малларме, Суинберна, Шелли и других» ["The core of Symbolism was its addiction to the global themes that have universal and metaphysical character. Early Russian Symbolism was a kingdom of great subjects and global terms, which were directly borrowed from Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé, Swinburne and Shelley"] [Мандельштам / Mandelstam 1990, II, 283].

As it turns out, Swinburne's engagement with the Middle Ages (the French mediaeval era in particular) and his metaphysical poetry have a lot in common with Alexander Blok's Symbolist works. From the other side, Blok's involvement in mediaeval discourse is widely known in the Russian history of literature: for example, Efim Etkind in his article *Французское средневековье в творчестве Александра Блока* ("French Middle Ages in Alexander Blok's works") noted, that "Блок был писателем многосторонне и глубоко образованным. Он

отлично знал немецкую поэзию, был одним из лучших истолкователей и переводчиков Генриха Гейне, а его перевод Праматери Грильпарцера имеет немалое значение для понимания блоковской эстетики и эстетики символизма в целом: средневековые сквозь романтическую призму XIX в. <...> Блок посвятил французскому средневековью две пьесы – одну перевел из Рютбефа – Миракль о Теофиле, другую написал по литературным материалам – Роза и Крест; обе они, в особенности, вторая, содержат образцы до того в русском языке не звучавших лирических жанров”. [“Blok was extensively and broadly educated. His knowledge of German poetry was exhaustive; he was one of the best interpreters and translators of Heinrich Heine, and his translation of Franz Grillparzer’s *Die Ahnfrau* (“The Foremother”) is very significant for understanding Blok’s aesthetics and aesthetics of Symbolism in general, i.e. the Middle Ages through the romantic prism of the 19th century. <...> Blok dedicated two plays to the French Middle Ages; he translated the first one, Rutebeuf’s *Le Miracle de Théophile*, and he wrote the second one, *The Rose and the Cross*, which was based on the literary materials. Both of them, especially the second one, include examples of lyrical genres that had not existed in the Russian language before”] [Эткинд / Etkind 1982, 649].

The main lyrical character of Blok’s first poetical circles, *Ante Lucem* and *Verses about the Fair Lady* (“Стихи о Прекрасной Даме”), is a mediaeval knight whose devotion to the Fair Lady (Прекрасной Даме) is endless. Though the world created by the poet is abstract, it is absolutely recognizable in the sense that it’s a universe of deep contrasts, both dazzling and shady. Like Swinburne, Blok in his poems, such as “Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне...”, “Я шел во тьме к заботам и веселью”, “Жизнь – как море, она всегда исполнена бури”, “Душа молчит. В холодном небе...” uses the Symbolist technique of portraying an interaction between the noumenal and phenomenal realities, which is, at the same time, a reflection of the mediaeval conception of *dual reality*, i.e. *Civitas Dei* versus *Civitas terrena / diaboli*.

In the article *Поэтика Александра Блока* (“The Poetics of Alexander Blok”) Victor Zhirmunsky called Blok “the poet of metaphor” [Жирмунский / Zhirmunskiy 1977, 206] and pointed out that «Метафорическое восприятие мира он [Блок] сам познает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преобразование мира с помощью метафоры – не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни». [“...he [Blok] perceives the metaphorical apprehension of the world as the main quality of the real poet, for whom the romantic transformation of the world with the help of the metaphor is not arbitrary poetic game, but true insight into the whole mystery of life”] [Ibid.].

Zara Mintz also stated that “В типично блоковском воплощении “стихия” – это начало внерассудочное, постигаемое интуитивно, повышено эмоциональное, связанное с предельным напряжением “страстей бытия”, с красотой и неотрывным от нее динамизмом, энергией. Энергия эта обычно проявляется в разрушении, но и силы разрушающие,

и возникающий от их действия мир прекрасны”. [“In Blok’s typical interpretation, *spontaneity* is the principle that could be regarded as irrational, that could be grasped intuitively, that is over-emotional, that could be connected with the extreme tension of *the passions of existence*, with beauty, and dynamics, and energy, which are inseparable from it. As usual, this energy appears in destruction, but the destructive forces, and the world that is raised from it, are beautiful] [Минц / Mints 1980, 127–128].

As with Swinburne’s poetics, the motives of Blok’s *oneness of forces* («согласья сил») and *gentle chaos* («родимый хаос») as well as immeasurable sadness, dictated by the darkness of existence and its boundless cosmic regularity, a long series of oscillations between light (the World Soul, *anima mundi*), on the one hand, and world’s disorder, demonism, and duality in the bottom of the poet’s soul, on the other hand, get their perfect implementation into the poetic symbols of the *sea* and *ocean*, especially in Blok’s mystical drama *The Rose and the Cross*. We can say that the sea/ocean is one of the main characters there, as well as the scene of action, when Bertran meets Gaetan, and the old knight sings the song about *joy-suffering* (Радость-Страданье), Blok’s version of *amor fati* (love of fate). As a researcher and translator of Blok’s drama, Lance Gharavi, noticed, “The sea in this story symbolizes two important, but apparently contradictory, ideas. On the one hand, the sea is a symbol of primal chaos, the extra-pleromic realm from which life on earth and the whole of materiality emerged. The Gnostic text *On the Origin of The World* describes the waters as an abyss, a realm consisting only of darkness and chaos. The waters are the alchemist’s *materia prima*. <...> Genesis also describes water as the primordial state of the world that was “without form, and void; and darkness upon the face of the deep” [Gharavi 2008, 59].

We can see the complete realization of this idea in Gaetan’s song, which is the climax of *The Rose and the Cross*:

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег...
Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!
...Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.
Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный –
Радость-Страданье одно!
Путь твой грядущий – скитанье,
Шумный поет океан.
Радость, о, Радость-Страданье –

Боль неизведанных ран!

[The hurricane drums,
The ocean thrums,
The mighty blizzard roars...
And far too fast, an age flies past,
We dream of blissful shores!
...The world's limitless ecstasy
Is given to the singer's heart.
To the vain road of destiny
The ocean calls him to depart.
Surrender to impossible dreams,
For what is fated shall be done.
The immutable law of the heart –
Joy-Suffering is one!
The future journey – wandering,
The deafening ocean croons.
Joy, oh, Joy-Suffering,
The pain of the unfathomed wounds!]
[Blok 2013, 167]

Blok's spontaneity as well as Swinburne's thoughtfulness about the mystery of nature, shown in their poems, demonstrated persistent attention to the deep rhythms of the tragic movements of the world. The *sea / ocean* topos indicates the initial recognition of its indisputable power, and determines the scrupulous study of its dark side, revealed in the individual world of the artist. At the same time, it doesn't absolve the artist from his opposition to sin and destruction, but calls him to creativity.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Бальмонт К.Д. Горные вершины. М., 1904.
2. Блок А. = Blok A. Роза и Крест = The Rose and the Cross. [перевод на английский Л. Гарави, вступ. статья Е.Ю. Гениевой]. М., 2013.
3. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 205–237.
4. Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Проза. Переводы. М., 1990.
5. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92: в 4 кн. Кн. 1. М., 1980. С. 98–172.
6. Эткинд Е. Французское средневековье в творчестве Александра Блока // *Revue des Études Slaves*. 1982. Vol. 54. № 4. P. 649–669.
7. Drew R. *The Stream's Secret: The Symbolism of Dante Gabriel Rossetti*. Cambridge, 2006.
8. Gharavi L. *The Rose and the Cross: Western Esotericism in Russian Silver Age Drama and Alexander Blok's The Rose and the cross / edited, translated, and with an*

introduction by L. Gharavi. St. Paul, Minnesota, 2008.

9. Goethe J.W. Von. *Goethe's Faust: An abridged version translated by Louis MacNeice*. Parts I and II. New York, 1973.
10. Gosse E. *The Life of Algernon Charles Swinburne*. New York, 1917.
11. Louis M.K. *Swinburne and His Gods: The Roots and Growth of an Agnostic Poetry*. Montreal; Kingston; London; Buffalo, 1990.
12. McGann J. *Fundamental Brainwork // London Review of Books*. 2000. Vol. 22. № 7. 30 March. P. 24–26.
13. Simmons J. *Algernon Charles Swinburne and the Philosophy of Androgyny, Hermaphrodeity, and Victorian Sexual Mores / English and History of Art 151*. Brown University, 2004. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/simmons12.html> (accessed 20.11.2018).
14. Sobecki S.I. *The Sea and Medieval English Literature*. Cambridge, 2008.
15. Swinburne A. *A Century of Roundels*. London, 1883.
16. *The Poems of Algernon Charles Swinburne: in 6 vols. Vol. 5*. London, 1904.

REFERENCES

(Articles from Academic Journals)

1. McGann J. *Fundamental Brainwork*. *London Review of Books*, 2000, vol. 22, no. 7, 30 March, pp. 24–26. (In English).
2. Etkind E. *Frantsuzskoye srednevekov'ye v tvorchestve Aleksandra Bloka [The French Middle Ages in the Work of Alexander Blok]*. *Revue des Études Slaves*, 1982, vol. 54, no. 4, pp. 649–669. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Mints Z.G. *Blok i russkiy simbolizm [Blok and Russian Symbolism]*. *Literaturnoye nasledstvo [Literary Heritage]*. Vol. 92: in 4 books. Book 1. Moscow, 1980, pp. 98–172. (In Russian).
4. Zhirmunskiy V.M. *Poetika Aleksandra Bloka [Poetics of Alexander Blok]*. *Zhirmunskiy V.M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]*. Leningrad, 1977, pp. 205–237. (In Russian).

(Monographs)

5. Drew R. *The Stream's Secret: The Symbolism of Dante Gabriel Rossetti*. Cambridge, 2006. (In English).
6. Gharavi L. *The rose and the cross: Western esotericism in Russian Silver Age drama and Alexander Blok's The Rose and the cross, edited, translated, and with an introduction by L. Gharavi*. St. Paul, Minnesota, 2008. (In English).
7. Gosse E. *The Life of Algernon Charles Swinburne*. New York, 1917. (In English).
8. Louis M.K. *Swinburne and His Gods: The Roots and Growth of an Agnostic Poetry*. Montreal; Kingston; London; Buffalo, 1990. (In English).
9. Sobecki S.I. *The Sea and Medieval English Literature*. Cambridge, 2008. (In

English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

10. Simmons J. *Algernon Charles Swinburne and the Philosophy of Androgyny, Hermaphrodeity, and Victorian Sexual Mores*. English and History of Art 151. Brown University, 2004. (In English). Available at: <http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/simmons12.html> (accessed 20.11.2018).

Elena E. Tchougounova-Paulson, Independent Scholar (Cambridge, England).

Candidate of Philology. She has worked as a Head of Communications Department and later as a Research fellow and publisher at the Research Information Centre at the Russian State Archive of Literature and Art, Moscow. As a textual scholar and translator, she took part in several editorial projects. Among them: Ukrainian nationalist organizations in the Second World War. Documents: in 2 volumes (ROSSPEN, Moscow, 2012); Alexander Dovzhenko: Diaries (Kharkov, Folio, 2013); Alexander Blok – L.D. Mendeleeva-Blok: Correspondence (1901–1917) (Moscow, IMLI RAN, 2017). Academic interests: Russian Literature of the early 20th Century, English Literature, American Literature, Ukrainian Studies, Textual Studies, Theory of Literature, History of Literature, Horror Studies.

E-mail: tch.elena15@gmail.com

Чугунова-Полсон Елена Евгеньевна, независимый исследователь (Кембридж, Великобритания).

Кандидат филологических наук. Работала ведущим научным сотрудником в отделе внешних коммуникаций Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ, Москва). В качестве текстолога и переводчика приняла участие в следующих издательских проектах: Украинские националистические организации в годы Второй Мировой войны (РОССПЭН, Москва, 2012); Александр Довженко: Дневниковые записи (Харьков, Фолио, 2013); А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок: Переписка (1901–1917) (Москва, ИМЛИ РАН, 2017). Область научных интересов: русистика, история русской литературы начала XX в., история английской литературы, история американской литературы начала XX в., украинистика, теория литературы, текстология, история литературы ужасов.

E-mail: tch.elena15@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00081

М.В. Ткаченко (Санкт-Петербург)

ORCID ID: 0000-0001-7310-4992

**СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ГОРОДА В РОМАНЕ
СЕРГЕЯ ШАРШУНА «ПУТЬ ПРАВЫЙ»**

Аннотация. Способ репрезентации городского пространства в творчестве того или иного писателя довольно часто становится объектом литературоведческого анализа. Урбанистический пейзаж в произведениях конца XIX – начала XX в. несет отпечаток нового опыта восприятия современности и претерпевает дальнейшую трансформацию в литературе авангарда. Париж первой половины прошлого столетия стал не только одним из культурных центров русского зарубежья, но и также местом пребывания интернациональной богемы – пространством, в котором стало возможно единение русской и западноевропейской традиций. Творчество Сергея Шаршуна является превосходным примером сочетания наследия русской классической литературы с различными тенденциями авангардистской эстетики. Крайняя восприимчивость ко всему новому, открытость для экспериментирования и увлечение «автоматическим письмом» сблизило его на одном из этапов его творчества с группой сюрреалистов. Роман Шаршуна «Путь правый» позволяет установить интертекстуальные связи с произведением главного теоретика движения Андре Бретона «Надя» и раскрыть сходный способ кодирования пространства французской столицы. Целью настоящей статьи является прослеживание черт сюрреалистической поэтики в репрезентации городского пространства в романе Сергея Шаршуна «Путь правый». В результате анализа в их числе выделяются те, которые можно отнести к отличительным признакам литературы авангарда в целом: метод остранения действительности, примат субъективного восприятия и апелляция к иррациональному началу.

Ключевые слова: образ города в литературе; сюрреализм; литература русского зарубежья; Сергей Шаршун.

M.V. Tkachenko (Saint-Petersburg)

ORCID ID: 0000-0001-7310-4992

**The Surrealist Urban Poetics in Serge Charchoune's Novel
“The Right Road”**

Abstract. The way of representing the image of a city in a writer's works often becomes an object of literary studies. The urban scenery in the literary works at the turn of the 20th century bears the imprint of a new perception of culture, and undergoes further transformation in the literature of avant-garde. In the first half of the 20th century Paris became one of the cultural centres of the Russian writers abroad, as well as a meeting-point of the Russian and West-European traditions. The works of Serge Charchoune reflect various influences and represent a fusion of the dominant trends of

the European avant-garde with his Russian background. His susceptibility to everything new, his openness to experiments, and his interest to automatic writing brought him close to the Dadaists and made of him an active figure of Surrealism. Charchoune's novel "The Right Road" allows us not only to reveal multiple intertextual references to André Breton's narrative "Nadja", but also to find similarities in the description of Paris given by both authors. The paper aims at revealing "the surrealist perception of the city" in Serge Charchoune's novel "The Right Road". As a result of the analysis, the author highlights the features typical of the avant-garde literature in general, namely, estrangement, the primacy of a subjective perception of reality, and the address to the irrational.

Key words: the image of the city in literature; surrealism; the Russian literature abroad; Serge Charchoune.

Городское пространство, будучи местом аккумуляции смыслов, является объектом эстетического освоения. В конце XIX – начале XX в. образ мегаполиса стал одним из основополагающих в литературе. Писатели, искавшие вдохновения в динамике современной им эпохи, создавали диаметрально противоположные по своему настроению урбанистические пейзажи.

Литература рубежа столетий зафиксировала смену оптики восприятия городской среды, обусловленную не только радикальным преобразованием условий социальной действительности, но также и формированием иного взгляда на статус субъекта и роль автора в культуре модерна. Так, Ольга Волчек подчеркивает, что произведения данного периода содержат в себе «новый опыт современности» [Волчек 2017, 69]. Они суть результат культурной практики, наделяемой особым смыслом в пространстве большого города.

Одним из центров культуры русского зарубежья, к которой принадлежал русский художник и писатель Сергей Шаршун, стал Париж. Исключительная значимость французской столицы для литературы способствовала формированию множества мифологем. На страницах произведений мы встречаем «город света» и город утраченных иллюзий, город надежд и город индустриальный, отталкивающий, пожирающий и губящий человека. Литературоведам известен Париж Бальзака, Золя, Бодлера, Генри Миллера.

«Парижский миф» приобрел новое звучание в произведениях русской эмиграции. В обширном исследовании Марии Рубинс, посвященном русскому Монпарнасу, столица Франции рассматривается как пространство, обладавшее «максимальной инклюзивностью» [Рубинс 2017, 67], что обусловило возможность транснационального культурного обмена и выработки нового художественного кода для репрезентации ностальгических мотивов. При этом исследовательница подвергает сомнению эффективность «мононациональной оптики» [Рубинс 2017, 16], характерной для многих литературоведческих трудов прошлых лет. Действительно, в недавно опубликованных монографиях по истории русской эмиграции миф о ведущей роли мотива «возвращения на родину» оказывается развенчан-

ным. Город интерпретируется как пространство реализации межкультурного диалога – «гибридный культурный локус» [Рубинс 2017, 10], – в котором становится возможной выработка не столько национального, сколько межнационального экзистенциального кода. Таким образом, современный литературоведческий дискурс в большей степени ориентирован на изучение «парижского текста» как результата процесса слияния русской традиции и западноевропейского модернизма.

Творчество Сергея Шаршуна является превосходным примером сочетания наследия русской классической литературы с различными тенденциями авангардистской эстетики. Исследователями не раз подчеркивалась открытость писателя к восприятию течений экспериментального искусства и его способность перерабатывать их в самобытный творческий стиль.

В данной статье мы ограничимся выявлением черт сюрреалистической поэтики в репрезентации Шаршуном городского пространства на примере романа «Путь правый».

Выбор произведения не является случайным. Временные рамки его написания (1926–1934) совпадают с периодом расцвета сюрреализма. В структуре и композиции текста прослеживается влияние творчества одного из главных теоретиков движения Андре Бретона.

Представители сюрреализма, направленного преимущественно на разоблачение существовавшего уклада жизни, культурных норм и эстетических принципов, создали модель мира, в которой ведущая роль была отведена бессознательному началу. Среди его adeptов, по словам историка Мориса Надо, трудно найти политиков, ученых или философов. Сюрреалисты были, прежде всего, поэтами [Nadeau 1958, 10], исследовавшими возможности языка, поэтому их концепция реальности нашла свое выражение в практиках создания художественного текста.

Новая модель повествования задается образом фланера, который, пребывая в непрерывном движении, «инспектирует» улицы ночного города. При этом фланер – это, как правило, чужак, который, несмотря на постоянное соприкосновение с толпой, ощущает свою отчужденность. Используя термин А. Компаньона, исследовательница О. Волчек характеризует его как антисовременного (*antimoderne*) героя, содержащего в себе «идею внутренней ущербности, недочеловечности, наследственной болезненности» [Волчек 2017, 86].

Портрет Николая Самоедова, главного героя романа «Путь правый», полностью соответствует представленному выше описанию. Шаршун создает образ «наследственного одиночки», для которого невозможны «регулярные отношения с окружающими» [Шаршун 1934, 3]: «...никогда не бывший членом никакого человеческого общества, Самоедов, попадая в него случайно, неожиданно для себя, усидеть в нем, удержаться – не умел, потому что не "имел за собой социального прошлого", практики, не имел понятия о самых элементарных законах общежития» [Шаршун 1934, 3].

Вытесненный из жизни, морально подавленный своей возлюбленной

Наденькой Вайтиной, он продолжает «мертво двигать сознание» и разрывается между потребностью «изживать горе в путешествии» [Шаршун 1934, 7] и необходимостью остаться в Париже в надежде по воле случая, «сверхъестественным образом» [Шаршун 1934, 22], оказаться рядом с ней.

Передвижения Самоедова по городу сопровождаются протоколированием ощущений, чувств, внезапных озарений, сообщающих динамику повествованию. Описания «движения сознания» периодически прерываются вторжением бессознательного, в одночасье меняющего маршрут главного героя. Например, завершить прогулку ему «подсказывает инстинкт» [Шаршун 1934, 67]. Иррациональные импульсы, желания, охватывающие Самоедова, отсылают к сюрреалистической концепции личности, представившей человека как существо, разрывающееся между агонизирующим разумом и сферой неизвестного, в которой он угадывает подлинный источник своих поступков и мыслей.

Уподобление городского пространства космосу, пронизанному сетью тайных знаков и откровений, побуждало сюрреалистов к поиску причудливых и «атмосферных» объектов Парижа. Если не принимать во внимание перечисление монпарнасских кофеен, то число упоминаемых в романе мест, позволяющих отследить маршрут Самоедова в *реальном* пространстве, невелико. Среди них Люксембургский сад, обладающий для героя особой притягательной силой, парк Бют-Шомон, выполненный, по выражению Д. Хопкинса, в стиле «умопомрачительного китча» [Хопкинс 2009, 92], станция метро Боцарис (Botzaris). Ценность последней определяется расположенным на rue de Crimée Свято-Сергиевским подворьем – центром православной жизни русской диаспоры.

Описание Шаршуном городской среды демонстрирует отказ от дистанцированности, созерцательности в пользу воспроизведения комплекса психофизиологических ощущений. Существовавшая ранее в литературе и искусстве традиция структурирования урбанистического пространства, основанная на незаинтересованном наблюдении, сменяется более пристальным вниманием к передаче телесных реакций.

Такого рода метод «включенного наблюдения» имел целью более ясное осознание мира чувственного. Процесс создания художественного образа базировался на принципиально новом опыте переживания реальности, направленном не столько на преодоление внешнего, материального мира, сколько на раскрытие его глубины. Как отмечает Надо, образы больше не являются «блуждающими огнями, скользящими по поверхности мысли», они возникают подобно «вспышке молнии», освещающей глубины бытия. Сюрреалистические практики создания текста опирались на иное понимание фигуры автора. Отринув роль пророка, провидца (*prophète, voyant*), он принимал на себя функции волшебника (*magicien*), способного «удерживать вечное в мгновении» и преобразующего мир, действительность, человека [Nadeau 1958, 10].

Подобная оптика восприятия свойственна и Самоедову, кружащему по Люксембургскому саду. Привычная реальность, подвергнутая более глу-

бокому исследованию, остраивается, мир сужается до «колпака, сидящего на голове» [Шаршун 1934, 17]: «Земля – лишь узкий брусок, но вот все не может кончиться, выпирает, изрыгается кем-то. Не могу дойти до края, не хочет расступиться передо мной, выпустить!» [Шаршун 1934, 17].

Описание паломничества Самоедова на станцию Боцарис также отличается крайним субъективизмом. Тем не менее, такие факты, как местоположение храма, его лютеранское прошлое и роспись лицевой стены в старорусском стиле, не дают усомниться в том, что речь идет о православной церкви Св. Сергия Радонежского. Обедня, разворачивающаяся «почти вне времени и пространства» [Шаршун 1934, 33], сопровождается физиономическими описаниями присутствующих, в которых причудливым образом смешиваются элементы русской и европейской культуры.

Таким образом, реальная топология Парижа замещается, по словам М. Рубинс, «проекцией ментальной топографии» [Рубинс 2017, 138]. Пространство французской столицы, утрачивая самостоятельное значение, становится фоном для репрезентации внутреннего мира героев.

В рецензии на роман «Путь правый» Юрий Фельзен определил основную его тему как тему «любовного креста» [Фельзен 2012, 293]. На протяжении всего произведения Самоедов движим желанием и надеждой «возобновить знакомство» [Шаршун 1934, 7] с дамой своего сердца. Париж Шаршуна претерпевает тотальную феминизацию, в результате которой реальное пространство города оказывается вытесненным на второй план. Интенсивность ощущения конкретного места определяется присутствием Наденьки: «Боже мой, столько раз провожал здесь ее, или ходил к ней, когда жила в отеле – вопя от счастья или волочась облаком пепла, мути, безнадежности. Здесь чинила часы. Вот сапожник» [Шаршун 1934, 12].

«Подведомственные» Самоедову монпарнасские кофейни – место регулярных встреч с Наденькой – аналогичным образом притягивают его, подобно магнетической силе: «Как всегда казалось С., она была центром, ступком того места, где находилась».

Магнитное, гипнотическое ядро» [Шаршун 1934, 72–73].

При этом репрезентация Монпарнаса в качестве маргинального топоса, характерная для прозы данного периода, не является типичной для русского эмигранта. В его произведении невозможно встретить отталкивающие-натуралистических описаний ночной жизни субкультуры кафе. Монпарнас Шаршуна – это место концентрации интернациональной богемы, «людской гущи, плодоносной, как нильский ил», вырываясь из которой Самоедов возвращается в «свое ничто, на душевный мороз» [Шаршун 1934, 21]. Однако его притягательность, как уже было сказано выше, определяется, в первую очередь, присутствием Наденьки, являющейся причиной, «двигателем» и одновременно практически единственной целью перемещений героя по городу.

Образ женщины в поэтике сюрреализма наделялся особой значимостью. Являясь носителем иррационального начала бытия, она ассоциировалась с креативной силой, способной инициировать мистическое оза-

рение и служащей проводником на пути достижения гармонии с миром. В то же время дама сердца, по наблюдению В. Беньямина, составляет в эзотерической любви «самое несущественное» [Беньямин 2004, 268]. Для Самоедова сама Наденька, возможный «земной» союз с ней и чувственное наслаждение постепенно утрачивают первостепенное значение, уступая место куртуазной любви:

«Она возродит нашу любовь, до идеальной, дантовской, петрарковской, ведь она (и не один раз!) говорила в этом смысле!<...>

Нужно стать ее непритязательным другом, телохранителем, сопровождающим – фиктивным мужем! <...>

Вступить, пойти сознательно, благородно на этот тягчайший путь, заслонить ее собой, рассеять кошмар и сплетни, опутавшие ее грязной, клейкой ватой.

Боже мой, не отвернись от креста – это единственный путь правый!» [Шаршун 1934, 46].

Как и в произведении Бретона «Надя», посвященном ответу на вопрос: «Кто я есмь?» («*Qui suis-je?*») [Breton 1964, 11], женское начало в романе Шаршуна есть механизм, запускающий процесс инициации. При этом начало поисков героем своего «Я» сопряжено с его пространственным перемещением. Путь к исцелению ознаменован путешествием Самоедова за пределы городской черты.

Мария Рубинс устанавливает прямую связь между путешествием и обрядом инициации [Рубинс 2017, 105], результатом которого становится приобщение к сакральному знанию. Герой Шаршуна – «изменник», городской человек, которому быстро наскучивает «вольная, животная жизнь» [Шаршун 1934, 47]. По этой причине Самоедов, «скомкав» конец прогулки, возвращается в Париж. Именно в пределах города должно осуществиться его окончательное исцеление посредством приобщения к «сакральному» антропософскому знанию, его становление на «путь правый».

Многие из выявленных нами особенностей репрезентации урбанистического пространства в романе Шаршуна «Путь правый» были свойственны не только поэтике сюрреализма. Метод остранения действительности, примат субъективного восприятия и апелляция к иррациональному началу можно отнести к отличительным чертам литературы авангарда в целом.

Тем не менее, образ города, созданный русским писателем, радикально отличается от безжалостных картин гибели цивилизации и «оскверненного рая», типичных для экспрессионистов и берлинских дадаистов [Хопкинс 2009, 91]. Как и в повести Бретона «Надя», столица Франции в произведении Шаршуна представляет собой феминизированный топос, актуализирующий творческую энергию. Париж становится для Самоедова «городом избавления», изживания горя в вечном движении, местом соприкосновения с мистическим опытом, ведущим к сюрреалистической гармонии внутреннего и внешнего.



ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции / пер. с нем. // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 263–282.
2. Волчек О. Топология города и повествовательные маски у По, Бодлера, Достоевского // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения / сост. А. Уракова, С. Фокин. М., 2017. С. 68–97.
3. Рубинс М. Русский Монпарнас: парижская проза 1920 – 1930-х годов в контексте транснационального модернизма / пер. с англ. А. Глебовской. М., 2017.
4. Фельзен Ю. Сергей Шаршун. Путь правый. Роман. 1934 // Фельзен Ю. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2 / сост. Л. Ливак. М., 2012. С. 293–295.
5. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / пер. с англ. А.А. Крымова. М., 2009.
6. Шаршун С.И. Путь правый: роман. Париж, 1934.
7. Breton A. Nadja. Paris, 1964.
8. Nadeau M. Histoire du surréalisme. Paris, 1958.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Benjamin W. Syurrealizm: poslednyaya momental'naya fotografiya evropeyskoy intelligentsii [Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia]. *Benjamin W. Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature* [Essays on Culture and Literature]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 263–282. (Translated from German to Russian).
2. Fel'zen Yu. Sergey Sharshun. Put' pravyy. Roman. 1934 [Serge Charchoune. The Right Road. Novel. 1934]. *Fel'zen Yu. (author); Livak L. (ed.). Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2012, pp. 293–295. (In Russian).
3. Volchek O. Topologiya goroda i povestvovatel'nye maski u Po, Bodlera, Dostoevskogo [City Topology and Narrative Masks in the Works of Poe, Baudelaire and Dostoevsky]. *Urakova A., Fokin S. (eds.). Po, Bodler, Dostoevskiy: blesk i nishcheta natsional'nogo geniya* [Poe, Baudelaire and Dostoevsky: Splendors and Miseries of National Genius]. Moscow, 2017, pp. 68–97. (In Russian).

(Monographs)

4. Hopkins D. *Dadaizm i syurrealizm. Ochen' kratkoe vvedenie* [Dada and Surrealism: A Very Short Introduction]. Moscow, 2009. (Translated from English to Russian by A.A. Krymov).
5. Nadeau M. *Histoire du surréalisme*. Paris, 1958. (In French).
6. Rubins M. *Russkiy Monparnas: parizhskaya proza 1920 – 1930-kh godov v kontekste transnatsional'nogo modernizma* [Russian Montparnasse: Transnational Writing in Interwar Paris]. Moscow, 2017. (Translated from English to Russian by A. Glebovs-kaya).

Ткаченко Мария Валерьевна, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Аспирант. Научные интересы: эстетика авангарда, литература русского зарубежья.

E-mail: maryttv@gmail.com

Maria V. Tkachenko, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences.

Postgraduate Student. Research interests: aesthetics of the avant-garde, the Russian literature abroad.

E-mail: maryttv@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00082

Е.М. Бутенина (Владивосток)
ORCID ID: 0000-0003-0573-9632

РЕЙМОНД КАРВЕР – «АМЕРИКАНСКИЙ ЧЕХОВ»

Аннотация. В XX в. стало традицией награждать мастера короткой прозы титулом национального Чехова. В англоязычных литературах такой чести в разное время удостоивались Кэтрин Мэнсфилд, Джеймс Джойс, Шервуд Андерсон, Джон Чивер, Элис Манро. В американской культуре с конца XX в. этот титул закрепился за Реймондом Карвером (1938–1988). Карвер неоднократно выражал восхищение Чеховым и стремился воплотить его художественные принципы в своем творчестве. В контексте наблюдений российских и зарубежных исследователей и на основе сопоставления нескольких тематически связанных рассказов русского и американского писателей в статье доказывается значимость чеховского начала в прозе Карвера. Оно проявилось и в умении лаконично создать атмосферу повествования через отдельные цвета, звуки и запахи, и в форме импрессионистической, внешне бессобытийной миниатюры, передающей внутреннее состояние героев. Темой этих миниатюр нередко становилась проблема коммуникации, и некоторые рассказы Карвера обнаруживают диалогические переключки с рассказами Чехова: например, для обоих писателей важен контраст мрака и света или сцены безмолвного общения, необходимые после сильных эмоциональных переживаний. В целом Чехова и Карвера роднит особая художественная эмпатия, сочувствие без сентиментальности, которое возможно, когда писатель хорошо знает жизнь своих героев, а не воображает ее с некой высоты положения. Символично, что свой последний рассказ Карвер создал как эпитафию любимому русскому классику.

Ключевые слова: русская классика; Чехов; литература США; Реймонд Карвер; литературный импрессионизм, неореализм, минимализм.

Е.М. Butenina (Vladivostok)
ORCID ID: 0000-0003-0573-9632

Raymond Carver as ‘The American Chekhov’

Abstract. In the 20th century it became a tradition to award a master of short fiction with the title of a “national Chekhov”. Thus, at different times Katherine Mansfield, James Joyce, Sherwood Anderson, John Cheever, Alice Munro all received this title in their respective national literatures. In American culture since the late 20th century, “the American Chekhov” has become a commonly accepted reference to Raymond Carver (1938–1988), who often acknowledged his affinity with the Russian author, and also tried to implement Chekhov’s artistic principles in his own works. This article argues the significance of Chekhovian poetics in Carver’s fiction within the context of Russian and foreign studies, and on the basis of comparison of several thematically relevant

short stories by the Russian and American writers. Carver is skillful at laconically reproducing the narrative atmosphere through different colours, sounds, smells and feelings both in his short stories and in poems. For example, both authors employed the visual power of light and dark to reflect the emotional state of their characters, especially as they struggle to communicate with each other. The theme of these miniature stories was often the issue of communication, and some of Carver's short stories reveal something in common with Chekhov's short stories. For instance, both writers value the contrast between darkness and light, or scenes of speechless communication necessary after strong emotional experience. On the whole, there exists a special artistic empathy in both Chekhov and Carver, it is a sympathy without sentimentality, which is possible when the writer perfectly knows the lives of his characters, instead of imagining them from a certain high mark. It is symbolic that Carver wrote his last short story as an epitaph to his favourite Russian author.

Key words: Russian classical literature; Chekhov; American literature; Raymond Carver; literary impressionism; neorealism; minimalism.

В XX в. во многих литературах стало традицией награждать мастера короткой прозы титулом национального Чехова. С 1920-х гг. в англоязычных литературах формируется «чеховская школа», и наиболее значительными ее представителями на раннем этапе считаются Кэтрин Мэнсфилд, Джеймс Джойс и Шервуд Андерсон, которых не раз называли «английским Чеховым», «ирландским Чеховым» и «американским Чеховым» эпохи модернизма. Современным «канадским Чеховым» считается Элис Манро, лауреат Нобелевской премии по литературе 2013 г. По ироническому замечанию Джона Чивера, он оказался в числе по крайней мере десятка писателей США, в разное время удостоенных титула «американского Чехова» [Chekhov and Our Age 1984, 127]. Однако в конце XX в. этот титул закрепился за Реймондом Карвером (1938–1988), которого так назвал автор некролога в «Санди Таймс» Питер Кемп [Kemp 1988, 1]. Реймонд Карвер неоднократно выражал восхищение Чеховым и стремился воплотить его художественные принципы в своем творчестве. В контексте наблюдений российских и зарубежных исследователей и на основе сопоставления нескольких тематически связанных рассказов русского и американского писателей в статье доказывается значимость чеховского начала в прозе Карвера.

Изучение творчества Карвера как «американского Чехова» составляет основу многих современных работ о нем. Это определение использовал А.М. Зверев в своей статье для англоязычных читателей [Zverev 1992, 112], а в русскоязычной работе подчеркнул, что «Карвер стремится следовать завету А.П. Чехова, говорившего о необходимой новизне сюжета и несущественности событийной канвы в рассказе. У него тоже главенствует не событие как таковое, а сам тип мироощущения, заставляющий героев в самых обыденных обстоятельствах вести себя отнюдь не шаблонным образом, принимать непредсказуемые решения, которые исподволь готовятся всей их нелепо складывающейся жизнью. Карвера часто называют поэтом

атмосферы и настроения, художником мимолетностей, приоткрывающих сокрытые человеческие драмы» [Писатели США 1990, 174].

Помимо импрессионистической ноты, обозначенной А.М. Зверевым, можно отметить сходство биографий писателей, отчасти определивших их художественное новаторство: оба родились в небогатых семьях и рано умерли от легочной болезни; оба начали писать рассказы (а не романы), чтобы сразу получать гонорары и поддерживать родных, и постепенно открыли для себя малый жанр как наиболее емкую форму для выражения драмы повседневности. В.Г. Короленко в юбилейной статье о Толстом писал, что в русской литературе до Чехова не было такого масштабного изображения «среднего сословия»: «интеллигента, человека свободных профессий, горожанина, – будь то чиновник на жаловании, конторщик, бухгалтер, кассир частного банка, ремесленник, заводской рабочий, газетный сотрудник, технолог, инженер, архитектор». И.Н. Сухих, цитируя эти строки, подчеркивает, что чеховский разомкнутый, «многовершинный» (антииерархичный) хронотоп «заполняет “зияние” в мире русской классики XIX века» [Сухих 1987, 143]. Карвера в США ценят за возрождение рассказа о «сегменте американского общества, забытом в погоне за процветанием» [Short Story Criticism 2015, 71]. Его хронотоп – провинциальные городки запада и северо-запада США во второй половине XX в. Его герои часто принадлежат к категории так называемых «синих воротничков», работников без особой квалификации (официанты, сиделки, разнорабочие), реже встречаются врачи и учителя, а иногда это просто люди без определенных занятий, заглушающие свою тоску и неустроенность алкоголем.

В англоязычном литературоведении с 1990-х гг. появляются работы, посвященные «чеховскому» нарративному методу Карвера [Boddy 1992; Kelly 1996], а в 2000-е гг. выходят исследования, акцентирующие импрессионистическое, визуальное и эмоциональное, начало в его прозе. Так, канадский исследователь Керри Максуйни использует метафору быстрого взгляда / мимолетного впечатления (*glimpse*), чтобы проследить эволюцию короткой прозы от Чехова до Карвера, и подчеркивает, вслед за многими другими авторами, что у рассказов обоих писателей «больше общего с лирическими стихотворениями, чем с романами» [McSweeney 2007, 2]. Роберт С. Кларк, автор монографии об американском минимализме, возводит это направление к литературному импрессионизму и имагизму, а самый знаменитый рассказ Карвера «Собор» (“Cathedral”) называет «чеховско-хемингуэвской амальгамой» и соотносит с «Попрыгуньей». Оба рассказа повествуют о полном непонимании друг друга, или, по выражению Кларка, «перцептивной и эпистемологической ограниченности» [Clark 2014, 56] супругов. Чехов заканчивает этот сюжет трагически, а Карвер сохраняет надежду на преодоление разобщенности благодаря визиту слепого друга жены, дающего семейной паре надежду на эмоциональное прозрение.

Проблема коммуникации в творчестве Чехова [см.: Степанов 2005] неразрывно связана с «футлярной» темой, и эта мысль непосредственно выражена в горьком восклицании Ивана Ивановича в финале хрестомат-

тийного рассказа: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футбол? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футбол?» [Чехов 1974–1983, X, 53–54]. Карвер продолжает чеховскую тему футляра в различных его вариациях, что находит выражение, в частности, в приеме нарративной и пространственной рамки, как показала Аяла Амир в монографии о визуальной поэтике американского писателя [Amir 2010, 105–144].

Однако проблема коммуникации у обоих писателей шире понятия «футлярности». Сопоставление их рассказов позволяет выявить тематические пары, акцентирующие успешное и неуспешное общение в схожих жизненных ситуациях: так, рассказы «Враги» и «Малое доброе дело» (“A Small Good Thing”) повествуют о родителях, потерявших ребенка и вынужденных вступать в контакт с несочувствующими посторонними людьми. У Чехова это контакт доктора Кириллова и помещика Абогина, обнаружившего, что его жена разыграла сердечный приступ и бросила его, и вызывающего к сочувствию человека, у которого только что умер сын. Погруженность в собственную трагедию, при всей их несопоставимости, приводит героев к взаимной ненависти. Чехов с горечью резюмирует: «Не соединяет, а разъединяет людей несчастье, и даже там, где, казалось бы, люди должны быть связаны однородностью горя, продельвается гораздо больше несправедливостей и жестокостей, чем в среде сравнительно довольной» [Чехов 1974–1983, VI, 42].

Карвер и подтверждает, и оспаривает это утверждение. В его рассказе родители тоже теряют единственного маленького сына: он попадает под машину в свой день рождения. В состоянии шока мать, конечно, забывает о заказанном праздничном торте, и, когда некий незнакомец начинает звонить и задавать ей загадочный вопрос «Вы уже забыли о Скотти?», она реагирует так же, как чеховский доктор Кириллов: ей кажется, что посторонний человек жестоко издевается над ее горем. Когда женщина, наконец, понимает, кто ей звонит, они с мужем ночью мчатся в пекарню, и она готова разорвать обидчика. Узнав правду, пекарь искренне раскаивается и просит понять, что от многолетнего одиночества и тяжелой работы он «не знает, как себя вести» [Carver 1995, 331]. В отличие от чеховского Абогина, безымянный герой Карвера испытывает сострадание к чужому горю, поэтому находит сочувствие и к себе: «Несмотря на усталость и боль, они выслушали его» [Carver 1995, 332]. Библейским жестом раскаяния пекарь преломляет свой свежее испеченный хлеб, просит безутешных родителей съесть его, и в конце ночи им всем кажется, «будто под флуоресцентными лампами горит дневной свет» [Carver 1995, 332]. Разъединение в несчастье, о котором писал Чехов, оказывается преодолимым, если люди пытаются его преодолеть.

Параллелизм в поэтике заметен и в знаменитых рассказах Чехова и Карвера о любви. Как и Чехов, Карвер обозначил эту тему уже в заглавии – «О чем мы говорим, когда говорим о любви» (“What We Talk about When

We Talk About Love”), – акцентируя, однако, вероятность отклонений в разговоре о главном. Оба рассказа начинаются с историй о грубых страстях, нередко принимаемых за любовь. В чеховском рассказе «О любви» Алехин размышляет об отношениях «красивой Пелагеи» и повара Никанора, которого «все зовут мурлом». Пелагея не выходила за него замуж из-за его пьянства и грубости, «он же был очень набожен, и религиозные убеждения не позволяли ему жить так; он требовал, чтобы она шла за него, и иначе не хотел, и бранил ее, когда бывал пьян, и даже бил». Чтобы попытаться понять тайну любви, заключает чеховский рассказчик, надо «объяснять каждый случай в отдельности, не пытаюсь обобщать» [Чехов 1974–1983, X, 66].

В рассказе Карвера о любви говорят две семейные пары. Хозяйка занимает гостей длинным рассказом о своем первом муже, угрожавшем убить и ее, и ее нового избранника, и в конце концов покончившего жизнь самоубийством. Ей явно доставляет удовольствие вспоминать подробности, и она не замечает раздражения своего нынешнего супруга. В конце концов, он довольно резко перебивает ее, чтобы рассказать свою историю о настоящей любви. Как врачу ему довелось спасти пожилую чету, попавшую в тяжелую аварию. После катастрофы оба лежали в гипсе и не могли пошевелиться, и старик жаловался, как ему грустно. Ему было грустно от того, восклицает рассказчик, что он «не мог повернуть свою чертову голову и *увидеть* свою чертову жену» [Carver 1995, 149; курсив в оригинале]. Карвер нарочито снижает тональность этой истории и доверяет ее врачу, чтобы подчеркнуть правдивость несентиментального взгляда.

В обоих рассказах важен контраст мрака и света. Алехин начинает свою грустную историю о несостоявшейся любви, когда «в окна было видно серое небо и деревья, мокрые от дождя», а заканчивает, когда «дождь перестал и выглянуло солнце» [Чехов 1977, 67, 74]. Его слушатели, Буркин и Иван Иванович, сожалеют о его несчастливой жизни, но «прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало» освещает эту грусть и создает сдержанную ноту надежды на лучшее. Карвер использует обратную контрастность светотени: солнечный свет упоминается в самом начале рассказа, а в середине он «присутствует в комнате и создает пространство легкости и великодушия» [Carver 1995, 143]. К концу повествования свет уходит, но «никто не шевелится, чтобы включить лампу» [Carver 1995, 149]. Это состояние странной неподвижности сохраняется и в финале, когда рассказчик слышит стук собственного сердца и сердец всех остальных, «человеческий шум, который мы производили, не двигаясь, пока в комнате совсем не стемнело» [Carver 1995, 150]. Такое онемение отчасти вызвано воздействием джина, который герои пили в течение всего рассказа, но в то же время и впечатлением от разговора, потребовавшим темноты и тишины. И Чехов, и Карвер заканчивают свои повествования о любви сценами безмолвного общения, необходимого после сильного эмоционального переживания.

Для размышления о хрупкости семейного счастья Карвер использует

чеховский символ шампанского. У Чехова рассказ «Шампанское» начинается с описания глухого полустанка, где герой дуреет от скуки и «поганой водки». «Рабская» любовь жены несколько его не радовала, и он, «не зная, на ком излить свою злобу, терзал ее попреками» [Чехов 1976, 12–13]. Просветом в этом тягостном существовании могла стать встреча Нового года, к которой удалось припасти две бутылки шампанского «с ярлыком вдовы Клико». Но радость минует этот дом и в праздник: первая бутылка выскальзывает из рук рассказчика, и жена с ужасом говорит ему, что это дурная примета. Разозлившись, он уходит на прогулку, а вернувшись, застаёт в гостях родственницу жены, в которой с первого взгляда распознаёт «существо <...> красивое и порочное». Открывается вторая бутылка шампанского, и, пропуская подробности, герой сообщает, что после этого «все полетело к черту верхним концом вниз» и «страшный, бешеный вихрь» в конце концов забросил его «на эту темную улицу» [Чехов 1976, 17].

Откупоривание бутылок шампанского для чеховского героя служит предзнаменованием его падения в пропасть. Для героя рассказа Карвера «Осторожный» (“Careful”) обманчиво «праздничные хлопки» вылетающих пробок становятся единственным звуком, наполняющим его жизнь после расставания с женой. Он проводит дни в комнате с низким потолком, поглощая теплое шампанское прямо из бутылки. Однажды он просыпается и обнаруживает, что его ухо закупорено, словно пробкой, и, как заметила Аяла Амир, он будто превращается в «человека-бутылку», а принимая неподвижную позу на спине, чтобы не усугубить свое состояние, отчасти напоминает Беликова, испытавшего успокоение только в гробу [Amir 2010, 109]. Пробка в ухе подчеркивает эмоциональную глухоту героя в разговоре с женой, пришедшей его навестить. Однако, благодаря ее усилиям, от этой физической проблемы удастся избавиться. В отличие от Чехова, Карвер не оставляет своего героя «на темной улице» в полной безысходности, а, напротив, пробуждает в нем интерес к внешнему миру. В конце рассказа «осторожный» выглядывает из окна и, «судя по углу освещения и теням в комнате, догадывается, что было около трех часов» [Carver 1995, 223]. Наряду с избавлением от пробки в ухе это дает некоторую надежду на его возвращение к нормальной жизни.

Пробка от шампанского структурирует последний рассказ Карвера, «Поручение» (“Errand”), его прощание с Чеховым. Французская исследовательница Клодин Верли даже назвала свою статью об этом рассказе «Реализм Карвера в пробке от шампанского» [Verley 2006]. Это самый экспериментальный и часто обсуждаемый рассказ американского писателя. Первую его часть он организует, словно статью для энциклопедии (первое предложение в рассказе – «Чехов»), описывая последние дни жизни русского классика по известной биографии Анри Труайя. Со смертью Чехова биографическое повествование прерывается, начинается повествование вымышленное, и эту границу четко маркирует упавшая на пол пробка от шампанского. Ее замечает безымянный посыльный, когда приходит в номер наутро после смерти писателя, и на ней сосредоточивается все его

внимание. Ольга Книппер дает ему поручение – «найти самого уважаемого в городе гробовщика» – и описывает это поручение, словно дает режиссерские указания актеру: юноше нужно «представить себе, будто он идет по оживленной улице и несет фарфоровую вазу с цветами, которую он должен доставить важному человеку». При этом ему «нельзя волноваться и бежать». Затем вдова описывает воображаемого гробовщика с помощью точных деталей, упоминая «лысину, крепкое сложение, очки в стальной оправе», не забывая «едва уловимый запах формальдегида на одежде», словно сама пишет рассказ по-чеховски [Carver 1995, 429–430].

Все это время посыльный держит в руках вазу с цветами, которые принес для знаменитых жильцов гостиницы, и думает о пробке от шампанского. В конце концов, он «наклоняется, не глядя вниз, протягивает руку и сжимает пробку в ладони» [Carver 1995, 431]. Рассказ заканчивается этой фразой, и материальный предмет служит своеобразной точкой итоговой чеховской истории Реймонда Карвера. Описывая в ней последнюю встречу двух великих русских классиков, Карвер подчеркивал, что, «в отличие от Толстого, Чехов никогда не верил в загробную жизнь. Он не верил ни во что, что нельзя было воспринять органами чувств» [Carver 1995, 421]. Это принцип стал основой минималистического реализма американского писателя: ему тоже важно было точно передать цвета, звуки, запахи, ощущения и лаконично создать атмосферу повествования. Ему всегда близко было и чеховское сочувствие без сентиментальности, которое возможно, когда писатель хорошо знает жизнь своих героев, а не воображает ее с некой высоты положения.

Реймонду Карверу, писавшего и прозу, и стихи, была близка чеховская форма импрессионистической, внешне бессобытийной миниатюры, передающей внутреннее состояние героев. Темой этих миниатюр нередко становилась проблема коммуникации, и некоторые рассказы американского писателя обнаруживают диалогические переключки с рассказами Чехова. Всегда называя Чехова в числе своих главных учителей, наряду с Бабелем и Хемингуэем, и чувствуя близкий уход из-за тяжелой болезни, свой последний рассказ Карвер создал как эпитафию любимому русскому классика. В прозе Карвера важны не столько тематические параллели в отдельных рассказах, сколько чеховское видение, особая художественная эмпатия, благодаря которой англоязычные читатели и наградили его титулом «американский Чехов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутенина Е.М. Чеховское начало в прозе Элис Манро // Новый филологический вестник. 2017. № 1 (40). С. 182–189.
2. Писатели США. Краткие творческие биографии / сост. и общ. ред. Я. Засурского, Г. Злобина и Ю. Ковалева. М., 1990.
3. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.

- 5 Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1983.
6. Amir A. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. Lanham, 2010.
7. Boddy K. Companion-Souls of the Short Story: Anton Chekhov and Raymond Carver // *Scottish-Slavonic Review*. 1992. Vol. 18. P. 105–112.
8. Carver R. *Where I'm Calling From: Selected Stories*. London, 1995.
9. Chekhov and Our Age. Responses to Chekhov by American Writers and Scholars / ed. J. McConkey. Ithaca, NY, 1984.
10. Clark R.C. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa, 2014.
11. Kelly L. Anton Chekhov and Raymond Carver: A Writer's Strategy of Reading // *Yearbook of English Studies*. 1996. Vol. 26. P. 218–231.
12. Kemp P. The American Chekhov // *Sunday Times*. 1988. 7 August. P. 1–2.
13. McSweeney K. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia, 2007.
14. *Short Story Criticism: Excerpts from Criticism of the Works of Short Fiction Writers*. Vol. 213. Farmington Hills, 2015.
15. Verley C. 'Errand,' or Raymond Carver's Realism in a Champagne Cork // *Journal of the Short Story in English*. 2006. Vol. 46. P. 147–163.
16. Zverev A.M. A Russian View of the American Chekhov / trans. A. Boddy and P. Henry // *Scottish-Slavonic Review*. 1992. Vol. 8. P. 112–113.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Boddy K. Companion-Souls of the Short Story: Anton Chekhov and Raymond Carver. *Scottish-Slavonic Review*, 1992, vol. 18, pp. 105–112. (In English).
2. Butenina E.M. Chekhovskoye nachalo v proze Elis Manro [The Chekhovian Heritage in Alice Munro's Fiction]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2017, no. 1 (40), pp. 182–189. (In Russian).
3. Kelly L. Anton Chekhov and Raymond Carver: A Writer's Strategy of Reading. *Yearbook of English Studies*, 1996, vol. 26, pp. 218–231. (In English).
4. Verley C. 'Errand,' or Raymond Carver's Realism in a Champagne Cork. *Journal of the Short Story in English*, 2006, no. 46, pp. 147–163. (In English).
5. Zverev A.M. A Russian View of the American Chekhov. *Scottish-Slavonic Review*, 1992, vol. 18, pp. 112–113. (Translated from Russian to English by A. Boddy and P. Henry).

(Monographs)

6. Amir A. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. Lanham: Lexington Books, 2010. (In English).
7. Clark R. C. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2014. (In English).
8. McSweeney K. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007. (In English).
9. Stepanov A. D. *Problemy kommunikacii u Chehova* [The Problems of Communi-

cation in Chekhovs Works]. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2005. (In Russian).

10. Sukhikh I.N. *Problemy poetiki A. P. Chekhova* [The Issues in A.P. Chekhov's Poetics]. L.: Izd. Leningradskogo un-ta, 1987. (In Russian).

11. Zasursky Ya., Zlobin G., Kovalev Yu. (eds.). *Pisateli SShA. Kratkiye tvorcheskije biografii* [The Writers of the USA. Concise Literary Biographies]. Moscow, 1990. (In Russian).

Бутенина Евгения Михайловна, Дальневосточный федеральный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации. Автор более пятидесяти работ о взаимодействии культурных традиций, в том числе недавней монографии о рецепции русской классики в современной американской прозе (Флинта, 2018). Публикации на английском языке включают главу о русско-американской литературе в книге «Русский английский: история, функции и особенности» (Russian English: History, Functions, and Features. Cambridge University Press, 2016). Научные интересы: транскультурализм и рецепция русской классики в современной англоязычной прозе.

E-mail: butenina.em@dvvfu.ru

Evgenia M. Butenina, Far Eastern Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Linguistics and Intercultural Communication. The author of over fifty publications on transcultural interactions in literature, including a recent monograph on the reception of Russian classics in contemporary American fiction (Flinta, 2018). Publications in English include a chapter on the Russian-American Literature in *Russian English: History, Functions, and Features* (Cambridge University Press, 2016). Research areas: transcultural literatures and reception of Russian classics in contemporary English fiction.

E-mail: butenina.em@dvvfu.ru

Филология плюс...

Philology and...

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00083

В.И. Заботкина (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-6674-8052
М.Н. Коннова (Москва – Калининград)
ORCID ID: 0000-0001-8808-6424
Л.С. Белоусов (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-0567-3912
Н.Л. Пешин (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-5821-224X

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ УГРОЗ
И ИХ ДИСКУРСИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ТЕКСТАХ
РУССКОЯЗЫЧНЫХ СМИ

(на материале новостного дискурса спортивной тематики)

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

Аннотация. На примере новостного дискурса спортивной тематики рассматриваются когнитивные механизмы восприятия социокультурных угроз в русской картине мира и исследуются способы их словесной репрезентации. Выявление потенциальных угроз в спорте в целом и, в частности, в олимпийском движении, призванном транслировать в общество идеалы единства, мира и гармонии, отличается особенной актуальностью в настоящее время, когда стремительное распространение границ техногенной цивилизации, сопровождаемое экспансией культа комфорта, приводит к постепенной деградации человека как целостной телесно-духовной личности. В качестве основной опасности, угрожающей спорту как интегральной части национальной культуры, в современной русскоязычной медиакартине мира позиционируется политизация международного олимпийского движения. Ведущим инструментом осмысления этой угрозы выступает концептуальная метафора – системный межфреймовый перенос, в ходе которого структура сферы источника накладывается на структуру области цели в силу их аналогии. В процессе метафорического проецирования риски в области спорта высоких достижений соотносятся с определенными иерархически структурированными концептами (фреймами). Концептуальные метафоры, регулярно актуализируемые в новостном дискурсе спортивной тематики, тесно связаны с этико-нравственными константами национальной культуры. Узуальные и окказиональные языковые метафоры соотносятся со ценностно значимыми символами, эталонами, прототипическими ситуациями, эксплицируя традиционную для русскоязычного сознания

систему ценностных координат, в рамках которой становится возможным преодоление как опасности политизации спорта, так и других социокультурных угроз.

Ключевые слова: угроза; метафорическая модель; концептуальное проецирование; медиакартина мира; олимпийское движение

V.I. Zabotkina (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-6674-8052
M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad),
ORCID ID: 0000-0001-8808-6424
L.S. Belousov (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-0567-3912
N.L. Peshin (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-5821-224X

Metaphoric Schemata of Threats Conceptualization and Their
Verbalization in Russian Mass Media Discourse
(As Represented in Sports News Discourse)

Abstract. The article aims to elaborate upon complex cognitive mechanisms that underlie perception of sociocultural threats in the field of sports by Russian speaking community. Identification of potential threats in sports in general and, in particular, in the Olympic movement, which has been designed to translate into society the ideals of unity, peace and harmony, is particularly relevant at the present time, when the rapidly spreading techno-centric civilization, accompanied by expanding cult of comfort, leads to the gradual degradation of man as a holistic personality. Drawing on news discourse we argue that among major threats that are presented as such by contemporary Russian mass media key role belongs to that of excessive politicizing of high-performance sports. The latter is conceived in terms conceptual metaphor – analogous frame-to-frame transfer with the roles of the source frame mapping onto corresponding roles of the target frame. In the course of metaphoric projection the target frame is related to a number of hierarchically structured concepts, each of which serves either to foreground some salient feature of the threat or to facilitate identifying strategies of tackling it.

Key words: threat; metaphoric model; conceptual mapping; mass media discourse; high-performance sports.

Угроза – это потенциальная опасность всему тому, что является для человека ценностью. Ценность являет собой человеческое измерение культуры, воплощающее в себе отношение к формам человеческого существования. «Ценность – это не только ‘осознанное’, но и жизненно, экзистенциально прочувствованное бытие. Она характеризует человеческое измерение общественного сознания, поскольку пропущена через личность, через ее внутренний мир. Если идеал – это прорыв к постижению отдельных сторон бытия, индивидуальной и общественной жизни, то ценность – это скорее личностно окрашенное отношение к миру, возникающее не только на основе знания и информации, но и собственного

жизненного опыта человека» [Гуревич 1994, 131]. Возможность разрушения ценностей – от простейших, материальных ценностей до ценностей высших, метафизических – всегда воспринимается как угроза.

Обуславливающие смысл каждого поступка и лежащие в основе всякого малейшего изменения [Лосский 2000, 7], ценности могут быть определены как цели, которые ориентируют индивида в его деятельности и детерминируют нормы поведения. Являясь основанием всякой человеческой активности, ценности различаются своим содержанием, интенсивностью, качеством, иерархическим статусом, характером интерпретации [Заботкина, Коннова 2017, 160–171]. Характер ценности предопределяет значимость угрозы.

Ценностью, объединяющей всех членов социума, является родная страна – то государство, к судьбе которого они ощущают свою духовную сопричастность и которое, вместе с общим языком, формирует основу национальной идентичности.

К ведущим показателям, характеризующим жизнеспособность и стабильность государства, традиционно относятся следующие: 1) государственная территория, собиравшая и развитие которой являются результатом колоссального труда всех предшествующих поколений; 2) количество и качество населения государства; 3) материально-техническое богатство, включающее природные ресурсы и все то, что создано народом на протяжении всей его истории; 4) образ жизни населения, представляющий собой духовный компонент национальной безопасности [Анненкова 2011, 230]. Угроза каждому из названных аспектов жизнедеятельности государства осмысливается как опасность и всеми его гражданами.

Социокультурные опасности и риски – это, прежде всего, угрозы образу жизни населения, духовному и физическому здоровью граждан и всей национальной культуре.

Интегральной частью культуры является спорт – не только вид досуговой деятельности, но и форма самореализации человека и воспитания личности, способствующая укреплению физических сил и совершенствованию нравственных качеств. Благоприятные изменения в области спорта – как массового, так и спорта высоких достижений – свидетельствуют об общей положительной динамике развития культуры, тогда как наличие негативных перемен указывает на появление опасных социокультурных тенденций. Выявление возможных угроз в спорте в целом и, в частности, в олимпийском движении, призванном транслировать в общество идеалы единства и мира, красоты и гармонии, представляется особенно востребованным в настоящее время, когда стремительное распространение границ техногенной цивилизации, сопровождаемое экспансией культуры комфорта, удовольствия и эгоизма, приводит к постепенной деградации человека как целостной телесно-духовной личности.

В данной статье ставится цель изучить особенности метафорической концептуализации опасностей, угрожающих развитию спорта и олимпийского движения в России, и возможностей их преодоления. Актуальность

и новизна исследования обусловлена тем, что в нем впервые определяется круг явлений, которые осмысляются обыденным сознанием носителей русского языка как серьезные угрозы спорту и олимпийскому движению, моделируются ведущие метафорические проекции, структурирующие восприятие угроз, рассматриваются пути их преодоления, а также анализируются способы их дискурсивной репрезентации.

Метафора, позволяющая осмыслить абстрактную или незнакомую сферу сквозь призму конкретной или интуитивно понятной сферы, относится к числу ведущих когнитивных механизмов, задействованных в процессе восприятия социокультурных рисков. В ходе метафоризации угрозы в области спорта представляют собой концептуальную область цели, тогда как концепты, используемые для их осмысления, относятся к области источника.

Метафора являет собой системное межфреймовое проецирование, в процессе которого структура концептуальной области источника накладывается на структуру области цели. Слоты источникового домена (фрейма) проецируются на слоты целевого домена; отношения, характерные для домена источника, проецируются на отношения в области цели; качества из домена источника проецируются на качества в области цели; энциклопедические (фоновые) знания о домене источника, а также свойственные ей инферентные модели проецируются на знания об области цели [Lakoff, Turner 1989, 63–64]. Цель и источник принадлежат либо к различным таксономическим доменам и не связаны прагматической функцией, либо относятся к различным функциональным доменам [Barcelona 2003, 246].

В процессе порождения и восприятия метафорических выражений центральную роль играет культура. Базовые концептуальные метафоры, отражая общее для данного языкового сообщества видение мира, формируют тот единый «тезаурус культуры», который определяет границы информационного взаимодействия говорящих [Свирепо 2006, 190–194]. Сила концептуальных метафор состоит в их постоянном неосознаваемом употреблении: «все, на чем мы основываемся постоянно, неосознанно и автоматически, настолько сжилось с нами, стало частью нас самих, что мы не можем этому противостоять, часто просто потому, что это проходит незамеченным» [Lakoff, Turner 1989, 63–64].

Метафора играет ключевую роль в процессе концептуализации и вербализации угрозы использования спорта как инструмента политического давления. В метафоре объединяются две важнейшие тенденции: стремление к конвенциональности, регулярности, с одной стороны, и креативности, с другой [Липилина 2007, 91–98]. Основанная на аналогическом сопоставлении свойств различных объектов, метафора отвечает способности практического мышления человека интуитивно улавливать сходство между различными классами объектов [Warren 2003, 123]. Благодаря аналогии метафора становится «средством формирования параморфной модели, позволяющей представить данную систему с помощью системы, принадлежащей к иной сфере опыта, где данный элемент представлен более оче-

видно» [Гак 1998, 13]. Способствуя детализации и частичной внутренней материализации объекта, метафора предоставляет широкие возможности для творческой интерпретации при информативной компрессии [Банин, Банина 2017, 48–50].

Метафорическое уподобление происходит на основе одного или нескольких признаков. Интерпретирующий выбирает среди свойств области источника те качества, которые можно отнести к области цели, поэтому между областями источника и цели в метафоре могут существовать одновременно несколько связей, когда в зависимости от концептуализируемой ситуации одна область источника наделяет область цели разными свойствами. В процессе концептуализации могут привлекаться несколько областей источника. Метафоры абстрактных сущностей, как правило, связаны не с отдельным концептом, но с родовидовой иерархией концептов [Kovecses 2000, 79]; [Никитин 2002, 255–270]. Концептуальная метафора имеет потенциально открытое завершение и в речи реализуется творчески: «дооформление» концепта происходит одновременно с его ословливанием в форме метафоры, и с опорой на метафорическую форму концепт может и развиваться в дальнейшем [Опарина 2002, 22–30].

В настоящей статье особенности метафорической концептуализации угроз в области спорта и олимпийского движения осмысляются на примере тех материалов в русскоязычных СМИ, темой которых выступает олимпийское движение и возникающие перед ним трудности. [В качестве источника эмпирических данных привлекаются материалы, представленные на официальных сайтах Олимпийского комитета России, еженедельника «Аргументы и факты», изданий «Новая газета», «Спорт-экспресс», «Советский спорт» и других русскоязычных средствах массовой информации, относящиеся к периоду 2016–2018 гг. – Здесь и далее авторские примечания приводятся в квадратных скобках.] Выбор материала обусловлен тем, что в современном мире концептуализация значимых событий в мире спорта медиа-опосредована и медиациентрична. СМИ предлагают массовому адресату ту картину мира, которая оказывается доминирующей на всех уровнях социальной структуры общества. «Культурно-интеллектуальное и физическое доминирование средств массовой информации в современном мире делает их и тот дискурс, в котором они существуют, культуро-образующим фактором в жизни людей новейшего времени» [Анненкова 2011, 267].

В современной русскоязычной медиакартине мира главной опасностью, стоящей перед олимпийским движением и мировым спортом высоких достижений в целом, предстает политизация спорта. Опасность использования спорта в качестве инструмента политического давления не является новой. В моменты кризисных явлений в мире наиболее значимые спортивные состязания часто приобретают статус не столько спортивных, сколько политических мероприятий. [Конкретные формы проявления этой угрозы варьируются. Это может быть бойкот Олимпийских игр командами нескольких стран, как это произошло в 1956 г. в Мельбурне, когда от

участия в Играх отказались Египет, Ирак, Ливан и Камбоджа в знак протеста против агрессии Франции и Великобритании против Египта, бойкот многими капиталистическими странами Олимпиады-80 в Москве, и отказ делегаций СССР и других стран Варшавского договора от участия в Олимпиаде 1984 г. (Лос-Анджелес). Это может быть недопуск национальной сборной к участию в Олимпийских играх по причине политического характера, как это случилось в 1964 г. в Токио, когда Международный олимпийский комитет отстранил сборную ЮАР за политику расовой дискриминации.] В последние годы эта угроза приобретает новую форму, которая, на первый взгляд, весьма удалена от своей первопричины и максимально политически нейтральна, – это отстранение национальной сборной и отдельных ее членов за употребление запрещенных препаратов. В настоящее время борьба с допингом из сферы спортивной этики нередко переходит в область политическую, косвенно отражая изменения, происходящие в системе международных отношений в XXI в. – трансформацию однополярного мира в многополюсный и усиление политического влияния России в мире.

Опасность использования спорта как инструмента политического давления на Россию, выступающая областью цели в процессе метафорического проецирования, соотносится с целым рядом сфер источника, которые структурируют различные стороны осмысляемого понятия в силу его подобия нескольким аналогам. Рассмотрим ведущие типы метафорических проекций, способствующих восприятию угрозы политизации спорта, а также особенности их экспликации в русскоязычном медиадискурсе.

Отстранение ряда российских спортсменов от участия в соревнованиях олимпийского цикла сопровождается многочисленными заседаниями различных антидопинговых структур, встречами с представителями Международного олимпийского комитета, слушаниями и апелляциями в Спортивном арбитражном суде. Этот событийный фон способствует экстраполяции понятий и образов из области юриспруденции и судопроизводства в сферу спорта и межгосударственных отношений в рамках концептуальной схемы «ОТНОШЕНИЕ ЗАПАДА К РОССИИ – ЭТО СУДЕБНОЕ РАЗБИРАТЕЛЬСТВО». Эта метафора не является сугубо спортивной [о спортивных метафорах и метафорах спортивного дискурса см.: Чудинов 2001, 26–31; Белов 2009, 133–143; Пром, Янкина, Кохташвили 2017, 32–38], но возникает в результате своеобразного «поглощения» спортивного дискурса политическим дискурсом. На языковом уровне данная модель реализуется посредством высказываний, в которых метафорически переосмысленная юридическая терминология и лексика сферы судопроизводства применяются для описания угрозы использования спорта как инструмента политического давления. Ср.:

(1) «В понедельник вечером Всемирное антидопинговое агентство (ВАДА) опубликовало отчет о *расследовании*, проведенном независимой комиссией под руководством профессора Ричарда Х. Макларена. <...> По версии «*следовате-*

лей”, соучастниками громкого допинг-скандала стали Министерство спорта Российской Федерации, Федеральная служба безопасности (ФСБ), Российское антидопинговое агентство (РУСАДА), национальные спортивные федерации, высокопоставленные чиновники, тренеры и, конечно, сами спортсмены» (aif.ru, 19.07.2016);

(2) «Главное, побольше грохота: грохот первичен, мотивы вторичны. Вся предолимпийская хроника дела “МОК против России” это подтверждает. Десятки “чистых” российских спортсменов не получили приглашения на Игры, и объяснить с ними до сих пор никто не соизволил» (aif.ru, 19.02.2018).

К числу наиболее регулярно актуализируемых на языковом уровне метафор юридической сферы относится концептуальная схема субординантного уровня «АКЦИИ ПО ДИСКРЕДИТАЦИИ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – ЭТО РЕПРЕССИИ». Сфера источника метафорического проецирования сужается здесь до одного исторически маркированного концепта, обладающего для сознания носителей русского языка сугубо отрицательной эмоциональной и оценочной отнесенностью. В текстах, посвященных олимпийскому движению, данная концептуальная схема эксплицируется посредством метафорически употребляемых лексем, вызывающих устойчивые ассоциации с периодом масштабных политических репрессий тридцатых годов XX в. Ср.:

(3) «Российские атлеты, прошедшие утверждение по линии международных федераций, должны преодолеть еще один барьер – “добро” им должна дать комиссия из трех человек, назначенных МОК. Насчет того, что подобная “тройка” напоминает сталинские времена, не иронизировал только ленивый. Но даже во времена вождя всех народов правосудие базировалось на законах, пусть и драконовских» (aif.ru, 2.08.2016);

(4) «Возможно, именно этого добиваются МОК и стоящие за ним глобальные интересанты. Но не исключено также, что жестко обозначенная на официальном уровне позиция несколько охладит пыл коллективного следствия, и невнятные косвенные улики все-таки не лягут в основу обвинения по гиблой “расстрельной статье”» (aif.ru, 8.11.2017);

(5) «Одна против всех? Как легкоатлетка Дарья Клишина стала “врагом народа”» (aif.ru, 11.07.2018);

(6) «Как ни крути, но в том, что у российских спортсменов к середине Игр не оказалось ни одного “золота”, виноваты не только зачистки МОК» (aif.ru, 21.02.2018);

(7) «“Большой олимпийский террор”. К Пхенчхану-2018 Россия должна была подойти с сильнейшей лыжной сборной за последнее десятилетие. Но “кооператив Родченкова – Макларена”... вывел из игры лучших спортсменов во главе с олимпийским чемпионом Легковым» (aif.ru, 14.02.2018).

В качестве оценочно-маркированного негативного прецедента для выстраивания аналогии в процессе метафорического проецирования могут

привлекаться инокультурные явления. Ср. использование субстантива *инквизиция*, с одной стороны, в его узуальном употреблении в метафорическом значении «издевательство», с другой – в составе трансформированного фразеологизма с окказиональным определением *олимпийский*:

(8) «И на фоне всей этой перманентной *инквизиции* остается лишь несколько лучей света, которые наделяют Игры смыслом. Самый крупный из них – хоккейная сборная. <...> Некому выигрывать – всех *сжег костер олимпийской инквизиции*. А хоккеисты, за исключением нескольких человек, до которых *дотянулись языки пламени*, остались. Знарок и его команда могут спасти эту Олимпиаду для России. Кто, если не они?» (m.sport-express.ru, 26.01.2018).

К группе юридических метафор примыкают «гибридные» метафоры, – выражения с нарушением устойчивой сочетаемости, отражающие амальгамацию областей спорта и юриспруденции. Ср.:

(9) «Бег... по судам» (aif.ru, 9.08.2016);

(10) «Российские спортсмены *открыли новые юридические игры*. Пока в Рио-де-Жанейро спортсмены из разных стран мира *борются за олимпийские медали*, представители РФ пытаются *вести борьбу в спортивных судах*» (ng.ru, 09.08.2016).

В примере (10) структура устойчивого глагольного сочетания *открыть Олимпийские игры* меняется: узуальное определение *олимпийские* заменяется нехарактерным элементом из правовой сферы – *юридические*; во второй части высказывания метафорический эффект усиливается благодаря наличию антитезы внутри групп с морфемным повтором «*борются за олимпийские медали*» – «*вести борьбу в спортивных судах*».

По силе эмоционального воздействия к метафорам юридического круга приближаются языковые реализации концептуальной схемы «ДИСКРЕДИТАЦИЯ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – ЭТО ОХОТА». Ср.:

(11) «Несколько месяцев мир наблюдал за “*охотой*” на российских спортсменов, когда из игры выводили лучших. В воскресенье, 25 февраля, одна из самых скандальных для нашей страны Олимпиад завершается» (aif.ru, 21.02.2018);

(12) «Завершившаяся зимняя Олимпиада в корейском Пхенчхане проходила в обстановке, которую очень сложно назвать нормальной. *Атмосфера травли*, созданная в отношении российских спортсменов западными СМИ, не вязалась с представлением о том, как должен выглядеть праздник спорта» (aif.ru, 26.02.2018);

(13) «Кто следующая “*жертва*” Освальда? Кто *попадает под прицел* МОК после лыжников?» (m.sport-express.ru, 2.11.2017).

В примере (11) лексема *охота* («выслеживание, преследование зверей, птиц с целью умерщвления») подчеркивает планомерность процесса последовательного отстранения ведущих российских спортсменов от уча-

ствия в соревнованиях. Существительное *травля* («преследование пойманного зверя сворой собак на охоте») подчеркивает в (12) неравенство сил противостоящих сторон. Реализации концептуальной метафоры «ДИСКРЕДИТАЦИЯ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – ЭТО ОХОТА» акцентируют, с одной стороны, предельную степень враждебности со стороны ряда западных организаций и средств массовой информации, с другой – беззащитность российских атлетов.

Угроза использования спорта как инструмента давления может осмысляться сквозь призму концептуальных сфер «театр» и «музыка», что позволяет эксплицировать, с одной стороны, искусственность обвинений в адрес российских атлетов, с другой стороны – их тщательно продуманный характер. Вследствие высокой степени клишированности, характерной для языка СМИ, метафоры регулярно выстраиваются с привлечением устойчивых словосочетаний. Ср.:

(14) «Где доказательства и здравый смысл? Почему опять “сенсацию” разыгрывают как по нотам? Что должны чувствовать сейчас ни в чем не замешанные спортсмены, которые ограничены в возможностях – теперь еще и стараниями г-на Крейвена?» (aif.ru, 9.08.2016);

(15) «Думаю, весь сценарий писался заранее: если не получится ударить по олимпийской сборной, то надо ударить по нам» (aif.ru, 30.08.2018).

Узуальная структура сочетаний регулярно подвергается трансформациям: как правило, это расширение сочетания за счет введения нетипичного признакового слова. Ср.:

(16) «Кризис олимпийского жанра. Почему игры в Пхенчхане чужие и холодные?» (aif.ru, 26.02.2018).

Среди концептуальных метафор, моделирующих восприятие угрозы использования спорта как инструмента давления на Россию, высокой регулярностью текстовой экспликации отличаются метафоры военной сферы [об особенностях функционирования военной метафоры в различных типах дискурса см.: Караулов 1991; Будаев 2008, 133–143; Балашова 2014; Федотова 2018, 378–383]. Наибольшая частотность характерна для метафорической модели, которую можно сформулировать в виде пропозиции «ДИСКРЕДИТАЦИЯ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – ЭТО ВОЕННЫЙ КОНФЛИКТ». Отражающая значительную степень милитаризации медиакартины мира, эта концептуальная схема реализуется в разнообразных высказываниях, в которых для описания событий в области спорта привлекается метафорически переосмысленная военная лексика. Ср. примеры использования военной метафоры при описании угрозы политизации спорта:

(17) «Успехи России на международной арене, возвращение статуса одного из

главных игроков в политическом мире раздражают и Западную Европу, и особенно США. Нас пытались придавить экономическими санкциями, втянуть в войну с Украиной – не получилось. Теперь нам *объявили войну на спортивных фронтах*» (aif.ru, 19.11.2015);

(18) «Сложившаяся печальная ситуация с допингом в России не находится вне системы санкций, введенных по известным политическим причинам. То, что *устрашающая атака спланирована*, не поддается сомнению. Сначала “протестировали” и наказали легкую атлетику, а потом для продолжения дискриминации придумали более совершенную модель» (v.novayagazeta.ru, 23.11.2016);

(19) «Речь идет о *полном разгроме* и уничтожении *российского спорта под благородным знаменем “борьбы с допингом”*. 13 декабря Россия ощутила на себе *новый удар* спортивных санкций» (aif.ru, 14.12.2016);

(20) «Месяц назад, когда МОК, CAS и ОКР *устроили многораундовую дуэль* за олимпийские квоты, в списке отстраненных значился и Спицов» (sport.business-gazeta.ru, 16.02.2018);

(21) «Оставшимся пришлось *сражаться* не только с соперниками, но и с *вердиктами международных организаций, допинг-проверками*, бездействием собственных чиновников. Юлия Ефимова, чтобы оказаться в бассейне, прошла через такие круги ВАДА, которые в страшном сне не приснятся ни одной ее сопернице» (aif.ru, 9.08.2018).

Метафорическое проецирование по схеме «ДИСКРЕДИТАЦИЯ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – ЭТО ВОЕННЫЙ КОНФЛИКТ» сопровождается переносом на сферу цели из сферы источника логически связанных с последней понятий и отношений, которые представляют собой инферируемые из концептуальной метафоры логические следствия. Так, международные организации, деятельность которых направлена на отстранение российских атлетов, уподобляются участникам вооруженного конфликта. Ср.:

(22) «“России в Пхенчхане не место”. *НАДО* [Вводимая автором аббревиатура *НАДО* представляет собой трансформированную форму английского сложносоставленного слова *iNADO*, соответствующего словосочетанию *Institute of National Anti-Doping Organisations*. Автор статьи намеренно поступает терминологической точностью ради достижения необходимого фонетического, и, тем самым, содержательного, эффекта: созвучие с аббревиатурой *НАТО* позволяет комплексу букв *НАДО* актуализировать дополнительное ассоциативное содержание] *снова бряцает оружием*. “*Антироссийская коалиция*” хочет, чтобы МОК отстранил сборную России от Олимпийских игр в Пхенчхане. А пока серьезные люди готовятся к серьезным разговорам, *на передовую вышла легкая кавалерия*. Уже почти три десятка антидопинговых агентств, которые входят в *НАДО* (Институт национальных антидопинговых организаций) заявили свою четкую позицию: России в Пхенчхане быть не должно» (aif.ru, 19.09.2017).

Существительное *коалиция*, в буквальном значении указывающее на

союз нескольких стран против какого-либо государства в целях противодействия его силе и влиянию, приобретает в общем контексте приведенного высказывания ироническое звучание. Использование фразеологизма *бряцать оружием* («демонстрировать силу») с наречием итеративности *снова* имплицитно мыслит о безрезультатности целой череды настойчивых попыток устрашить противника. Сочетание *легкая кавалерия* («род войск, оснащенный облегченным снаряжением, предназначенный для осуществления стратегических разведок») выступает в приведенном фрагменте контекстуальным антонимом предшествующей атрибутивной конструкции *серьезные люди*, подчеркивая несамостоятельный, зависимый характер именуемых им «антидопинговых агентств». Ироническое звучание усиливается вследствие совмещения языковых метафор с различной по исторической отнесенности внутренней формой: аббревиатура НАДО, будучи паронимом названия Северо-Атлантического альянса (НАТО), задает современный временной горизонт, контрастируя с архаичной внутренней формой метафоры *бряцать оружием*, отсылающим к древнему обычаю стучать мечами о щиты при начале битвы, а также с стереотипными образами XIX – начала XX вв., вызываемыми устойчивым сочетанием *легкая кавалерия*.

Действия некоторых спортивных организаций, ряда западных средств массовой информации, а также выступления отдельных официальных лиц отождествляются с военными операциями в ходе выполнения боевой задачи. Ср.:

(23) «Похоже, *допинговая диверсия* против российских спортсменов была спланирована заранее. В конце 2014 года немецкий телеканал выпустил фильм «Тайный допинг: Как Россия одерживает победы». Нас обвинили в подкупе, поддельных анализах, запрещенных препаратах. «Такие фильмы возникают периодически про разные страны, и они более убедительны по своей документалистике, – говорит Николай Дурманов, эксперт по борьбе с допингом. – Но в силу известных причин именно антироссийские картинки стали иметь очень хорошие рейтинги» (aif.ru, 19.11.2015);

(24) «Вся информация, которая сейчас появляется по поводу допингового скандала, – это слухи, которые раскручиваются в западных СМИ. *Идет массированная атака на российскую олимпийскую сборную*» (aif.ru, 13.11.2017);

(25) «В любом случае совершенно очевидно, что речь идет о разовом приеме, что подтверждает версию внутреннего или внешнего «*допинг-терроризма*»» (aif.ru, 20.02.2018).

В примере (23) тщательность подготовки всей совокупности акций по дискредитации российских спортсменов позволяет метафорически уподобить допинговые скандалы военной *диверсии* – скрупулезно продуманному мероприятию, нацеленному на вывод из строя наиболее значимых объектов военного или государственного значения. Сочетание *массированная атака* («атака большой группой войск, превосходящей по численности

силы противника») подчеркивает в примере (24) интенсивность распространения негативной информации, а также широту ее охвата. Тяжелые последствия, связанные для сборной России с обнаружением допинга у бронзового призера Олимпийских игр в Пхенчхане, позволяют автору высказывания (25) провести аналогию между намеренным добавлением запрещенных препаратов в пищу спортсмена и *терроризмом* – преднамеренным, политически мотивированным насилием, совершаемым против мирного населения.

Должностные лица, представители органов государственного управления и независимых спортивных организаций уподобляются военачальникам, направляющим ход боевых действий. Языковые метафоры, эксплицирующие этот образ, отличаются, как правило, отчетливой оценочной коннотацией, отражающей субъективное отношение авторов-представителей СМИ:

(26) «*Президент МОК Томас Бах запутался в маневрах*, он изо всех своих сил старается быть хорошим для всех (в том числе и для России, нужно отдать должное), и в этом его слабость» (26.02.2018);

(27) «*Война МОК и ВАДА*. В результате допингового скандала с Россией конфликт, который уже давно назревал в высоких швейцарских кабинетах, вырвался наружу и начал все более отчетливо проступать *на спортивной карте мира*. <...> Из слов главного человека в мировом спорте становится понятно, что его заботят попытки ВАДА *узурпировать* в своих руках еще и судебную власть. <...> Эту *пикировку высокопоставленных чиновников* уже можно назвать открытой *борьбой между МОК и ВАДА*» (27.06.2016);

(28) «Сегодня многие спортсмены и тренеры говорят о весьма странной линии, которой придерживались *российские спортивные функционеры* с самого начала допингового скандала. Они, с одной стороны, громко заявляли о несправедливости и некорректности большинства предъявляемых обвинений, а с другой – пачками отстраняли тренеров, спортсменов и чиновников, в отношении которых международные организации выдвигали обвинения. <...> Поэтому складывалось ощущение, что *российские чиновники*, пойманные за руку, просто стараются выторговать себе наилучшие условия *капитуляции*» (aif.ru, 22.07.2016).

Концептуальные метафоры военной группы выступают глубинным когнитивным основанием для осмысления стратегий преодоления угрозы политизации спорта. Ср. языковые реализации метафоры субординантного уровня АКЦИИ ПО ПРОТИВОДЕЙСТВИЮ ДИСКРЕДИТАЦИИ РОССИЙСКИХ СПОРТСМЕНОВ – БОЕВЫЕ ДЕЙСТВИЯ, характеризующие спортивные успехи наших соотечественников посредством лексем, отсылающим к реалиям военного времени. Ср.:

(29) «*Партизаны Вяльбе*. Самая *огненная* команда в Пхенчхане (заголовок). Потеряв лучших спортсменов, президент Федерации лыжного спорта собрала на Игры команду злых и упрямых «пионеров». <...> За всех дисквалифицированных

на чемпионате мира-2017 выступил русский уникам Сергей Устюгов, который, завоевывая медали, прямо говорил, что *сражается за себя и за отстраненных ребят*. Кто-из международных чиновников сделал выводы, и в Пхенчхан не пустили и Устюгова. Без предъявления обвинений, без объяснения причин. <...> За оправдание отстраненных лыжников Вяльбе *билась до последнего патрона*. Возможно, это упрямство и стало причиной того, что ее не пустили на Игры в качестве официального лица. <...> Тогда Вяльбе приехала в Пхенчхан в качестве простой болельщицы, а со спортсменами встречается, как она сама говорит, на *“явочной квартире”* – в доме, где проживает технический персонал команды. <...> В сложившихся обстоятельствах на Олимпиаде не представлена сборная России. Зато там представлен *партизанский отряд* Елены Вяльбе, который *гуляет по “тылам противника” и пленных не берет*» (aif.ru, 14.02.2018).

Структурообразующим стержнем статьи, фрагменты которой приводятся в примере (29), выступает развернутая милитарная метафора «партизанской войны». Вынесенный в название статьи субстантив *партизаны* актуализирует широкий спектр ассоциативно связанной информации. Вводя образ вооруженной борьбы на оккупированной противником территории, оно метафорически отсылает к «претексту», в качестве которого здесь выступает предыстория Олимпиады в Пхенчхане, связанная с неоправданной дисквалификацией сильнейших российских атлетов иностранными спортивными организациями. Привнося ассоциации со значимым для русской истории явлением народной войны, существительное *партизаны* метонимически актуализирует образ всей российской сборной, которая представляет собой, если восстановить пропущенное звено метафорической цепи, основную, «регулярную» армию, участвующую в войне за независимость Отечества. Этот образ еще раз актуализируется в финале статьи, где метафорически переосмысленные предикативные группы *гуляет по “тылам противника” и пленных не берет* указывают не только на успехи молодых спортсменов, но и на концентрацию всех сил и напряжение воли.

Средством словесной экспликации метонимической модели ЧАСТЬ вместо ЦЕЛОГО, в рамках которой актуализируется ключевой для русскоязычного олимпийского дискурса мотив единства – сопричастности, выступает крылатое выражение «Один за всех и все за одного». Восходящее к любимому русскими читателями роману А. Дюма-отца «Три мушкетера» (1844), это высказывание отсылает к идеалам товарищества и дружбы. Ср.:

(30) «“Один за всех”. На Олимпиаде россияне бьются не только за свое имя (заголовок)» (aif.ru, 9.08.2016);

(31) «Жесточайшая борьба. Но Большунов вырывается вперед и финиширует вторым. “Мы друг за друга готовы биться до последнего. Один за всех и все за одного? Да, мы так стараемся каждый день. Как новый день – выходим биться. Ребят много, которые не могли сюда приехать. А медалей не так много, поэто-

му стараемся на всех завоевать”, – рассказывают российские лыжники» (vesti.ru, 21.02.2018).

В примере (31) неоднократно используется инклюзивное местоимение *мы*, подчеркивающее сопричастность личности команде как ценностно значимой для нее общности. Местоимение *мы*, объединяющее говорящего вместе с лицами одних с ним взглядов и убеждений [Гранева 2009, 82–87], используется в текстах спортивного дискурса для актуализации метонимической модели ЧАСТЬ вместо ЦЕЛОГО. Референтная соотнесенность местоимения *мы* может при этом максимально расширяться, указывая на сопряжение личной сферы говорящего со сферой надличностной значимости, которой является русский народ и Россия в целом.

Мотив единства – сопричастности регулярно раскрывается через метафорическое соотнесение национальной сборной с образом семьи как изначальной, прототипической общности людей. Ср.:

(32) «“Молила Бога. И Бог услышал и дал даже больше”, – говорит Елена Вяльбе. Она – одна из тех редких спортивных чиновников, к которым сегодня у страны нет вопросов. Глава Федерации лыжных гонок, не допущенная МОК к Играм, все равно поехала в Корею, болеть за своих с трибун как обычный зритель. Сказала так: “Они мои дети, и я не могу просто сидеть у телевизора”» (aif.ru, 21.02.2018).

Включение прямой речи – фрагмента интервью со знаменитой лыжницей Е.В. Вяльбе – позволяет автору статьи актуализировать одну из основополагающих констант русской национальной картины мира – категорию веры. Осмысление успехов российской команды сквозь призму концепта «дар» соотносит деятельность в сфере спорта с ценностью абсолютной, помещает спортивные победы и предшествующий им труд во вневременную перспективу, позволяя тем самым воспринимать спорт как форму национального служения. В рамках этой, традиционной для русского сознания системы ценностных координат становится возможным преодоление как опасности политизации спорта, так и других социокультурных угроз.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что ведущую роль в структурировании совокупного концептуального пространства, аккумулирующего представления о многообразных вызовах, стоящих перед олимпийским движением в России, имеют когнитивные механизмы метафорического и метонимического проецирования. Метафорические и метонимические модели, актуализируемые в новостном дискурсе спортивной тематики посредством насыщенных оценочными коннотациями высказываний, тесно связаны с этико-нравственными константами русской культуры. Узуальные и окказиональные языковые метафоры соотносятся со значимыми для русскоязычного сознания символами, эталонами, прототипическими ситуациями, способствуя экспликации целостной системы ценностных координат, образующих аксиосферу русской картины мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М., 2011.
2. Балашова Л.В. Русская метафора: прошлое, настоящее, будущее. М., 2014.
3. Банин В.А., Банина Е.Н. Метафора как оценочная номинация // *Advanced Science*. 2017. № 2. С. 48–50.
4. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991.
5. Белов Е.С. Спортивная и игровая метафорика в российском и американском внешнеполитическом дискурсе // *Acta linguistica*. 2009. № 3. С. 133–143.
6. Будаев Э.В. Военная метафорика в дискурсе СМИ // *Acta linguistica*. 2008. № 2. С. 133–143.
7. Гак В.Г. Языковые преобразования. М., 1998.
8. Гранева И.Ю. Местоимение МЫ и проблема языковой концептуализации мира // *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2009. № 2 (19). С. 82–87.
9. Гуревич П.С. Философия культуры. М., 1994.
10. Заботкина В.И., Коннова М.Н. К вопросу о ценностях и антиценностях в авторской картине мира Б.Л. Пастернака (на материале стихотворения «Быть знаменитым некрасиво») // *Новый филологический вестник* 2017. № 3 (42). С. 160–171.
11. Липилина Л.А. Когнитивная роль языковой аналогии в создании новых метафор (на материале современного английского языка) // *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Серия: Филология, педагогика, психология. 2007. № 2. С. 91–98.
12. Лосский Н.О. Ценность и Бог. Бог и Царство Божие как основа ценностей. Харьков; М., 2000.
13. Никитин М.В. Метафора: уподобление vs. интеграция концептов // *С любовью к языку*. М.; Воронеж, 2002. С. 255–270.
14. Опарина Е.О. Метафора в политическом дискурсе // *Политическая наука*. 2002. № 3. С. 22–30.
15. Пром Н.А., Янкина Е.В., Кохташвили Н.И. Метафоры спортивного дискурса: функциональный аспект // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2017. № 6. С. 32–38.
16. Свирепо О.А. Язык власти и власть языка: резонансная коммуникация в политике // *Понимание и рефлексия в образовании, культуре и коммуникации*. Тверь, 2006. С. 190–194.
17. Федотова Н.В. Специфика употребления военной метафоры в спортивном дискурсе // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018. № 2 (80). Ч. 2. С. 378–383.
18. Чудинов А.П. Спортивная метафора в современном российском политическом дискурсе // *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. № 2. С. 26–31.
19. Barcelona A. Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: an update // *Metaphor and metonymy in comparison and*

contrast. Berlin; New York, 2003. P. 207–277.

20. Kovecses Z. The scope of metaphor // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. Berlin; New York, 2000. P. 79–92.

21. Lakoff G., Turner M. *More than Cool Reason*. Chicago; London, 1989.

22. Warren B. An alternative account of the interpretation of referential metonymy and metaphor // *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Berlin; New York, 2003. P. 113–130.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Banin V.A., Banina E.N. Metafora kak otsenochnaya nominatsiya [Metaphor as Evaluative Nomination]. *Advanced Science*, 2017, vol. 2, pp. 48–50. (In Russian).
2. Belov E.S. Sportivnaya i igrovaya metaforika v rossiyskom i amerikanskom vneshnepoliticheskom diskurse [Sports and Games Metaphors in Russian and American Foreign Policy Discourse]. *Acta linguistica*, 2009, vol. 3, pp. 133–143. (In Russian).
3. Budaev E.V. Voennaya metaforika v diskurse SMI [Military Metaphors in Mass Media Discourse]. *Acta linguistica*, 2008, vol. 2, pp. 133–143. (In Russian).
4. Chudinov A.P. Sportivnaya metafora v sovremennom rossiyskom politicheskom diskurse [Sports Metaphor in Contemporary Russian Political Discourse]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Lingvistika i mezkul'turnaya kommunikatsiya [Linguistics and Cross-Cultural Communication]. 2001, vol. 2, pp. 26–31. (In Russian).
5. Fedotova N.V. Specifika upotrebleniya voennoy metafory v sportivnom diskurse [Military Metaphors in Sports Discourse]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2018, vol. 2 (80), part 2, pp. 378–383. (In Russian).
6. Graneva I.Yu. Mestoimienie MY i problema yazykovoy kontseptualizatsii mira [“We” Pronoun and Linguistic World Categorization]. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki*, 2009, vol. 2 (19), pp. 82–87. (In Russian).
7. Lipilina L.A. Kognitivnaya rol' yazykovoy analogii v sozdanii novykh metafor (na materiale sovremennogo angliyskogo yazyka) [Linguistic Analogy and its Cognitive Function in Creating Novel Metaphors (As Represented in Contemporary English)]. *Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta*, Series: Filologiya, pedagogika, psihologiya [Philology, Didactics, Psychology], 2007, vol. 2, pp. 91–98. (In Russian).
8. Oparina E.O. Metafora v politicheskom diskurse [Metaphor in Political Discourse]. *Politicheskaya nauka*, 2002, vol. 3, pp. 22–30. (In Russian).
9. Prom N.A., Yankina E.V., Kokhtashvili N.I. Metafory sportivnogo diskursa: funktsional'nyy aspekt [Metaphors in Sports Discourse: Functional Perspective]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2017, no. 6, pp. 32–38. (In Russian).
10. Zabotkina V.I., Konnova M.N. K voprosu o tsennostyakh i anticennostyakh v avtorskoy kartine mira B.L. Pasternaka (na materiale stikhotvoreniya “Byt' znamenitym nekrasivo”) [Values and Their Contradictions in Boris Pasternak’s Poetic World-view (As Represented in “It is not decent to be famous”)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*,

2017, no. 3 (42), pp. 160–171. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Barcelona A. Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: an update. *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Berlin; New York, 2003, pp. 207–277. (In English).

12. Kovecses Z. The scope of metaphor. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. Berlin; New York, 2000, pp. 79–92. (In English).

13. Nikitin M.V. Metafora: upodoblenie vs. integratsiya kontseptov [Metaphor: Assimilation vs. Integration of Concepts]. *S lyubov'yu k yazyku* [To Language with Love]. Moscow; Voronezh, 2002, pp. 255–270. (In Russian).

14. Svirepo O.A. Yazyk vlasti i vlast' yazyka: rezonansnaya kommunikatsiya v politike [The Language of Power and the Power of Language: Resonant Communication in Politics]. *Ponimanie i refleksiya v obrazovanii, kul'ture i kommunikatsii* [Understanding and Thought in Education, Culture and Communication]. Tver, 2006, pp. 190–194. (In Russian).

15. Warren B. An alternative account of the interpretation of referential metonymy and metaphor. *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Berlin; New York, 2003, pp. 113–130. (In English).

(Monographs)

16. Annenkova I.V. *Mediadiskurs 21 veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [Media-discourse in 21st Century. Linguo-philosophical Tenets of the Language of Mass Media]. Moscow, 2011. (In Russian).

17. Balashova L.V. *Russkaya metafora: proshloye, nastoyashcheye, budushcheye* [Russian Metaphor: Past, Present, Future]. Moscow, 2014. (In Russian).

18. Baranov A.N., Karaulov Yu.N. *Russkaya politicheskaya metafora* [Russian Political Metaphor]. Moscow, 1991. (In Russian).

19. Gak V.G. *Yazykovye preobrazovaniya* [Linguistic Transformations]. Moscow, 1998. (In Russian).

20. Gurevich P.S. *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. Moscow, 1994. (In Russian).

21. Lakoff G., Turner M. *More than Cool Reason*. Chicago; London, 1989. (In English).

22. Losskiy N. *Tsennost' i Bog. Bog i tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and God. God and the Kingdom of God as the Foundation of Values]. Moscow, 2000. (In Russian).

Заботкина Вера Ивановна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор; директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории. Один из основателей научной

школы Когнитивной неологии. Автор книг и статей в области концептуальной семантики, когнитивной лингвистики, семасиологии, когнитивной поэтики, когнитивной культурологии.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Коннова Мария Николаевна, Российский государственный гуманитарный университет; Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент; старший научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ, доцент Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта. Автор книг и статей по проблемам концептуализации времени, когнитивной поэтики, компаративистике, лингвокультурологии.

E-mail: maria.konnova@rambler.ru

Белоусов Лев Сергеевич, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Российский международный олимпийский университет.

Доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой новой и новейшей истории стран Европы и Америки исторического факультета МГУ, член-корреспондент Российской академии образования, ректор РМОУ.

E-mail: lbelousov@olympicuniversity.ru

Пешин Николай Леонидович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Российский международный олимпийский университет.

Доктор юридических наук, профессор кафедры конституционного и муниципального права юридического факультета МГУ, проректор по научной работе РМОУ.

E-mail: npeshin@olympicuniversity.ru

Vera I. Zabotkina, Russian State University for the Humanities

Doctor of Philology, Professor; Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History. She is the one of the founding figures of the Russian School of cognitive neology and has written extensively on conceptual semantics, cognitive linguistics, semasiology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Maria N. Konnova, Russian State University for the Humanities; Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Researcher of the Centre for Cognitive Programs and Technologies of RSUH, Associate Professor at the Institute for the Humanities of Immanuel Kant Federal Baltic University. She has authored numerous articles on cognitive linguistics, cognitive poetics and translation studies.

E-mail: maria.konnova@rambler.ru



Lev S. Belousov, Lomonosov Moscow State University; Russian International Olympic University.

Doctor of History, Professor, head of the department of modern and contemporary history of Europe and America of the faculty of history of the MSU, corresponding member of the Russian Academy of Education, Rector of the RIOU.

E-mail: lbelousov@olympicuniversity.ru

Nikolay L. Peshin, Lomonosov Moscow State University; Russian International Olympic University.

Dr. hab. in Law, Professor at the Department of Constitutional and Municipal Law of the law faculty of the MSU, Vice-rector for Research of the RIOU.

E-mail: npeshin@olympicuniversity.ru



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 7.12.2018

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 nivistnik@yandex.ru