



НОВЫЙ филологический вестник



№ 2(49)
2019

Москва 2019

СОУЧРЕДИТЕЛИ

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

COFOUNDERS

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

Новый филологический вестник

№ 2 (49) ‘ 2019

Москва
2019

The New Philological Bulletin

№ 2 (49) ‘ 2019

Moscow
2019

Новый филологический вестник
№ 2 (49) ' 2019

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).

Манин 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
№ 2 (49) ' 2019

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», 2019
© Издательство Ипполитова, 2019
© ООО «Смелый дизайн», 2019

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, 2019
© Ippolitov Publishers, 2019
© Smely dizayn, 2019



Содержание

Теория литературы. Текстология

Д. Пневски (Торунь, Польша) Нео-возвышенное: современные толкования классической эстетики.....	16
А. Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша) Перспектива неососсюрианства. Литературоведение по отношению к мысли (настоящего) де Соссюра.....	30
В.И. Тюпа (Москва) Поэтика преодоленного хаоса (опыт Элюара).....	44
Б.Б. Манджиева (Элиста) Текстология пролога эпоса «Джангар»: сравнительный анализ разновременных записей джангарчи Ээлян Овла и Телтя Лиджиева.....	51
Ц.Б. Селеева (Элиста) «Героическое сватовство» в синьцзян-ойратской версии «Джангара»: сюжетный состав и композиционная структура.....	65

Нарратология

А.Е. Агратин (Москва) К вопросу о событийной структуре новостного нарратива (на материале «угрожающих» сообщений).....	79
И.А. Авраменко (Пермь) Устный и письменный модусы повествования в романе Мэри Шелли «Франкенштейн».....	91

Русская литература

И.И. Горлова (Краснодар), А.Л. Зорин (Краснодар) А.С. Пушкин об исторической судьбе России и ее особом культурно-цивилизационном пути.....	105
К.А. Баритт (Санкт-Петербург) «... Исходил, благословляя, папа-антихрист». Об одной парадоксальной формулировке в подготовительных материалах к роману Ф.М. Достоевского «Бесы».....	116



А. Молнар (Дебрецен, Венгрия) Лицо как метафора дискурсивной трансформации в «Первой любви» И.С. Тургенева.....	132
Е.Ю. Третьякова (Краснодар) А.Н. Островский – Н.Я. Соловьев – А.П. Чехов: уровни творческого взаимодействия.....	146
В.Б. Зусева-Озкан (Москва) «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока. (Статья первая).....	160
А.С. Акимова (Москва) «Дьявольский случай»: трансформация сюжета договора человека с дьяволом в рассказах А.Н. Толстого.....	177
Е.В. Федорова (Челябинск) Визуально-ритмические особенности романа А. Белого «Маски».....	186
Е.О. Васильева (Москва) Творчество А.А. Блока в книге критических статей М.М. Зощенко «На переломе» и в повести «М.П. Синягин».....	196
Е.А. Смышляев (Челябинск) Система пространственных мотивов и образов в современной поэзии Челябинска.....	209

Филология плюс...

А.Л. Казин (Санкт-Петербург) Космический дар в русской литературе и философии. Опыт междисциплинарного исследования.....	223
И.К. Стаф (Москва) Книгоиздательские практики как объект истории литературы.....	235
Д.И. Иванов (Сиань, КНР) Специфика рок-композиций «резюмирующего» типа в контексте моделирования «героической» когнитивно-прагматической программы (на материале русского рока).....	245

Зарубежные литературы

И.В. Рыбакова (Москва) Александрийские поэты и Пиндар	257
А.В. Голубков (Москва) К вопросу о политическом и эстетическом контексте трагедии «Эдип» П. Корнеля.....	269
О.Ю. Панова (Москва) Загадка «Признаний Ната Тернера» (1831): к истории создания и бытования текста в американской литературной традиции.....	279
Т.В. Кудрявцева (Москва) Семантика «нео -» в немецкой литературе рубежа XIX–XX вв.....	290
В.В. Шервашидзе (Москва) Поэтика патафизики Альфреда Жарри.....	301
А.С. Шкапа (Неаполь, Италия), Е.С. Шкапа (Москва) Рождественская тема в рассказах Дино Буццати: к проблеме жанра рождественского рассказа в итальянской литературе.....	309
О.А. Джумайло (Ростов-на-Дону) «Конфликт интерпретаций» в «Ноктюрне» Кадзуо Исигуро (2009).....	320
Л.Г. Хорева (Москва) Дискурс безумия в новеллах Элены Косано.....	334

Contents

Theory of Literature. Textual Studies

D. Pniewski (Torun, Poland) The Neo-sublime: Modern Interpretations of Classical Aesthetics.....	16
A. Skubachevska-Pnevskaja (Torun, Poland) The Perspectives of Neo-Saussurism. Literary Criticism Vs. (True) De Saussure.....	30
V.I. Tiupa (Moscow) Poetics of Chaos Overcoming (Eluard's Experience) [La poétique du chaos surmonté (l'expérience d'Eluard)].....	44
B.B. Mandzhieva (Elista) Textology of the Prologue to the “Dzhangar” Epic: A Comparative Analysis of Multi-Temporal Recordings from the Dzhangarchis – Eelyan Ovla and Telya Lidzhiev.....	51
Ts.B. Seleva (Elista) “Heroic Matchmaking” in Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”: Story Construction and Compositional Structure.....	65

Narratology Studies

A.E. Agratin (Moscow) To the Question about the Event Structure of News Narratives (on the Material of “Threatening” Reports).....	79
I.A. Avramenko (Perm) Oral and Written Narrative Modes in Mary Shelley's “Frankenstein”	91

Russian Literature

I.I. Gorlova (Krasnodar), A.L. Zorin (Krasnodar) A.S. Pushkin about Historical Destiny of Russia and Its Special Culture and Civilization Way.....	105
K.A. Barsht (Saint-Petersburg) “... Was Passing in Blessing, the Pope Antichrist”. About One Paradoxical Wording in the Preparatory Materials for F.M. Dostoevsky's Novel “The Possessed”.....	116

A. Molnar (Debrecen, Hungary) The Face as a Metaphor of Discourse Transformation in Turgenev's "First Love".....	132
E. Yu. Tretyakova (Krasnodar) A.N. Ostrovsky – N.Ya. Solovyov – A.P. Chekhov: Levels of Creative Interaction.....	146
V.B. Zuseva-Özkan (Moscow) "And the Maiden Will Pick Up the Shield...": Female Warrior in A. Blok's Poetry (Article I).....	160
A.S. Akimova (Moscow) "The Devil's Law-Case": Transformation of the Plot of a Human Contract with the Devil in A.N. Tolstoy's Stories.....	177
E.V. Fedorova (Chelyabinsk) The Visual Rhythmic Features A. Bely's Novel "Masks".....	186
E.O. Vasilieva (Moscow) The Reception of Alexander Blok's Creative Personality in Mikhail Zoschenko's Collection of Articles "At the Turning Point" and in the Story "M.P. Sinyagin".....	196
E.A. Smyshlyaev (Chelyabinsk) The System of Spatial Motifs and Images in Contemporary Chelyabinsk's Poetry.....	209

Philology and...

A.L. Kazin (Saint-Petersburg) The Cosmos Gift in Russian Literature and Philosophy. Experience of Interdisciplinary Research.....	223
I.K. Staf (Moscow) Book-printing Practices as an Object of Literary History.....	235
D.I. Ivanov (Xi'an, PRC) The Specificity of the "Summarizing" Rock Compositions within the Framework of the "Heroic" Cognitive-Pragmatic Program Modeling (Based on Russian Rock Culture).....	245

Foreign Literatures

I.V. Rybakova (Moscow) Alexandrian Poets and Pindar.....	257
--	-----

A.V. Golubkov (Moscow) Towards Political and Aesthetic Context of P. Corneille's Tragedy "Oedipus".....	269
O.Yu. Panova (Moscow) "The Confessions of Nat Turner": the Origins and the Place of the Enigmatic Text in the American Literary Tradition.....	279
T.V. Kudryavtseva (Moscow) The Semantics of "neo-" in German Literature at the Turn of the 19th and 20th Centuries.....	290
V.V. Shervashidze (Moscow) Pataphysics Poetic of A. Jarry.....	301
A.S. Shkapa (Naples, Italy), E.S. Shkapa (Moscow) Dino Buzzati's Christmas Themed Stories: On the Question of Genre of Christmas Carol in Italian Literature.....	309
O.A. Dzhumaylo (Rostov-on-Don) 'The Conflict of Interpretation' in Kazuo Ishiguro 'Nocturne' (2009).....	320
L.G. Khoreva (Moscow) Short Fiction by Helena Cosano: Discourse of Madness.....	334

Теория литературы. Текстология Theory of Literature. Textual Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00029

Д. Пневски (Торунь, Польша)
ORCID ID: 0000-0001-9828-5013

НЕО-ВОЗВЫШЕННОЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ТОЛКОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Аннотация. В статье говорится о возможности применения категории возвышенного в гуманитарных исследованиях. Сначала представлены наиболее важные особенности классических теорий возвышенного: античной (Псевдо-Лонгина) и предромантических (Э. Берка и И. Канта). Основная часть статьи содержит характеристику новейших концепций: technical sublime, Urban sublime, theological sublime, postmodern sublime. Выбор и обсуждение этих концепций были направлены на то, чтобы показать их генетическую связь с актуальными темами мировых гуманитарных наук: проблемой опыта, историческим повествованием и постсекулярной мыслью. Эта информация позволила объяснить феномен возрождения интереса к эстетической категории, сформировавшей европейскую эстетику и культуру XVIII столетия. Однако основная цель статьи – представить, каким образом происходила модификация традиционных теорий возвышенного, каким образом были вписаны в них элементы внеэстетического содержания, как можно их использовать для изучения связи культуры и искусства с общественной и идеологической сферой. Поэтому из technical sublime, которое, согласно Д.Э. Наю, характеризует американскую культуру, были извлечены только универсальные качества, связанные с Urban sublime, чтобы показать, что с помощью этого инструмента можно описывать, например, московское метро. В свою очередь, концепция theological sublime, в соответствии с ее генезисом, представлена как часть декларативно-идеологических действий консервативного think tank, именуемого Radical Orthodoxy, противопоставляется ее свободной спекуляции, предлагаемой Жаном Франсуа Лиотаром в рамках postmodern sublime.

Ключевые слова: возвышенное; техническое возвышенное; городское возвышенное; теологическое возвышенное; постмодернистское возвышенное; постсекулярная мысль; возвышенный исторический опыт; Э. Берк; И. Кант; Д. Най; Ж. Лиотар; Ф. Анкерсмит.

D. Pniewski (Torun, Poland)
ORCID ID: 0000-0001-9828-5013

The Neo-sublime: Modern Interpretations of Classical Aesthetics

Abstract. This article addresses the aesthetic category of the sublime as a research tool. Having sketched the main facets of the classical theory – the work of Pseudo-Longinus, E. Burke and I. Kant – the article focuses on such modern ideas as technical sublime, urban sublime, theological sublime and postmodern sublime. The choice of the ideas has been motivated by their pertinence and connection with some of the most topical issues of contemporary humanities, including the category of experience, historical narrative and postsecular thought. These connections help understand the renewal of interest in the aesthetic category of the sublime, which shaped European aesthetics and culture in the 18th century. The main aim of the article, however, is to show how the traditional theories of the sublime have been modified so that the category would be relevant beyond aesthetics and applicable to the study of ideological and social dimensions of art and culture. Accordingly, the technical sublime, which is typically understood as an identity factor, determining American culture (D.E. Nye), is here given a universal treatment and related to the urban sublime. As such, it is applicable to the study of the Moscow underground. The theological sublime, in turn, is analysed as part of the ideological programme of a conservative think tank called Radical Orthodoxy. It is contrasted with the postmodern sublime, putting forward the ideal of free speculation (J.-F. Lyotard).

Key words: sublime; technical sublime; urban sublime; theological sublime; postmodern sublime; postsecular thought; sublime historical experience; Burke; Kant; Nye; Lyotard; Ankersmit.

Возможность использования категории возвышенного в гуманитарных исследованиях

Категория возвышенного, в античных толкованиях рассматриваемая в русле поэтики, приобрела в европейском предромантизме дополнительные значения. Реинтерпретации, появившиеся в то время, приблизили ее к эстетике и этике, а также теории знаний.

Возвышенное характеризуется рядом фундаментальных черт (автор одной из многочисленных публикаций на эту тему назвал их «столпами» [McMahon 2004]). Вместе с тем это понятие отличается исключительной открытостью по отношению к актуализациям, вследствие чего позволяет описывать явления, на первый взгляд далекие от эстетики. Такая открытость настолько обновила категорию возвышенного, что ее варианты продолжают появляться и в нашей современности. Это замечательный пример «длительного существования» (Фернан Бродель) культурных явлений по причине их распространения как в культуре, так и в сознании человека как потребителя культуры.

Сила влияния возвышенного на эстетику и европейское искусство

XVIII и XIX вв. сделали из него инструмент культурной колонизаторской деятельности, как бы мы сказали сегодня, – «мягкой силы» (*softpower*), и, кроме того, возвышенное стало ценной инспирацией. Необходимо при этом подчеркнуть, что названной категорией охотно пользовались и по-прежнему пользуются авторы во всем мире. Yi Zheng, автор интересной книги о возвышенном в современной китайской литературе, в одной из глав назвала эту категорию «эстетическим движением, [странствующим] во времени и пространстве» [Zheng 2010, 68]. Это «странствование» позволяет создавать новые концепции на таком значительном расстоянии от теорий, основанных на источниках (античных или XVIII в., положивших начало их постоянному присутствию в философии и культуре), что контакт между ними не так очевиден.

Дискуссии, касающиеся этого соотношения, продолжаются до сих пор. Инноваторы, т.е. те, кто особо активно осваивает категорию возвышенного, предлагают в числе других и такие ее варианты, как феминистская, экологическая, постмодернистская, политическая, теологическая, технологическая (у которой имеется еще одна разновидность – электрическая), американская, городская (*urban*) и пр. Мне бы не хотелось решать проблему закономерности связывания новых теорий с традицией; я предлагаю подумать об исследовательской полезности этого «перемещения» [Brady 2013, 169].

Дэвид Най пишет, что предложенная им концепция американского технологического возвышенного «...одновременно возникает из новых общественных и технологических условий, а также помогает при их оценке (*to validate*)» [Nye 1994, xvii]. Как кажется, вместо оценки стоит присмотреться к общим фундаментальным качествам некоторых современных концепций возвышенного. Таким образом, перечисленные эстетические теории и связанные с ними методы толкования можно отнести к материалу для анализа актуальных общественных и политических явлений. Признание, что это существенные явления, обосновывает характерную для новых концепций генетическую связь с традицией возвышенного. В прошлом восприятие возвышенного считалось своего рода альтернативой религиозного восприятия, относящегося к трансцендентным идеям или, по крайней мере, идеям, признаваемым самыми благородными. Не утверждаю, что этот принцип стал фундаментом концепций, возникших на рубеже XX и XXI столетия, но, тем не менее, в каком-то виде он сохранился.

Путешествие в начало XXI в. я хотел бы начать с генезиса современного понимания возвышенного и напомнить две наиболее яркие интерпретации этой категории в XVIII столетии. Первая берет свое начало у Э. Берка в его «Философских исследованиях о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757 г.); вторая – в двух произведениях И. Канта: «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764 г.) и «Критика способности суждения» (1790 г.).

Несмотря на указание первоисточников, генезис кантовской концепции я не могу определить так однозначно, как генезис концепции Берка,

поскольку идеи Канта эволюционировали во времени, разделяющем издание обеих книг и, что еще более важно, оказались намного сложнее, чем идеи британца.

Популярность концепции Берка происходила, вопреки суггестии, вытекающей из названия его книги, не столько из философских исследований, сколько из упрощения концепции Псевдо-Лонгина и синтеза дискуссий, которые велись в то время в Англии. Напомню, что возвышенное описывалось как риторическое средство, однако подчеркивалось, что оно выходит за пределы риторики. Это вид эмоции, вызванной в слушателе оратором, использующим убедительные поэтические образы. Их убедительность будет более эффективной, если в результате возникнет чувство одновременно восхищения и ужаса. Оксюморонное единство страха и очарования, боли и удовольствия, преклонения и опасения – самая отличительная особенность возвышенного опыта. Берк, как и английские мыслители XVIII в., усматривал источник возвышенного ощущения в природных объектах и явлениях: горах, штормовом море, буре, ночи, лунном свете. Он считал, что они являются манифестацией силы, притягательной и вызывающей благоговейное преклонение.

Иммануил Кант, соглашаясь с Берком, расширил категорию, введя в нее философскую спекуляцию с элементами этики и теории знаний. Он считал, что ощущение возвышенного – это процесс, начинающийся с чувственного восприятия, которое все же не воспринимает явления в полной степени и потому подключает воображение. Все это, однако, также оставляет чувство неудовлетворенности. Согласно Канту, человек, испытывающий такое чувство, пытается подвергнуть его интеллектуализации, но он вынужден признать недостаточность также и этой власти. Философ приходит к выводу, что то, что ускользает от познавательных способностей человека, относится к сфере трансценденции [Clewis 2009, 79]. Таким образом, в концепции Канта источник возвышенного – человеческий разум, а точнее – идеи, которые мы пытаемся подвергать, как говорят феноменологи, идеации, т.е. процессу познания.

По этой причине вызвать чувство возвышенного может любой объект, событие, акт, ассоциация. Конечно, этот процесс не заканчивается полным пониманием, но именно поэтому, считает Кант, такой опыт способствует нашему самопознанию. Современные философы критикуют этого необыкновенного мыслителя за оптимистическое убеждение в существовании когерентного самоутверждения, однако не подвергают сомнению ценность возвышенного опыта.

Возвышенный исторический опыт

Философская проблема опыта, в свою очередь, как справедливо утверждает польская исследовательница, должна быть рассмотрена в ряду важнейших тем современных гуманитарных наук [Wolska 2012, 6–10]. Из многих теорий опыта, часто коренным образом отличающихся друг от

друга, я бы хотел коротко остановиться на той, что предложена Франклином Анкерсмитом, нарратологом, философом и теоретиком истории. Он так же, как неопрагматист Ричард Шустерман, предлагает отказаться от традиции использования трансцендентального языка, который редуцирует многоаспектный и непередаваемый опыт до ограниченного языкового измерения и даже до числовых формул [Wolska 2012, 13–14]. Элиминируя исторический опыт такой системы отнесения, Анкерсмит лишает его познавательных ценностей, ставит его вне эпистемологии и тем самым сознательно эстетизирует. Это положение определяет выраженная в «Sublime Historical Experience» декларация ухода «от рационализма “теории” к неоромантизму» [Ankersmit 2005, 7–11], [Domanska 2004, 23–24]. Возвышенное, вызывающее амбивалентные эмоции – огорчение и удовольствие, – характеризует, согласно Анкерсмит, чувство, которое сопутствует забыванию прошлого, связанному с необходимостью принятия изменений. Анкерсмит приравнивает этот процесс к травме, которая не исчезает, одновременно являясь и памятью о событии, и ее вытеснением.

Метод, предложенный Анкерсмитом, подвергся серьезной критике, основным обвинением которой было невыполнение требований, предъявляемых к методам исследования [Domanska 2009, 175–195]. Это предложение, однако, как каждый серьезный методологический поворот, обозначает изменение объекта изучения, восприятия функции анализируемых культурных явлений и способа их презентации.

Новым интересным объектом исследования Анкерсмит признал отношение историка к исследуемому материалу. Свою новаторскую концепцию он объяснил немного парадоксально, т.к. обратился к примерам из исследовательской традиции – историка Йохана Хейзинга и историка искусства, литературы и культуры Якоба Буркхардта. Анкерсмит считал, что созданные ими убедительные наррации не были нацелены ни на сухой анализ фактов, ни на их толкование, а были призваны склонить читателя к воссозданию в своем воображении древних культур. Анкерсмит пишет об этом вопросе недостаточно выразительно: он не требует от читателя невозможного – не заставляет его создавать обширную картину эпохи, а только подсказывает, что можно испытать высокое чувство как своего рода озарение, эпифанию при понимании фрагмента прошлого. Поэтому не удивительно, что его обвинили в том, что он выше ценит литературное творчество и даже мистику, а не исследовательскую работу. Анкерсмит, однако, не одинок в применении такого способа мышления.

Technical sublime и Urban sublime (техническое возвышенное и городское возвышенное)

В 2005 г., когда был издан «Sublime Historical Experience», историк Дэвид Най опубликовал «American Technical Sublime». Эта охотно используемая в настоящее время концепция кажется мне несложной. Вот два ее краеугольных камня: основная мысль и соответствующие ей понятия.

Основной тезис – это убеждение, что каждый вариант возвышенного характеризует время и место его возникновения. Этот очевидный факт Най несколько видоизменил: он решил, что возвышенное имеет религиозный и общественный характер, а точнее, характер национальной идентичности и идеологии. Например, некоторые здания считаются национальными символами, а под идеологией Най понимает «десакрализованную религию», выполняющую в обществе функцию объединения. Эта мысль Най не нова: национальные варианты возвышенного и рожденная от него готическая эстетика (и даже *picturesque*) выполняли функцию отождествления с начала своего возникновения. Кроме того, это конструкт, похожий на религию [Geertz 1973, 88–90, 94–125].

Теперь предлагаю перейти к понятиям. Согласно Наю, *technological sublime* – вид актуализации, причиной которого является то, что люди «заменяли» естественные объектами созданными техническими объектами.

По мнению исследователя, американский вариант возвышенного является развитием первой концепции Канта, изложенной в «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного» (1764 г.). Американцы, создавая свое технологическое могущество, усвоили два типа возвышенного: математическое, которое Най назвал (впрочем, следуя за автором идеи) геометрическим, и динамическое. Добавлю, что Най признал очевидным усвоение американцами возвышенного, потому что оно являлось категорией, определяющей британскую (даже шире – европейскую) культуру, и, кроме того, представляло собой часть всеобщих знаний вплоть до 60-х гг. XX в.

Для обоих типов исследователь понятно и просто сформулировал их качества: геометрическое возвышенное является вертикальным, статическим (это объекты), а динамическое – быстрое, агрессивное, шумное, захватывающее пространство (лучшим примером Най посчитал железную дорогу). Напомню, что действие возвышенного объекта начинается с того, что он вызывает у человека чувство изумления, приводит в ужас, поражает своим размером, массой, статическим могуществом или динамикой мощности, которая является соединением пространства и скорости, на первый взгляд, несовместимой с пространством. В концепции Най традиционное восприятие возвышенных объектов соединяется с приданием им функции национального символа, и поэтому к первой группе он отнес характерные мосты в крупных американских городах и небоскребы. Во вторую группу он поместил стремительно развивающуюся в XIX столетии железнодорожную сеть, которая видимым образом и на длительное время организует пространство и влечет за собой образование новых городов. Энергию городов, по мнению исследователя, характеризовало развитие электросети и, как следствие, – уличное освещение, разноцветная, пульсирующая светом реклама и т.п. Такое возвышенное Най назвал электрическим возвышенным (*electric sublime*). Примеры его чаще можно найти в тех городах, о которых обычно говорят, что они никогда не спят, например, Лас-Вегас или Токио.

Най воспользовался понятием технологического возвышенного для

того, чтобы охарактеризовать американское национальное самосознание (согласно принципам научной добросовестности он в своей работе перечислил исследователей, которые до него определили этот вариант возвышенного; среди российских исследований назовем диссертацию о возвышенном в новейшем искусстве, использующем новые технологии и медиа [Fedorova 2014]): культуру, национальную идею и т.п. Най решил, что воспринимаемое таким образом возвышенное обладает чертами, характерными для религии, у которой возвышенное и позаимствовало функцию объединения поликультурного религиозно дифференцированного общества [Nye 1994, xiv].

Особенно интересным в работе Ная кажется использование категории возвышенного для анализа явлений прошлых веков. Во-первых, исследователь показал, что в XIX столетии технологические объекты воспринимались так же, как те природные объекты, которым приписывалась способность воспроизводить возвышенное [Nye 1994, 38–39]. Во-вторых, придавая такую функцию техническим объектам, он сделал ее принципом своей версии возвышенного, показывая, что аналогичным образом можно интерпретировать нашу современность. Иллюстрируя этот метод, Най привел пример атомной бомбы как предмета, который внушает страх и (болезненное) восхищение ее мощностью. Действительно, такая экземплификация выполняет формальные условия технологического возвышенного у Ная, однако мне кажется, что она является слишком большим упрощением первоначальной концепции, сформулированной Кантом, чтобы с ней можно было согласиться без (отрицательного) комментария.

Согласно Канту, возвышенному присуще моральное достоинство, но его трудно отыскать в странном восхищении оружием массового уничтожения. Кант был убежден, что ощущение возвышенного свидетельствовало о существовании сил, перед которыми человек оказывался чем-то несерьезным. Однако конечной целью было не смирение, а понимание процесса, в котором человек, воспринимающий возвышенное, участвует. Несмотря на то, что ощущение имеет индивидуальный (даже эгоцентрический) характер, тем не менее, оно доступно каждому человеку.

Его нельзя признать эгалитарным, потому что оно зависит от способности восприятия, уровня воображения, интеллекта, жизненного опыта, но, тем не менее, сходство переживаний порождает эмпатию. Роберт Р. Клевис, большую часть своей книги посвятивший толкованию морального аспекта концепции Канта, исходил из того, что именно эта ее черта становится заметной настолько сильно, что к уже определенным Кантом двум типам возвышенного, математического и динамического, следует добавить еще одну, которую Клевис назвал моральной [Clewiss 2009, 56].

На этом кратком пояснении морального воздействия возвышенного я остановлюсь, чтобы вернуться к Наю и его сопоставлению технических и природных объектов. Анализируя американскую литературу XIX столетия, он заметил, что монументальные инженерные творения описывались языком, позаимствованным из характеристик возвышенных пейзажей. Эти

прочно укоренившиеся в британской культуре языковые и ассоциативные формулы помогали в повествовательном «осваивании» новой действительности. Поэтому вместо анализа инженерного или архитектурного мастерства возникают эффекты эстетического энтузиазма, а также ностальгии (об эстетическом энтузиазме, вызываемом ощущением возвышенного, писал Клевис [Clewiss 2009, 19–26]).

Ностальгия и связанное с ней эстетическое оформление исторического опыта (Анкерсмит) также осмысливаются в концепции Ная. Извлекая эти свойства и соединяя их прочнее, чем это сделал американский исследователь с теорией Канта, получаем интересную разновидность технологического возвышенного, которую называют городской (*urban sublime*). Напомню, что упомянутая выше категория электрического возвышенного у Ная служила и для описания городов, но, по аналогии с технологической, также и для описания формирующей их современности. Городское возвышенное кажется мне хорошим интерпретационным инструментом, позволяющим убедительно охарактеризовать то, что мы расплывчато называем «атмосферой», «духом» города.

В каждом городе существуют архитектурные или инженерные объекты, которые можно признать своеобразной синекдохой: символом их прошлого, многолетнего существования, а иногда также современности, видоизменения, созидания, чувства гордости. Возьмем в качестве примера московский метрополитен. Его связь с функцией динамической организации пространства, приписанная Нам железной дороге, очевидна. Однако локализация сети под землей придает ей дополнительное свойство, которое железная дорога приобретает исключительно тогда, когда она проходит через опасные места (мосты над пропастями, горные тоннели): восхищение профессионализмом инженеров и усилиями строителей смешивается со страхом перед неестественным и потому опасным для человека пространством. Может быть, жители Москвы, пользующиеся этим средством транспорта, привыкли и так не реагируют на него, однако после длительного отсутствия вполне могут возникнуть похожие ощущения. Возвышенному всегда сопутствует момент внезапности.

Несмотря на то, что Най связал *technical sublime* с определенной интерпретационной общностью, следуя за Кантом, он признавал, что возвышенное является не атрибутом объектов, а результатом «диалога между человеком и [ними]» [Nye 1994, 8]. Конечно, во всех типах возвышенного, связанных с городами и их жителями, индивидуальное ощущение смешивается с созданной на их основании всем известной культурной формулой. Кант искал источник возвышенных переживаний в личном опыте человека, вызываемом памятью. Вызвать их мог практически любой факт из личного прошлого.

Английский романтический поэт Уильям Вордсворт считал, что возвышенное вызывает у человека осознание долговечности объекта, его «длительности» [Халтрин-Халтурина 2018, 43–46]. На основании такого сопоставления человек делал вывод о преходящем характере своего соб-

ственного существования, о непрочности жизни и о неизбежности конца. Инженерные и архитектурные объекты, такие, как уже упоминавшийся метрополитен, скорее всего, не оказывают на современного пользователя подобного воздействия. История таких объектов, следы прошлого и обна-руженные изменения формируют городские формулы возвышенного.

Теологическое возвышенное – традиция и современность

Увеличение числа разновидностей возвышенного на рубеже XX и XXI вв. вызывало резкую реакцию сторонников правильности и прецизионности дефиниций и методов. Актуализации, вытекающие из исторической изменчивости структурных компонентов этой категории, влекут за собой ее ценную – и потому побудительную – жизнеспособность. Однако иногда они так сильно отличаются от традиционных источников, что, скорее, могут казаться совсем новой концепцией. Наиболее резкую реакцию вызвало понятие «теологическое возвышенное» (*theological sublime*), которое предложил Фридрих Кристиан Бауэршмидт.

Этот термин, а также публикация концепции в книге, озаглавленной «Радикальная Ортодоксия» (*Radical Orthodoxy*) [Bauerschmidt 1999], указывают на декларативный характер такой разновидности возвышенного. Она была сконструирована как оппозиция по отношению к возвышенному Канта, как возврат к религиозной христианской эстетике, в особенности средневековой. Очевидно, что эстетическую категорию, которая является предметом моих рассуждений, с самого начала формировало так называемое христианское возвышенное.

Псевдо-Лонгин прибег к примеру из книги «Генезис» (*Genesis*) [Cheneu 2018, 44]. Теологическим и философским контекстом слова «возвышенное» пользовались священнослужители и религиозные мыслители: св. Августин, св. Бонавентура, св. Ричард из св. Виктора [Cheneu 2018, 46–47]. В этой концепции совершенным и потому единственным объектом, который стоит рассмотреть, «настоящим» возвышенным «объектом» является Иисус – воплощение трансцендентности. Таким образом, очевидным является использование этой традиции, когда речь идет о теологическом возвышенном. Наиболее выразительные объекты, создающие это ощущение, – готические кафедральные соборы с их громадными размерами, формой, динамикой архитектуры, характерной тишиной, контрастами светотеней. Такой выбор имеет еще одно обоснование. *Radical Orthodoxy* является видом *think tank*, который представляет свою модель общественно-политической действительности. Отделение этой действительности от сферы религии воспринимается критически, поэтому средневековые идеализируются как время единства общественно-политической действительности и религии, а представители *Radical Orthodoxy* призывают вернуться к этому отдаленному от нас во времени образцу.

Консерватизм *Radical Orthodoxy*, однако, не является нерациональным, так как он вписывается в одно из направлений постсекулярной идеи,

базирующей на социологических наблюдениях и указывающих на рост ее значения в сфере общественной этики и политики. Радикализм этого мышления, иногда называемого реконкистой, наталкивается на сопротивление интеллектуалов, определяющих свою позицию столь же радикально, поэтому споры превращаются в поединки конкретных людей. Такой оппозиционной парой на почве постсекулярной мысли и возвышенного являются Джон Милбанк, наиболее важная личность *Radical Orthodoxy*, и Клейтон Крокетт [Crockett 2001], который провокационно и довольно агрессивно заявляет, что хочет освободить теологию от догматически бескомпромиссной связи с институциональными религиями. Благодаря этим заявлениям становится ясно, что мы имеем дело со сторонником современной постсекулярной философии, который идет по тому же пути, что и, помимо прочих, Джанни Ваттимо, Джорджо Агамбен, Чарльз Тейлор или (в Польше) Агата Белик-Робсон, признающих, что возвращение религии в XX в. имеет «криптотеологический» характер, свободный от уже не адекватных традиционных формулировок и позволяющий понимать ее субъективно, неопределенно, неповторимо и непереводаемо. Отметим, что Бауэршмидт также пытался составить свою концепцию с таким «криптотеологическим» способом мышления и выбрал для этого предложение Жана Франсуа Лиотара, которому противопоставил Чарльза Тейлора.

Постмодернистское возвышенное: состояние беспокойства и авангард

Излагая содержание концепции Лиотара, Бауэршмидт обращает внимание на такой элемент, как «ностальгичность» [Bauerschmidt 1999, 202], а также на отношение к репрезентации действительности. Ностальгичность, по существу, является отличительной чертой постмодернистского возвышенного; ощутить ее можно в каждой разновидности. Это кажется мне настолько интересным (напомню, первым на нее обратил внимание Кант), что я позволю себе повториться: я думаю, она заслуживает особого внимания. Согласно философу, источником возвышенного является человеческий ум, а точнее, идеи, которые, пользуясь образным языком, мы носим в себе. Одной из таких идей оказывается память. Предмет, принадлежавший близкому человеку, ушедшему из жизни, может вызвать поток чувств и ассоциаций. Независимо от того, какой это предмет, само ощущение, несомненно, вызовет удивление, может привести к обобщенным мыслям о смерти и преходящем характере нашей жизни. Следствием и ценностью высокого ощущения является углубленное возвращающееся раздумье над ценностями и эмпатия. Современные философы, как было сказано ранее, не являются такими оптимистами, как Кант. Их, скорее, мучает чувство беспокойства (это слово выполняет функцию одного из современных определений возвышенного ощущения).

Это второй отличительный признак, замеченный Бауэршмидтом. Теоретик теологического возвышенного составил примечания, которые сегод-

ня уже являются общим местом в теории постмодернизма, однако порядок рассуждения требует напомнить их. Итак, Бауэршмидт отметил, что, насколько модернисты были подозрительны по отношению к представлению действительности, настолько постмодернисты отрицали возможность ее достижения. Проявлением принятия первой перспективы была деструкция субъекта, второй – возможность обойтись без него и перенести внимание на форму. Поэтому возвышенное у Лиотара служит спекулятивным, его характеризует негативность, понимаемая как отсутствие, неосуществление, неудовлетворение. Его объектами становятся метафоры непредставляемости, свойственные абстрактному и авангардному искусству.

Подводя итоги, еще раз подчеркну, что повторение культурного явления, обозначенного приставкой «нео-», в случае категории возвышенного имеет много вариантов. В каждом из них это по-разному осуществляемая актуализация, приспособляющая категорию к потребностям места и времени.

Так происходило с понятием возвышенного в неевропейских культурах, в особенности постколониальных; я бы не хотел сейчас говорить об этом подробно, т.к. широкий спектр национальных и культурных примеров потребовал бы отдельного текста.

Моим намерением было описание реактивации категории возвышенного. Так можно определить процедуру сохранения связи этой категории с традицией, хотя новейшие предложения связаны с нею настолько свободно, что в принципе нередко воспринимаются как отдельные категории. Новые разновидности указывают на общие места, как, например, ностальгия или память в техническом возвышенном, *urban sublime* и возвышенном Лиотара, однако категория возвышенного понимается иначе.

Любопытной является проблема подверженности этой категории преобразованиям. Причина, как я думаю, в той свободе, с которой категорию возвышенного сводят к служебной функции: она может быть инструментом выражения философских спекуляций, конструирования символов тождественности (национальных, религиозных), а также способом выразить ощущение трансценденции.

Возвращаясь к сказанному о постколониальном присутствии возвышенного в неевропейских культурах, добавлю, что интересно было бы очертить географические и временные границы, определенные ее популярностью. Современные разновидности возвышенного универсальны и имеют глобальный радиус действия, а те, которые появились в XVIII и XIX вв., ограничивали его Европой, а точнее, Великобританией и, в меньшей степени, Францией и Германией. О знакомстве с ней поляков (произошедшее с опозданием) свидетельствуют хотя бы стихотворения из цикла крымских сонетов А. Мицкевича, написанные в 1825–1826 гг., которые, впрочем, являются понятным, не отдаленным от традиции, но оригинальным преобразованием возвышенного. Однако таких примеров в современной польской литературе мало. Столь же немного подобных примеров в русской литературе, в их числе можно назвать поэму А.С. Пушкина «Мед-

ный всадник» [Коновалов 1994].

ЛИТЕРАТУРА

1. Возвышенное в русской литературе (XVIII – начало XX вв.) / сост. В.Н. Коновалов. Казань, 1994.
2. Федорова К.Е. Техно-возвышенное как эстетический феномен современной культуры (на материале медиаискусства): дис. ... к. филос. н.: 09.00.04. СПб., 2014.
3. Халтрин-Халтурина Е.В. Возвышенное в природе и в образе человека (к кн. 8 «Прелюдии» Вордсворта) // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 2. С. 37–51.
4. Ankersmit F.R. *Sublime Historical Experience*. Stanford, 2005.
5. Bauerschmidt F.C. *Radical Orthodoxy*. London; New York, 1999.
6. Brady E. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. New York, 2013.
7. Cheney P. *English Authorship and the Early Modern Sublime: Fictions of Transport in Spenser, Marlowe, Jonson, and Shakespeare*. Cambridge, 2018.
8. Clewis R.R. *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*. Cambridge, 2009.
9. Crockett C. *A Theology of the Sublime*. London; New York, 2001.
10. Domanska E. Frank Ankersmit: From Narrative to Experience // *Rethinking History*. 2009. № 3 (2). С. 175–195.
11. Domanska E. Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii // Ankersmit F.R. *Narracja, reprezentacja, doswiadczenie: studia z teorii historiografii*. Krakow, 2004. P. 7–27.
12. Geertz C. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York. 1973.
13. McMahon C. *Reframing the Theory of the Sublime: Pillars and Modes*. New York, 2004.
14. Nye D.E. *American Technological Sublime*. Cambridge, Mass.; London, 1994.
15. Wolska D. *Odzyskać doświadczenie: Sporny temat humanistyki współczesnej*. Kraków, 2012.
16. Zheng Y. *From Burke and Wordsworth to the Modern Sublime in Chinese*. Indiana, 2010.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Domanska E. Frank Ankersmit: From Narrative to Experience. *Rethinking History*, 2009, no. 3 (2), pp. 175–195. (In English).
2. Khaltrin-Khalturina E.V. Vozvyshennoye v prirode i v obraze cheloveka (k kn. 8 "Prelyudii" Vordsvorta) [Sublim in Nature and in the Image of a Man (To the Book of 8 "Preludes" of Wordsworth)]. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no. 2, pp. 37–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Domanska E. Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii. *Ankersmit F.R. Narracja, reprezentacja, doswiadczenie: Studia z teorii historiografii*. Krakow, 2004, pp. 7–27. (In Polish).

(Monographs)

4. Ankersmit F.R. *Sublime Historical Experience*. Stanford, 2005. (In English).
5. Bauerschmidt F.C. *Radical Orthodoxy*. London; New York, 1999. (In English).
6. Brady E. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. New York, 2013. (In English).
7. Cheney P. *English Authorship and the Early Modern Sublime: Fictions of Transport in Spenser, Marlowe, Jonson, and Shakespeare*. Cambridge, 2018. (In English).
8. Clewis R.R. *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*. Cambridge, 2009. (In English).
9. Crockett C. *A Theology of the Sublime*. London; New York, 2001. (In English).
10. Geertz C. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York. 1973. (In English).
11. Konovalov V.N. (ed.) *Vozvyshennoye v russkoy literature (18 – nachalo 20 vv.)* [Sublime in Russian Literature (The 18th – the Beginning of the 20th Centuries)]. Kazan', 1994. (In Russian).
12. McMahon C. *Reframing the Theory of the Sublime: Pillars and Modes*. New York, 2004. (In English).
13. Nye D.E. *American Technological Sublime*. Cambridge, Mass.; London, 1994. (In English).
14. Wolska D. *Odzyskać doświadczenie: Sporny temat humanistyki współczesnej* [Recovering Experience: Disputed Topic of Contemporary Humanities]. Kraków, 2012. (In Polish).
15. Zheng Y. *From Burke and Wordsworth to the Modern Sublime in Chinese*. Indiana, 2010. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

16. Fedorova K.E. *Tekhno-vozvyshennoye kak esteticheskiy fenomen sovremennoy kul'tury (na materiale mediaiskusstva)* [Techno-sublime as an Aesthetic Phenomenon of Modern Culture (On the Material of Media Art)]. PhD Thesis Abstract. Saint-Petersburg, 2014. (In Russian).

Пневски Дариуш, Университет Николая Коперника в Торуні.

Доктор гуманитарных наук, заместитель декана филологического факультета (Торунь, Польша). Научные интересы: литература, эстетика и живопись европейского романтизма (польского, французского, русского, британского, немецкого), реинтерпретация романтизма в литературе и современной культуре, романтические и современные концепции возвышенного, постсекулярная мысль.

E-mail: dariusz.pniewski@umk.pl

Dariusz Pniewski, Nicolaus Copernicus University in Torun.

PhD, D. Litt, Deputy Dean of the Faculty of Languages (Torun, Poland). Research interests: literature, aesthetics and painting of European Romanticism (Polish, French, Russian, British, German), reinterpretation of Romanticism in contemporary literature, aesthetics and culture, Romantic and contemporary concepts of the sublime, postsecular thought.

E-mail: dariusz.pniewski@umk.pl

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00030

Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша)
ORCID ID: 0000-0002-6527-3494

**ПЕРСПЕКТИВА НЕОСОСЮРИАНСТВА.
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ ПО ОТНОШЕНИЮ К МЫСЛИ
(НАСТОЯЩЕГО) ДЕ СОСЮРА**

Аннотация. XX столетие в гуманитарных науках прошло под знаком так называемого «сосюрианства». В статье подводятся итоги «сосюрианства» в литературоведении и ставятся вопросы о возможности использования новейших достижений «сосюрологии» в изучении литературы. Теория языка, изложенная в «Курсе общей лингвистики» (1916), изданном под фамилией де Сосюра Шарлем Балли и Альбером Сеше, с ее «догмой бинарности», функционировала в течение десятилетий как надежный инструмент, при помощи которого можно было систематизировать все – язык, литературу и искусство, ритуалы и мифы, кулинарные обычаи, моду, идеологию и даже структуру родства. Последовательно открываемые рукописи – особенно конспекты слушателей лекций де Сосюра по общему языкознанию, которые он вел в Женевском университете с 1907 по 1911 гг., исследования древней поэзии, выявленные Жаном Старобинским («анаграммы»), и очерки, из которых складываются «Заметки по общей лингвистике» (среди них, прежде всего, эссе «О двойственной сущности языковой деятельности») – приводят к пониманию языка, которое невозможно согласовать с «Курсом». Две круглые годовщины, отмеченные в 2013 и 2016 гг., столетие смерти ученого и сотая годовщина выпуска «Курса общей лингвистики», вызвали повышенный интерес к достижениям Фердинанда де Сосюра. Современное изучение наследия женева, основанное на наборе текстов, установленном согласно критериям подлинности, которые переворачивают существующую до сих пор иерархию источников, дало начало так называемому «неососюрианству». Основой неососюрианства являются тексты, объединенные в сборнике *Заметки по общей лингвистике* во главе с эссе *О двойственной сущности языковой деятельности*. Они создают предпосылки «расширения» диадической концепции знака на отношения текст / действительность. Иначе говоря, перспектива неососюрианства в литературоведении связана с «семиотическим четырехугольником де Сосюра», который является альтернативой для семиотического треугольника Огдена и Ричардса.

Ключевые слова: де Сосюр; структурализм; анаграммы; лингвистика; теория литературы.

A. Skubachevska-Pnevnska (Torun, Poland)
ORCID ID: 0000-0002-6527-3494

**The Perspectives of Neo-Saussurism.
Literary Criticism Vs. (True) De Saussure**

Abstract. The twentieth century in the humanities went under the sign of so-called “Saussurism”. The article sums up the development of “Saussurism” in the literary studies and raises questions about the possibility of using the latest achievements of saussurology in the study of literature. Theory of language outlined in the “Course in General Linguistics” (1916), published under the name of de Saussure by Charles Bally and Albert Sechehay, with its “binary dogma”, functioned for decades as a reliable tool that could systematize everything, starting from language, through literature and art, rituals and myths, culinary practices, fashion and ideology, to the structure of kinship. The gradual discovering of manuscripts – especially students’ notes of the lectures on general linguistics given by de Saussure at the University of Geneva between 1906 and 1911, the analyses of old poetry revealed by Jean Starobinski (“anagrams”), and sketches included in the “Writings in General Linguistics” and above all, among them the essay “On the Dual Essence of Language” – leads to the theory of language which is impossible to reconcile with the “Course”. Two round anniversaries celebrated in 2013 and 2016, the 100th anniversary of the scholar’s death and the 100th anniversary of the publication of “Course in General Linguistics”, caused an increased interest in the works of Ferdinand de Saussure. Current research on the heritage of the Genevan based on text corpora established according to the criteria of authenticity which overturn the up-to-now hierarchy of sources has given rise to the so-called “neo-Saussurism”. The basis of “neo-Saussurism” is a collection of texts presented in the book “Writings in General Linguistics”, headed by the text “On the Dual Essence of Language”. They give premises for the “expansion” of the dyadic concept of the sign into the text–reality relations. In other words, the perspectives of neo-saussurism in the literary criticism are associated with “semiotic quadrangle of de Saussure”, which is an alternative to the semiotic triangle of Ogden and Richards.

Key words: de Saussure; structuralism; anagrams; linguistics; theory of literature.

Можно сказать, что предыдущее столетие в лингвистике и теории литературы, а в меньшей степени также и в других гуманитарных дисциплинах, прошло под знаком «сосюрианства». Это понятие очевидным образом направляет внимание на швейцарского лингвиста и его вклад в развитие всех научных дисциплин, прямо или косвенно заинтересованных языком. Однако, прежде всего, оно обращено к одному тексту, к «Курсу общей лингвистики», причем в одних контекстах это наследие валорировано однозначно положительно, в других (гораздо чаще) – термин сосюрианство (фр. *le saussurisme*, англ. *Saussurism*) имеет отрицательные коннотации.

Издание «Курса общей лингвистики» в 1916 г. – это, бесспорно, одно из переломных научных событий XX столетия. Содержащаяся в «Курсе»

концепция языка наложила отпечаток почти на все области знаний и определила начало новой эпохи в науке [Eagleton 2012, 9]. Как подчеркивает Н. Слюсарева, «вряд ли можно назвать какую-либо другую книгу, которая совершила бы такое триумфальное шествие по странам мира, как “Курс общей лингвистики” Фердинанда де Соссюра и привлекла бы к себе такое внимание» [Соссюр 1998, VIII]. Благодаря этой публикации де Соссюр становится в ряд самых больших умов последних столетий, и его называют «Галилеем» или «Коперником лингвистики». По мнению Д. Гольдкрофта, «Курс» коренным образом определяет новую перспективу в мышлении о языке, настоящую «коперниканскую революцию» [Holdcroft 1991, 134], даже, скорее, «соссюрианскую революцию». Аналогичное мнение Р. Харрис и Т.Д. Тейлор иллюстрируют характерным сравнением: «...так как Коперник установил, что Земля вращается вокруг Солнца, а не Солнце вокруг Земли, де Соссюр утверждает нечто подобное по отношению к языку» [Harris, Taylor 1994, 207–208]. Даже Роман Якобсон, «один из главных персонажей эпохи соссюрианства» [Gasparov 2013, 9], несмотря на то, что он построил свою научную карьеру на последовательной критике основных положений «Курса», т.е. принципа самоуправления и линейности в языке, называет «Курс» гениальным произведением, не имеющим равных себе по ширине и глубине воздействия, оказываемого на мировую лингвистику. Якобсон подчеркивает смещение интересов наиболее крупных ученых начала XX в. с самого предмета в его фактичности на отношения и обращает внимание на синхронность перемен, совершающихся в точных науках и в рефлексии над языком. Лингвист признает симптоматичным, что «Курс общей лингвистики» вышел в свет впервые в том же году, что и «Основы общей теории относительности» Эйнштейна [Jakobson 1989, 59].

Использование основных понятий де Соссюра быстро стало считаться буквально обязанностью дорожащего своей репутацией лингвиста, и вскоре после этого цитирование «Курса», с ростом научного престижа лингвистики, сделалось модным среди гуманитариев, согласно принципу «нельзя не знать де Соссюра» [Skubaczewska-Pniewska 2013, 7–15]. Апогей этих тенденций связан с французским структурализмом, поднявшим лингвистику де Соссюра до уровня академической ортодоксии и упрочившим позицию «Курса» как обязательного источника цитат. В шестидесятые и семидесятые годы можно было без проблем дискредитировать исследователя обвинением, что он не знает или не понимает де Соссюра [Harris 2001, 189–213]. Структуралистская методология оказалась настолько всесторонней и гибкой, что без нее трудно обойтись даже авторам, заявляющим приверженность к другим направлениям, а в литературных исследованиях она воспринималась почти как синоним добросовестного анализа. Отношение к теории языка, содержащейся в «Курсе», стало инструментом классификации и мерилем ценности [Firth 1957, 179].

Тем более важным является вопрос, сколько общего имеет эта теория с действительными взглядами ее номинального автора. Номинального, поскольку известно, что основанием для издания книги, через три года после

смерти де Соссюра, были конспекты слушателей университетских лекций по общему языкознанию, которые он вел в Женеве с 1907 по 1911 гг. Парадоксально, что эти лекции читались для горстки слушателей, а сегодня они известны во всем мире, и их значение трудно переоценить. На первый курс записалось только пять человек (по другим источникам – шесть), на очередные два только немногим больше [Joseph 2012, 727]. Способ использования студенческих конспектов редакторами Шарлем Балли и Альбером Сеше до сегодняшнего дня вызывает разногласия среди исследователей: некоторые из них преклоняются перед редакторами, благодаря их за спасение гениальной концепции от забвения, а другие обвиняют в искажении взглядов преподавателя и попытках заблокировать доступ к архивным материалам, позволяющим установить достоверность редакционных решений. Достаточно сказать, что об авторе «Курса» иногда пишут «Псевдо-Соссюр» (*Pseudo-Saussure*) [Bouquet 2010, 31–48], о редакторах же – как об авторах-издателях (*author-editors*) [Engler 2004, 6]. Трудно однозначно оценить, действительно ли Балли и Сеше опасались сравнения изданной их усилиями работы с рукописями преподавателя и конспектами его учеников или просто были убеждены, что им удалось извлечь из доступных источников эссенцию мысли мастера. Факт, что при жизни редакторов не издавались тексты, на основании которых был составлен посмертный труд де Соссюра, несмотря на то, что большинство материалов хранилось в библиотеке в Женеве, где оба редактора преподавали.

Обнародование этих отрывочных конспектов осуществлялось в течение нескольких лет в атмосфере скандала в связи с интерпретационными злоупотреблениями и явными ошибками первых издателей. Приведем только один пример. На основании последнего предложения «Курса», в котором была сформулирована «основная мысль» (*l'idée fondamentale*) этой книги: «единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя» [Соссюр 1998, 305], преемники де Соссюра в своих исследованиях предпочитали структурные системные сообщения (*langue*) их актуализации в отдельных высказываниях (*parole*). Не случайно Слюсарева упоминает о «эпохальной роли» [Соссюр 2000, 212] заключительной фразы «Курса» для лингвистики (добавим, также и для литературоведения, антропологии и т.д.). Теория, изложенная в «Курсе» с ее «догмой бинарности» [Есо 2009, 118], функционировала как надежный инструмент, при помощи которого можно было систематизировать почти все, начиная с языка, через литературу и искусство, ритуалы и мифы, кулинарные обычаи, моду и идеологию, и заканчивая структурой родства. В анализируемых текстах культуры, по образцу фонем, выделяли «культуремы» и элементарные единицы свойственного им языка, например, «мифемы», «графемы», «театрофемы», «идеологемы» «биографемы», «вкусофемы». Между тем, манускрипты не оставляют сомнений, что автором конечной фразы «Курса» не является де Соссюр [Godel 1957, 180–181]. В настоящее время, особенно имея в своем распоряжении двухтомное «Критическое издание», подготовленное Рудольфом Энглером в

1968 г. [Saussure 1968–1974], читатель может составить свое собственное мнение о работе, выполненной Балли и Сеше. Очень полезными оказываются редакторские решения, которые применил издатель. Энглер разделил текст 1916 г. на почти три тысячи фрагментов, с которыми соотнес соответствующие этим отрывкам конспекты слушателей лекций де Соссюра по общему языкознанию, а также его собственные записи. Этот материал он разместил в шести колонках; в первой колонке находятся фрагменты «Курса», в четырех последующих – соответствующие им конспекты, составленные студентами, а в последней – слова, записанные самим де Соссюром и найденные в архивах. (Ценным является также издание с комментариями Тулья Де Мауро, а также отдельные двуязычные (на английском и французском языках) публикации материалов курсов в разработке Эйсукэ Комацу, равно как издание рукописей, доступ к которым был открыт семьей де Соссюра в 1996 г., не говоря уже о многочисленных комментариях к ним выдающихся лингвистов. В рамках этой статьи невозможно, к сожалению, перечислить все важные публикации).

Решимость, с которой Балли и Сеше сумели преобразовать хаотичные и временами неясные материалы в понятный учебник, с одной стороны, вызывает восхищение, а с другой – сопротивление. Например, С. Буке упрекает Балли и Сеше в том, что они подвергли де Соссюра своеобразной цензуре, очистили редактируемую книгу от информации на тему проектируемой де Соссюром лингвистики речи (*linguistique de la parole*) [Bouquet 2004, 210], т.е. де-факто дискурса. Тем не менее, мы можем догадаться, что редакторы хотели показать новаторство взглядов де Соссюра, поэтому они экспонировали элементы, касающиеся языка как системы, а значит того, что скоро стало опознавательным знаком структурализма. Таким образом, они построили когерентную систему, что требовало принятия многих трудных решений, как стилистических, так и касающихся сущности излагаемых вопросов.

Во французской лингвистике существует тенденция отождествлять этот упрощенный, но авторитетно навязанный читателю свод правил и дефиниций, являющийся основой структуральной парадигмы, с термином *le saussurisme*, причем «-изм» имеет здесь обесценивающий характер. Как кажется, лучшим российским аналогом этого термина будет «соссюрианство». Важно подчеркнуть противоположность идей соссюрианства и реальных взглядов Соссюра (например, С. Мартин дал отрывку из своей статьи подзаголовком «Saussure contre le saussurisme» [Bédouret, Prignitz (eds.) 2012, 134–135]). Ф. Растье, один из известнейших современных соссюрологов, подчеркивает, что «Курс общей лингвистики» сыграл роль «вульгаты соссюрианства» (*vulgate du saussurisme*) [Rastier 2009].

Фактически, в тексте «Курса» нет и следа колебаний и сомнений, которые многократно сопровождали лингвиста. Не случайно он являлся одним из наименее «плодовитых» ученых своего поколения (при жизни, кроме немногих статей, швейцарский лингвист опубликовал только одну небольшую авторскую книгу: *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les*

langues indo-européennes. Leipzig, 1879). Биографы де Соссюра, К. Мехиа Куихано и Дж. Джозеф [Mejía Quijano 2011], [Joseph 2012] рисуют портрет человека, который наверняка не написал бы книги, похожей на «Курс». С одной стороны, де Соссюр был убежден, что изучение существа языка чрезвычайно трудно, может, даже невозможно, и уж наверняка нельзя осуществить синтез этого феномена, сводя его к одному принципу. С другой, он был человеком, стремящимся к совершенству, и не обнародовал мысли, в правильности которых не был убежден. Чем старше он становился, тем более высокие стандарты устанавливал для самого себя и был не в состоянии справиться с собственными требованиями.

Понятие «теория языка де Соссюра» не так уж однозначно. В течение нескольких десятилетий оно функционировало в соответствии с концепцией, изложенной в «Курсе общей лингвистики». Начиная с конца 50-х гг. (после публикации Годола) этой теории начали противопоставлять ее менее радикальные версии, реконструируемые на основании постепенно выявляемых архивных материалов. Переломным моментом в восприятии идей женева (особенно в литературоведении), именуемым даже «второй революцией де Соссюра» [Aron 1970], оказалась публикация Ж. Старобинского 1971 г. «Слова под словами: Анаграммы Фердинанда де Соссюра» (причем название книги «Слова под словами» [Starobinski 1971] ассоциируется с палимпсестом, словом-ключом, согласно концепции Ж. Женетта. Впрочем, одна из самых ранних публикаций Старобинского об анаграммах имела еще более «интертекстуальное» название – «Текст в тексте» [Starobinski 1969]). Эта книга показала совершенно новый облик лингвиста, с навязчивым упорством занимающегося изучением сатурнской, ведийской и неолатинской поэзии. Он был увлечен поиском имен, или так называемых слов-тем (*mot-thème*), скрытых в звучащем слое текстов. Элементы, которые составляют своеобразно понимаемую анаграмму, разбросаны по всему стихотворению и создают разнородные фонетические повторения. В зависимости от вида этих повторений и их расположения в текстах лингвист выделял также силлабограммы (*syllabogramme*), гипограммы (*hypogrammes*), логограммы (*logogrammes*), криптограммы (*cryptogrammes*) и параграммы (*paragrammes*). Этот последний термин переняла от де Соссюра Ю. Кристева, автор концепции «семиологии параграмм» (одну из глав своей книги Кристева назвала «Pour une sémiologie des paragrammes» [Kristeva 1969, 113–146]).

Уже сам объем записей де Соссюра об анаграммах подстегивает воображение исследователей, потому что их значительно больше, чем записей по общему языкознанию. Эти последние поместились в нескольких тетрадах, но сумели революционизировать гуманитарные науки. Нет ничего удивительного в том, что обнаружение свыше ста сорока тетрадей, посвященных проблемам поэтики, стало причиной второй революции. Однако, прежде всего, эти записи приводят к такому пониманию языка, которое невозможно согласовать с «Курсом». Короче говоря, книга 1916 г. соотносится с исследованиями высокой научной точности, а «анаграммы» дают

антитеоретические выводы. Отсюда рассуждения о «двойственности де Соссюра» (*la dualité saussurienne*) [Calvet 1975, 46] или концепт, провозглашающий существование «двух де Соссюров», где один репрессивует другого. Лозунг «*Les deux Saussures*» был лейтмотивом конференции в университете Колумбия (*Columbia University*) и затем специального номера журнала «*Recherches Sémiotexte*» 1974 г. Популярное в то время шутивное определение «*Ferdinand deux Saussure*» должно было создать образ охваченного безумием исследователя, который днем настаивал на линейности языкового знака, а ночью тайно занимался изучением знаков, приведенных в порядок нелинейно. Был опубликован даже текст под характерным названием «*Безумие де Соссюра*» [Deguy 1969]: «...как бы немного сумасбродный профессор из Женевы и вместе с тем значительный реформатор мышления, впрочем, не только в области лингвистики, исследовал свои анаграммы в большой тайне, как глубоко законспирированный сотрудник какого-нибудь тайного (единоличного) отдела контрразведки, работающей для империи, которую можно назвать “Литература”» [Panas 2005, 46].

Таким образом, можно сказать, что существуют, по крайней мере, четыре предполагаемые «теории де Соссюра»: первая соответствует «Курсу общей лингвистики», вторая – женевским лекциям по общему языкознанию, третью можно реконструировать на основании не изданных при жизни лингвиста рукописей (прежде всего тех, которые составляют книгу «Заметки по общей лингвистике»), за исключением записок об анаграммах, которые являются четвертой теорией.

Несмотря на то, что последовательно открываемые рукописи представляют де Соссюра, теоретика и историка языка, в совсем ином свете, чем «Курс», ни источники, распространенные Гедделом или Старобинским, ни прочие материалы, разработки и комментарии не уменьшили значения книги, отредактированной Балли и Сеше и изданной под фамилией де Соссюра более ста лет тому назад. «Значение *Курса* в становлении гуманитарной мысли трудно переоценить как в плане принятия идей этой книги, так и в плане их отрицания» [Постовалова 2017, 51]. Даже при очень критическом подходе к работе редакторов, скрывших от мира настоящего де Соссюра на несколько десятилетий, трудно возразить, что главным образом благодаря этим ученым произошла «методологическая экстраполяция соссюризма» («*l'extrapolation méthodologique du saussurisme*») [Greimas 1956], а фамилия де Соссюра появляется в ряду крупнейших мыслителей истории:

«В “Курсе общей лингвистики” торжество первооткрывателя преобразуется в мощное энергетическое воздействие – интеллектуальное, эмоциональное, эстетическое. Это воздействие сохраняется по сей день, оно проходит сквозь время и движется поверх сменяющих друг друга на протяжении столетия научных направлений. Новые теоретические концепции способствуют удержанию и продвижению во времени учения Соссюра, заново осмысляя и переосмысляя его. Семиология, языковой знак, язык и мышление, язык и речь, язык и время – не вызывает

сомнения актуальность этих проблем в языкознании и в смежных гуманитарных науках XX–XXI вв.» [Ревзина 2017, 91].

Концепция языка, известная по «Курсу», сыграла в литературоведении XX столетия роль «ключевой традиции» [Skubaczewska-Pniewska 2005]. Это понятие ввел польский структуралист Я. Славиньский в книге «Концепция поэтического языка краковского авангарда». Ключевую традицию создают нормы, представляющие собой в данное время необходимое отношение для каких-либо новых начинаний. Речь идет об облигаторном сопоставлении с ключевой традицией, необходимость составить свое мнение ней, высказаться «за» или «против» [Sławiński 1965, 188], [Sławiński 1974, 28].

«За» высказались, конечно, все структуралисты и семиотики, в том числе и Славиньский. Об этом свидетельствует сама его концепция «ключевой традиции» и, шире, структуралистская концепция литературной традиции. Традиция в понимании Славиньского – это *langue* литературы. Как отдельные высказывания (*paroles*) являются, согласно де Соссюру, актуализацией системных правил по осям, ассоциативной и синтагматической (выбор и комбинация в терминологии Якобсона), так и литературное произведение, согласно Славиньскому, представляет собой результат осуществленных в творческом процессе актов выбора определенных норм и конвенций из «словаря» традиций и их оригинальной комбинации в новом художественном произведении.

Частично «за» и частично «против» высказались постструктуралисты, особенно деконструктивисты, которые усваивали соссюрианство (или, скорее, постсоссюрианство (немного в другом смысле термин (*post saussurisme* появляется в статье К. Tatsukawa [Tatsukawa 1989]) в версии, популяризированной в книге «О грамматологии» Жака Деррида [Skubaczewska-Pniewska 2013, 134–153].

Решительно против «Курса» высказался, например, Пьер Бурдьё, создатель теории «литературного поля» и известного понятия «символическое насилие». Для французского социолога лингвистика де Соссюра – это исключительно отрицательный, но очень четкий и важный критерий сопоставления. Критические высказывания Бурдьё в адрес структурализма являются одновременно подтверждением культурной ценности этого направления, а тем самым значения «Курса» [Thompson 1991, 4, 10]. Впрочем, в очень популярных сегодня *Cultural Studies*, одним из основных защитников и законодателей которых является именно Бурдьё, легко узнать многие мотивы, начало которым дали наследники де Соссюра, особенно семиотики-структуралисты, представители московско-тартуской семиотической школы.

Семиотика, лапидарно запроектированная в «Курсе общей лингвистики» и динамично развивающаяся до сегодняшнего дня, обратила внимание на знаковый и текстовый облик культуры и показала, что многие из явлений, считающихся естественными и очевидными, это на самом деле

«культурные факты». Более поздние теории как бы открывают этот факт заново. Это касается самых важных направлений, существующих в гуманитарной рефлексии последних лет. Понимание культуры как системы семиотических практик аналогично литературным произведениям (новый историзм), пространства стирания картин мира, детерминированных по общественному или половому признаку (культурный феминизм), или конкурирующих между собой языков, группирующих вокруг себя интерпретационные общности (Стенли Фиш), подтверждают актуальность наиболее важных положений семиотики, которые для Умберто Эко являлись синонимом теории культуры [Есо 2009, 28].

В связи с двумя круглыми годовщинами, которые отмечались в 2013 и 2016 гг., наблюдается очередная волна усиленного интереса к достижениям и личности Фердинанда де Соссюра. Как столетие смерти ученого, так и сотая годовщина выпуска самого известного в истории лингвистики компендиума, каким, несомненно, является «Курс», были отмечены проведением научных конференций, проходивших почти во всем мире, и многочисленными публикациями, в которых содержится реинтерпретация достижений языковеда из Женевы, а также подведение итогов существующего до настоящего времени восприятия его идей.

В современных дискуссиях, сосредоточенных вокруг вопроса о настоящем де Соссюре, особенно отмечается «последнее наследство де Соссюра», т.е. очерки, из которых складываются «Заметки по общей лингвистике», и в особенности – эссе «О двойственной сущности языковой деятельности». Как утверждают знатоки, чтобы полностью оценить содержание этих материалов, надо совершить настоящую «филологическую революцию» (*une révolution philologique*) [Depecker 2012] или – как предпочитает ее называть А.-Г. Тутен (Anne-Gaëlle Toutain) – «концептуальную революцию» (*la révolution conceptuelle*) [Toutain 2016, 203]. Это была бы уже третья революция де Соссюра [Skubaczewska-Pniewska 2017]. Исследователи убеждают, что только полная переоценка существующей до сих пор «соссюрологии» и, прежде всего, отвержение гегемонии «Курса», дает нам наконец-то шанс узнать настоящего Соссюра.

Борьба, которую ведут с соссюрианством последователи аутентичного де Соссюра, напоминает крестовый поход. «Можно почувствовать почти религиозное усердие, с которым новое поколение исследователей пытается опровергнуть документ, являющийся основой соссюрианства как апокрифический (*apocryphal*) и реконструировать настоящую истину и настоящий дух науки де Соссюра» [Gasparov 2013, 6]. Б. Гаспаров воспринимает эти исследования как что-то вроде «соссюрской христологии» (*Saussurean Christology*) [Gasparov 2013, 7].

Что интересно, религиозная риторика не чужда также и защитникам соссюрианства. По их мнению, рукописи, с которыми представители настоящего де Соссюра связывают надежду на раскрытие подлинной мысли своего мастера, имеют паразитический характер по отношению к «Курсу», без которого они не были бы ни важны, ни интересны для лингвистики.

Ю. Трабант в статье под характерным названием «Нужно ли защищать Соссюра от его поклонников?» признает, что женевец был личностью масштаба Иисуса или Гомера, но в том смысле, что его создали тексты, составленные другими. Автор придерживается мнения, что восхваление настоящего де Соссюра и его отдельных заметок вредит имиджу лингвиста, а также подрывает научную ценность одного из самых важных научных текстов XX в., после чего подводит итог: «что касается Евангелия, мы находимся в счастливом положении, потому что мы не нашли *постфактум* написанных от руки заметок, сделанных рукой Иисуса» [Trabant, 114–116].

Последние работы о наследии де Соссюра, основанные на наборе текстов, установленном согласно критериям подлинности, переворачивают существующую до сих пор иерархию источников и уже дали начало так называемому «неососсюрианству»: «Термин неососсюрианство (*néo-saussurisme*), таким образом, не относится к единой парадигме. Я использую его здесь в очень широком смысле, чтобы указать на проблематику становления чтения рукописей осью открытия де Соссюра, в смысле раскрытия “второго Соссюра”, который будет полностью отличаться от того, из “Курса общей лингвистики”, который якобы ввел в заблуждение несколько поколений соссюрологов» [Toutain 2016, 203].

Была даже разработана специальная исследовательская программа (*un programme néo-saussurien*) [Bouquet 2016, 264–268]. Время покажет, будет ли она вдохновлять литературоведов; но на данном этапе исследований лингвистов можно вывести один важный вывод.

Вопреки распространенному в соссюрианстве убеждению, что диадический знак генерирует чистый симулякр без какой-либо возможности обратиться к референту, знак как единство *signifiant* и *signifié* не закрывает языковых структур в границах дискурса и не отсекает их от внешних зависимостей. Как доказывает М. Данелевич в книге «Достичь предмета», существуют предпосылки «расширения» диадической концепции знака на отношения текст / действительность. Исследовательница, согласно принципу дуализма, подчинила основной паре понятий с уровня *langue*, т.е. *signifiant* / *signifié*, отвечающую ей бинарную оппозицию на уровне *parole*. Эту оппозицию создают, с одной стороны, звук или буква как фоническая или графическая реализация акустической картины, с другой – референт. Возникший таким образом «семиотический четырехугольник» является альтернативой для семиотического треугольника Огдена и Ричардса. Понятие произвольности знака, обычно интерпретируемое в духе антиреференциализма, по Данелевич, как раз наоборот – открывает язык, а затем и литературу, во внешний мир [Danielewiczowa 2016, 41]. И, следовательно, открывается перспектива неососсюрианства в литературоведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постовалова В.И. Фердинанд де Соссюр и его значение в становлении лингвофилософской мысли XX–XXI веков // Критика и семиотика. 2017. № 1.

- C. 25–68.
 2. Ревзина О.Г. Перечитывая Соссюра // Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 90–108.
 3. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. 2-е изд. М., 2000.
 4. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1998.
 5. Aron T. Une seconde révolution saussurienne // Langue française. 1970. № 7. P. 56–62.
 6. Bouquet S. Du Pseudo-Saussure aux textes saussuriens originaux // Le projet de Ferdinand de Saussure. Genève, 2010. P. 31–48.
 7. Bouquet S. Saussure's Unfinished Semantics // The Cambridge Companion to Saussure. Cambridge, 2004. P. 205–218.
 8. Bouquet S. Ontologie et épistémologie de la linguistique dans les textes originaux de Ferdinand de Saussure // Entornos. 2016. Vol. 29, № 2. P. 257–268.
 9. Bourdieu P. Language and symbolic power. Cambridge, 1991.
 10. Calvet L.-J. Pour et contre Saussure: vers une linguistique sociale. Paris, 1975.
 11. Danielewiczowa M. Dosięgnąć przedmiotu. Rzecz o Ferdynandzie de Saussurze. Warszawa, 2016.
 12. Deguy M. La folie de Saussure // Critique. 1969. № 260. P. 20–26.
 13. Depecker L. Les manuscrits de Saussure: une révolution philologique // Langages. 2012. № 185. P. 3–6.
 14. Eagleton T. Koniec teorii. Warszawa, 2012.
 15. Eco U. Teoria semiotyki. Kraków, 2009.
 16. Engler R. The Making of the “Cours de linguistique générale” // The Cambridge Companion to Saussure. Cambridge, 2004. P. 47–58.
 17. En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature? / S. Bédouret, G. Prignitz (dir.). Pau, 2012.
 18. Firth J.R. Papers in Linguistics 1934–1951. London, 1957.
 19. Gasparov B. Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents. New York, 2013.
 20. Godel R. Les sources manuscrites du „Cours de linguistique générale” de F. de Saussure. Genève, 1957.
 21. Greimas A.-J. L'actualité du saussurisme // Le français modern. 1956. № 24. P. 191–203.
 22. Harris R. Saussure and his Interpreters. New York, 2001.
 23. Harris R., Taylor T.J. Landmarks in linguistic thought: the western tradition from Socrates to Saussure. London, 1994.
 24. Holdcroft D. Saussure. Signs, System and Arbitrariness, Cambridge, 1991.
 25. Jakobson R. W poszukiwaniu istoty języka. W 2 t. T. 2. Warszawa, 1989.
 26. Joseph J.E. Saussure. Oxford, 2012.
 27. Kristeva J. Sēmēiōtiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969.
 28. Mejía Quijano C. Le cours d'une vie: portrait diachronique de Ferdinand de Saussure: in 2 vols. Nantes, 2011.
 29. Panas W. Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje. Lublin, 2005.
 30. Rastier F. Saussure et les textes // Texto! Textes et cultures. 2009. Vol. 14, № 3. URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2420> (accessed 15.03.2019).

31. Saussure F. de. Cours de linguistique Générale: in 2 vols. Wiesbaden, 1968–1974.
 32. Skubaczewska-Pniewska A. “W języku istnieją tylko różnice bez składników pozytywnych”. Saussure'owska teoria języka jako “tradycja kluczowa” w dwudziestowiecznej refleksji teoretycznoliterackiej // Więzy tradycji. Bielsko-Biała, 2005. S. 51–70.
 33. Skubaczewska-Pniewska A. W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury. Toruń, 2013.
 34. Skubaczewska-Pniewska A. “Mimesis” czy “semiosis”, czyli o potrzebie trzeciej rewolucji saussure'owskiej // Kurs na Ferdinanda de Saussure'a. Poznań, 2017. S. 83–100.
 35. Sławiński J. Dzieło. Język. Tradycja. Warszawa, 1974.
 36. Sławiński J. Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław, 1965.
 37. Starobinski J. Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.
 38. Starobinski J. Le texte dans le texte // Tel Quel. 1969. № 39. P. 3–33.
 39. Tatsukawa K. Du sens. Le (post-)saussurisme et son autre // Histoire Épistémologie Langage. 1989. Vol. 11, № 2. P. 91–102.
 40. Toutain A.-G. Le Cours de linguistique générale et l'histoire du saussurisme // Entornos. 2016. Vol. 29, № 2. S. 185–208.
 41. Thompson J.B. Editor's Introduction // Bourdieu P. Language and symbolic power. Cambridge, 1991. P. 1–31.
 42. Trabant J. Faut-il défendre Saussure contre ses amateurs? Notes item sur l'étymologie saussurienne // Langages. 2005. № 159. P. 111–124.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Aron T. Une seconde révolution saussurienne. *Langue française*, 1970, no. 7, pp. 56–62. (In French).
 2. Bouquet S. Ontologie et épistémologie de la linguistique dans les textes originaux de Ferdinand de Saussure. *Entornos*, 2016, vol. 29, no. 2, pp. 257–268. (In French).
 3. Deguy M. La folie de Saussure. *Critique*, 1969, no. 260, pp. 20–26. (In French)
 4. Depecker L. Les manuscrits de Saussure: une révolution philologique. *Langages*, 2012, no. 185, pp. 3–6. (In French).
 5. Greimas A.-J. L'actualité du saussurisme. *Le français modern*, 1956, no. 24, pp. 191–203. (In French).
 6. Postovalova V.I. Ferdinand de Sossyur i ego znachenije v stanovlenii lingvo-filosofskoy mysli 20–21 vekov [Ferdinand de Saussure and its Importance in the Development of Philosophy of Language in the 20–21 centuries]. *Kritika i semiotika*, 2017, no. 1, pp. 25–68. (In Russian).
 7. Rastier F. Saussure et les textes. *Texto! Textes et cultures*, 2009, vol. 14, no. 3. Available at: <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2420> (accessed 15.03.2019). (In French).

8. Revzina O.G. *Perechityvaya Sossyura* [Re-reading Saussure]. *Kritika i semiotika*, 2017, no. 1, pp. 90–108. (In Russian).
9. Starobinski J. Le texte dans le texte. *Tel Quel*, 1969, vol. 39, pp. 3–33. (In French).
10. Tatsukawa K. Du sens. Le (post-)saussurisme et son autre. *Histoire Épistémologie Langage*, 1989, vol. 11, no. 2, pp. 91–102. (In French).
11. Toutain A.-G. Le Cours de linguistique générale et l'histoire du saussurisme. *Entornos*, 2016, vol. 29, no. 2, pp. 185–208. (In French).
12. Trabant J. Faut-il défendre Saussure contre ses amateurs? Notes item sur l'étymologie saussurienne. *Langages*, 2005, no. 159, pp. 111–124. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

13. Bouquet S. Du Pseudo-Saussure aux textes saussuriens originaux. Le projet de Ferdinand de Saussure. Genève, 2010, pp. 31–48. (In French).
14. Bouquet S. Saussure's Unfinished Semantics. *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge, 2004, pp. 205–218. (In English).
15. Engler R. The Making of the "Cours de linguistique générale". *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge, 2004, pp. 47–58. (In English).
16. Skubaczewska-Pniewska A. "Mimesis" czy "semiosis", czyli o potrzebie trzeciej rewolucji saussure'owskiej. *Kurs na Ferdinanda de Saussure'a*. Poznan, 2017, pp. 83–100. (In Polish).
17. Skubaczewska-Pniewska A. "W języku istnieją tylko różnice bez składników pozytywnych". Saussure'owska teoria języka jako "tradycja kluczowa" w dwudziestowiecznej refleksji teoretycznoliterackiej. *Więzy tradycji*. Bielsko-Biala, 2005, pp. 51–70. (In Polish).
18. Thompson J.B. Editor's Introduction. *Bourdieu P. Language and symbolic power*. Cambridge, 1991, pp. 1–31. (In English).

(Monographs)

19. Bédouret S., Prignitz G. (eds.) *En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature?* Pau, 2012. (In French).
20. Saussure F. de. *Zametki po obshchey lingvistike* [Writings in General Linguistics]. 2nd ed. Moscow, 2000. (Translated from French to Russian).
21. Saussure F. de. *Kurs obshchey lingvistiki* [Course in General Linguistics]. Moscow, 1998. (Translated from French to Russian).
22. Bourdieu P. *Language and symbolic power*. Cambridge, 1991. (Translated from French to English).
23. Calvet L.-J. *Pour et contre Saussure: vers une linguistique sociale*. Paris, 1975. (In French).
24. Danielewiczowa M. *Dosięgnąć przedmiotu. Rzecz o Ferdynandzie de Saussurze*. Warsaw, 2016. (In Polish).
25. Eagleton T. *Koniec teorii*. Warsaw, 2012. (Translated from English to Polish).
26. Eco U. *Teoria semiotyki*. Cracow, 2009. (Translated from English to Polish).
27. Firth J.R. *Papers in Linguistics 1934–1951*. London, 1957. (In English).

28. Gasparov B. *Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents*. New York, 2013. (In English).
29. Godel R. *Les sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de F. de Saussure*. Geneva, 1957. (In French).
30. Harris R. *Saussure and his Interpreters*. New York, 2001. (In English).
31. Harris R., Taylor T.J. *Landmarks in linguistic thought: the western tradition from Socrates to Saussure*. London, 1994. (In English).
32. Holdcroft D. *Saussure. Signs, System and Arbitrariness*. Cambridge, 1991. (In English).
33. Jakobson R. *W poszukiwaniu istoty języka*. In 2 vols. Vol. 2. Warsaw, 1989. Translated from Russian to Polish.
34. Joseph J.E. *Saussure*. Oxford, 2012. (In English).
35. Kristeva J. *Sēmēiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969. (In French).
36. Mejía Quijano C. *Le cours d'une vie: portrait diachronique de Ferdinand de Saussure*. In 7 vols. Nantes, 2011. (In French).
37. Panas W. *Tajemnica siódmego aniola. Cztery interpretacje*. Lublin, 2005. (In Polish).
38. Saussure F. de. *Cours de linguistique Générale*. In 2 vols. Wiesbaden, 1968–1974. (In French).
39. Sławiński J. *Dzieło. Język. Tradycja*. Warsaw, 1974. (In Polish).
40. Sławiński J. *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław, 1965. (In Polish).
41. Starobinski J. *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971. (In French).

Скубачевска-Пневска Анна, Университет Николая Коперника в Торуні.

Доктор филологических наук, заведующая кафедрой теории литературы, Институт польской литературы, филологический факультет (Торунь, Польша). Научные интересы: методология и история литературоведения, теоретическая поэтика, теория романа, интертекстуальность.

E-mail: annaskpn@umk.pl

Anna Skubachevska-Pnevska, Nicolaus Copernicus University in Torun.

PhD hab., head at the Literary Theory Department, Institute of Polish Literature, Faculty of Languages (Torun, Poland). Research interests: methodology and history of literary criticism, theoretical poetics, theory of the novel, intertextuality.

E-mail: annaskpn@umk.pl

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00031

V.I. Tiupa (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

Poetics of Chaos Overcoming (Eluard's Experience)

Abstract. The poetic practices of avant-garde are considered in the article for the first time as a crisis of discursiveness. During the analysis of this process, the author comes to the some general conclusions. Avant-garde art was a historical consequence of a deep mental crisis of culture. As it took place in the 18th century, the radical crisis of normative-rhetorical consciousness was marked not only by the dying of classicism, but also by the Great French Revolution, the Napoleonic Wars and the rise of romanticism in art. This "avant-garde" of the epoch of that time laid the foundations of the egocentric mentality as a culture of I-consciousness. The turn of the 19th – 20th centuries was marked by the same radical crisis of this individualistic mentality. Of all the kinds of human activity, art reacts most sensitively and sharply to mental crises. The avant-garde "explosion" of the 19th century traditions in painting leads to the rejection of figurativeness. However, as the creative experience of abstract expressionism and, in particular, Guy de Montlaur shows, this opens up other, non-classical ways and possibilities of visual aesthetic activity. In literature, the declaration of war against the aesthetic traditions of the word art leads to the destruction of discursivity. Many futuristic opuses, texts of "Dada", "automatic writing" by the surrealists lose the properties of discourse. Surrealism is one of the most significant phenomena of the catastrophic self-consciousness crisis and the personal identity based on it. The article shows one of the ways to overcome this crisis by the example of Paul Eluard's poetry.

Key words: avant-garde; mental crisis; crisis of discourse; surrealism; Eluard.

В.И. Тюпа (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

Поэтика преодоленного хаоса (опыт Элюара)

Аннотация. Поэтические практики авангардизма впервые рассматриваются в статье как кризис дискурсивности. В ходе анализа факторов данного процесса автор приходит к следующим обобщающим выводам. Авангардистское искусство явилось историческим следствием глубокого ментального кризиса культуры. Так уже было в веке XVIII: радикальный кризис нормативно-риторического сознания ознаменовался не только умиранием классицизма, но и Великой французской революцией, наполеоновскими войнами и возникновением романтизма в искусстве. Этот «авангард» тогдашней эпохи заложил основы эгоцентрической ментальности в качестве культуры Я-сознания. Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался столь же радикальным кризисом уже этого индивидуалистического менталитета. Из всех родов человеческой деятельности искусство наиболее чутко и остро реагирует на ментальные кризисы. Авангардистский «взрыв» художественных

традиций XIX столетия в живописи приводит к отказу от фигуративности. Однако, как показывает творческий опыт абстрактного экспрессионизма и, в частности, Ги де Монлора, это открывает иные, неклассические пути и возможности визуальной эстетической деятельности. В литературе же объявление войны эстетическим традициям искусства слова приводит к разрушению дискурсивности. Многие футуристические опусы, тексты «дада», «автоматическое письмо» сюрреалистов утрачивают свойства дискурса. Сюрреализм – одно из наиболее знаменательных явлений катастрофического кризиса Я-сознания и основанной на нем личностной идентичности человека. В статье один из путей преодоления данного кризиса показан на примере поэзии Поля Элюара.

Ключевые слова: авангардизм; ментальный кризис; кризис дискурсивности; сюрреализм; Элюар.

V.I. Tiupa (Moscow)

LA POETIQUE DU CHAOS SURMONTE (L'EXPERIENCE D'ELUARD)

Les guerres du XXe siècle comme et l'art d'avant-garde ont été les conséquences historiques d'une profonde crise mentale de la culture. Mais la crise mentale – contrairement à la crise financière et économique – n'est pas évidemment négative. C'est la perte de domination mentale, et comme conséquence de la perte d'inertie, c'est une rivalité de tendances opposées. La crise culturelle conduit inévitablement à la polarisation entre les "archaïstes" et les "avant-gardistes". C'était le romantisme qui est devenu une grande avant-garde du tournant des XVIII et XIX siècles.

Tout comme la guerre qui annule le mode stable de vie quotidienne, l'avant-garde annule le système de valeurs établi. Ainsi, le romantisme a rejeté la valeur des règles en faveur du "génie" créatif, réfléchi par Kant. Dans la littérature, pour remplacer le système rhétorique de valeurs, le romantisme a déployé le système de valeurs esthétiques. La crise de la mentalité normative qui a éclaté au dix-huitième siècle a conduit à l'émergence de l'esthétique en tant qu'une sphère de recherche intellectuelle, et à l'apogée véritable de l'activité la plus esthétique au dix-neuvième siècle.

Concentrons-nous brièvement sur le système de valeurs esthétiques, parce qu'il est à la base des impulsions avant-gardistes du vingtième siècle.

La publication du premier volume de l'Esthétique d'Alexander Baumgarten en 1750 marque le début de la "révolution esthétique" fondamentale. La grande découverte de Baumgarten consistait en ce que chaque chef-d'œuvre artistique (même s'il a été créé selon les règles canoniques du classicisme, et plus encore à la suite d'un acte créatif original) est un "hétérocosme", c'est-à-dire un "monde différent", plus ou moins semblable au monde réel, mais en dehors de lui. Goethe a appelé plus tard l'œuvre d'art "un petit univers" qui existe selon ses propres lois.

C'est Emmanuel Kant qui a le plus clairement dessiné cette rupture, en

associant l'essence même de l'art à l'originalité créative de son créateur. La mentalité normative des siècles précédents a été remplacée par la domination mentale de la Moi-conscience [Тюня / Тюпа 2018].

En résumant les révélations de l'esthétique classique européenne, on peut formuler – au lieu de règles artisanales et de méthodes de construction des textes – les lois esthétiques de la création créative des “mondes”: les lois de la conventionnalité, de l'originalité (non-reproductibilité de l'acte créatif) et de l'intégrité.

La super valeur esthétique de l'intégrité s'explique par la super valeur romantique du “moi” humain, considéré comme une “monade” de Leibniz, comme une perspective unique du monde environnant.

L'intégrité est communément appelée “beauté”. Ce faisant, elle n'est pas toujours harmonieuse, mais aussi désharmonieuse et grotesque. Cependant, l'intégrité consiste toujours en la complétude. Selon les mots d'Alberti, une beauté est impossibilité d'ajouter, de diminuer ou de changer quoi que ce soit sans l'aggraver.

L'avant-garde artistique du vingtième siècle, à commencer par les fameuses provocations de Marcel Duchamp, a déclaré la guerre à la système de valeurs fondé sur la convention, la non-reproductibilité et l'intégrité. La diversité des rejets avant-gardistes de ces axiomes de l'art classique est une sorte de “contre-révolution” esthétique.

Elle est née (et naît encore) d'une raison très grave et profonde: une autre crise mentale de la culture européenne – pour cette fois c'est la crise de la Moi-mentalité. D'une part, comme l'ont montré les classiques littéraires russes, en particulier Dostoïevski, l'approfondissement du monde intérieur conduit à des labyrinthes et des impasses de la Moi-conscience. D'autre part, le Moi subjectif, après Freud, n'est plus considéré comme une monade holistique. La culture européenne est en train de perdre sa mentalité dominante et de se désintégrer à la recherche des nouvelles voies de développement.

C'était déjà le cas au XVIIIe siècle: la crise radicale de la conscience normative et rhétorique a été marquée non seulement par la mort du classicisme, mais aussi par la Grande Révolution française, les guerres napoléoniennes et la recherche explosive du préromantisme et romantisme. Il est tentant de relier cette crise à la crise des mentalités égocentriques au tournant des XIXe et XXe siècles. Il n'est pas par hasard que la nouvelle crise mentale précède à nouveau la Première Guerre mondiale et la révolution en Russie, ainsi que le renouvellement radical des pratiques artistiques.

Ainsi, l'“explosion” avant-gardiste des traditions visuelles conduit au rejet de la figuration. En particulier, l'expressionnisme abstrait rompt avec la figuration pour incarner directement l'expérience subjective de la présence dans le monde sans recourir aux coquilles objectives de l'existence. Cela rapproche le processus créatif d'un peintre à l'activité du compositeur. La musique n'est pas liée par la surface visible de la vie, mais elle est profondément suggestive. C'est un art de l'intonation qui forme des tonalités émotionnelles et les dirige vers le destinataire, en impliquant le destinataire en solidarité avec le sujet esthétique.

Il en va de même pour la peinture qui perd son objet figuratif. Le sujet créatif se prive d'objets reconnaissables comme support habituel de la compréhension mutuelle entre lui et le spectateur. Cela l'oblige à se tourner vers la sphère pré-personnelle de l'inconscient, qui est conçue pour offrir une occasion d'empathie entre l'artiste et le destinataire. En même temps, comme le montre l'expérience créative de l'expressionnisme abstrait et, en particulier, celle de Guy de Montlaure, le rejet de la figuration ouvre d'autres voies et possibilités non classiques de l'activité esthétique visuelle.

Cependant, l'opportunité des expériences avant-gardistes dans divers types de l'art est largement déterminée par la nature du matériel utilisé pour l'activité artistique. Dans la littérature, la déclaration de la lutte contre traditions esthétiques de l'art verbal conduit à la destruction de la discursivité. Ici, c'est le texte sans énoncés qui devient l'analogue à l'art visuel sans figuration.

Le cas extrême a été révélé par Vasilisk Gnedov à l'aube de l'avant-gardisme – en 1913 (la même année, Marcel Duchamp expose son premier échantillon de ready-made – “Bicycle Wheel”). Dans Le poème de la fin du egofuturiste Gnedov, il n'y avait pas d'autre texte verbal sauf que le titre. La lecture publique de ce “poème” était un geste: le mouvement de la main droite, rappelant l'action d'une guillotine.

Beaucoup d'œuvres des futuristes, les textes de “dada”, les échantillons de “l'écriture automatique” des surréalistes, tout en maintenant la verbalité, ont cependant perdu leurs propriétés du discours, c'est-à-dire la manifestation cohérente et valable de l'acte communicatif.

Le surréalisme est un phénomène proche dans ses intentions de l'expressionnisme abstrait. Tous les deux servent de manifestations de la crise catastrophique de la Moi-conscience et de l'identité personnelle qui en découle. Ils se caractérisent par une combinaison contradictoire de l'affirmation du soi individuelle (notamment dans le domaine de la technique picturale et de la polémique littéraire), de la spontanéité inconsciente, et parfois même de la religiosité (chez Guy de Mondlor en particulier).

La technique de “l'écriture automatique”, sur laquelle André Breton, fondateur du surréalisme, a fortement insisté, est une textualisation de la “parole interne”, dont la nature a fait l'objet de recherches approfondies par des scientifiques russes: le psychologue Lev Semenovitch Vygotsky [Выготский / Vygotskiy 1982] et le linguiste Nikolai Ivanovich Zhinkin [Жинкин / Zhinkin 1998]. En France, à ma connaissance, un problème similaire a été étudié en profondeur par Gustave Guillaume, révélant la sphère des intentions mentales, qui devient un véritable discours, passant par les mécanismes communicatifs du langage et en les transformant en un énoncé accessible à une autre personne.

La parole interne n'est pas inconsciente, mais elle n'est pas discursive; ses déclarations sont autocommunicatives et ne sont pas corrigées par l'orientation au destinataire. Les poètes surréalistes, ainsi que d'autres savants et théoriciens de l'avant-garde, voulaient affirmer la liberté de leur parole interne par rapport au langage comme institution sociale. Roland Bart disait que la langue est “fasciste”.

Cependant, les tentatives de libérer la littérature de la langue ne sont qu'une utopie dangereuse, puisqu'il n'existe pas des actes communicatifs entre les consciences sans l'intermédiaire de la langue. Ce n'est pas par hasard que le livre des "poèmes" de Vasilisk Gnedov a été appelé: "Mort à l'art".

L'expérience de la guerre surréaliste contre la rationalité du langage a conduit non pas à la liberté d'expression, mais à son "opacité" radicale, qui entrave la communication. C'est l'un des blocages de la Moi-conscience qui s'affirme en libérant des "autres". En libérant des "autres" le Moi personnel se noie dans le chaos de l'inconscient. Il devient une figure passive comme nous le faisons habituellement dans nos rêves.

Ce n'est pas étonnant que la plupart des surréalistes les plus doués – tels que Soupo, Desnos, Prever, Keno, Aragon, Tzara – ont rompu l'un après l'autre avec Breton afin du dépassement de la crise poétique. Parmi eux, je suis particulièrement attiré par la figure de Paul Eluard. Il se rapproche de Guy de Montlaure non seulement par son engagement dans la Résistance, mais aussi par l'orientation générale de l'évolution créatrice. Obsédé par l'idée de liberté, Eluard s'obstine cependant à ne pas vouloir remplacer le travail du poète par une "écriture automatique".

Dans les années d'après-guerre, sans renoncer à la valeur de la liberté, Eluard place la valeur de l'amour avant tout. Il comprend maintenant le phénomène initial de la vie pas comme le "moi" solitaire et libre, mais comme la complémentarité entre le "moi" et le "toi": Le Phénix, c'est le couple Adam et Ève.

Désormais pour l'ancien avant-gardiste la perspective de sortir de la crise mentale est le chemin vers la Toi-conscience comme fondement spirituel de la culture. Dans la philosophie russe, c'est Mikhaïl Bakhtine qui a reflété cette voie ("Je ne peux pas devenir moi-même sans un autre" [Бахтин / Bakhtin 1979, 312]); en français, c'était Emmanuel Levinas.

Le retour vers une autre type de conscience ramène l'écriture poétique aux bases de l'activité esthétique, lorsque l'intime et l'accidentel reçoivent la plénitude du général et du conséquent, lorsque le chaos est dépassé par l'harmonie. Dans son livre "Le Phénix" de 1951, Eluard publie un poème "Sérénité" ("Безмятежность"). Ce titre du texte est une claire antithèse de l'"opacité" du surréalisme. Dans ce texte, on peut observer le credo de la créativité poétique comme l'égard esthétique de sa propre vie. Ça c'est la vue de l'extérieur à travers les yeux de "son autre" – la vue contre-romantique et contre-surréalistique aussi:

Mes sommets étaient à ma taille
J'ai roulé dans tous mes ravins
Et je suis bien certain que ma vie est banale
Mes amours ont poussé dans un jardin commun
Mes vérités et mes erreurs
J'ai pu les peser comme on pèse
Le blé qui double le soleil
Ou bien celui qui manque aux granges
J'ai donné à ma soif l'ombre d'un gouffre lourd

J'ai donné à ma joie de comprendre la forme
D'une jarre parfaite.

Ce qui est important, ce n'est pas seulement ce qui est dit dans ce poème, mais aussi la façon dont on le dit. Le chaos surréaliste évoqué par un accrochage infondé des mots est remplacé par l'harmonie.

Au cœur de ce verlibre, l'organisation syllabique est clairement écoutée: l'alexandrin (soi-disant "vers héroïque") en 3, 4, 9 et 10 lignes et le populaire dans la tradition française classique l'octosyllabe (soi-disant "vers commun") dans le reste des lignes. Le vers final sonne comme l'hémistiche de l'octosyllabe. Et en plus le poème est une composition simple et claire en trois parties: 1 – 4, 5 – 8 et 9 – 11 vers.

La structure sémantique de ce texte est clairement organisée sur la base du parallélisme de couples contrastés: sommets – ravins, vérités – erreurs, soif – joie. Cette dernière est une opposition occasionnelle, créée par le parallélisme rythmique, syntaxique et phonologique des hémistiche de l'alexandrin: J'ai donné à ma soif // J'ai donné à ma joie.

Le poème est imprégné de connexions sémantiques occasionnelles. Ainsi, grâce à la position dans le vers (les extrémités des octosyllabe voisins) et à la relation mutuelle avec le blé, le soleil et les granges s'assemblent. Ce rapprochement contrasté est variante d'antithèse du haut et du bas, qui a donné par deux lignes de départ du texte. De plus, le soleil comme source lumineuse s'oppose aux granges, à l'intérieur desquelles se trouve l'ombre. Ce mot apparaît dans le vers suivant où il est ambigu, synonyme de fantôme, pressentiment (par exemple: l'ombre de la mort). Le parallélisme syntaxique et rythmique des lignes adjacentes rapproche l'ombre et comprendre et crée une autre antithèse occasionnelle: pressentiment lourd – compréhension joyeuse. Enfin, le gouffre, qui approfondit le motif des ravins, oppose la forme parfaite à l'informe chaotique et le jarre à manque de fond.

En conséquence, le texte est organisé autour de deux chaînes d'unités sémantiques. Série positive: sommets – amour – vérités – soleil – joie – comprendre – forme – jarre parfaite; et négative: ravins – erreurs – granges – soif – ombre – gouffre lourd. Cependant, la position centrale dans cette structure sémantique est occupée par les valeurs de base qui équilibrent ces contrastes et forment la série harmonisante. Ce sont la vie, qui absorbe les montées et descentes du héros lyrique, et le blé, auquel on compare la pesée mentale des vérités et des erreurs.

C'est là que l'amour entre en jeu. La pluralité, pourrait-on dire, sépare la notion de l'amour – comme la vie elle-même, qui équilibre les contrastes. Mais ce n'est pas un hasard que le vers sur mes amours est rythmiquement similaire aux vers sur le soif et la joie. D'ailleurs, Eluard écrit ont poussé, qui rapproche les amours au blé.

Quelques valeurs positives sont également impliquées dans cette série dominante: le soleil, puisque le blé double le soleil; l'amour (au pluriel), parce qu'en parlant ont poussé, Eluard ressemble à tout amour – un blé; et même une

jarre parfaite. Ce dernier n'est pas seulement une image inattendue de la joie, mais aussi un symbole communément compris de l'étanchement de la soif.

Nous avons la structure complète dans sa intégralité, cristalline dans sa transparence et sérénité. Mais l'occasionalité des liens entre les atomes de cette structure n'a rien à voir avec la restauration de l'harmonie rationnelle du classicisme. Il s'agit plutôt de la poétique heuristique du chaos surmonté.

Il semblerait que c'est une des perspectives de sortir de la crise prolongée de l'écriture poétique.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 295–360.
3. Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество. М., 1998.
4. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009; 2018.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Vygotskiy L.S. Myshleniye i rech' [Thought and Language]. *Vygotskiy L.S. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 6 vols. Vol. 2. Moscow, 1982, pp. 295–360. (In Russian).

(Monographs)

2. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979. (In Russian).
3. Тюпа В.И. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009, 2018. (In Russian).
4. Zhinkin N.I. *Yazyk – rech' – tvorchestvo* [Language – Speech – Creativity]. Moscow, 1998. (In Russian).

Тюпа Валерий Игоревич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Valerij I. Tiupa, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, professor, head of the Department for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. The author of numerous books and articles on theoretical poetics, historical poetics, historical aesthetics, rhetoric, narratology.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00032

Б.Б. Манджиева (Элиста)
ORCID 0000-0002-5644-3340

ТЕКСТОЛОГИЯ ПРОЛОГА ЭПОСА «ДЖАНГАР»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАЗНОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСЕЙ ДЖАНГАРЧИ ЭЭЛЯН ОВЛА И ТЕЛТЯ ЛИДЖИЕВА

Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (госзадание № 0258-2019-0003)

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу прологов «Джангара» из эпического репертуара известных джангарчи Ээлян Овла и Телтя Лиджиева с целью выявления устойчивости эпического текста. Если пролог – это художественное эпическое образование, то экспозиция закономерно обозначает вступительную часть любого повествования независимо от его художественного уровня и жанровой принадлежности. Безусловно, пролог каждого из циклов имеет отличное художественное своеобразие, соответствующее эпической школе. Как любое эпическое клише или как любой развернутый сюжетный мотив, встречающийся в текстах «Джангара», он повторяется в пределах одной эпической школы, одного цикла. Методом полного синоптического сопоставления текстов, разработанным В.М. Гацаком для эпоса, проанализированы три пролога, записанные у Ээлян Овла, и один пролог в записи от Телтя Лиджиева, усвоившего большую часть песен «Джангара» репертуара сказителя Окона Бадмаева, которому в свое время помог овладеть мастерством джангарчи Окон Шараев – племянник Ээлян Овлы. Таким образом, эпический репертуар Телтя Лиджиева составляют известные песни «Джангара» великого рапсода Ээлян Овлы. Синоптическое сравнение текстов пролога показало, что Телтя Лиджиев, исполняя эпос, старался придерживаться консервативности «школы», следуя канонам предшественников, используя традиционный и стандартизированный набор сюжетов, стилистических и композиционных приемов, но вместе с тем, оставаясь в пределах эпического знания, джангарчи находил свой путь трансляции, добавляя или убавляя художественные детали, переставляя темы и подтемы, воплощая изложенное в художественную синонимию.

Ключевые слова: джангарчи; традиция; эпос «Джангар»; цикл; эпический репертуар; пролог; текстология; синоптический анализ.

B.B. Mandzhieva (Elista)
ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

**Textology of the Prologue to the “Dzhangar” Epic:
A Comparative Analysis of Multi-Temporal Recordings from
the Dzhangarchis – Eelyan Ovla and Teltya Lidzhiev**

The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (state order No. 0258-2019-0003)

Abstract. The article provides a comparative analysis of prologues to the *Dzhangar* narratives recorded from the renowned *dzhangarchis* Eelyan Ovla and Teltya Lidzhiev, and aims to examine the epic text for stability, determine the fundamentals and principles for the establishment of the expository part of the epic. If the prologue is an artistic epic formation, then the exposition logically stands for an introductory part of any narrative regardless of its genre level and genre affiliation. It is evident that each of the mentioned epic prologues has certain artistic peculiarities determined by a corresponding epic tradition (school). And like any other epic cliché or any expanded plot motif of the “Dzhangar”, it is sequentially repeated within texts of the same epic performance school or cycle of narratives. The method of complete synoptical analysis developed by V. Gatsak for epic texts has been applied to analyze a total of three prologues recorded from Eelyan Ovla and one recorded from Teltya Lidzhiev who had inherited the bulk of the tale-teller Okon Badmaev’s epic repertory, the latter having been tutored by Okon Sharaev – Eelyan Ovla’s nephew. So, Teltya Lidzhiev’s epic repertory was constituted by songs of the *Dzhangar* that came down to him from the prominent rhapsode Eelyan Ovla. The synoptical comparison shows that Teltya Lidzhiev sought to observe conservative principles of his performance ‘school’ and followed the canons of predecessors making use of standard and traditional plot structures, stylistic and compositional devices – but, however, the *dzhangarchi* kept within somewhat epic knowledge framework and developed his own way of performance extending or reducing artistic details, restructuring topics and sub-topics, thus turning the narrative into imaginative synonymy.

Keywords: *dzhangarchi*; tradition; epic of “Dzhangar”; cycle; epic repertory; prologue; textology; synoptical analysis.

Эпос в своем стадийном развитии проходит несколько этапов – от одной отдельной песни-поэмы, созданной рапсодом, до целого репертуарного цикла. А.Н. Веселовский выделил четыре основных этапа стадийного развития эпоса: 1) лирико-эпические кантилены; 2) появление собственно эпической песни; 3) песня об одном герое или тематически родственные песни объединяются в цикл; 4) находящийся уже на грани личного творчества, образование цельного эпического свода, создание эпопеи [Веселовский 1975, 394–395]. «...Эпос развивался в условиях рас-

пада родовых отношений и перехода от рода к семье, в период зарождения государственного самосознания и формирования ранних государств» [Селеева 2018, 46].

Калмыцкий героический эпос «Джангар», пройдя многовековой путь стадийного развития, стал циклическим эпосом, объединившим группу песен-поэм вокруг единого героя – Джангара. Гениальной находкой певцов «Джангара» явилось создание экспозиционной части, предваряющей эпическую песнь. Пролог, как и любое эпическое клише или как любой развернутый сюжетный мотив, встречающийся в текстах «Джангара», повторяется в пределах одной эпической школы, одного цикла.

Такие циклические эпические произведения, как, например, новгородский цикл былин, киевский цикл былин, цикл огузского эпоса «Кор-оглы (Гороглы)», цикл нартовских сказаний и др., в своем стадийном развитии не дошли до формирования единой экспозиционной части – пролога, общего для всего цикла. Киргизский эпос «Манас» имеет две большие версии, в каждой из которых есть своя экспозиция, стилистически отличающаяся от другой. Таким образом, мы можем заключить, что пролог – это художественное эпическое образование, тогда как экспозиция закономерно обозначает вступительную часть любого повествования независимо от художественного уровня назначения, жанровой принадлежности. Безусловно, пролог цикла имеет отличительное художественное своеобразие, соответствующее эпической школе.

Вопросы изучения пролога героического эпоса «Джангар» рассмотрены в работах А.Ш. Кичикова [Кичиков 1992; 1974], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов 2005 а; 2005 б; 2010], Э.Б. Овалова [Овалов 1977], Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2014], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2018]. Предметом настоящего исследования является синоптический анализ прологов «Джангара» из эпического репертуара джангарчи Ээлян Овла и его последователя – сказителя Телтя Лиджиева. Цель исследования – выявление устойчивости и вариативности эпического текста пролога в границах одной «школы».

Выдающийся джангарчи Ээлян Овла (1857–1920) стал известен миру после того, как по настоянию профессора В.Л. Котвича в 1908–1910 гг. студент Санкт-Петербургского университета Номто Очиров записал у него десять глав-поэм и неполную одиннадцатую песнь. Во время записи Номто Очирову показалось, что каждую песнь джангарчи начинает одинаково, и собиратель после записи четырех песен стал пропускать начало песни, сделав отсылку: «Начало смотрите на первых двух листах». Таким образом, Номто Очировым были записаны прологи к песням: «О том, как хороший сановник богдо Джангара красивейший во вселенной Мингиян, сын Эрке Туг-хана, по велению нойона Джангара отправился и пригнал табун чубарых скакунов Алтан Тюрк-хана» (пролог состоит из 250 стихотворных строк); «О том, как в восемнадцатилетнем возрасте Хонгор женился на Герензел, дочери Догшин Цаган Зула-хана – одного из четырех ханов четырех материков» (280 стихотворных строк); «О том, как ловкий

Улан Хонгор пленил Аля Монхулю, внука Дуутхулы» (278 стихотворных строк) и к неполной 11-й песне без названия (193 стихотворные строки). Исходя из этого, можно заключить, что джангарчи Ээлян Овла, исполнивший десять песен, каждую из них предварял прологом, из которых, к сожалению, собиратель записал только четыре [Джангар 1978, I, 360–367; 368–375; 376–383; II, 340–345].

Последователь Ээлян Овлы – джангарчи Телтя Лиджиев (1906–1970) – родился в поселке Енотаевка Калмыцкой степи, в семье бедняка. Осиротевший в раннем детстве Телтя батрачил у богача. В этом же поселке жил известный джангарчи Окон Бадмаев, который исполнял песни из репертуара Ээлян Овлы. Самым ярким впечатлением детства для Телти стало пение джангарчи, услышанное им. К сожалению, ему не всегда удавалось слушать исполнение «Джангара», но когда выпадала такая возможность, мальчик старался усвоить песни сказителя. Запомнив ритмичное исполнение эпических стихов, Телтя, когда пас в степи скот, громко воспроизводил услышанную им песнь. Так, благодаря хорошей памяти к двенадцати годам, Телтя Лиджиев усвоил большую часть песен «Джангара» из репертуара Окона Бадмаева, которому в свое время мастерством помог овладеть джангарчи Окон Шараев – племянник Ээлян Овлы. Таким образом, эпический репертуар Телтя Лиджиева составляют известные песни «Джангара» в исполнении великого рапсода Ээлян Овлы.

В 1933 г. Телтя Лиджиев впервые принял участие в конкурсе знатоков эпоса «Джангар», проводившемся в п. Калмыцкий Базар (ныне п. Приволжский Астраханской области). В 1940 г. во время празднования 500-летия калмыцкого эпоса «Джангар» Телтя Лиджиев участвовал в конкурсе джангарчи, в котором состязались как известные, так и начинающие исполнители. Талант джангарчи Телтя Лиджиева был высоко оценен, он по праву занял третье место, уступив лишь двум прославленным рапсодам – Мукебюну Басангову и Дава Шавалиеву.

Телтя Лиджиев был участником Великой Отечественной войны. В ходе Сталинградской битвы он был дважды ранен. После тяжелого ранения Т. Лиджиев вернулся домой и вскоре вместе со своим народом подвергся насильственной депортации в Сибирь. Там калмыки оказались бесправными во всем, даже в общении на родном языке. Но джангарчи не забывал эпос, он хранил его в памяти, и, когда калмыки вернулись из ссылки в родные степи, Телтя Лиджиев вновь стал исполнять эпические песни, участвуя в различных конкурсах знатоков калмыцкого фольклора и героического эпоса «Джангар».

Телтя Лиджиев относился к классической школе джангарчи Ээлян Овлы, канон которой было сохранение твердости текста. От джангарчи Менкенасан Бадмаева (1879–1944) Телтя перенял две большие песни эпоса «Джангар» – «О том, как хана мангасов Свирепого Шара Гюргю Славный Улан Шовшур покорил», принадлежащую к Малодербетовскому циклу (1862 г.) и песнь из Багацохуровского цикла (1852 г.) «О том, как славный богдо Джангар свирепого Хара Кинеса покорил».

«Телтя Лиджиев, как и его современники, другие последователи “школы” Э. Овла, не пел, а сказывал “Джангар”, но при этом уверенно, не сбиваясь, сосредоточенно. Казалось, что он жил дыханием героев эпоса», – так об исполнительском мастерстве джангарчи отзывается Н.Ц. Биткеев, записавший летом 1970 г. полный репертуар сказителя [Биткеев 1982, 97].

Джангарчи, относившиеся к школе Ээлян Овлы, эпическим языком овладевали с самых малых лет. Уже в двенадцать лет Овла сказывал эпос слушателям, состязаясь со сверстниками.

Ээлян Овла обладал исключительной памятью, «Джангар» он усвоил от талантливых джангарчи из своего рода. К эпическому исполнению он относился благоговейно, песни эпоса для него были равноценны сакральному тексту молитв. В.Л. Котвич, посетивший в 1910 г. джангарчи, писал: «Один из вечеров Эляев посвятил тому, чтобы продемонстрировать пение “Джангара”. К этому, по его словам, нужно было подготовиться соответствующим образом, так как иначе пение весьма затруднительно для сказителя и может вызвать неприятные последствия для окружающих, вроде неожиданного вихря и т.п.» [Котвич 1958, 197]. Исполнение эпоса, как правило, начиналось вечером. Известно, что перед началом сказитель проводил своеобразный ритуал: угощал присутствующих *арак*ой – молочной водкой и угощался ею сам. Возможно, это было связано с тем, что предполагалось исполнение не одной песни, а нескольких или даже полного репертуара.

Исследователь русских былин П.Д. Ухов, определяя типические формулы в различных сюжетах ряда сказителей, отмечает, что манера эпических певцов не всегда одинакова. «Разница состоит в степени импровизации: у одних сказителей вырабатывается твердый текст былин и даже переходные места повторяются ими более или менее точно; у других – твердого текста былин не вырабатывается и композиционно такие былины более рыхлы и нестройны» [Ухов 1970, 75].

По определению А.М. Астаховой, существуют три основные категории восприятия и воссоздания сказителями былины: 1) сказители, перенявшие тексты совершенно или почти точно в таком же виде их передающие; 2) сказители, усвоившие «общий остов»; 3) сказители-импровизаторы [Астахова 1966, 82].

Цикл песен сказителя Телтя Лиджиева по исполнению и восприятию «Джангара» относится к первой категории. Действительно, заучивание текста наизусть и точное его воспроизведение невозможно, в силу того, что существуют некие правила усвоения и исполнения эпической песни. Дословно повторить усвоенный текст нельзя, потому как у каждого исполнителя своя исключительная сила памяти.

Воспользовавшись синоптическим методом анализа текстов прологов, мы попытались выяснить сохранность эпических тем и определить, в чем конкретно состоит вариативность текстов.

Для проведения полного синоптического сопоставления текстов по методике В.М. Гацака [Гацак 1989, 65] были взяты тексты трех прологов

из эпического цикла рапсода Ээлян Овла: пролог 1-й песни «О том, как хороший сановник богдо Джангара красивейший во вселенной Мингиян, сын Эрке Туг-хана, по велению нойона Джангара отправился и пригнал табун чубарых скакунов Алтан Тюрк-хана», пролог 2-й песни «О том, как в восемнадцатилетнем возрасте Хонгор женился на Герензел, дочери Догшин Цаган Зула-хана – одного из четырех ханов четырех материков», пролог 3-й песни «О том, как ловкий Улан Хонгор пленил Аля Монхулю, внука Дуутхулы» и текст пролога к песням джангарчи Телтя Лиджиева.

Для полного синоптического сопоставления материал исследования был сведен в таблицу, в которой:

1. Тексты прологов размещены параллельно в четырех колонках так, чтобы идентичные стихотворные строки располагались на одном уровне, это позволяет обнаружить сходные строки;

2. При сопоставлении текстов, расположенных по вертикали, в таблице появляются просветы, свидетельствующие о том, что в данном варианте пролога нет строк, которые имеются в других вариантах;

3. Все строчные позиции нумеруются;

4. Если в данном тексте (или в стиховой позиции) нет стиха, имеющегося в другом тексте, ставится прочерк;

5. Если тот же стих имеется в другом месте, то дается отсылка – *см.*;

6. Если обнаруживается неполное сходство, то указывается номер позиции и дается отсылка – *ср.* (Два последних пункта позволяют выявить неявные переключки и существенно дополняют фиксацию реального соотношения текстов);

7. При полном совпадении стиха в двух и более сопоставляемых записях стих выделяется жирным шрифтом.

Расположив четыре текста прологов «Джангара» цикла Ээлян Овла и эпического репертуара Телтя Лиджиева в описанной последовательности, мы провели синоптическое сопоставление текста, которое выявило его сохранность и вариативность как в вербальном, так и композиционном отношении.

В результате синоптического сопоставления прологов песен образовалось 382 строчные позиции. Синоптическая «развертка по вертикали» и сопоставление паритетных стихов выявили 124 стиха, совпадающих текстуально и позиционно. Для 31 стиха соответствия нашлись не рядом, на это указывает пометка *см.* с указанием номера строки, занимаемой в другом тексте тем же стихом. В 26 случаях стихи различаются в разной степени, но все же совпадают между собой, варьируя одну и ту же основу. Совпадающих текстуально и позиционно, но с долей синонимии в деталях, нами обнаружено 98 стихов. Таким образом, при синоптическом сопоставлении текстов прологов двух эпических репертуаров одной «школы» 231 строчных позиций оказались целиком или частично тождественными.

Джангарчи, обдумав все моменты и элементы песни, строит некую основу, следуя которой и исполняет ее. В цикле песен Ээлян Овлы прологи состоят из следующих тем:

1. Биография Джангара, описание его подвигов;
2. Описание страны;
3. Описание построения дворца;
4. Описание хана Джангара восседающего во дворце;
5. Описание хатун ага Шавдал;
6. Описание местоположения богатырей на пиру.

В свою очередь, тема «Описание страны» подразделяется на такие подтемы, как:

- а) описание природы;*
- б) описание горы Цаган;*
- в) описание океана Шартаг;*
- г) описание родовой реки Домбо.*

Тема «Описание местоположения богатырей на пиру» состоит из таких подтем, как:

- а) описание богатыря Мингияна;*
- б) описание богатыря Алтан Чеджи;*
- в) описание богатыря Улан Хонгора;*
- г) описание богатыря Гюзян Гюмбе;*
- д) описание богатыря Савара;*
- е) описание богатыря Санала.*

У Телтя Лиджиева, последователя Ээлян Овлы, совпадающими константами являются основные темы пролога, но уже в несколько измененном порядке:

1. Биография Джангара, описание его подвигов;
2. Описание построения дворца;
3. Описание страны;
4. Описание хатун ага Шавдал;
5. Описание хана Джангара;
6. Описание местоположения богатырей на пиру.

Тема 1. «Биография Джангара, описание его подвигов» у двух сказителей одинаково сложена, позиционно все 49 строк совпадают. Различия в тексте синонимического характера встречаются в пяти позициях (№ 15, 18, 38, 47, 49):

Ээлян Овла

15. *Булъжң ик маңһс хааг;*
Кривого огромного хана-мангаса;

18. *Дордң ик шар маңһс хааг;*
Огромного желтого хана-мангаса;

Телтя Лиджиев

Бучи ик шар маңһс хааг;
Тридцать огромных
желтых ханов-мангасов;

Дочн ик шар маңһс хааг;
Сорок огромных желтых
ханов-мангасов;

38. **Төвн дөрвн хаани**
куук *һолад*;
Отвергнув дочерей
четырёх ханов материка;

Төвн дөрвн хаани куук *һолад*;
Отвергнув дочерей
пятидесяти двух ханов;

47. **Арслңгин чиирг** хамгиг *цугдулсн*;
Самых сильных из львов
[-богатырей] собравший;

Баатрмудын чиирг хамгиг *цугдулсн*;
Самых сильных
из богатырей собравший;

49. **Дөчн хойр** хаани *нутг*
номдан орулсн.
Владения сорока двух ханов вере
своей подчинивший.

Дөчн йисн хааг *номдан орулсн*.
Сорок девять ханов
вере своей подчинивший.

Следующая тема «Описание страны» у джангарчи Ээлян Овла состоит из 27 стихотворных строк, у Телти Лиджиева данная тема подверглась композиционным изменениям, так, сказитель разделил ее на две части: одну часть, состоящую из таких подтем: а) *описание горы Цаган*; б) *описание океана Шартаг*; в) *описание родовой реки Домбо*, джангарчи расположил после темы «Описание построения дворца», а другую часть темы – *описание природы Бумбы* рапсод исполнил вслед за описанием хатун ага Шавдал и описанием Джангара.

После «Описания страны» у Ээлян Овла следует тема «Описание построения дворца», состоящая из 72 стихотворных строк. Данную тему можно разделить на следующие подтемы: а) *совет ханов*; б) *описание построения дворца*; в) *совет ясновидца Алтан Чеджи*; г) *окончание построения дворца*; д) *водружение замены*.

Данная тема в прологе у Телти Лиджиева претерпела композиционное варьирование, сказитель повествует о построении дворца сразу после темы «Биография Джангара и описание его подвигов», а в объемном плане заметно сократилась и составила 23 стихотворных строк. За исключением подтем: а) *совет ханов*, в) *совет ясновидца Алтан Чеджи*, остальные подтемы (б, г, д) присутствуют в описании, но в явно сокращенном виде. Возможно, сокращение описания продиктовано тем, что сказитель либо перенял текст в сжатом виде, либо в момент исполнения джангарчи опустил описание места сооружения дворца и детализацию самого построения, сохранив лишь основные моменты.

В теме «Описание местоположения богатырей на пиру» у Телти Лиджиева также обнаруживаются перестановки подтем:

Ээлян Овла

а) *описание богатыря Мингъяна*;

б) *описание богатыря Алтан Чеджи*;

в) *описание богатыря Улан Хонгора*;

г) *описание богатыря Гюзян Гюмбе*;

д) *описание богатыря Савара*;

е) *описание богатыря Санала*.

Телтя Лиджиев

а) *описание ясновидца Алтан Чеджи*;

б) *описание богатыря Улан Хонгора*;

в) *описание богатыря Савара*;

г) *описание богатыря Санала*;

д) *описание богатыря Гюзян Гюмбе*;

е) *описание богатыря Мингъяна*.

На пирах богатыри рассказываются в порядке иерархической ступени. Правая сторона – почетная. Глава правой стороны Алтан Чеджи – «мудростью всех превзошедший», глава левой стороны Хонгор, один из храбрых, мужественных, благородных богатырей Бумбы. Таким образом, мы видим, как справа от хана, так и слева, места закреплены за героями в зависимости от их заслуг и достоинств.

При описании главы правой стороны Алтан Чеджи сказитель Т. Лиджиев охарактеризовал богатыря как *медлегчи*, тогда как у Ээлян Овла он является ясновидцем. После описания богатыря Гюмбе джангарчи описывает играющую на хуре ага Шавдал и поющего под эту прекрасную мелодию богатыря Мингъяна. В данном описании совпадающими оказались три позиции: № 246, 248, 250, в остальных трех обнаружилось замены слов, а последняя строка отсутствует:

Ээлян Овла

Йирн негн чивһстә;

С девяносто одной струной;

Хулсн дундан өндглсн;

Гнездящего в камышах;

Нур дундан өндглсн;

Гнездящейся на озере

Арвн хойр айсар чаикурдад одв

На двенадцать ладов

струны хура звучат.

Телтя Лиджиев

Йирн йисн чивһстә;

С девяносто девятью струнами;

Хулсн дотран бәәсн;

Обитающего в камышах;

Нур дотр бәәсн;

Обитающей на озере;

—

Синоптический анализ текстов также выявил, что основные различия обнаруживаются в синонимических трансформациях. Синонимическими оказываются и отдельные слова, и фразеологические сочетания:

Ээлян Овла

Бажэг шилэр оңгдгсн;
Мозаичным стеклом украшенный;

Дөчн йисн эжилэ хортн дээсиг;
Сорок девять лет во врагах
пребывавшего противника;

Дөчн йисн эжилэ;
Сорока девяти лет;

Хар торһн дөрвлэжн деер;
На квадратной подстилке
из черного шелка;

Даңһар орулжэ өгсн гинэ;
Самостоятельно подчинил, говорят;

Эндэн долан дуңһру күцэд суудг.
Семь кругов составив, сидящие.

При сопоставлении текстов нами были обнаружены следующие контекстуальные синонимы:

Ээлян Овла

Тэвн хойр хаани күүк *һолад*;
Отвергнув дочерей
пятидесяти ханов;

Тэвн ик шана һарһад;
Пятьдесят больших граней сделал;

Таким образом, в прологе сказителя Т. Лиджиева в сравнении с экспозицией Ээлян Овла обнаруживаются как устойчивость эпического текста, так и ее изменения. Вербальная идентичность наблюдается в 98 позициях. Телтя Лиджиев слово в слово повторяет традиционное начало «биографии Джангара и описание его подвигов», за исключением 5 позиций из 49, «описание горы и океана», «описание богатыря Гюзяна Гюмбе», за исключением новых 8 строк, описывающих его оружие: «*Бэрдг зер-зевнь / Долан давхр иртэ, / Һурвн давхр мергтэ, / Заңһад оркхларнь – / Замб Түвин орни көддг, / Цокад оркхлань – / Дордын долан орни шулл / Дор-доран аңирдг*». Частичные совпадения наблюдаются в «описании природы Бумбы», в этой подтеме порядок строк изменен (№ 238, 237, 235, 236, 239), четыре строки (№ 51–54) из текста Ээлян Овла у Телтя Лиджиева отсутствуют. Также неполные совпадения присутствуют в следующих подтемах:

Телтя Лиджиев

Һал шилэр нүдлгсн;
Огненным стеклом украшенный;

Дөчн йисн хаана хортн дээс;
Врагов сорока девяти ханов;

Дөчн йисн хаана;
Сорока девяти ханов;

Долан давхр дөрвлэжн деер суудг;
На семислойной квадратной
подстилке сидящий;

Даңһар һанцарн орулжэ
өгсн [болдг];
Самостоятельно в
одинокку подчинил;

Долан дуңһру күцэд суудг.
Семь кругов составив, уселись.

Телтя Лиджиев

Тэвн дөрвн хаани күүк *һолад*;
Отвергнув дочерей
пятидесяти четырех ханов;

Тэвн ик шана һарһсн;
Пять больших граней сделал.

Ээлян Овла

1) «Описание знамени»

172 *Долвңг сарин герлтэ*;
Словно луна, сияющее;

175 *Алтн баран шар цоохр тугиг*;
Желто-пестрое знамя,
что золотом отлиывает;

176 *Өмн бийднь хатхгсн бээдг.*
Перед [дворцом] водружено

2) «Описание хатун ага Шавдал»

207 *Ном Төгс хаани күүк*
Дочь хана Номо-Тегюса
– *Ямр дүрэр бээдмб? – гихни*;
В каком облике [он] пребывает?
– если спросить;

3) «Описание ясновидца
Алтан Чеджи»

265 *Ирэд уга йирн йисн эжилэ юмиг*;
Грядущее на девяносто
девять лет;

266 *Таажэ меддг*
Предсказывающий

267 *Байн Күңкән Алтн Чеежэ*

4) «Описание богатыря
Улан Хонгора»

279 *Бөк Мөңгн Шигширһин ууһн көвүн*
Старший сын Бёке Мёнген
Шигширги

283 *Арслңгин Арг Улан Хоңһр гинэ.*
Благородный Алий
Хонгор Лев, говорят.

Телтя Лиджиев

1) «Описание знамени»

Долан нарни герлтэ;
Сияние семи солнц излучающее;

Өндр шар цоохр тугни;
Высоко взметнувшего
пестрого знамени;

Өмн бийднь хатхата.
Перед [дворцом] водружено.

2) «Описание хатун ага Шавдал»

Эзн Жаңһрин хатн
Владыки Джангара супруга
Как [он] поживает? – если спросить;

3) «Описание ясновидца
Алтан Чеджи»

Давсн йирн йисн эжилэ юмиг;
Прошлое на девяносто девять лет;

Альдас болвчн меддг
Знающий

Байн Күңкән Алтн Чеежэ – медлһч.

4) «Описание богатыря
Улан Хонгора»

281 *Бөк Мөңгн Шигширһин ууһн үрн*
Старший сын
Бёке Мёнген Шигширги

Арслңгин Арг Улан Хоңһр гидг баатр.
Благородный Алий Хонгор
Лев-богатырь.

Рассматривая синонимические параллели в эпическом тексте Телтя Лиджиева, как прием варьирования, необходимо отметить, что это не тавтология и не синонимы. Они становятся синонимичными потому, что выполняют аналогичную поэтическую функцию, заменяя слова и выделяя подобное качество или семантическую особенность. В.М. Гацак в статье «Эпический певец и его текст» отмечает, что «...певец прежде всего хранитель эпического знания» и именно знание поэмы находит проявление в том, что у певца не одна повествовательная возможность, а «“пучок” таких возможностей» [Гацак 1971, 45]. Как показало синоптическое сравнение

текстов пролога, Телтя Лиджиев, исполняя эпос, старался придерживаться консервативности «школы», следуя канонам предшественников, используя традиционный и стандартизированный набор сюжетов, стилистических и композиционных приемов. Но вместе с тем, оставаясь в пределах эпического знания, джангарчи находил свой путь трансляции, добавляя или убавляя художественные детали, переставляя темы и подтемы, воплощая изложенное в художественную синонимию. Пролог, являясь важным композиционным слагаемым эпоса «Джангар», свидетельствует о преемственной устойчивости во времени, высоком традиционном искусстве и исполнительском мастерстве рапсодов эпической «школы» Ээлян Овла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова А.М. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
2. Биткеев Н.Ц. Поэтический стиль джангарчи («школа» Ээлян Овла) // Эпическая поэзия монгольских народов (исследования по эпосу). Элиста, 1982. С. 95–105.
3. Веселовский А.Н. Типология народного эпоса. М., 1975.
4. Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени: историческое исследование поэтики. М., 1989.
5. Гацак В.М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971. С. 7–46.
6. Джангар. Калмыцкий героический эпос. М., 1978.
7. Кичиков А.Ш. Баатрлг дуулвр «Жаңһр». Баатрлг дуулврин һарлһин, баг бөлгүдин, теднә һоллгч баатрмудын, утх багтаврин шинжлһн [Героический эпос «Джангар». Проблемы происхождения эпоса, циклов песен, основных сюжетов и образов]. Элст, 1974. (На калмыцком языке).
8. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1992.
9. Котвич В.Л. Джангариада и джангарчи // Филология и история монгольских народов. М., 1958. С. 196–199.
10. Манджиева Б.Б. Роль пролога в композиции калмыцкого героического эпоса «Джангар» // *Epic Jangar and Beyond*. Хобуксар, 2014. С. 209–216.
11. (а) Неклюдов С.Ю. Дворец хана Джангара: к типологии одного мотива // Исследователь монгольских языков (К юбилею Б.Х. Тодаевой). Элиста, 2005. С. 124–133.
12. (б) Неклюдов С.Ю. Мифологическая семантика в зачинах монгольского эпоса // *Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. Tom LVIII. Zeszyt 1. Warszawa, 2005. P. 117–132.*
13. Неклюдов С.Ю. Морфология и семантика эпического зачина в фольклоре монгольских народов // Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература: к 75-летию акад. Б.Л. Рифтина. М., 2010. С. 137–149.
14. Овалов Э.Б. Поэма о поражении свирепого Хара Киняса в эпосе «Джангар». Элиста, 1977.
15. Селеева Ц.Б. Характер историзма эпоса «Джангар» сквозь призму сюже-

та // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 46–56.

16. Убушиева Д.В. Космогонические мотивы в прологе эпоса «Джангар» // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 35–45.

17. Ухов П.Д. Атрибуция русских былин. М., 1970.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Seleyeva Ts.B. Kharakter istorizma eposa “Dzhangar” skvoz’ prizmu syuzheta [The Nature of the Historicism of the Epic “Dzhangar” through the Prism of the Plot]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, no. 3 (46), pp. 46–56. (In Russian).

2. Ubushiyeva D.V. Kosmogonicheskiye motivy v prologe eposa “Dzhangar” [Cosmogonic Motives in the Prologue of the Epos “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2018, no. 3 (46), pp. 35–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bitkeyev N.Ts. Poeticheskiy stil’ dzhangarchi (“shkola” Eelyan Ovla) [The Jangarchi’s Poetic Style (Eelyan Ovla’s ‘School’)]. *Epicheskaya poeziya mongol’skikh narodov (issledovaniya po eposu)* [Epic Poetry of Mongolic Peoples: Studies of the Epic]. Elista, 1982, pp. 95–105. (In Russian).

4. Gatsak V.M. Gatsak V.M. Epicheskiy pevets i ego tekst [The Epic Talleteller and His Text]. *Tekstologicheskoye izucheniye eposa* [Textological Exploration of the Epic]. Moscow, 1971, pp. 7–46. (In Russian).

5. Kotvich V.L. Dzhangariada i dzhangarchi [The Dzhangariad and Dzhangarchis]. *Filologiya i istoriya mongol’skikh narodov* [Mongolic Peoples: Philology and History]. Moscow, 1958, pp. 196–199. (In Russian).

6. Mandzhiyeva B.B. Rol’ prologa v kompozitsii kalmytskogo geroicheskogo eposa “Dzhangar” [The Kalmyk Heroic Epic of Jangar: A Structural Role of the Prologue]. *Epic Dzhangar and Beyond*. Hoboksar, 2014, pp. 209–216. (In Russian).

7. (a) Neklyudov S.Yu. Dvoretz khana Dzhangara: k tipologii odnogo motiva [The Khan Dzhangar’ Palace: Towards the Typology of a Single Motif]. *Issledovatel’ mongol’skikh yazykov* [The Researcher of the Mongolian Languages]. Elista, 2005, pp. 124–133. (In Russian).

8. (b) Neklyudov S.Yu. Mifologicheskaya semantika v zachinakh mongol’skogo eposa [Mythological Semantics in the Beginnings of the Mongolian Epos]. *Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. Vol. 58. Part 1. Warszawa 2005, pp. 117–132.* (In Russian).

9. Neklyudov S.Yu. Morfologiya i semantika epicheskogo zachina v fol’klore mongol’skikh narodov [The Morphology and Semantics of an Epic Onset in the Mongolian peoples’ folklore]. *Kitay i okrestnosti: mifologiya, fol’klor, literatura: k 75-letiyu akad. B.L. Riftina* [China and Its Surroundings: Mythology, Folklore, Literature: To the 75th Anniversary of Academician B.L. Riftin]. Moscow, 2010, pp. 185–198. (In Russian).

(Monographs)

10. Astahova A.M. *Byliny. Itogi i problemy izucheniya* [Bylina. Results and Problems of Studies]. Moscow, 1966. (In Russian).
11. Gatsak V.M. *Ustnaya epicheskaya traditsiya vo vremeni: istoricheskoye issledovaniye poetiki* [The Oral Epic Tradition over Time: A Historical Study of Poetics]. Moscow, 1989. (In Russian).
12. Kichikov A.Sh. *Baatrlg duulvr "Ganhr": (baatrlg duulvrin harlhin, bag bölgüdin, tednä hollgc baatrmudyn, uth bagtavrin singllhn* [The Heroic Epic Poem "Dzhangar": Questions of Origin, Cyclization, Main Plots and Topics]. Elista, 1974. (In Kalmyk).
13. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar". Comparative and Typological Research of a Monument]. Moscow, 1997. (In Russian).
14. Ovalov E.B. *Poema o porazhenii svirepogo Khara Kinyasa v epose "Dzhangar"* [The Epic of "Dzhangar": A Song about the Defeat of Hara Kinyas the Fierce]. Elista, 1977. (In Russian).
15. Ukhov P.D. *Atributsiya russkikh bylin* [Attribution of Russian *Bylinas* (Epic Songs)]. Moscow, 1970. (In Russian).
16. Veselovskiy A.N. *Tipologiya narodnogo eposa* [Typology of the National Epic]. Moscow, 1975. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

Bayrta B. Mandzhieva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Mongolian Philology. Research interests: folklore, epic studies, heroic epic of *Dzhangar*, epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00033

Ц.Б. Селеева (Элиста)
ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

**ГЕРОИЧЕСКОЕ СВАТОВСТВО В
СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ «ДЖАНГАРА»:
сюжетный состав и композиционная структура**

Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1)

Аннотация. Статья посвящена одной из актуальных проблем изучения национальных эпических текстов о героическом сватовстве, открывающих генетические истоки сюжетов и мотивов, раскрывающих сложные глубинные взаимосвязи эпического творчества и явлений действительности. Героическое сватовство, обретение и женитьба на суженой, – относятся к важному событийному этапу в жизненном цикле богатыря, широко отразившемуся в тюрко-монгольской эпике. Целью настоящего исследования является рассмотрение структуры сюжетов о героическом сватовстве синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар», анализ типологии и семантики мотивов в рамках сюжетного структурирования, проведение параллелей с традиционным свадебным обрядово-ритуальным комплексом, определяющим художественную структуру произведения. В ходе исследования были выявлены особенности структуры сюжета героического сватовства в национальной эпике ойратов Синьцзяна. При всем многообразии содержания и при всей разнохарактерности сюжетов о героическом сватовстве, представленных архаическими и классическими типами, обнаруживаются общие структурообразующие элементы, которые в различных сочетаниях и вариациях складываются в коррелятивные системы. Универсальный характер носят экспозиционная и финальная части (пир начальный, свадебный пир), развитие сюжетного действия, связанное с рядом типологических мотивов и эпизодов, включенных неразрывными событийными звеньями в эпическое повествование: поимка и седлание коня героя, снаряжение и отправление героя в путь, преодоление пути. Наряду с универсальными типологическими элементами структуры сюжета, выявлены и вариационные элементы, имеющие сюжетообразующий характер, – завязка сюжета, обусловленная определенной мотивировкой, путевые инициационные испытания героя, прибытие и нахождение героя в ханстве суженой, кульминационно-конфликтные эпизоды брачных состязаний за невесту. Семантика ряда мотивов в архаической и классической эпике синьцзян-ойратской версии «Джангара» имеет параллели и восходит к национальным свадебным церемониям, обрядам и ритуалам, трансформированным сквозь призму представлений эпического мира. Инициация исторически предшествовала свадьбе, по всей вероятности, многие сказочно-эпические свадебные ритуалы являются рудиментами и результатом

трансформации инициационных обрядов, издревле игравших значительную роль в жизни человека.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; сюжеты о героическом сватовстве; герой; суженая; брачная коллизия; структура сюжета; мотив; свадебные ритуалы и обряды; этнографическая действительность; типология; семантика.

Ts.B. Seleeva (Elista)
ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

“Heroic Matchmaking” in Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”: Story Construction and Compositional Structure

The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: trans-boundary traditions and interactions”
(state order No. 0258-2019-0003)

Abstract. The article is devoted to an actual question of studying national epic texts about heroic matchmaking, finding genetic origins of plots and motifs, to prove complex deep relationships of epic creation and phenomena of reality. Heroic match-making, finding and marrying a betrothed, belong to an important eventful stage in the life cycle of the hero, widely reproduced in the Turkic-Mongol epic. The purpose of this study is to examine the structure of the plots about the heroic matchmaking of the Xinjiang-Oirat version of the epos “Dzhangar”, the analysis of the typology and semantics of the motifs within the framework of plot structuring, drawing parallels with the traditional wedding ritual and ritual complex defining the fictional structure of the work. By the study, the features of the plot structure of the heroic matchmaking in the national epic of Oirats of Xinjiang were shown. Despite all variety of content and with all diversity of plots about heroic matchmaking, represented by archaic and classical types, common elements are found as structure-forming, which in various combinations and variations added to correlative systems. Universal framing character has the exposition and the final part (initial feast, wedding feast), the development of plot action associated with a number of typological motifs and episodes, which are included in the epic narrative as inseparable event features: catching and saddling the hero’s horse, equipping and sending the hero on the way, overcoming the own way. Along with the universal typological elements of the plot structure, there are also variational elements of plot-forming function, the development of the plot due to certain motivation, travel initiation tests of the hero, the arrival and finding of the hero in the condemned khanate, the culminating-conflict episodes of marriage competitions for the bride. The semantics of a number of motifs in the archaic and classical epic of the Xinjiang-Oirat version of “Dzhangar” shows parallels and goes back to national wedding ceremonies, rites and rituals transformed through the prism of the representations of the epic world. The initiation historically preceded the wedding, in similar features, and many fabulous epic wedding rituals are rudiments and result of the transformation of initiation rituals that

have played a significant role in human life since prehistory.

Key words: epic “Dzhangar”; plots about heroic matchmaking; hero; contented; marriage conflict; plot structure; motif; wedding rituals and rituals; ethnographic reality; typology; semantics.

Эпос «Джангар», сложившийся и бытующий в фольклорных традициях ойратского этноса (калмыцкой, синьцзян-ойратской, монгольской), представлен комплексом многочисленных текстов и их вариантов, весьма разнородных по своему происхождению и условиям бытования, как устных по своей природе, так и подвергшихся влиянию письменной традиции. В национальных версиях преобладают тексты, сохранившие архаическое ядро или его рудименты на уровнях сюжетов и мотивов, свидетельствующие о генетических связях с неким древним эпическим повествованием в форме целостной богатырской биографии, именуемым А.Ш. Кичиковым *тууль-улигером* [Кичиков 1997, 8]. Наряду с архаическими эпической традиции «Джангара» известны образцы, в которых доминируют тип и каноны классического героического эпоса [Мелетинский 2004, 316]. Циклы калмыцкой версии, зафиксированные в XIX – начале XX вв., относятся к классическому типу эпопей. Их характерными чертами являются принципы иерархии и симметрии в изображении эпического мира, «кочевое величие» эпического фона, героика и монументальность образов богатырей, определенная индивидуализация образов антагонистов, динамика повествования.

Целью настоящей работы является рассмотрение структуры сюжетов о героическом сватовстве синьцзян-ойратской версии Джангариады, анализ типологии и семантики мотивов в рамках сюжетного структурирования, их параллелей с традиционным свадебным обрядово-ритуальным комплексом, определяющим художественную структуру произведения. Следует отметить, что отдельные аспекты данной проблематики были рассмотрены на материале калмыцкой версии «Джангара» [Кичиков 1997]; [Хабунова 2006]; [Манджиева 2018]; [Убушиева 2019].

В качестве материала привлекаются тексты восьми глав синьцзян-ойратской версии «Джангара», посвященных героическому сватовству (приводим с указанием сказителей): «О женитьбе Узенг-Алдар-хана» (Дж. Джуна), «О женитьбе Бёке Мёнген Шигширги» (К. Пюрвя), «О том, как славный нойон богдо Джангар взял в жены Ага Шавдал», «О женитьбе Салькин Таваг богатыря» (Б. Дарам), «О женитьбе сокола среди людей Савара Тяжелорукого» (Н. Харцга), «О Хан-Сиире» (П. Рампил), «О женитьбе Нярбата» (Н. Булга), «О женитьбе Хошуна Алого» (Д. Пюрвя).

Экспозиционная часть представляет картину мира как эпический фон, на котором разворачивается сюжетное действие. Зачин повествует о Джангар-хане и его исполненной счастья и благоденствия стране Бумбе: «Став властелином пятимиллионного кочевья Ширки, собрав лучших скакунов и самых сильных богатырей, возвел [он] золотой дворец; в дальних землях имя свое прославив, в ближних землях себя проявив, словно солнце, восси-

яв, восседал [Джангар], исполненный счастья и благоденствия» [Джангар 2005–2008, I, 171]; «Без зим с вечным летом, с несметными богатствами, там весной по-осеннему, животные не знают льньки и упитанны всегда, в вечном спокойствии и благоденствии, в возрасте двадцати пяти лет народ пребывает там. Слегка моросит дождь и свежий ветерок дует – Ара Бумба, славного Джангара [та] страна, говорят» [Джангар 2005–2008, I, 527].

Мотив пира в экспозиции сюжета символизирует гармонию эпического мира: «В белом, подобном раковине, дворце, с сорока четырьмя *тэрэ-мами* [стенная решетка монгольской юрты], с четырьмя тысячами *унинов* [жердь, которой поддерживается верхний круг юрты] воздвигнутом, касаясь небесных облаков и небесного свода, славный *богдо* (1) *святейший*; 2) *самодержец, царь*] *нойон* [наследственный владлец земель, правитель рода] Джангар с двенадцатью богатырями, созвав восемь тысяч *вепрей-богатырей* и народ Ара Бумбы, составив семь кругов, в изобилии *арзы* [крепкая молочная водка двойной перегонки] из молока диких кобылиц, за крепкой *арзой* из молока хангайских кобылиц, пировали» [Джангар 2005–2008, I, 527].

Завязка эпического сюжета о героическом сватовстве определяется ситуацией, когда герою, вступившему в возраст юношества и расцвета сил, совершившему первые подвиги и прославившему свое имя, пора отправиться на поиски суженой. Данный тип сюжета связан с «обрядом перехода <...> из одной возрастной категории в другую (от детства или юношества к зрелости), <...> речь идет о некоем посвящении, <...> когда происходит коренная перемена онтологического состояния или общественного статуса» [Геннеп 1999, 116]. Необходимость «инициационного обряда перехода» для героя связана с основной целью архаического эпоса – «совершением героического подвига ради осуществления ортодоксальной родовой формы брака, богатырь вовсе не утверждает идеологию семьи в ущерб роду, брак же его часто истолковывается в эпосе не как основание семьи, а как основание рода» [Мелетинский 2004, 18].

В сюжетах архаического типа мотивировка отъезда может иметь имплицитный характер: прямое указание на поиск суженой отсутствует, герой же изъявляет желание просто отправиться в богатырские странствия. К сказочному относится тип мотивировки, когда родители указывают суженую герою. Так, в сюжете «О Хан-Сиире» родители перед своей кончиной рассказывают богатырю о его суженой Мёндел Го и дают наказ жениться на ней. По традиции монгольских народов, старшие в роду, или родители выбирали юноше невесту. Однако в сюжете «О женитьбе Хошуна Алого» герой противится наказу родителей, выбравших ему в невесты дочь Хормусты Тенгрия, проявляя индивидуальные черты, свойственные эпическому герою. Несмотря на небесное происхождение выбранной невесты, отказ обусловлен здесь тем, что герой архаического эпоса должен сам отыскать свою суженую.

В сюжете героического эпоса классического типа над семейно-родовыми превалируют вассальные отношения, выраженные в виде богатыр-

ских союзов и совещательных собраний, что придает существенное значение мотиву совета старейшин и мудрецов: «Когда владыка *богдо* Джангар с сайдами и богатырями пировал за *арзой*, сидевший по правую сторону мудрец Алтан Чееджи, развернув свою красную ладонь, обратился к Бёке Мёнген Шигширге: Страна их Бумба под водительством Джангара пребывает в мире и спокойствии, но пока Джангар пребывает в расцвете мужских сил, а конь его Аранзал Зеерде резв, не отправить ли им Джангара в страну Номо Тёгес-хана? Сказанное Алтаном Чееджи услышал старец Такил Алтан Аран и одобрил: Алтан Чееджи верно мыслит, пусть славный Джангар отправляется в путь» [Джангар 2005–2008, I, 171–172]. Важное решение о женитьбе правителя Бумбайской державы на предопределенной суженой здесь принимается советом старейшин: мудрец и предсказатель Алтан Чееджи советуется с Бёке Мёнген Шигширге, а их решение поддерживает старец Такил Алтан Аран.

Вассальные отношения очевидны также в эпизоде, когда богатырь, принявший решение отправиться к суженой, просит на то соизволения и благословения правителя Джангара. Сокол среди людей Савар Тяжелорукый славному *нойону богдо* Джангару преподнес белый *хадак* [шелковый шарф, преподносимый в знак благопожелания] и сказал, что в эти свои лета, в расцвете мужской зрелости, хотел бы он отправиться в страну Нарандалы-хана. Джангар осведомился о причине поездки. Савар ответил, что в стороне восхода солнца живет семнадцатилетняя дочь хана Нарандалы, Номо Тёгес – словно солнце и луна, лик светится у нее, стройна и изящна, как сандал. Свирепый *мангас* [чудовище, хтоническое существо] Арвас Хара собирается засватать ее своему сыну Бёке Хара. Савар торопится встретиться с соперником, помериться силами в состязаниях [Джангар 2005–2008, I, 528].

Мотив получения вести о суженой может быть выражен в виде пророческого сна. Герою одной из песен, Узюнг Алдар-хану приснился вещий сон, – словно через дымоход юрты вошло солнце, а в дверь вошла луна. Пытаясь понять значение сна, он отправляется за советом к Бёке Мёнген Шигширге и его супруге, пояснившим, что сон его знаменует встречу с суженой – дочерью владыки водного царства, *дагни* [небесная дева] Урман Цецен [Джангар 2005–2008, I, 40–41]. В близком по типу сюжете «О женитьбе Нярбата» герою снятся три пророческих сна. Сначала Нярбат видит сон о сватовстве к дочери владыки водного царства с подношением в виде *хадака* и клея, на следующую ночь во сне он преподносит владыке водного царства отрез дорогой ткани, на третью ночь ему снится свадебный пир [Джангар 2005–2008, III, 189]. В данном случае сны эпического героя приближены к этнографической действительности и отражают предсвадебные и свадебные ритуалы – с подношением даров родителям невесты и последующим свадебным пиром. Свадебные подарки у монгольских народов имели определенную символику, – например, клей означал крепость создаваемого союза.

Поездка героя к суженой в сопровождении богатыря-соратника либо

целой богатырской дружины во главе с ханом Джангаром, представленная в поздних классических сюжетах, имеет соответствие с подлинной свадебной обрядностью. В сюжете «О женитьбе сокола среди людей Савара Тяжелорукого» правитель Джангар, узнав подробности о сопернике богатыря Савара, решает сам отправиться для сватовства с восемью тысячами вепрями-богатырями: «Собрали караван, навьючили восемьдесят белых войлочных юрт, семьдесят верблюдов с *арзой*, и с шумом отправились в путь» [Джангар 2005–2008, I, 530]. В данном эпизоде нашел отражение предсвадебный церемониал сватовства и определения условий бракосочетания, состоявший из трех визитов стороны жениха и называемый «одна, две, три *бортхо*» [*кожаный сосуд для молочной водки*], обязательным атрибутом которого традиционно была молочная водка «*арза*» в кожаных сосудах «*бортхо*».

Напутствуемый «прекрасными, как лотос, благопожеланиями», герой отправляется на поиски суженой. В архаических сюжетах страной невесты может быть «иной мир», водное царство или верхний мир, в поздней традиции – иноземное ханство. Экзогамность у монгольских народов обуславливала женитьбу на представительницах других, неродственных родов или племен из дальних кочевий, поэтому в поэтическом образе «суженой» обобщены представления о «классе жен», о том роде, откуда род, к которому принадлежит герой, брал по экзогамной традиции жен [Мелетинский 2004, 266].

В архаических сказаниях путь к суженой подразумевает преодоление огромного пространства / времени, невероятных трудностей и препятствий как инициационных испытаний для героя. Так, Узюнг-Алдар-хан, измученный долговременным пребыванием в пути, на пятнадцатый день, потеряв сознание, падает вместе с конем. Спасение и чудесное исцеление героя отведены его суженой, которая выступает в роли волшебной помощницы: «Проницательным умом все случившееся узрела [суженая] Урман Цецен. Взяв с собой в помощницы девушку-искусницу Цаган, пояса свои превратив в крылья, по небу полетели они. Прилетев, безжизненное тело Узюнг-Алдар-хана помазала лечебным снадобьем и исцелила» [Джангар 2005–2008, I, 43]. В образе суженой героя как персонаже, обладающем магическими способностями, трансформировался образ небесной девы, широко распространенный в фольклоре тюркских и монгольских народов.

Стремление героя к суженой заставляет его преодолевать все препятствия: «Хошун Улан мчался, преодолев пожелтевшую степь, мимо горы Цаган и долин скалистых гор промчался, в тени горы Харгаты мчался, по степи свободно скакал, по холмам спокойно скакал» [Джангар 2005–2008, II, 758]. Важную роль в сюжете поиска играют встречи. Герой встречает в пути как вредителей, чинящих ему всевозможные препятствия, так и помощников, дающих совет, оказывающих содействие. Так, Джангару, направляющемуся к суженой Ага Шавдал, в пути встречается богатырь со ста всадниками – Гюзян Гюмбе из горной долины Самбал. После знакомства он поведал Джангару о своем сне, предвещавшем их встречу. Так

герой обретает богатыря-соратника, и они вместе отправляются в страну Номо Тёгес-хана [Джангар 2005–2008, I, 181–182]. Герой в пути может повстречать некоего старца, который сообщает ему важные сведения, оказывает помощь и поддержку; по пути он может посетить и кочевья других ханов.

Один из основных сюжетных блоков посвящен прибытию героя во владения иноземного хана – будущего тестя, основанный на серии эпизодов и мотивов, связанных с пребыванием героя в чуждом локусе и прохождении им инициационных испытаний в облике паршивца / плешивца / *тарха* [*шелудивый мальчуган*].

Прибыв в приграничье чужеземных владений, на порубежную гору, герой дает себе и коню отдых, обозревая местности, дворец хана. Перед вступлением в чужой локус он превращает себя в плешивца / паршивца / *тарха*, своего богатырского коня – в захудалого жеребенка, что, по сути, связано с символикой нового рождения в чужеродном локусе и особым инициационным ритуалом. «Именно плешивость-паршивость героя как признак прохождения обряда инициации отличала его от других женихов – идентифицировала его как суженого принцессы. Паршивость, по видимому, была более ранним знаком идентификации» [Кичиков 1997, 59]. Как правило, прибыв в ханство суженой в облике *тарха*, герой просится на ночлег к бедным старикам и дает им понять, что он, нищий скиталец, готов стать сыном для бездетной пары. Иногда старики обнаруживают его сами и уговаривают стать им сыном. В качестве сына бедняков герой получает сведения о владетельном хане, его дочери, претендентах на ее руку и отправляется в ханский дворец, где идет пир по случаю сватовства.

Архаические сюжеты изобилуют описанием приключений *тарха*-паршивца в иноземном ханстве, где он выступает иногда в роли трикстера. Его проделки позволяют, во-первых, наказать за глупость, жадность, высокомерие и злобу тех, с кем он вступил в конфликт, а во-вторых – создают повод вступить в прямой контакт с ханом (будущим тестем) во время тяжбы с обидчиками. Хан щедро одаривает плешивца / паршивца, а тот получает возможность отблагодарить своих бедных приемных родителей (см., напр., эпизод тяжбы *тарха* с поваром в песне «О женитьбе Хошуна Улана» [Джангар 2005–2008, II, 761–762]).

Поведенческий аспект богатыря в незнакомом обществе – соблюдение этикета, осознание собственного статуса и достоинства – идентифицируют будущего героя. Несмотря на «низкое» обличье, многие признаки выдают в нем героя-богатыря – хитрость, смекалка, находчивость, магические способности, исполнительское искусство, которые он намеренно демонстрирует. Один из таких эпизодов описывает ритуальный предсвадебный пир. Как-то весь собравшийся снаружи люд пригласили во дворец отведать пищи, *тарха* вошел вместе со всеми и заговорил ножи гостей, чтобы они стали деревянными, а сам сел у порога. Тут ханской дочери в золотой чаше подали баранье мясо, и она попросила у гостей нож – у всех ножи оказались тупыми. Тогда она обратилась к *тархе*. *Тарха* помыл, вы-

тер и передал ханской дочери свой нож, которым он соскабливал грязь и засохший гной с кожи своего коня. После того как ханская дочь легко отрезала этим ножом мясо, нож соскользнул и воткнулся в дно золотой чаши. Ханская дочь удивилась этому, внимательно посмотрев на *тарха*, вытерла жир с ножа, завернула в шелковый платок и спрятала в золотой ларец [Джангар 2005–2008, II, 764–765].

В другой раз ханская дочь пожелала услышать двенадцать песен-восхвалений Бумбайской державе славного *нойона богдо* Джангара. Не нашлось никого, кроме *тарха*. Мальчик взял висевшую на стене желтую *ятху* [ципковый многострунный музыкальный инструмент типа гуслей] с восьмьюдесятью двумя струнами и заиграл мелодии, воспевая Бумбайскую державу и славного *нойона* Джангара; двенадцать богатырей, покоровших свирепых мангасов; пирующих за арзой восемь тысяч вепрей-богатырей. Слушавший *тарха* люд был восхищен его талантом и певческим даром. Ханская дочь Гюши Зандан в знак почтения и благодарности поднесла *тархе* три чарки *араки* [молочная водка, приготовленная особым способом] и шелковое *дэлэ* [национальная одежда из шелка или парчи в виде халата или кафтана с косым бортом] [Джангар 2005–2008, II, 765–766].

Если в архаических эпических сказаниях плешивость-паршивость идентифицировала героя как суженого принцессы, то суженая героя опознавалась по сиянию, подобному солнцу и луне, которое она излучала. Когда [Хошун Улан] спал ночью, вдруг стало светло, и *тарха* подумал, что встало солнце и наступило утро, – оказалось, что рассвет еще не наступил и это не свет солнца его озарил, а солнечное и лунное сияние дочери Нарандалы-хана, в свете которого шитьем-вышивкой можно было заняться и стеречь табуны [Джангар 2005–2008, II, 760]. Свет, излучаемый девой-*рагни* [небесная дева], является признаком, указывающим на ее связь с небесным миром. Этот мотив «восходит к солярному культу и древним представлениям о связи женского начала с животворной силой небесного светила» [Хабунова 2006, 88]. Иногда и от *тарха* исходит сияние, по которому *рагни* распознает в нем благородного богатыря. «Незрячая *рагни* ощутила сияние, исходящее от *тарха*. Служанка *рагни*, наблюдая за *тарха*, распознала в нем благородного богатыря» [Джангар 2005–2008, II, 23].

Важным эпизодом сюжета о героическом сватовстве является встреча героя с суженой, когда по ее просьбе герой предстает в собственном облике. «В ставке-дворце Узюнг-Алдар-хана героя радушно встретила дочь владыки водного царства Урман Цецен, усадила на позолоченный престол, раскурила трубку и поднесла угощения. После чего спросила о причине его приезда. Он поведал ей, что еще в его младенчестве его отец, преподнеся в качестве подношения барана и *хадак*, совершил обряд сватовства. А теперь он прибыл, чтобы ее, свою суженую, забрать» [Джангар 2005–2008, I, 45–46]. В древней и средневековой монгольской традиции такого рода договоренности между родственниками или родителями заключались в детском, а иногда во младенческом возрасте будущих жениха и невесты.

Колыбельный сговор у кочевых народов в условиях патриархальной семьи был регулятором брака, заранее обеспечивающим члену семьи жену в его будущей жизни [Шараева 2011, 82]. В одном из сюжетов герой напоминает хану, отцу суженой, о давнем уговоре: когда-то давно их отцы участвовали в одном сражении. Они договорились, что если у хана родится дочь, а у отца [героя] сын, стать крепкими сватами [Джангар 2005–2008, I, 68].

Ключевым эпизодом является также встреча героя с родителями суженой и просьба героя о позволении взять их дочь замуж. Узюнг-Алдар-хан сказал, что он приехал в их страну с определенным намерением, и напомнил, что его отец в давние времена приезжал и засватал их дочь. А теперь он прибыл просить позволения хана взять ее замуж [Джангар 2005–2008, I, 47]. Иногда отец суженой не дает такого позволения, ссылаясь на определенные условия, нарушить которые нельзя: ханам Замбутива уже разнесли весть о том, что отдадут дочь судьбой предназначенному юноше, который решит сто восемь трудных задач. Поскольку выяснилось, что герой и есть судьбой предназначенный юноша, то ему следует подготовиться – в течение трех лет разрешить сто восемь трудных задач, после чего он может жениться на их дочери [Джангар 2005–2008, I, 48]. Нарушения условий со стороны героя влекут конфликтную ситуацию с ханом. Одержав победу в жестоком сражении с войском хана, юноша продемонстрировал свои героические способности и отвагу. Подобный сюжетный ход связан и с определенной ритуальной семантикой: «невеста как представитель чужого рода, а значит, другого, изначально враждебного мира, может быть представлена мужчиной своему роду как добыча, отвоеванная в упорной борьбе, подтверждающей его физическое совершенство и воинскую доблесть» [Хабунова 2006, 101].

В поздней эпике событийная канва сюжетного блока прибытие / пребывание героя в локусе суженой приближена к бытовой реальности и обусловлена взаимосвязью обрядов. Прибыв в ставку хана, Джангар *богдо* приветствует хана с ханшей и преподносит им белоснежный *хадак*. Ном Тёгес-хан справляется у гостя, кто он и откуда, с какой целью прибыл. Джангар отвечает, что он, владыка Бумбайской страны, прослышав, что проходят состязания за невесту Ага Шавдал, прибыл для участия в них. Хан решил устроить три вида состязаний: скачки, стрельбу из лука и борьбу. Кто выиграет состязания, тому он отдаст в жены Ага Шавдал. После чего хан велел угостить прибывших гостей. Джангара и Гюзян Гюмбе сажают на почетные места по правой стороне и угощают мясом и *арзой* [Джангар 2005–2008, I, 183].

Традиционно в сюжетах архаических эпических сказаний о героическом сватовстве кульминацию создает наличие двух и более претендентов на руку невесты, что определяет конфликтность ситуации сватовства.

Разрешая конфликт претендентов на руку дочери, хан распоряжается о проведении трех видов состязаний. Примеры подобных брачных состязаний хорошо известны из сказаний о богатырском сватовстве у самых разных народов, в их основе лежал древний обычай испытания силы же-

ниха [Жирмунский 2004, 264]. Семантика мотива «трех видов брачных состязаний» (скачек, стрельбы из лука и борцовского поединка) восходит к весьма древнему обрядово-ритуальному комплексу, широко распространенному у монгольских народов, – так называемым «трем видам мужских игрищ» («эрин *хурвн наадн*»), имеющих инициационный характер. «Хан объявил, что к северу от Алтан Зу в сандаловой роще растет небесный желтый цветок, размером с ободок чаши, добыть его – это и есть первое состязание. Попасть одной стрелой в тазобедренную часть лисицы, пройти сквозь тонкий стебель ковыля, узел шелковой нити и клюв черной вороны – это второе испытание. Кто одолеет в борцовском поединке, тот выиграет третье состязание» [Джангар 2005–2008, I, 69].

В героическом эпосе «Джангар» отражены разные формы участия в брачных состязаниях. Ранние формы демонстрируют индивидуальное участие претендента. Герой выигрывает с помощью хитрости и смекалки, а иногда ему оказывает содействие и помощь суженая. Более поздние сюжеты отражают «дружинный» характер участия в состязаниях. В скачках и стрельбе из лука участвует не сам герой, а богатыри-соратники, в борцовском же поединке герой участвует сам. Расправа с соперником может повлечь конфликтную ситуацию между сторонами претендентов. Так, на борцовский поединок со стороны Арвас-хана вышел сын Бёке Хара, со стороны славного Джангара вышел сокол среди людей Савар Тяжелорукый. Одержав верх и расправившись с соперником, герой правую часть тела сраженного бросил перед его отцом, Арвас Хара-ханом. Разгневанный Арвас-хан, посчитав, что состязание было выиграно нечестно, решил сразиться с дружиной Джангара и двинул на нее стогтысячную рать львов-богатырей. Джангар с двенадцатью богатырями и восемью тысячами бодонгами отправился к правому склону горы Цаган. Тем временем прибыл Нарандала-хан и, обратившись к Арвас Хара-хану и славному Джангару, сказал: когда две лошади соревнуются в скачках, разве не выигрывает сильнейший, когда два богатыря борются, разве не побеждает более удачливый? Хан говорит единожды, ястреб взмахивает раз, не будьте врагами, разрешите спор мирно. Арвас-хан посетовал, что удача не была стороне его сына и, пожелав славному *нойону богдо* Джангару завершить дело и благополучно возвратиться, отбыл домой [Джангар 2005–2008, I, 535–536].

К завершающим эпизодам сюжета о героическом сватовстве относятся: свадебный пир у тестя героя, получение приданого, возвращение в родные кочевья и свадебный пир. После заслуженной победы, одержанной героем в состязаниях за невесту, хан выдает свою дочь замуж и устраивает свадебный пир. Нарандала-хан с *хатун* [*супруга хана*], готовясь к свадебному пиру, отдал распоряжение своим подданным, которые с серебром и золотом на конях, с *арзой* и *аракон* на верблюдах прибыли во дворец. На берегу океана воздвигли двадцать белоснежных юрт и устроили свадебный пир, выдав ханскую дочь замуж за богатыря Хошун Улана [Джангар 2005–2008, II, 770].

Справив свадьбу, пожив какое-то время у тестя, герой решает возвра-

титься домой. Выразив признательность за гостеприимство тестю и теще, дает им понять, что ему пора возвращаться домой. К типовым эпизодам сюжета о героическом сватовстве относится получение дочерью приданого. Институт древнего монгольского общества – «*инджи*» связан с брачными отношениями и использовался в аристократической среде для упрочения отношений с другими владетельными ханами, а также для получения в качестве приданого людей и скота [Владимирцов 1934, 68]. В ранних сюжетах хан с *хатун* в приданое своей дочери даруют половину владений, иногда приплод одного года скотом и людьми, и тогда все ханство перекочевывает вместе с героем; в некоторых случаях даруется потомство в виде сиротки-мальчика, сиротки-щенка и сиротки-теленка. К бытовой реальности приближены такие составляющие приданого поздних сюжетов, как десять тысяч юрт-семей, верблюд с серебряным поводом, конь с золотой уздой, шелковое *дэлэ*.

В традиционном обществе суженая представляется как носительница «*кишиг*» [*счастье*], «неиссякаемого счастья-богатства семьи, рода, с которыми нельзя расставаться» [Кичиков 1997, 151]. Не желая утратить *кишиг*, девушку могли удерживать дома, запретив ей выходить замуж. С этими представлениями связан ритуал «оставления счастья» – при выходе девушки из родительского дома ей подстригают ногти, обмывают ее. Утрата *рагни* небесного происхождения, отторжение ее от рода, имела для ее рода последствия неблагоприятного характера. Когда Бёке Мёнген Шигширге увез Алтан Ганджур, то ее кочевье пришло в упадок: прекрасная высокая гора их разрушилась, *цахары* [*поселение подданных вблизи ставок владельцев-ханов*] обнищали, родники с шумевшей холодной водой высохли, трава зеленых лугов пожелтела. Тогда Бёке Мёнген Шигширге с затылка суженой Алтан Ганджур вырвал три волоска и пустил, заклиная, что одним волоском восстановится гора, другим – трава, третьим – деревья. После чего в кочевьях суженой героя трава зазеленела, зашумели воды в родниках, все стало, как и прежде [Джангар 2005–2008, I, 75].

Как правило, в эпическом сюжете начальный путь героя сопряжен с трудностями и испытаниями, но иногда осложнен и обратный путь. На обратном пути молодожены могут столкнуться с препятствием в виде вражеских войск, с которыми справляется героиня с помощью чудесного предмета или сам герой вступает в сражение.

Универсальным для сказочно-эпических сюжетов о героическом сватовстве является завершение повествования благополучным возвращением героя с суженой домой и свадебным пиром. В сюжете «О женитьбе Хошуна» довольно подробно описан ритуал «введения невесты в дом жениха». Встречать Хошуна вышла его мать Зула Зандан и вынесла ему кувшин с молоком, обняв невестку, Гюше Зандан, завела ее в дом. Молодые встали на колени, помолились и получили благословение родителей. Невестка, взяла в руки белоснежный *хадак*, возложила на него драгоценный камень и помолилась. На руки свекрови, Зула Зандан-*хатун*, на белый *хадак* положила драгоценный камень *чиндамани* [*драгоценный волшебный камень*,

исполняющий желания] и помолилась [Джангар 2005–2008, II, 771–772]. Поклон невесты очагу жениха, вкушение невестой «белой пищи» является ритуалом приобщения невестки к роду жениха. Затем следует ритуал одаривания невестки родителями жениха. Отец его Хонгор произнес благопожелания и одарил невестку приплодом одного года: ягнятами для одного хотона [кочевое поселение], восьмьюста желтоголовыми овцами, приплодом жеребят одного года, кобылицей жеребца с восьмьюста жеребятками, приплодом телят одного года, стадом буйволов, коровой с восьмьюстами телятами, приплодом одного года из верблюжат, верблюдицей с восьмьюстами бледно-желтыми верблюжатами. В золотой чаше подал белую пищу и преподнес в дар невестке золотой парчовый *дэлэ*. Мать Зула Зандан любимой невестке преподнесла в дар соболью шубу с парчовым верхом, зеркально-серебряные серьги размером со ступню верблюда, с узором из чистого золота, украшенные кораллом, с глазками из жемчуга, подала молоко в серебряной чаше. После чего устроили большой свадебный пир. Во главе с многочисленными богатырями-дядьями, народ их огромного кочевья собрался в ставке-дворце Хонгора Алого-Льва, составив семь кругов, пировали, произнося благопожелания, пели под мелодии *цура* [свирель, дудка], плясали под мелодии *товшура* [трех-четырёхструнный ципковый инструмент], в части и благоденствии пребывали [Джангар 2005–2008, II, 772].

Несмотря на преобладание в синьцзян-ойратской джангаровской традиции сюжетов героической воинской тематики, сюжеты о героическом сватовстве имеют особое значение. Героическое сватовство, обретение суженой и женитьба на ней относятся к важному событийному этапу в жизненном цикле богатыря, широко отразившемуся в тюрко-монгольской эпике. Герой архаического эпоса являет собой образ представителя семьи и рода, подвиги которого связаны с добыванием невесты, родовыми устоями и семейными распрями. Эпический герой должен привезти предназначенную ему «суженую», завоевание и женитьба на которой составляет основной пафос героического сватовства как инициационного подвига богатыря. Инициация исторически предшествовала свадьбе, по всей вероятности, многие сказочно-эпические свадебные ритуалы служат рудиментами и результатом трансформации инициационных обрядов, издревле игравших значительную роль в жизни человека.

В данной работе выявлен ряд структурных особенностей сюжета о героическом сватовстве в национальной эпике ойратов Синьцзяна. При всем многообразии содержания и при всей разнохарактерности данного вида сюжетов, представленных архаическими и классическими типами, обнаруживаются общие элементы, которые имеют структурообразующий характер и в различных сочетаниях и вариациях складываются в коррелятивные системы. Универсальны экспозиционная и финальная части (пир начальный, свадебный пир), развитие сюжетного действия, связанное с рядом типологических мотивов и эпизодов, включенных неразрывными событийными звеньями в эпическое повествование: подготовка к походу, от-

правление героя в путь, преодоление пути. Наряду с данными элементами структуры сюжета нами выявлены и вариационные элементы, имеющие сюжетообразующий характер: завязка сюжета, обусловленная определенной мотивировкой, путевые инициационные испытания героя, прибытие и пребывание героя в стране суженой, кульминационно-конфликтные эпизоды брачных состязаний за невесту. Семантика ряда мотивов в архаической и классической эпике синьцзян-ойратской версии «Джангара» имеет этнографические параллели и восходит к национальным свадебным церемониям, обрядам и ритуалам, трансформированным сквозь призму представлений, присущих традиционной эпической картине мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирцов Б.Я. Общественный строй монголов. Монгольский кочевой феодализм. Л., 1934.
2. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
3. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста, 2005–2008.
4. Жирмунский В.М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Фольклор Запада и Востока: сравнительно-исторические очерки. М., 2004. С. 234–350.
5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1997.
6. Манджиева Б.Б. Композиционные особенности песен джангарчи Давы Шавалиева // Монголоведение. 2018. № 14. С. 98–115.
7. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 2004.
8. Убушиева Д.В. Мотивы «тууль-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 57–69.
9. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий) / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. Ростов-на-Дону. 2006.
10. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX – начало XXI в.). Элиста. 2011.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhiyeva B.B. Kompozitsionnyye osobennosti pesen dzhangarchi Davy Shpavaliyeva [Compositional Features of Dzhangarchi Dawa Shavaliyev Songs]. *Mongolovedeniye*, 2018, no. 14, pp. 98–115. (In Russian).
2. Ubushiyeva D.V. Motivyy «tuul'-uligera» (arkhaicheskogo eposa) v geroicheskom epose «Dzhangar» [Motives of “Tuul-Uliger” (Archaic Epos) in the Heroic Epos

“Dzhangar”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 57–69. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Zhirmunskiy V.M. Epicheskoye tvorchestvo slavyanskikh narodov i problemy sravnitel'nogo izucheniya eposa [Epic Creativity of Slavic Peoples and the Problems of Comparative Study of the Epos]. *Fol'klor Zapada i Vostoka: sravnitel'no-istoricheskiye ocherki* [Folklore of the West and East: Comparative Historical Essays]. Moscow, 2004, pp. 234–350. (In Russian).

(Monographs)

4. Gennep A., van. *Obryady perekhoda. Sistematicheskoye izucheniye obryadov* [Rites of Passage. Systematic Study of Ceremonies]. Moscow, 1999. (Translated from French to Russian).

5. Khabunova E.E. (author), Pyurbeyev G.Ts. (ed.). *Geroicheskiy epos «Dzhangar»: poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos “Dzhangar”: Poetic Constants of the Heroic Life Cycle (Comparative Study of National Versions)]. Rostov-on-Don, 2006. (In Russian).

6. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”. Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos “Dzhangar”. Comparative and Typological Research of a Monument]. Moscow, 1997. (In Russian).

7. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa. Ranniye formy i arkhaischeskiye pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, 2004. (In Russian).

8. Sharayeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (19 – nachalo 21 v.)* [Rites of the Kalmyk Life Cycle (the 19th – beginning of the 21st Century)]. Elista, 2011. (In Russian).

9. Vladimirtsov B.Ya. *Obshchestvennyy stroy mongolov. Mongol'skiy kochevoy feodalizm* [The Social Structure of the Mongols. Mongolian Nomadic Feudalism]. Leningrad, 1934. (In Russian).

Селеева Цаган Бадмаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: фольклористика, этнография монгольских народов, эпосоведение, эпос монгольских народов (сравнительно-типологические исследования, поэтика и стилистика).

E-mail: tsagana007@mail.ru

Tsagan B. Seleeva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Researcher at the Department of Mongolian philology. Research interests: folklore, ethnography of Mongolian peoples, epic literature, epic of Mongolian peoples (comparative typological studies, poetics and stylistics).

E-mail: tsagana007@mail.ru

Нарратология
Narratology Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00034

А.Е. Агратин (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

**К ВОПРОСУ О СОБЫТИЙНОЙ СТРУКТУРЕ
НОВОСТНОГО НАРРАТИВА
(на материале «угрожающих» сообщений)**

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

Аннотация. Новостной дискурс почти не изучался в рамках нарратологии. Тем не менее, можно вести речь об историях, «сюжетах», положенных в основу новостей. Довольно часто такого рода повествования носят прогностический характер: автор, стараясь овладеть вниманием реципиента, рассчитывая на силу его воображения, рассказывает о возможных последствиях того или иного события, причины которого еще не осмыслены и не представляют большого интереса для читателя / слушателя, увлеченного новизной получаемой информации. Подобного рода нарративная модель находит предельное воплощение в «угрожающих» сообщениях, поскольку их непосредственная цель – нарисовать картину потенциальных изменений действительности в результате какого-либо поступка или происшествия. Событийная структура таких сообщений включает в себя несколько компонентов: предваряющее (актуальное) событие, как минимум два его последствия (негативное и положительное), а также различные условия реализации последних. Перечисленные компоненты (за исключением первого) могут быть имплицитными или эксплицитными. Данная структура прослеживается в новостях любого содержания (спортивные, политические, культурные и т.д.), определяет модальность «угрожающих» сообщений (авторитарное убеждение или частное мнение), используется не только для того, чтобы информировать об опасности, но и с целью указать на возможность ее преодоления (акцент смещается с негативных последствий события на позитивные). В роли иллюстративного материала в статье выступают тексты различных интернет-публикаций.

Ключевые слова: нарратив; событийная структура; новостной дискурс; угроза; «угрожающее» сообщение.

A.E. Agratin (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

To the Question about the Event Structure of News Narratives (on the Material of “Threatening” Reports)

The work was done with the financial support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 17-78-30029)

Abstract. News discourse has hardly been studied in terms of narratology. Nevertheless, it is possible to speak about the stories that form the basis of the news. Quite often, this kind of narration is predictive: the author, trying to attract the recipient’s attention, relies on the power of his imagination, and talks about the possible consequences of a particular event, the reasons for which are not yet meaningful and do not interest the reader / listener much, just being keen on the novelty of the received information. This kind of narrative model finds its ultimate embodiment in “threatening” reports, since their immediate goal is to draw a picture of potential changes in reality as a result of some action or incident. The event structure of such messages includes several components: an anticipating (actual) event, at least two of its consequences (negative and positive), as well as various conditions for the implementation of the latter. The listed components (with the exception of the first one) can be implicit or explicit. This structure is traced in the news of any content (sports, political, cultural, etc.), it determines the modality of “threatening” reports (authoritarian conviction or personal opinion), it is used not only to inform about the danger, but also to indicate the possibility to overcome it (the emphasis shifts from the negative consequences to the positive ones). The illustrative material in the article is represented by texts of various Internet publications.

Key words: narrative; event structure; news discourse; threat; “threatening” report.

Новостной дискурс крайне редко становился предметом нарратологического анализа. Тем не менее, как отмечает В.И. Тюпа, методологический инструментарий теории повествования актуален и в изучении столь нетипичного для нее объекта: «<...> в аналитике новостного дискурса эффективно могут быть применены категории “нарративной картины мира”, “нарративной интриги”, “нарративного этоса”, а также нарративных и перформативных стратегий – в их взаимосоотнесенности и взаимодополнительности» [Тюпа 2018, 48]. На наш взгляд, в этот ряд следует поместить и категорию события – одну из фундаментальных для нарратологии.

Повествование представляет собой двустороннее единство «события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания» [Бахтин 2012, 500]. Вместе с тем, каждый из двух аспектов нарратива может рассматриваться обособленно – на это косвенно указывает В. Шмид: «Нарратология включает в себя две дисциплины – 1) перспективологию, рассматривающую проблемы повествовательных инстанций, голосов, точек зрения, 2) сюжетологию, рассматривающую порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного

конституирования» [Шмид 2001, 300]. Данное исследование выполнено в рамках второй дисциплины.

Прежде всего, оставим в стороне дискуссии о сущности феномена событийности [Шмид 2003, 11–13]; [Тюпа 2010, 148–150], не имеющие прямого отношения к поставленным в статье вопросам. Подспудно сглаживая проблемные моменты, которые препятствуют однозначной трактовке занимающей нас категории, дадим минимальное (наиболее общее) ее толкование. Под *событием* в настоящей работе понимается любое значимое, с точки зрения нарратора и предполагаемого им адресата, изменение в диегетическом («повествуемом») мире.

В практике изучения нарратива чаще речь идет не о событии как таковом, а о конфигурации событий, представляющей собой более или менее устойчивую структуру (историю, «сюжет»), воспроизводимую в некотором количестве текстов. Именно здесь разворачивается полемика между двумя направлениями нарратологической мысли, о которых скажем подробнее.

Первое направление – так называемая классическая нарратология. Ее основы изложены в работах Ж. Женетта [Женетт 1998], В. Шмида [Шмид 2003]. Повествовательные тексты (неважно – фикциональные или нет) рассматриваются в качестве иерархически организованных единств, включающих несколько коммуникативных уровней (автор – читатель, нарратор – его адресат, межперсонажное общение), сквозь призму которых просвечивает излагаемая история. Причем эта история не знает сослагательного наклонения: исследователь нарратива ограничивается только теми событиями, которые произошли в диегетическом мире.

Другое (более позднее) направление – постклассическая нарратология [Барышникова 2003]. Его представители, не порывая с тезисом о структурной иерархии нарратива, предлагают более сложный подход к характеристике событийной структуры повествования. В нарративе излагается не только актуальная история, но и потенциальная, предполагаемая: если я о чем-то рассказал, следовательно, я предполагаю и некий альтернативный ход событий.

Подобный способ описания нарратива возник задолго до постклассической нарратологии и нашел отражение уже в структуралистских исследованиях. К. Бремон в статье «Логика повествовательных возможностей» (1966), опираясь на открытия В. Проппа, рассмотрел элементарную последовательность функций не изолированно, а в связи с другими, потенциальными последовательностями (перспективами), без учета которых реализованная в тексте история не может быть идентифицирована [Бремон 1972]. Ю.М. Лотман подчеркивает: событие – «то, что произошло, хотя могло и не произойти» [Лотман 1998, 282]. О потенциальном уровне повествования шла речь в философии: по замечанию П. Рикера, «событие – это то, что могло произойти по-другому» [Рикер 1998, 115]. Пионером собственно нарратологических исследований в данной области по праву считается М.-Л. Райан [Ryan 1986].

Второй подход видится более перспективным в изучении новостного дискурса, что мы и постараемся показать в настоящей статье.

Исходной точкой для дальнейших рассуждений послужит «традиционная» модель нарратива, которая в первую очередь применима к художественным и историографическим текстам. Повествуемую историю обычно выстраивают, исходя из финала, о котором нарратор осведомлен с самого начала. Он ретроспективно, «издалека» рассматривает все возможные варианты развития событий и в каком-то смысле их обесценивает, связывая произошедшее в каузальную цепь, где «полная совокупность имевших место (а не каких-либо других) причинных условий была необходимой для того, чтобы имело место реально произведенное следствие» [Рикер 1998, 233]. Иными словами, «нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы» [Лотман 1994, 426].

В новостном дискурсе подобная модель имеет ограниченное использование и, как правило, реализуется в предыстории, которая ведет к основному (обычно представленному в заголовке) событию [Грибкова 2007, 271]. Так, новость от 20.09.2018 г. в журнале «Афиша. Daily» открывается следующим заголовком: «Собянин назначил новое правительство Москвы. Вице-мэр по социальным вопросам покинул свой пост» [Бобылев 2018].

Вначале даются детали события, а затем – предыстория, в которой рассказывается в том числе и о нереализованных в итоге возможностях: «Сергей Собянин победил на выборах мэра Москвы, которые состоялись 9 сентября. Он набрал 70,17% голосов избирателей при явке в 30,96%. Ранее “Дождь” со ссылкой на собственные источники в мэрии сообщал, что в состав нового правительства могут войти учредитель фонда помощи хосписам “Вера” Нюта Федермессер, журналисты Юрий Сапрыкин и Екатерина Винокурова, а также общественный деятель Сергей Капков» [Бобылев 2018].

Новости должны максимально оперативно и кратко отражать факты, в результате чего их событийный статус не всегда подкрепляется развернутым сюжетом, цепочкой предшествующих изменений в той или иной сфере общественной жизни. Часто в новостном дискурсе акцент смещен на последствия каких-либо действий или происшествий: читателю / зрителю / слушателю интереснее строить догадки, ожидать, предчувствовать и т.д., чем разбираться в причинах случившегося. Именно мысль о возможном *продолжении* истории, «запущенной» неким многообещающим сообщением, о ее *предполагаемом исходе* заставляет нас вновь и вновь пролистывать ленту новостей в интернете, покупать свежие номера газет, слушать радио, ежедневно смотреть выпуски новостных телепередач. Как отмечает Т.А. ван Дейк, «под воздействием принципа новизны (recency principle) в новостях особое внимание обращается на результаты или последствия событий» [Дейк 2000, 257].

Означенный принцип находит предельное воплощение в новостях, реализующих тактику угрозы. В лингвистике подобного рода сообщения

уже изучались, в частности, подчеркивалась их значимость для понимания типологических свойств новостного дискурса как проводника так называемой «конфронтационной стратегии» и «соответствующих этой стратегии тактик с отрицательно-оценочным прагматическим потенциалом», среди которых угроза занимает одно из первых мест [Кошкарлова 2016, 18]. В настоящей статье предпринята попытка нарратологического описания «угрожающих» новостных сообщений.

В таких сообщениях некое потенциальное, еще не произошедшее, нежелательное с точки зрения нарратора (и адресата) событие (итоговое состояние, положение дел) составляет тот самый центр притяжения всей событийной структуры, каким для «традиционного» повествования является финал. Негативному варианту развития событий всегда будет противопоставлен как минимум один более предпочтительный. Причем в отличие от «традиционного» нарратива все эти варианты потенциально реализуемы. Кроме того, нежелательному событию / состоянию НС (возможному предотвращению / преодолению такового – не-НС) предшествует некое предваряющее его событие / состояние ПС (уже произошедшее, актуальное) – оно подразумевает (провоцирует) все допустимые альтернативы дальнейшего хода дел. При этом для актуализации каждой из них необходимо соблюдение определенного условия У (что-то должно произойти, кто-то должен что-то сделать). Все компоненты предложенной модели, кроме ПС, могут быть представлены эксплицитно (Э) или имплицитно (И). В общем виде:

$$\text{ПС (Э)} \rightarrow [\text{У1 (И / Э)} \rightarrow \text{НС (И / Э)}] / [\text{У2 (И / Э)} \rightarrow \text{не-НС (И / Э)}]$$

Разумеется, предлагаемые теоретические выкладки представляют собой результат первичных (довольно беглых) наблюдений и требуют глубокой и обстоятельной проверки, невозможной, однако, в рамках данной статьи, которая направлена на разработку базовой (минимальной) схемы нарратологического анализа новостей интересующего нас типа. Поэтому мы ограничимся лишь несколькими, наиболее репрезентативными примерами (для их поиска мы пользовались интернет-службой автоматической обработки и систематизации новостей «Яндекс-новости»).

Итак, обратимся к материалам исследования. Составные элементы событийной структуры «угрожающего» сообщения (в случае необходимости они будут сопровождаться краткими пояснениями) укажем рядом с соответствующими им словесными сегментами (выделены жирным шрифтом).

Начнем со спортивной новости от 21.09.2018 г. («Советский спорт»): «**Судный день Массимо Карреры** (НС / не-НС – все закончится хорошо / плохо): **судьбу итальянца решит исход дерби с ЦСКА** (У1 / У2 – положительный / отрицательный исход)» [Чаушьян 2018]. Протицируем основную часть сообщения:

«После **поражения от венского “Рапида”** в первом туре группового эта-

на Лиги Европы (ПС), главному тренеру “Спартак” Массимо Каррере начали задавать вопросы о **возможной отставке** (У1 (И) – решение об отставке будет принято; НС) <...> **результат дерби** (У1 / У2 – отрицательный / положительный) покажет, **способен ли на что-то нынешний “Спартак” при Массимо Каррере** (не-НС), **или уже нет** (НС). <...> **Победа, да даже ничья** (У2) при хорошей игре, даст понять, что **не все еще потеряно** (не-НС). <...> **Поражение** (У1) покажет, что **кризис в команде настолько глубоко пустил свои корни** (ПС), что **“Спартак” не способен обыграть ЦСКА в самом слабом его облики за последние годы** (НС)» [Чаушьян 2018].

Как хорошо видно из разобранного фрагмента, событийная структура «угрожающего» сообщения не предполагает строгого порядка элементов: они могут по-разному располагаться в тексте, повторяться, варьироваться – в зависимости от того, что нарратор хочет подчеркнуть по мере развертывания новостного повествования. Кроме того, допустима суперпозиция противоположных элементов (НС / не-НС и У1 / У2 в заголовке, У1 / У2 в словосочетании «результат дерби»). По всей видимости, она порождает ощущение неопределенности, заставляющее реципиента продолжать чтение в надежде узнать больше.

Также событийная структура процитированного сообщения включает в себя имплицитный компонент У1 (И) (решение об отставке Карреры будет принято). Его появление объясняется тем, что У и НС (не-НС) должны непосредственно следовать друг за другом (в любом порядке), поскольку они очевидным образом взаимообусловлены: если мы не носители «прецедентной картины мира» [Тюпа 2010, 101], в которой события совершаются сами по себе, потому что так предопределено изначально, то для нас нечто может произойти в будущем только при соблюдении тех или иных условий (определенном стечении обстоятельств). Однако здесь нужно сделать оговорку: ПС способно «вклиниваться» между У и НС (не-НС), по крайней мере, в сложноподчиненных конструкциях (как в последнем предложении анализируемого фрагмента, где в придаточном предложении «<...> что кризис в команде настолько глубоко пустил свои корни <...>» говорится о состоянии, предшествующем У1 и НС).

Попутно отметим, что в статье маркируются случаи нарративной имплицитности, но не речевой. Скажем, фраза «не все еще потеряно» подразумевает, что Каррера не уйдет в отставку, однако с точки зрения событийной структуры это уточнение несущественно: для выявления не-НС достаточно одной констатации факта, что команда покажет хороший результат.

Имплицитные компоненты чрезвычайно широко представлены в исследуемых текстах – это объясняется как требованием краткости, так и задачей автора сообщения произвести эффект на читателя (например, умалчивание У позволяет создать впечатление фатальности угрозы) или активизировать его фантазию. Нельзя не согласиться с замечанием ван Дейка: «<...> то, что не сказано открыто, может оказаться более важным, чем то, что выражено эксплицитно или открыто подразумевается»

[Дейк 2000, 135].

Тематика новостных сообщений «угрожающего» типа может быть любой. Социально-политические события вписаны в такой же точно нарративный «рисунок», как и спортивные.

Новость от 21.09.2018 г. в интернет-издании «360⁰» начинается с заголовка: «**ОБСЕ назвало закон о наказании за фейковую информацию (ПС) угрозой для свободы слова** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС)» [Минкин 2018]. Основная часть сообщения раскрывает «свернутый» в заголовке сюжет:

«Представитель ОБСЕ по вопросам свободы средств массовой информации Гарлем Дезир направил письмо властям России, в котором назвал **принятый Госдумой закон о наказании за отказ удаления фейковой информации** (ПС) очень **жестоким** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС (И) – отрицательные последствия). <...> Он [Дезир. – А.А.] призвал российских сенаторов **отклонить эти поправки** (У2; не-НС (И) – отсутствие отрицательных последствий), **которые негативно скажутся на свободе слова** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС). <...> В случае, если **нарушители станут систематически не выполнять решение суда** (У1), то их **могут арестовать на три месяца** (НС), **отправить на обязательные работы** (НС) или **лишить свободы на срок до одного года** (НС)» [Минкин 2018].

ПС может нести в себе большее или меньшее отклонение в сторону «негативного» сценария. Иногда он позиционируется как почти неизбежный, а ПС приобретает смысл роковой ошибки. Именно так преподносится новость от 27.07.2018 интернет-журналом «TJournal»: «**Госдума приняла закон о фестивальном кино** (ПС). **Это грозит закрытием независимых площадок и ретроспектив** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС)» [Камалетдинов 2018]. А вот полный вариант тревожной истории:

«Из-за **нового закона** (ПС;) **под угрозой оказались “недели кино”, показы старых фильмов и фестивали без жюри и конкурса** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС). <...> По словам директора компании “Иноекино” Алексея Бажина, **нововведения** (ПС) **приведут к закрытию компаний и кинотеатров, специализирующихся на авторских фильмах, включая “Иноекино”** (У1 (И) – закон вступит в силу; НС)» [Камалетдинов 2018].

Однако даже здесь имплицитно постулируется возможность избежать нежелательных последствий:

«28 июля **законопроект рассмотрят в Совете Федерации** (У1 / У2 – закон примут / отвергнут; НС (И) / не-НС (И) – негативный / позитивный результат), а затем **он отправится на подпись президенту** (У1 / У2 – президент подпишет / не подпишет закон, закон вступит / не вступит в силу; НС (И) / не-НС (И) – негативный / позитивный результат). В течение трех месяцев после этого **закон вступит в силу** (У1; НС (И) – негативный результат)» [Камалетдинов 2018].

Иными словами, маловероятно, что Совет Федерации отвергнет законопроект или что президент его не подпишет, но небольшой шанс все же есть (суперпозиция элементов событийной структуры подразумевает различные гипотезы).

Добавим, что определяемая нарратором степень вероятности нежелательного события обуславливает социокультурную значимость сообщаемого, с одной стороны, и модальность новостного повествования – с другой. Если негативные результаты ПС мыслятся как «обязательные», перед нами авторитарное *убеждение* [Тюпа 2010, 108]: автор транслирует некую надличностную, непререкаемую позицию, а новостное высказывание уподобляется пророчеству. Когда последствия ПС предполагают варианты, то мы имеем дело с частным *мнением* [Тюпа 2010, 115]: автор не ждет от читателей единодушного согласия со своими словами.

Интересно, что новостные нарративы о преодолении (избегании) угрозы построены так же, как и собственно «угрожающие» сообщения, но здесь осуществляется перевес в сторону положительного варианта развития событий.

«Независимая газета» 31.05.2018 г. опубликовала такую новость: «В Латвию собирается инспекция из РФ. **Президентский Совет по правам человека попытается разобраться** (У2 (И) / У1 (И) – Президентский Совет разберется / не разберется с возникшими проблемами; не-НС / НС – позитивный / негативный результат) **в конфликте вокруг русскоязычных школ (ПС)**» [Трифенова 2018].

Текст сообщения содержит большое количество негативных сведений, однако прежде всего нарратор манифестирует не-НС (пусть и в имплицитном виде):

«Латвийские правозащитники попросили **коллег из Москвы вмешаться** (У2; не-НС (И) – отсутствие негативных последствий) в ситуацию с **запретом обучения на русском языке (ПС)**. <...> Они [латвийские правозащитники. – А.А.] ожидают уже в ближайшем будущем **ухудшения ситуации** (У1 (И) – запрет будет исполняться; НС). <...> **на рассмотрении парламента находятся еще несколько “опасных” инициатив (ПС), которые сужают использование любых языков, кроме латышского** (У1 (И) – инициативы будут реализованы; НС). Планируется и **ужесточения наказаний (НС) за несоблюдение этих законов (У1)**» [Трифенова 2018].

Судя по всему, зеркальное сходство двух моделей (нарративы угрозы / преодоления (избегания) угрозы) позволяет им трансформироваться друг в друга – в соответствии с выражаемой точкой зрения. Из процитированного выше сообщения: «При этом русские в Латвии сами горячо спорят, как именно должна отреагировать Москва. Одни считают, что **вмешательство Кремля (У2 → У1) только навредит (НС)**, другие советуют российскому правительству ввести санкции в отношении латвийских политиков, ответственных за принятие дискриминационных законов» [Три-

фенова 2018].

Подведем итоги. Событийная структура «угрожающих» сообщений универсальна и не зависит от их содержания. Более того, одна и та же повествовательная модель применяется в нарративах, преследующих совершенно разные цели: информировать об опасности (возможно, напугать) или сообщить о возможности ее преодоления. Вероятно, столь гибкое использование нарративной схемы открывает широкое поле для манипуляции общественным мнением: одна и та же история может предвещать беду или, напротив, манифестировать покой, уверенность в том, что некая социально-политическая (или любая иная) сила вернет утраченный по тем или иным причинам порядок. Составные элементы описанной структуры прослеживаются не только в основной части сообщения, но и в заголовке, а значит, изначально заложены в новостном перформативе – еще до того, как он «развернется» в связный рассказ. Дальнейшего изучения заслуживают специфические формы представления компонентов новостного нарратива – имплицитные и суперпозиционные (в статье мы очень бегло затронули вопрос об их функциях), а также его модальные характеристики. Предложенная нами схема может помочь в «диагностике» новостного дискурса на предмет достоверности поставляемых им сведений. ПС – важнейший компонент событийной структуры – не только никогда не имплицитируется и не привязан к какому-то другому элементу, но и может быть верифицирован (хотя, конечно, эта процедура во многих случаях плохо осуществима, ввиду самых разных причин: начиная от недостатка источников и заканчивая запретами на доступ к той или иной информации). Таким образом, различие актуальной (проверяемой) и потенциальной (непроверяемой) частей «угрожающих» сообщений, вероятно, окажется весьма полезным. Событийная структура, воссозданная в статье, носит чисто теоретический характер: вопрос о рецепции построенных на ее основе высказываний в реальной речевой практике остается открытым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англоязычных книг) // Новое литературное обозрение. 2003. № 119. С. 309–319.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. Теория романа (1930–1961). М., 2012. С. 340–512.
3. Бобылев Р. Собянин назначил новое правительство Москвы. Вице-мэр по социальным вопросам покинул свой пост // Афиша.Daily. 2018. URL: <https://daily.afisha.ru/news/20047-sobyanin-naznachil-novoe-pravitelstvo-moskvy-vice-met-po-socialnym-voprosam-pokinul-svoy-post/> (дата обращения 11.11.2018).
4. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 108–135.
5. Грибкова Е.И. Нарратив как способ конструирования реальности в новостном дискурсе // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. Орел, 2007.

С. 268–275.

6. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск, 2000.
7. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1998.
8. Камалетдинов Д. Госдума приняла закон о фестивальном кино. Это грозит закрытием независимых площадок и ретроспектив // TJournal. 2018. URL: <https://tjournal.ru/74286-gosduma-prinyala-zakon-o-festivalnom-kino-eto-grozit-zakrytiem-nezavisimyh-ploshchadok-i-retrospektiv> (дата обращения 11.11.2018).
9. Кошкарлова Н.Н. Тактика угрозы как реализация конфронтационной стратегии в новостных жанрах // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 7 (172). С. 17–20.
10. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
11. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.
12. Минкин А. ОБСЕ назвало закон о наказании за фейковую информацию угрозой для свободы слова // 360°. 2018. URL: <https://360tv.ru/news/obschestvo/obse-nazvalo-zakon-o-nakazanii-za-fejkovuju-informatsiju-ugrozj-dlja-svobody-slova/> (дата обращения 11.11.2018).
13. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998.
14. Трифонова Е. В Латвию собирается инспекция из РФ. Президентский Совет по правам человека попытается разобраться в конфликте вокруг русскоязычных школ // Независимая газета. 2018. URL: http://www.ng.ru/politics/2018-05-31/3_7236_latvia.html (дата обращения 11.11.2018).
15. Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.
16. Тюпа В.И. Новостной дискурс как нарратологическая проблема // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 40–51.
17. Чаушьян С. Судный день Массимо Карреры: судьбу итальянца решит исход дерби с ЦСКА // Советский спорт. 2018. URL: <https://www.sovsport.ru/football/articles/1074812-sudnyj-den-massimo-karrey-sudbu-italjanca-reshit-ishod-derbi-scska> (дата обращения: 11.11.2018).
18. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
19. Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: материалы и исследования. Серия: Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 7. М., 2001. С. 300–317.
20. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // Style. 1986. Vol. 20. № 3. P. 319–340.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Baryshnikova D. Kognitivnyy povorot v postklassicheskoy narratologii (Obzor novykh angloyazychnykh knig) [A Cognitive Turn in Post-Classical Narratology (Review of New Books Written in English)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2003, no. 119, pp. 309–319. (In Russian).

2. Koshkarova N.N. Taktika ugrozy kak realizatsiya konfrontatsionnoy strategii v novostnykh zhanrakh [Threat Tactics as the Implementation of Confrontational Strategies in News Genres]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2016, no. 7 (172), pp. 17–20. (In Russian).

3. Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 1986, vol. 20, no. 3, pp. 319–340. (In English).

4. Tyupa V.I. Novostnoy diskurs kak narratologicheskaya problema [News Discourse as a Narratological Issue]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2017, no. 3 (42), pp. 40–51. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3: Teoriya romana (1930–1961) [The Theory of Novel (1930–1961)]. Moscow, 2012. (In Russian).

6. Bremond K. Logika povestvovatel'nykh vozmozhnostey [The Logic of Narrative Possibilities]. *Semiotika i iskusstvometriya* [Semiotics and Artmetry]. Moscow, 1972, pp. 108–135. (Translated from French to Russian).

7. Gribkova E.I. Narrativ kak sposob konstruirovaniya real'nosti v novostnom diskurse [Narrative as a Way of Constructing Reality in the News Discourse]. *Zhanry i tipy teksta v nauchnom i medynom diskurse* [The Genres and Text Types in Scientific and Media Discourse]. Orel, 2007, pp. 268–275. (In Russian).

8. Lotman Yu.M. Smert' kak problema syuzheta [Death as a Plot Issue]. *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu.M. Lotman and Tartu-Moscow Semiotic School]. Moscow, 1994, pp. 417–430. (In Russian).

9. Schmid V. Narratologiya Pushkina [Pushkin's Narratology]. *Pushkinskaya konferentsiya v Stenforde, 1999: materialy i issledovaniya. Seriya: Materialy i issledovaniya po istorii russkoy kul'tury* [Pushkin Conference at Stanford, 1999: Materials and Research]. Series: Materialy i issledovaniya po istorii russkoy kul'tury [Materials and Studies on the History of Russian Culture]. Issue 7. Moscow, 2001, pp. 300–317. (In Russian).

(Monographs)

10. Dijk T.A. van. *Yazyk. Poznaniye. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Blagoveshchensk, 2000. (Translated from English to Russian).

11. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1998. (Translated from French to Russian).

12. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. Saint-Petersburg, 1998. (In Russian).

13. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Vol. 1. Intriga i istoricheskiy rasskaz [The Plot and Historical Narrative]. Moscow; Saint-Petersburg, 1998. (Translated from French to Russian).

14. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003. (In Russian).

15. Tyupa V.I. *Diskursnye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).

Агратин Андрей Евгеньевич, Российский государственный гуманитарный университет; Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ; старший педагог кафедры гуманитарных и естественных наук Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина. Научные интересы: нарратология, дискурс-анализ, история русской литературы XIX в., творчество А.П. Чехова.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

Andrey E. Agratin, Russian State University for the Humanities; Pushkin State Russian Language Institute.

Candidate of Philology, researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; Senior Teacher, Department of Humanities and Natural Sciences, Pushkin State Russian Language Institute. Research interests: narratology, discourse analysis, history of Russian literature of the 19th century, A.P. Chekhov's prose.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00035

И.А. Авраменко (Пермь)
ORCID ID: 0000-0002-5730-7789

УСТНЫЙ И ПИСЬМЕННЫЙ МОДУСЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ МЭРИ ШЕЛЛИ «ФРАНКЕНШТЕЙН»

Аннотация. Проблема устной и письменной форм коммуникации (модусов) ставится в данной статье применительно к поэтике романа М. Шелли «Франкенштейн». Несмотря на свою популярность как у читателей, так и среди исследователей, этот роман зачастую описывается некорректно именно в отношении использованных в нем устного и письменного нарративных модусов. В статье подробно представлена сложная система письма и чтения, говорения и слушания, лежащая в основе художественного нарратива «Франкенштейна», чем доказывается принципиальная двойственность модусов повествования, которая отражается в поэтологической системе романа в целом. Анализ обрамляющей композиции романа через призму устного и письменного модуса, через письмо и говорение как нарративно-продуктивные формы деятельности, высвечивает проблему творения и разрушения в ее сложности и противоречивости. Фрагментарность и интегрированность как характеристики модусов позволяют точнее раскрыть центральный конфликт романа, в который вовлечены внутренняя (психологическая) и внешняя (социальная) идентичность человека. Нарративные инстанции (от автора и до повествователя третьего порядка) обладают определенным изоморфизмом, взаимоотражаются друг в друге. Вместе с тем, учитывая разную ценность, приписываемую письменному и устному началам внутри самой романной системы, становится возможным выстроить нарративных субъектов в иерархию, которая служит ценностной системой ориентации для читателя.

Ключевые слова: нарратология; поэтика; устный модус; письменный модус; Мэри Шелли; нарратор.

I.A. Avramenko (Perm)
ORCID ID: 0000-0002-5730-7789

Oral and Written Narrative Modes in Mary Shelley's "Frankenstein"

Abstract. The article problematizes the relations between the category of oral and written modes and the poetological system of Mary Shelley's *Frankenstein*. Despite being highly popular with both the readers and the researchers, the novel, nevertheless, tends to be incorrectly described and analyzed in terms of its narrative form. The article provides a detailed description of the novel's system of writing and reading, speaking and listening which form the basis of *Frankenstein's* narrative. This description allows to prove the idea of a double-natured narrative mode further on to be connected to the poetological system of the novel as a whole. Looking at the embedded compositional

structure through the prism of oral and written modes highlights the problematics of creation and destruction in their dialectics. Fragmentation and integration as the key characteristics of a mode help reformulate the central conflict which involves a person's internal (psychological) and external (social) identity. The novel's narrative levels (from the author to the third-level narrator) appear to be principally isomorphic. Yet taking into consideration the value given to each of the modes, it is possible to put the narrative agents into hierarchy which provides a system orientation for the reader.

Key words: narratology; poetics; oral mode; written mode; Mary Shelley; narrator.

Проблема взаимоотношений устной и письменной форм языковой коммуникации хорошо разработана и имеет давнюю традицию [Tannen 1982], [Redeker 1984], [Chafe, Tannen 1987], [Murray 1988]. В отечественной лингвистике для обозначения различий по каналу передачи информации принят термин «модус» [Кибрик 2009], который и будет использоваться в данной работе. В отношении художественной литературы было бы точнее говорить об устноориентированном и письменноориентированном модусах, поскольку она по определению является письменной и может лишь имитировать устную речь, впрочем, как и другие формы письменной речи, например, письма или дневники. Однако для краткости мы будем пользоваться терминами письменный и устный модусы, вынесенными в заголовок статьи.

Следует также оговориться, что термин обладает омонимией. Так, в работах В.И. Карасика модус – это «эмоционально-стилевая презентация дискурса в его определенной тональности» [Карасик 2015, 73], а теоретики литературы пользуются термином «модусы художественности» в значении «типы художественной целостности» [Тюпа 2008, 127–128].

Проблема письменного и устного модусов редко ставится при изучении художественной литературы в *поэтологическом* аспекте. Описывая такие особенности романов, как композиция (например, рассказ в рассказе), повествование от первого или третьего лица, стиль речи нарратора и персонажей, литературоведы зачастую совсем не упоминают, преподносятся ли события нарратором как письменный документ или как звучащая речь. Несмотря на неослабевающий интерес к вопросам художественного нарратива и его форм, существуют лишь единичные работы, освещающие проблему соотношения устного и письменного начал в английском романе, см. [Wodzack 1996], [Jackson 2000].

Говоря о соотношении устного и письменного начала в дебютном романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) Тони Джексон называет его «единственным в своем роде пробным камнем в истории повествования» [Jackson 2000, 78]. Однако даже если исследователи и обращают внимание на повествовательную форму романа, они не всегда точны в ее описании.

Один из первых отечественных исследователей, обратившихся к «Франкенштейну», А.А. Бельский отмечает «обрамленную» композицию, введение нескольких рассказчиков, основным из которых он считает

Франкенштейна. «Письма и дневник» Уолтона, по мнению ученого, относятся к прологу и эпилогу. Обращается внимание на первоначальную форму истории демона, которая занимает центральную часть романа. Однако устный модус романа совсем не учитывается. Как следствие, повествование Франкенштейна неточно определяется как «внутренняя речь» [Бельский 1968, 298].

В отечественных исследованиях XXI в., обращающихся к нарративной структуре романа, также можно отметить ряд неточностей: «Отрывки (?) из писем подруг (?), капитана Уолтона, встретившего Франкенштейна в его скитаниях и оказавшегося рядом с ним в момент смерти, создают впечатление сложности и прихотливости художественной структуры, в которую вплетаются рассказы (многие?) монстра» [Соловьева 2005, 104]. При формулировке «Главы романа с десятой по семнадцатую представляют собой автобиографическую повесть гомункула и его беседу со своим творцом» [Саркисова 2004, 173] остается непонятным, что беседа демона с Виктором и есть изложение истории первого. Не упоминается и устная форма повествования самого Франкенштейна.

Автор диссертации о М. Шелли И.Н. Павлова констатирует по поводу «Франкенштейна» и «Последнего человека»: «Каждый из рассматриваемых романов является “текстом в тексте”, не просто повествованием, но письменным свидетельством произошедших событий. “Франкенштейн” написан в эпистолярной форме (письма, записи устных рассказов)» [Павлова 2011, 25]. Приоритет отдается письменному модусу, а место, роль и удельный вес устного модуса, к сожалению, не раскрываются.

Подобное невнимание к устному элементу, осложняющему нарративную структуру романа, встречается и в зарубежных работах: «“Франкенштейн” – это эпистолярный роман с тремя повествователями: исследователем Арктики англичанином капитаном Уолтоном, немецким [швейцарским!] ученым Виктором Франкенштейном и безымянным “существом”, которое Франкенштейн создает из разрозненных частей в ходе электрического [физиолого-химического!] эксперимента» [Alexander 2000, 237–238]; «“Франкенштейн” и новелла 1819 года “Матильда” – оба эпистолярные произведения» [Bennett 2003, 218]; «“Франкенштейн” (1818) Мэри Шелли – эпистолярный роман со структурой, часто уподобляемой русским матрешкам» [Benford 2010, 324].

Цель данной статьи – продемонстрировать, какую роль играют письменный и устный модусы повествования в поэтологической системе романа М. Шелли. Привлечение категории модуса позволит по-новому взглянуть на роман и, возможно, отчасти разрешить «ускользающую загадку, дразнящую неоднозначность Шеллиевского романа» [Струкова 2001, 43].

В упомянутой выше работе Т. Джексон объясняет характеристику романа – «уродливое детище» – данную самой Шелли в предисловии 1831 г., тем, что «Франкенштейн» противоречиво соединяет признаки письменного жанра романа и устного рассказа о фантастическом [Jackson 2000, 76]. Мы стремимся показать, что письменное и устное нарративные начала

находятся в романе не в противоречии, а принципиально смешиваются, дополняют и взаимно обуславливают друг друга. Подобную ситуацию мы определяем как *двойственный модус*.

Двойственность модуса проявляется с первых страниц на уровне автора: говоря в предисловии об истории создания романа, Шелли упоминает, что он родился из *чтения* работ Эразма Дарвина, «немецких писателей-физиологов» [Шелли 2010, 9] и «рассказов о привидениях» [Шелли 2010, 12], а также из ее *бесед* с мужем и Байроном. При этом, скорее всего, имело место чтение вслух, что сближает повествовательную модель автора с де Лэси (см. ниже).

Двойственный модус присутствует и на каждом из «нижележащих» нарративных уровней. Напомним, что композиционно «Франкенштейн» построен как система рассказов в рассказе, что характерно для романтической прозы. Нарративная схема выглядит следующим образом. Роберт Уолтон пишет своей сестре миссис Сэвилл письма, которые постепенно, за неимением возможности их отправлять, трансформируются в дневник. При этом сохраняется адресация во втором лице: «Сейчас разыгралась такая интересная сцена, что я не могу не записать ее, хотя эти записки едва ли когда-нибудь попадут к тебе» [Шелли 2010, 145].

В дневник Уолтон заносит устный рассказ Виктора Франкенштейна. При этом Уолтон дает своим запискам двойственную характеристику: «Даже сейчас, приступая к *записям*, я будто слышу его звучный *голос*» [Шелли 2010, 26]. (Здесь и далее курсив в романе наш). Интенцией письменного текста становится то, чтобы читатель *слышал голос* нарратора. Таким образом «Франкенштейн» вписывается в традицию исповеди (изначально устного жанра), также характерной для романтизма. Повествование должно вызывать у читателя ощущение устного рассказа, что, заметим, вступает в противоречие с его письменным стилем, последовательным, обстоятельным изложением.

В завершающей части романа, которая озаглавлена «Продолжение *дневника* Уолтона», мы, в добавление ко всему, узнаем, что Франкенштейн выступает первым *читателем* записок и *соавтором* уже *письменного* текста: «Франкенштейн обнаружил, что я записываю его рассказ; он пожелал посмотреть мои записки и во многих местах сделал поправки и добавления, более всего там, где пересказаны его разговоры с его врагом» [Шелли 2010, 142]. Из позиции персонажа он перемещается в позицию автора – это изоморфно тому, что он сделал, когда принял на себя роль Бога, пожелав сотворить живое существо.

Центральную часть в рассказе Франкенштейна занимает история монстра, которую Франкенштейн *пересказывает* от лица созданного им существа и которую Уолтон также *записывает*. Кроме того, можно согласиться, что «с самого начала демон представляет свою биографию в речи, которая очень близка к письму» [Jackson 2000, 69], а именно, к защитительной речи в суде.

В свою очередь в центре рассказа монстра находится история семьи

Де Лэси, которую он восстанавливает отчасти по *разговорам* Де Лэси, а отчасти по *скопированным у них письмам*.

Исследователи зачастую не уделяют Де Лэси много внимания и не отмечают их историю как еще один нарративный уровень, в то время как она чрезвычайно важна. Благодаря ее наличию *каждый* из главных действующих лиц романа предстает и «творцом» (автором), и «тварным созданием» (персонажем). Франкенштейн создает демона не только физически, но и нарративно: историю последнего мы знаем только в пересказе. Франкенштейн во всех смыслах автор демона.

Вместе с тем демон принципиально показан в романе как мыслящее и, как следствие, вполне человеческое существо. Способность к мышлению, рефлексии доказывается в том числе его способностью рассказать и свою историю, и историю другого (а также воспринимать художественные нарративы: Гете, Плутарха, Мильтона).

С другой стороны, Виктор имеет над собой автора более высокого, в нарративном смысле, порядка – Уолтона, который в своих записках активизирует образ ученого, придает ему завершающую целостность.

Над Уолтоном, в свою очередь, надстраивается нарративная инстанция автора-редактора, проявляющегося в предисловиях к изданиям 1818 и 1831 гг. (Редакторским вмешательством можно объяснить, например, отсутствие двух последних цифр при указании года в письмах Уолтона и других персонажей.)

Параллели между Виктором и демоном, а также Виктором и Уолтоном стали общим местом в исследованиях романа, см. [Oates 2007], [Струкова 2001], [Дьяконова, Потничева 2010], [Напцок 2012]. В этой связи отметим, что, когда Шелли в предисловии 1831 г. пишет о третьем издании своего романа «И вот я снова посылаю в мир свое уродливое детище» [Шелли 2010, 14], автор романа сближается с заглавным героем, а тема творения изоморфно связывает все нарративные уровни.

Обобщая идею о двойственном модусе романа, сформулируем, что «Франкенштейн» может быть прочитан как *роман пересказывания и переписывания*. Мы имеем переписывание письменных свидетельств: в формах исправления (Франкенштейн правит записки Уолтона) и копирования (демон копирует письма Сафии, адресованные Феликсу Де Лэси). Излагаются в письменном виде и устные нарративы: Уолтон записывает историю Франкенштейна и, внутри его рассказа, историю демона. С другой стороны, устно пересказываются и устные источники (Франкенштейн от лица демона излагает историю последнего), и письменные (демон пересказывает Франкенштейну содержание писем Сафии, Виктор излагает Уолтону содержание письма Клерваля, а также *verbatim* воспроизводит в своем устном рассказе письма от Элизабет, Альфонсо Франкенштейна и Клерваля и свой ответ на письмо Элизабет).

Вместе с тем, стоит обратить внимание, что устный и письменный модусы распределены неравномерно среди отдельных персонажей-нарраторов. Поскольку мы говорим о порождении повествования, то сфокусиру-

емя на продуцирующих видах деятельности (говорение и письмо), а не рецептивных (слушание и чтение).

Уолтон и демон воплощают крайние полюса. У первого письмо как деятельность доминирует над говорением: напомним, весь объем произведения – это письма / дневник Уолтона. Адресат его нарратива, сестра Маргарет, также представлена в понятиях чтения: «Книги и уединение возвысили твою душу и сделали тебя требовательной» [Шелли 2010, 25]. Об отстраненности («уединении») как признаке письменного модуса см. ниже. Уолтон сближается со своей сестрой и в деятельности чтения: «Эту рукопись ты, несомненно, прочтешь с интересом, но с еще большим интересом я когда-нибудь перечту ее сам – я видевший его и слышавший повесть из собственных его уст» [Шелли 2010, 26]. Письмо и чтение для Уолтона, носителя письменного модуса, – логическое завершение устных процессов говорения и слушания, о чем подробнее будет сказано ниже.

Демон, напротив, отдает предпочтение говорению. Значительная, и центральная, часть романа – это его устное сообщение (гл. с 11 по 16). Он почти не причастен к письму, исключение составляют копирование писем Сафии (непродуктивное письмо) и краткие «знаки и надписи» [Шелли 2010, 138] на коре деревьев или камнях для преследующего Франкенштейна. Последний предостерегает Уолтона: «Он *красноречив* и *умеет убеждать*; некогда *его слова* имели власть даже надо мной. Но не верьте им. Он такой же дьявол в душе, как и по внешности; он полон коварства и адской злобы. *Не слушайте* его» [Шелли 2010, 141]. Ученый оказывается прав: речь демона убеждает Уолтона оставить того в живых.

Виктор находится ближе к полюсу устного модуса: он рассказывает подавляющую часть нарратива «Франкенштейна». Вместе с тем, как было отмечено, он участвует в письменной фиксации своего рассказа, а также является автором дневника, который читает демон (содержание дневника, однако, не входит в текст романа). В своей характеристике Уолтон подчеркивает, однако, особенности не письменной, а устной речи Франкенштейна: «когда говорит, речь его поражает беглостью и свободой, хотя он выбирает слова с большой тщательностью» (напомним, Франкенштейн переходит на неродной ему английский язык); «редкий дар красноречия и голос, богатый чарующими модуляциями» – одно из качеств, которые возвышают Франкенштейна «над всеми, доньше мне встречавшимся» [Шелли 2010, 25]. Показательный пример влияния, которое оказывают слова Франкенштейна – его убедительная речь, адресованная матросам, когда они хотели повернуть корабль назад (письмо от 5 сентября). Сходство с демоном кажется нам очевидным.

Семейство Де Лэси воплощает просвещенческий, а еще точнее, руссоистский идеал. Поэтому неслучайно, что они занимают «золотую середину»: они много общаются устно, но также оставляют после себя и письменные источники. Более того, им присущ нарративный модус, который *синкретично* связывает письменное и устное, – *чтение вслух*. Этот вид деятельности в рамках романа связывается лишь еще с одним персона-

жем-воплощением идеала – Анри Клервалем (см. с. 89). Темой отдельного исследования может стать такая уникальная для Де Лэси форма выражения, как пение и ее взаимосвязь с образами природы в романе.

Уоллес Чейф [Chafe 1982] сформулировал две пары признаков, отличающие устный модус от письменного. Первое отличие связано с наличием или отсутствием контакта между производителем и получателем дискурса. Письменный модус характеризуется отстраненностью (*detachment*), а устный – вовлеченностью (*involvement*). Второе противопоставление связано со скоростью производства и восприятия дискурса. Более медленный письменный модус способствует интеграции (*integration*) дискурса, тогда как устный быстрее и более фрагментирован (*fragmentation*). Следствием становится большая (прежде всего синтаксическая) сложность письменных дискурсов.

Что касается первого противопоставления, устное повествование как Виктора, так и демона, действительно, периодически обращается к присутствующему здесь и сейчас слушателю, учитывает реакцию последнего:

«По вашим глазам, загоревшимся удивлением и надеждой, я вижу, что вы, мой друг, жаждете узнать открытую мной тайну» [Шелли 2010, 40]; «Однако я принялся рассуждать в самом интересном месте моей повести, и ваш взгляд призывает меня продолжать ее» [Шелли 2010, 42]; «Скоро я объясню, куда влекли меня эти чувства. А сейчас позволь мне вернуться к обитателям хижины» [Шелли 2010, 83]; «Я переписал эти письма ... Я дам их тебе, перед тем, как уйти; они подтвердят правоту моих слов, а сейчас солнце уже клонится к закату, и я едва успею пересказать тебе их суть» [Шелли 2010, 85]; «ты подробно, шаг за шагом, описывал свою работу, перемежая эти записи с дневником твоей повседневной жизни. Ты, конечно, помнишь их, вот они» [Шелли 2010, 88] и т.п.

Письменное повествование (письма Уолтона, Элизабет и Альфонсо Франкенштейна) не предполагает незамедлительной реакции и даже учитывает отсроченность коммуникации: «Пиши мне при каждой возможности; быть может, письма твои дойдут до меня, когда будут всего нужнее, и поддержат во мне мужество» [Шелли 2010, 20]; «Сейчас разыгралась такая интересная сцена, что я не могу не записать ее, хотя эти записки едва ли когда-нибудь попадут к тебе» [Шелли 2010, 145]. Письменное повествование в некоторых случаях осознает себя как привязанное к материальному носителю: «Это письмо придет в Англию с торговым судном, которое сейчас отправляется из Архангельска; оно счастливее меня, который, быть может, еще много лет не увидит родных берегов» [Шелли 2010, 21]; «Я хотел бы подготовить тебя к ужасному известию, но это невозможно; ты уже, наверное, пробегаешь глазами страницу в поисках страшной вести» [Шелли 2010, 52].

Второе противопоставление, между интегрированностью и фрагментированностью, развивается в произведении более сложно, и мы сосредоточимся на нем подробнее.

Н.Я. Дьяконова и Т.Н. Потничева связывают эпистолярную форму романа с фрагментарностью, присущей романтической культуре [Дьяконова, Потничева 2010, 512]. Элеанор Салотто видит фрагментированность в композиционной организации романа: «Повествование в этом тексте распределено между тремя нарраторами: Уолтоном, Франкенштейном и его созданием. Рассеяние нарративных голосов указывает на отсутствие цельности нарративного тела, неспособного воспроизвести скрепленное швами повествование о происхождении чей-либо жизни. <...> Рамочное повествование, таким образом, разрушает представление о цельной идентичности, на котором основывается понятие автобиографии» [Salotto 1994, 190].

Нам кажется, что понятия фрагментированности и интегрированности предполагают друг друга и поэтому относительны. Так, демон является по сути фрагментированным существом, полученным из различных частей (биологических органов). Но он одновременно и результат их интеграции. Тем не менее, первая характеристика является для него ведущей, особенно в сопоставлении с остальными персонажами, в биологическом плане значительно более целостными. В своем развитии он идет от интегрированного к фрагментированному восприятию действительности: «Первые мгновения своей жизни я вспоминаю с трудом: они предстают мне в каком-то тумане. Множество ощущений нахлынуло на меня сразу: я стал видеть, чувствовать, слышать и воспринимать запахи, и все это одновременно. Понадобилось немало времени, прежде чем я научился различать ощущения» [Шелли 2010, 72].

Таким образом, предпочтение, которое проявляет демон по отношению к устному модусу, можно напрямую связать с его фрагментированной сущностью. Последняя находит свое отражение и в оторванности демона от человеческого общества (скрывался в пристройке к дому Де Лэси), и в отсутствии привязанности к одному месту (о мотиве бегства и преследования см. [Muriel Spark... 2007]).

В аспекте модуса близкий к демону Виктор также часто описывается исследователями в терминах раскола, внутренней разобщенности: «Создание монстра можно объяснить частичным разобщением между его интеллектом и другими сущностными свойствами. <...> После “рождения” монстра Франкенштейн становится разобщенным существом – воплощением эмоций и воображения, разлученных с интеллектом. Когда в своем последнем рассуждении Франкенштейн осознает, что так было не всегда, и восклицает: “Я был наделен одновременно и живым воображением, и острым, упорным аналитическим умом; сочетание этих качеств позволило мне задумать и осуществить создание человеческого существа” – он напоминает гениев восемнадцатого века (в котором и происходит действие романа), наделенных слишком идеальным сочетанием воображения и рациональности, которое в итоге расщепляло и уничтожало их» [Muriel Spark... 2007, 95–96]. Географическая разобщенность Франкенштейна с другими персонажами также не нуждается в особых доказательствах (об

«изгнании» Франкенштейна и демона см. [McLane 2007]).

В отличие от двух описанных выше персонажей Уолтон, по нашему мнению, является интегрирующим началом: его письменный дискурс, как обрамляющее повествование, включает в себя все остальные голоса. Сходный с Виктором в своем исследовательском порыве, вызове, бросаемом самой природе, Уолтон все же способен избежать люциферовской гордыни и сохранить жизни (Франкенштейна и команды корабля) и благополучие связанных с ним людей (собственной сестры). В результате его самость не расщеплена ни преступлением в социальном плане, ни преступлением границ природы. Символически это выражается посредством кольриджевской аллюзии, когда Уолтон обещает своей сестре: «Я не намерен убивать альбатроса» [Шелли 2010, 20]. Он отказывается от попыток преодолеть ледяной рубеж, и его корабль, по мысли автора, должен благополучно вернуться домой.

Нарративная конструкция романа осложняется, далее, различием в оценке модусов. Текст «Современного Прометея» позволяет сделать вывод, что чтение и зрение (письменный модус) аксиологически выше говорения и слуха (устный модус). Уолтон признается сестре, что его вера в правдивость Виктора основана не столько на том, что он услышал, сколько на прочитанном и увиденном: «Его *рассказ* вполне связан и производит правдоподобное впечатление; и все же признаюсь тебе, что *письма* Феликса и Сафии, которые он мне показал, и само чудовище, мельком *увиденное* нами с корабля, *больше убедили меня* в истинности его рассказа, чем самые серьезные его заверения» [Шелли 2010, 142]. В пользу зрения разрешаются и сомнения Франкенштейна, когда у него была возможность довериться демону: «Его *слова* производили странное действие. Порой во мне пробуждалось *сострадание* и возникало *желание утешить* чудовище. Но стоило лишь *взглянуть* на отвратительного уродца, который двигался и говорил, как все во мне переворачивалось и доброе чувство вытеснялось *ужасом и ненавистью*» [Шелли 2010, 100]. Подчеркивая превосходство над собой Клерваля, Виктора делает это в терминах письменного и устного: «Увы! Какой контраст составляли мы между собой! <...> И вы, мой друг, получили бы гораздо больше удовольствия, *читая дневник* Клерваля, который умел чувствовать природу и восхищаться ею, чем *слушая* мои размышления» [Шелли 2010, 105].

Демон, напротив, отдает приоритет слуху перед зрением. Слепой Де Лэси – единственный персонаж, которому демон решается довериться и который относится к нему с пониманием и симпатией. Такого же отношения демон пытается добиться от своего создателя, когда пытается руками прикрыть Виктору глаза и несколько раз просит *выслушать* его историю (гл. 10). Демон более полагается на слух (и речь) и в процессе обучения языку. Речь для него – это «наука богов» [Шелли 2010, 78]. Но объективно он проходит путь от овладения речью к овладению письмом, доказывая тем самым превосходство второго над первым.

Таким образом, преобладание письменного начала связывается с выс-

шей ценностью, истинностью и красотой, и система рассказов в рассказе приобретает аксиологический вектор: чем более выражено письменное начало, тем значимее стоящая за ним нарративная инстанция. В этой системе координат демон помещается в нижней части шкалы: его творческое начало проявляется только в рассказывании, в остальном он носитель разрушения, являясь причиной смерти невинных «божьих тварей» – маленького Уильяма, кроткой Жюстины, идеальных Клерваля и Элизабет. В конце концов, разрушительное начало обращается у демона само на себя: он собирается закончить жизнь самоубийством.

Виктор находится выше демона, поскольку он творит и в прямом смысле слова. Однако он разочаровывается в своем творении и не способен на продолжение (прекращает работу над подругой демона). Предав свое творение, бросив «новорожденное» существо, Виктор косвенно становится виновен в смерти своих близких, а его собственная смерть определяется его (само)убийственными порывами: «Я должен выследить и уничтожить создание, которому я дал жизнь; тогда моя земная миссия будет выполнена и я смогу умереть» [Шелли 2010, 144]. Таким образом, разрушительное начало в Викторе тоже очень сильно, хотя и не преобладает, как у демона.

Уолтон занимает более привилегированное положение, и как более состоятельный рассказчик, и в силу своей связи с жизненным началом (спасает жизни Франкенштейна и своей команды). Вместе с тем, Уолтон – холостяк и, как Виктор, не имеет детей.

Выше Уолтона оказывается автор, воплощение абсолютного творческого начала и абсолютного письменного модуса (поскольку автор романа в принципе не может в рамках своего произведения вступать в устную коммуникацию).

В заключении отметим, что «Франкенштейн» Мэри Шелли демонстрирует, как категория модуса вступает в системные отношения с другими категориями романной поэтики: композиционной и нарративной структурой, системой, включающей персонажей, нарраторов и образ автора, конфликтом, авторским идеалом и аксиологией. Анализ обрамляющей композиции романа через призму устного и письменного модуса высвечивает проблему творения и разрушения в ее сложности и противоречивости. Фрагментарность и интегрированность как характеристики модусов позволяют точнее раскрыть центральный конфликт романа, в который вовлечены внутренняя (психологическая) и внешняя (социальная) идентичность человека. Нарративные инстанции обладают определенным изоморфизмом, взаимоотражаются друг в друге, но, при учете значимости письменного и устного начала внутри самой романной системы, приобретают разную ценность.

В целом, взаимодействие устного и письменного модусов во «Франкенштейне» вписывается в типологические характеристики романтического сознания. Модель двойственного модуса, которая сводится, по большому счету, к взаимопроникновению противоположностей, соответствует романтической теории двоемирия, иронии и гротеска. В качестве пер-

спективы исследования можно предложить гипотезу о том, что во взаимодействии модусов отражаются принципиальные эстетические принципы произведения как представителя определенной литературной эпохи или периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельский А.А. Английский роман 1800–1810-х годов. Пермь, 1968.
2. Дьяконова Н.Я., Потничева Т.Н. Мэри Волстонкрафт Шелли: вхождение в XXI век // Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей; Последний человек / изд. подгот. С.А. Антонов, Н.Я. Дьяконова, Т.Н. Потничева. М., 2010. С. 499–533.
3. Карасик В.И. Интерпретация дискурса: топик, формат, модус // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. № 1 (96). С. 73–79.
4. Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2 (март-апрель). С. 3–21.
5. Напцок Б.Р. Функции образа рассказчика Р. Уолтона в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012. Вып. 3 (105). С. 26–32.
6. Павлова И.Н. Романы Мэри Шелли «Франкенштейн» и «Последний человек» как философско-эстетическая диалогия: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. СПб., 2011.
7. Саркисова Н.М. Мэри Шелли // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. СПб.; М., 2004. С. 166–176.
8. Соловьева Н.А. История зарубежной литературы: предромантизм. М., 2005.
9. Струкова Т.Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость. Воронеж, 2001.
10. Тюпа В.И. Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 127–128.
11. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей; Последний человек / изд. подгот. С.А. Антонов, Н.Я. Дьяконова, Т.Н. Потничева. М., 2010.
12. Alexander M. A History of English Literature. Basingstoke, 2000.
13. Benford C. “Listen to my tale”: Multilevel Structure, Narrative Sense Making, and the Inassimilable in Mary Shelley’s ‘Frankenstein’ // Narrative. 2010. Vol. 18. № 3. P. 324–346.
14. Bennett B.T. Mary Shelley’s letters: the public/private self // The Cambridge Companion to Mary Shelley / ed. by E. Schor. Cambridge, 2003. P. 221–225.
15. Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature // Spoken and written language: Exploring orality and literacy / ed. by D. Tannen. Norwood, 1982. P. 35–54.
1. Chafe W., Tannen D. The Relation between Written and Spoken Language Source // Annual Review of Anthropology. 1987. Vol. 16. P. 383–407.

2. Jackson T.E. *The Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction*. Baltimore, 2009.

3. McLane M.N. *Literate Species: Populations, "Humanities," and Frankenstein // Mary Shelley's Frankenstein / ed. and with an introduction by H. Bloom*. New York, NY, 2007. (Bloom's Modern Critical Interpretations). P. 95–123.

4. Muriel Spark on the Shifting Roles of Frankenstein and His Monster (Bloom's Guides) // *Mary Shelley's Frankenstein / ed. and with an introduction by H. Bloom*. New York, NY, 2007. (Bloom's Modern Critical Interpretations). P. 91–96.

5. Murray D.E. *The Context of Oral and Written Language: A Framework for Mode and Medium Switching // Language in Society*. 1988. Vol. 17. № 3. P. 351–373.

6. Oates J. C. *Frankenstein's Fallen Angel // Mary Shelley's Frankenstein / ed. and with an introduction by H. Bloom*. New York, NY, 2007. (Bloom's Modern Critical Interpretations). P. 29–41.

7. Redeker G. On Differences between Spoken and Written Language // *Discourse Processes*. 1984. Vol. 7. № 1. P. 43–55.

8. Salotto E. "Frankenstein" and Dis(re)membered Identity // *Source: The Journal of Narrative Technique*. 1994. Vol. 24. № 3. P. 190–211.

9. Tannen D. *Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives // Language*. 1982. Vol. 58. № 1. P. 1–21.

10. Wodzak V. *Reading dinosaur bones: Marking the transition from orality to literacy in "The Canterbury Tales", "Moll Flanders", "Clarissa", and "Tristram Shandy"*: PhD Thesis. University of Missouri-Columbia, 1996.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Benford C. "Listen to my tale": Multilevel Structure, Narrative Sense Making, and the Inassimilable in Mary Shelley's 'Frankenstein'. *Narrative*, 2010, vol. 18, no. 3, pp. 324–346. (In English).

2. Chafe W., Tannen D. The Relation between Written and Spoken Language Source. *Annual Review of Anthropology*, 1987, vol. 16, pp. 383–407. (In English).

3. Karasik V.I. Interpretatsiya diskursa: topik, format, modus [Discourse Interpretation: Topic, Format, Mode]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2015. no. 1 (96), pp. 73–79. (In Russian).

4. Kibrik A.A. Modus, zhanr i drugie parametry klassifikatsii diskursov [Mode, Genre and Other Parameters for Discourse Classification]. *Voprosy yazykoznaniiya*, 2009, no. 2, pp. 3–21. (In Russian)

5. Murray D.E. *The Context of Oral and Written Language: A Framework for Mode and Medium Switching. Language in Society*, 1988, vol. 17, no. 3, pp. 351–373. (In English).

6. Naptsook B.R. Funktsii obraza rasskazchika R. Uoltona v romane M. Shelli "Frankenshteyn, ili Sovremennyy Prometei" [Robert Walton's Explicit Narrator Functions in Mary Shelley's Novel "Frankenstein, Or, The Modern Prometheus"]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, vol. 3 (105), Series 2: Filologiya i iskusstvovedeniye [Philology and Art History], pp. 26–32. (In Russian).

7. Redeker G. On Differences between Spoken and Written Language. *Discourse Processes*, 1984, vol. 7, no. 1, pp. 43–55. (In English).

8. Salotto E. "Frankenstein" and Dis(re)membered Identity. *Source: The Journal of Narrative Technique*, 1994, vol. 24, no. 3, pp. 190–211. (In English).

9. Tannen D. *Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives. Language*, 1982, vol. 58, no. 1, pp. 1–21. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bennett B.T. *Mary Shelley's letters: the public/private self. Schor E. (ed.) The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge, 2003, pp. 221–225. (In English).

2. Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. *Tannen D. (ed.) Spoken and written language: Exploring orality and literacy*. Norwood, 1982, pp. 35–54. (In English).

3. Dyakonova N.Ya., Potnitseva T.N. Meri Uolstonkraft Shelli: vkhozheniye v 21 vek [Mary Wollstonecraft Shelley: Entering the 21st Century]. *Shelley M. (author); Antonov S.A., Dyakonova N.Ya., Potnitseva T.N. (eds.) Frankenshteyn, ili Sovremennyy Prometei; Posledniy chelovek [Frankenstein, Or, The Modern Prometheus; The Last Man]*. Moscow, 2010, pp. 499–533. (In Russian).

4. McLane M.N. *Literate Species: Populations, "Humanities," and Frankenstein. Bloom H. (ed., introduction). Mary Shelley's Frankenstein. Series: Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York, NY, 2007, pp. 95–123. (In English).

5. Muriel Spark on the Shifting Roles of Frankenstein and His Monster. (*Bloom's Guides*). *Bloom H. (ed., introduction). Mary Shelley's Frankenstein. Series: Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York, NY, 2007, pp. 91–96. (In English).

6. Oates J.C. *Frankenstein's Fallen Angel. Bloom H. (ed., introduction). Mary Shelley's Frankenstein. Series: Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York, NY, 2007, pp. 29–41. (In English).

7. Tyupa V.I. Modusy khudozhestvennosti [Aesthetic Modes]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]*. Moscow, 2008, pp. 127–128. (In Russian).

8. Sarkisova N.M. Meri Shelli [Mary Shelley]. *Sidorchenko L.V., Burova I.I. (eds.) Istoriya zapadnoevropeyskoy literatury. 19 vek: Angliya [The History of Western European Literatures. The 19th Century: Great Britain]*. Saint-Petersburg, Moscow, 2004, pp. 166–176. (In Russian).

(Monographs)

1. Alexander M. *A History of English Literature*. Basingstoke, 2000. (In English).

2. Bel'skiy A.A. *Angliyskiy roman 1800–1810-kh godov [The English Novel of the 1800s–1810s]*. Perm, 1968. (In Russian).

3. Jackson T.E. *The Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction*. Baltimore, 2009. (In English).

4. Solov'yeva N.A. *Istoriya zarubezhnoy literatury: predromantizm [The History of Foreign Literature: Pre-Romanticism]*. Moscow, 2005. (In Russian).

5. Strukova T.G. *Meri Shelli, ili Neznakomaya znamenitost'* [Mary Shelley, Or, An Unfamiliar Celebrity]. Voronezh, 2001. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

1. Pavlova I.N. *Romany Meri Shelli "Frankenshteyn" i "Posledniy chelovek" kak filosofsko-esteticheskaya dilogiya* [Mary Shelley's Novels "Frankenstein" and "The Last Man" as a Philosophical and Aesthetic Dilogy]. PhD Thesis Abstract. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

2. Wodzak V. *Reading dinosaur bones: Marking the transition from orality to literacy in "The Canterbury Tales", "Moll Flanders", "Clarissa", and "Tristram Shandy"*. PhD Thesis. University of Missouri-Columbia, 1996. (In English).

Авраменко Иван Александрович, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков. Научные интересы: история английской литературы, нарратология, теория романа.

E-mail: iavramenko@hse.ru

Ivan A. Avramenko, National Research University Higher School of Economics. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: history of English literature, narratology, theory of novel.

E-mail: iavramenko@hse.ru

Русская литература
Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00036

И.И. Горлова (Краснодар)
ORCID ID: 0000-0002-0606-9071
А.Л. Зорин (Краснодар)
ORCID ID: 0000-0002-9868-2681

**А.С. ПУШКИН ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ СУДЬБЕ РОССИИ
И ЕЕ ОСОБОМ КУЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННОМ ПУТИ**

Аннотация. А.С. Пушкин был не только гениальным поэтом, драматургом и прозаиком, но, обладая даром «пророчества и мудрости», оказался еще незаурядным историком и социальным мыслителем, который на протяжении всей своей жизни пытался найти и показать всей России достойный ее исторический путь. Вот почему, обращаясь к его наследию, еще до конца не оцененному во всей многогранности и полноте, авторы статьи ставят своей целью прояснить, в чем состоит особенность суждений великого русского поэта о России, о ее месте в мировом историческом процессе, о ее судьбе и предназначении. Научная новизна проводимого исследования определяется отходом от поверхностного схематизма и идеологического диктата и стремлением учитывать весь спектр высказываний и суждений Пушкина о русском народе и России, его бескомпромиссные споры со своими современниками в лице идеологов движения декабристов, а также родоначальников западничества и славянофильства. Принцип диалогизма пронизывает всю статью, позволяя представить позиции поэта и его оппонентов по самым животрепещущим философско-мировоззренческим и социально-политическим вопросам, волновавшим российское общество на протяжении многих десятилетий. В итоге устанавливается, что Пушкин обладает собственной оригинальной точкой зрения на историческое прошлое России и перспективы ее развития, которая отличается от взглядов как западников, так и славянофилов. Гениальная способность великого русского поэта к синтетическому пониманию реального исторического процесса приводит его к мысли о том, что в исторической перспективе Россия должна опираться как на православные традиции национальной культуры, так и разного рода новации, сделанные другими народами.

Ключевые слова: историческая реальность; политическое мировоззрение; общественное самосознание; западничество; славянофильство; судьба России; культурно-цивилизационный путь; православие; монархизм.

I.I. Gorlova (Krasnodar)
ORCID ID: 0000-0002-0606-9071
A.L. Zorin (Krasnodar)
ORCID ID: 0000-0002-9868-2681

A.S. Pushkin about Historical Destiny of Russia and Its Special Culture and Civilization Way

Abstract. A.S. Pushkin was not only a brilliant poet, dramatist and novelist, but, possessing the gift of “prophecy and wisdom”, was still an outstanding historian and social philosopher, who throughout his life tried to find and show the whole of Russia worthy of its historical path. That is why, turning to his legacy, which is not yet fully appreciated in all its diversity and completeness, the authors of the article aim to clarify what is the peculiarity of the great Russian poet’s judgments about Russia, its place in the world historical process, its fate and purpose. The scientific novelty of the research is determined by the departure from superficial schematism and ideological dictatorship and the desire to take into account the whole range of statements and judgments of Pushkin about the Russian people and Russia, his uncompromising disputes with his contemporaries in the face of ideologists of the Decembrist movement, as well as the ancestors of Westernism and Slavophilism. The principle of dialogism permeates the whole article, allowing us to present the position of the poet and his opponents on the most burning philosophical, ideological and socio-political issues that have worried Russian society for many decades. As a result, it is established that Pushkin has his own original point of view on the historical past of Russia and the prospects for its development, which differs from the views of both Westerners and Slavophiles. The genius ability of the great Russian poet for a synthetic understanding of real historical process leads him to the idea that in the historical perspective, Russia should rely on both the Orthodox traditions of national culture and various innovations made by other peoples.

Key words: historical reality; political worldview; social consciousness; Westernism; Slavophilism; the destiny of Russia; culture and civilization way; Orthodoxy; monarchism.

А.С. Пушкин, помимо того, что был гениальным поэтом, драматургом и прозаиком, оказался еще незаурядным историком и социальным мыслителем, который на протяжении всей своей жизни «пытался найти, выносить, выстрадать, осуществить и показать всей России достойный ее творческий путь» [Ильин 1937, 16]. Поэтому, обращаясь к его наследию, еще до конца не оцененному во всей своей многогранности и полноте, мы должны выяснить, в чем состоит особенность его суждений о России, о ее месте в мировом историческом процессе, о ее судьбе и предназначении.

Но прежде чем приступить к выполнению данной задачи, необходимо сказать несколько слов о личности самого поэта, наделенной даром «пророчества и мудрости» (Н. Минский). В свое время В.Г. Белинский очень прозорливо отметил, что Пушкин является не просто поэтом, «но и представителем пробудившегося общественного самосознания» [Белинский

1948, II, 161] русского народа. Его жизнь и творчество относятся к эпохе великого перелома, когда в России завешается процесс собирания территорий и многонациональных сил, но еще не происходит духовного расцвета, который бы позволил в полной мере развернуть ее духовно-творческие потенциалы, обрести свой национальный лик и осознать свое историческое предназначение. И в это время, когда российский народ находится «на гребне исторического перевала», появляется гениальный человек, который, представляя собой средоточие русского духа, способен чутко уловить как напор его здоровых сил, так и осознать больные узлы его полной тревоги и перипетий жизни. Именно он служит живым воплощением русскости: постоянно ощущает «свою неотделимость от России, свою безграничную гордость за ее достижения и победы и свою искреннюю и глубокую боль за ее неудачи и поражения» [Тыркова-Вильямс 2007, I, 139]. И поэтому нет ничего удивительного в том, что тема России и исторической судьбы, ее места среди других государств Европы находится в центре внимания великого русского поэта и получает в его творчестве оригинальную разработку.

Пушкин, погибший в расцвете творческих сил из-за ранения на дуэли, немного не дожил до того времени, когда в российской социально-политической мысли возникнет бурный спор о путях дальнейшего исторического развития России, который будут вести западники и славянофилы на протяжении всего XIX в. и который до сих пор остается актуальным в свете новых исторических реалий. Но в то же время надо учитывать, что спор между западниками и славянофилами о дальнейших путях развития страны, получивший свое классическое выражение в 40-е гг. позапрошлого века, начался в XVIII столетии, а может быть, и гораздо раньше, если вспомнить переписку Ивана Грозного с князем Курбским. Как бы то ни было, основные подходы к решению этой проблемы, пусть даже не разработанные основательно и всесторонне, как это произошло позднее, были известны во времена жизни великого русского поэта. Более того, он был лично знаком с родоначальниками этих направлений в лице П.Я. Чаадаева, который считался признанным главой западничества в России, и А.С. Хомякова, который стоял у истоков славянофильства.

Будучи по своему образованию и воспитанию человеком, хорошо усвоившим западную культуру, социально-политическую и историческую мысль посредством знакомства с идеями французских просветителей, и прежде всего Ф. Вольтера, работами которого, зная в совершенстве французский язык, он зачитывался по ночам в кабинете своего отца, а позднее познакомившись с творчеством Дж. Байрона, У. Шекспира. И.В. Гёте, Пушкин, безусловно, был «западником», что находит свое подтверждение в его многочисленных весьма нелестных высказываниях о социально-политических реалиях современной ему России, о ее культурной отсталости, о царящей в ней «азиатчине». Так в письме С.И. Тургеневу из Кишинева в Одессу, он поздравляет в шутку последнего с «благополучным прибытием из Турции чуждой в Турцию родную» [Пушкин 1977, IX, 32], намекая тем самым, что российские порядки мало чем отличаются от турецких,

которые, как тогда было хорошо известно, являлись весьма далекими от стандартов европейского либерализма. В другом месте он иронически вопрошает: действительно ли Россия находится в Европе, не ошибка ли это географов? Поэт с гневом осуждает «барство дикое» и деспотизм царской власти («Ура! в Россию скачет кочующий деспот!», – напишет он в эпиграмме на возвращение Александра I из Франции). Как приверженец западной культуры Пушкин в поданной Николаю I «Записке о народном образовании» (1826) высказывается о желательности обучения русских юношей за границей и получения образования в лучших западных университетах; а также крайне отрицательно относится к указу, ограничивающему право русских людей посещать Европу.

Однако «он не перестал от этого не только быть, но и чувствовать себя русским человеком. В его душе утонченнейшие влияния западной культуры мирно уживались с наивным русским духом, жившим в нем и питавшимся народными сказками няни Арины Родионовны. Он любил Россию Петра, стихию Петербурга, но он любил и Москву и древнюю Русь, и никогда у него не возникал вопрос о несовместимости того и другого» [Франк 1957, 98].

Вот почему, при всей своей нелюбви к российским порядкам, поэт крайне негативно относился к тем, кто позволял себе высказывать это чувство перед иностранцами. В этой связи показательным является весьма резкое замечание в письме П.А. Вяземскому от 27 мая 1826 г., где говорится следующее: «Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда <...> Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног – но мне досадно, если иностранец разделяет со мною это чувство» [Пушкин 1977, IX, 218]. А в 1832 г. поэт довольно резко высказался в адрес этого же самого друга, обвинив его в принадлежности к озлобленным людям, совершенно не любящим свою страну, и отметив при этом, что ахиллесовой пятой русских либералов является их оппозиция не к правительству, но к России как таковой. В отличие от либералов Пушкин в отношении своей родины придерживался совершенно иного мнения, которое он со всей откровенностью выразил в своем письме П.Я. Чаадаеву, написанном 9 октября 1836 г. «Я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя...», – пишет здесь поэт, – но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» [Пушкин 1978, X, 287–288]. Вот почему он весьма резко реагировал на внешнеполитические события своего времени и их оценку в западноевропейской периодической печати. Довольно жесткую позицию поэт занимает по отношению к польскому восстанию, имевшему место в 1831 г., и попыткам некоторых европейских государств вмешаться в русско-польские дела, т.е. по сути во внутренние дела России, учитывая то, что Польша после войны с Наполеоном I частично вошла в состав Российской империи. По словам друзей и знакомых, Пушкин имел в то время глубоко озабоченный и даже угнетенный вид и на вопрос о причинах своего плохого настроения без обиняков отвечал: «Разве вы не

понимаете, что теперь время чуть ли не столь же грозное, как в 1812 г.». «Замечательно, – пишет в этой связи С.Л. Франк, – что Пушкин, при всей страстности его интереса к политической жизни не только России, но и Запада и при всем его убежденном “западничестве”, совершенно свободен от того рабски-ученического, восторженно-некритического отношения к западным политическим идеям и движениям, которое так характерно для обычного типа русских западников» [Франк 1957, 46]. И действительно великий русский поэт постоянно подчеркивает особый характер исторической судьбы России в отличие от стран Европы и недопустимость бездумного и некритического применения западных социально-политических теорий к российским реалиям.

В полемической запальчивости, дискутируя по данному вопросу, он готов даже прибегнуть к крайне жестким и вызывающим неоднозначную оценку суждениям. «Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой», и поэтому «история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизотом (т.е. Ф. Гизо – И.Г.) из истории христианского Запада» (Программа 3-й статьи об «Истории русского народа» Н.А. Полевого).

Так какую же точку зрения занимает А.С. Пушкин в зарождающемся тогда споре западников и славянофилов относительно места России в мировой истории и дальнейших путей ее развития? Прежде чем ответить на этот вопрос, отметим то, что отличает стиль мышления Пушкина от его оппонентов. Современники поэта и исследователи его творчества указывают на то, что ему был присущ особый склад ума, весьма скептически относившегося ко всякого рода философским мудрствованиям, построению далеких от жизни отвлеченно-спекулятивных теорий и схем. В то же время, по словам И.А. Ильина, «он глубоко чувствовал свой народ, его душу, его историю, его миф, его государственный инстинкт. И при всем том он обладал той вдохновенной свободой души, которая умеет искать новые пути, не считаясь с запретами и препонами...» [Ильин 1937, 15]. И далее: «А призвание его состояло в том, чтобы принять душу русского человека во всей ее глубине, во всем ее объеме и оформить, прекрасно оформить ее, а вместе с нею – и Россию» [Ильин 1937, 15–16]. «Как бы ни судить по существу о позиции Пушкина в этом вопросе, – отмечает в свою очередь С.Л. Франк, – очевидно, что она определялась у него сурово-трезвым пониманием государственных интересов России» [Франк 1957, 44]. Именно на почве данного «государственно-патриотического сознания» возникает то специфическое конкретно-политическое мировоззрение великого поэта, которое позволяет ему разработать собственный оригинальный подход к проблеме Запад – Россия, в котором откровенный консерватизм органически сочетается с элементами либерализма.

По мнению Пушкина, устойчивость есть первое и наиважнейшее условие общественного блага, а наилучшими и наиболее прочными изменениями являются те, «которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества»

(«Мысли на дороге»). Поэт не приемлет всякого рода революции и бунты, ибо они, в конечном счете, разрушают социальный организм, ослабляют силы народа, влекут за собой не прогресс, а возврат в состояние варварства. Одним словом, по его мнению, разгул социальных страстей и революционного безумства, является ошибочным путем для достижения расцвета родной страны: благополучие народа завоевывается не бунтами, а упорным трудом многих поколений. Своеобразие социально-политических взглядов Пушкина состоит в том, что отвращение к бунтарству и требование непрерывности общественного развития у него сочетаются с неподдельной любовью к национальной традиции, к родной земле, «к родному пепелищу», «к родным пенатам», к культу домашнего очага. Осознание укорененности всякого устойчивого и поступательного социального и культурного развития страны в традициях прошлого в мировоззрении поэта удивительным образом сочетается требованием личной свободы и независимости духовного творчества, т.е. тех принципов, которые, несомненно, можно назвать «либеральными» [Терц 2005, 75]. Признание духовной независимости личности и требование невмешательства государства в область духовной культуры, по всей видимости, связаны в сознании поэта с собственным опытом творческой личности, постоянно страдавшей от неприкрытого надзора цензуры и государственной власти.

Расставшись со своими либеральными иллюзиями, которыми переболели многие представители дворянской интеллигенции в начале XIX в., Пушкин становится убежденным монархистом. Он считает, что монархия – единственная форма правления, приемлемая для России. Вера поэта в монархию основывается на историческом опыте и размышлении, ибо, как только ослабевает центральная власть, в стране начинаются периоды смуты и саморазрушения. Более того, монархия как политический институт является для него единственным подлинно европейским слоем русского общества, которому Россия должна быть обязана своим культурным прогрессом. С крушением русской монархии, считает поэт, образованный класс России, к которому он относит прежде всего дворянство, а вместе с ним и свобода, будут непременно поглощены внезапно хлынувшим потоком «демократического якобинства».

Живым воплощением монарха, действующего во благо страны, для Пушкина был, безусловно, Петр I, который, собственно, и положил начало европеизации России. Поэт, несомненно, осознавал, что не только русская литература XVIII и XIX вв., но и культура в целом, включая науки и искусства, имеют своим источником начатую первым русским императором европеизацию. Поэтому он тщательно изучал историю петровского времени и в художественной форме пытался обрисовать образ этого столь необычного для России правителя. В его творчестве царь предстает как на троне «вечный работник», как человек, который «в Европу прорубил окно» и самодержавною рукой повсюду «сеял просвещение». И в итоге из-под пера Пушкина возникает фигура Петра, совершенно не похожая на ту, какой она представлялась как западникам, так и славянофилам.

Как известно, западники и славянофилы резко расходились в оценке реформ, проведенных русским царем в начале XVIII в. При этом первые (западники) в целом положительно оценивали эти реформы, считали прививку европейской культуры и просвещения благотворной и видели в ней единственное спасение для России; а вторые (славянофилы), напротив, полагали, что насаждение чуждых ей западных идей и пренебрежение древней русской культурой является крайне пагубным и разрушительным. Однако, несмотря на разногласия, и те, и другие сходились в одном: преобразования, проведенные Петром I, они считали неорганичными, не замечали их связи с национальным духом России, а самого их инициатора рассматривали как по сути антирусского человека. Пушкин дает нам совершенно иное понимание: он всемерно подчеркивает исконно русский патриотизм царя, который «не презирал страны родной» и исходил из того, что национальный склад русского ума и духа путем проводимых реформ может в полной мере реализовать себя, т.е. осуществить свое собственное предназначение. В «Воспоминаниях» А.О. Смирновой приводятся следующие слова поэта: «Я утверждаю, что Петр был архирусским человеком, несмотря на то, что сбрил себе бороду и надел голландское платье» [Волков 1989, 179].

Таким образом, «облик Петра Пушкиным освещается в духе того идеала просвещенного, устанавливающего разумные законы, любящего науку и искусство, понимающего свой народ правителя, который рисовался воображению Гольбаха и Дидро, а в русской литературе до Пушкина – Ломоносову и Радищеву» [Петров 1975, V, 532]. Но при всем своем в целом положительном отношении к личности русского царя и его реформаторской деятельности поэт не склонен был не замечать и обратной ее стороны. В этой связи в подготовительном тексте «Истории Петра» он пишет: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости; вторые жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, вторые вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика» [Пушкин 1977, VIII, 409].

Важную роль в общественной жизни России и формировании ее культуры Пушкин отводил дворянскому сословию, которое он рассматривал как носителя культурной непрерывности и преемственности в развитии страны, а также выразителя свободного общественного мнения и демиурга культурного достояния страны. Презирая придворную камарилью временщиков, людей, «прыгающих в князья из холопов», поэт высоко возносит ценность древних дворянских родов, к одному из которых он по рождению принадлежал сам. Считая, что дворянство должно быть потомственным сословием, Пушкин выступает против петровской табели о рангах, согласно которой нижние чины имели право получить дворянство за большие заслуги перед государем и отечеством. Эти люди, по его мнению, в силу своего зависимого от верховной власти положения и не рас-

полагая экономической самостоятельностью, легко становятся «средством тирании и деспотизма», «преданными наемниками», готовыми «подавить всякое сопротивление и всякую независимость» [Пушкин 1976, VI, 32]. И только «наследственность высшей знати» является гарантией ее независимости, способности быть носителем «культурной непрерывности и свободного общественного мнения». Таким образом, монархия и «образованный класс», а точнее родовое дворянство, находясь в тесной взаимосвязи и одновременно в некоторой оппозиции, определенным образом уравнивают друг друга, что не позволяет самодержавию скатиться в деспотический цезаризм и одновременно дает возможность обеспечить культурную непрерывность в развитии России. Это говорит о том, что ценность дворянства для русской истории и дальнейшего развития страны рассматривается Пушкиным не с точки зрения его эгоистических сословных притязаний, а с точки зрения «общегосударственного и культурного интереса». Таким образом, в отличие от западников, являвшихся по большей части сторонниками установления конституционной монархии в России, поэт в своих работах, касающихся социально-политических проблем, не предусматривает принятие конституции и ограничения власти монарха, полагая, что это должно осуществляться путем установления реального баланса сил между самодержцем и высшей родовой знатью. Однако сохранение монархии в России и сословного деления общества он обосновывает не древними российскими традициями, как это делали славянофилы, а необходимостью стабильного развития страны и сохранения и приумножения ее культурного достояния.

Что касается оценки исторического прошлого России, то Пушкин здесь также занимал особую позицию. В отличие от Чаадаева, который в своих «Философических письмах» весьма нелестно отзывался о России, ее историческом прошлом и перспективах ее развития, великий русский поэт настроен не столь пессимистично. Он не согласен с мнением своего наставника и друга о том, что Россия совершенно выпадает из исторического миропорядка, что в ней «нет никакого внутреннего развития», что русские «ничего не дали миру» и «ничем не содействовали прогрессу человеческого разума» [Чаадаев 1989, 44–45]. «Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться, – пишет он в письме к Чаадаеву. – Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы, разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов?» [Пушкин 1978, X, 287]. Мысль о выпадении России из истории также представляется Пушкину сомнительной. «А Петр Великий, который один есть целая история! А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы. А Александр, который привел нас в Париж?» [Пушкин 1978, X, 287] – вполне резонно возражает он. Может ли объективно мыслящий историк рассматривать историю Европы, не касаясь истории России, которая, начиная с XVIII в., неизменно принимает участие во всех европейских делах и, более того, оказывает на их ход существенное влияние? Как пошло бы раз-

витие Европы, да и всего мира, если бы русский народ не одержал победу над Наполеоном и не совершил освободительный поход, закончившийся взятием Парижа в 1814 г. А если посмотреть на более ранние эпохи? Здесь также неправомерно говорить о никчемности России и ее народа, ибо «у нас было особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена» [Пушкин 1978, X, 287]. За это Запад должен был бы благодарить Россию, которая оказалась вынужденной вести «совершенно особое существование», давая католическому миру развиваться без всяких помех, но он об этом предпочитает не вспоминать. Отмечая это, великий русский поэт подчеркивает, что «Европа в отношении России, всегда была столь же невежественна, сколь и не благодарна». И прозорливость этой мысли подтверждается состоянием нынешних взаимоотношений между объединенной Европой и Россией.

Пушкин был также не согласен с Чаадаевым относительно его мнения о православной вере, полученной якобы из нечистого источника, т.е. Византии, которая «достойна презрения и презираема». На это поэт весьма иронично возражает: «Ах, мой друг, разве сам Иисус Христос не родился евреем и разве Иерусалим не был притчею во языцех? <...> У греков мы взяли Евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева» [Пушкин 1978, X, 287]. Хотя, с другой стороны, он признает, что схизма, т.е. разделение церковью, отделила Россию от остальной Европы, что негативно сказалось на развитии ее культуры.

Полемизировал Пушкин и с одним из будущих столпов славянофильства – А.С. Хомяковым. Он с иронией отнесся к утверждению последнего, будто бы «в России больше христианской любви, чем на Западе». «Может быть, – возразил поэт. – Я не мерил количество братской любви ни в России, ни на Западе; но знаю, что там явились основатели братских общин, которых у нас нет». В адрес славянофилов им был высказан еще один упрек: «Если мы ограничимся своим русским колоколом, мы ничего не сделаем для человеческой мысли и создадим только приходскую литературу». Понимать это надо так: если мы будем опираться только на собственные традиции и собственную самобытность, т.е., как говорят, вариться в собственном соку, не принимая во внимание мировой, и прежде всего западный опыт, то далеко не уйдем. Если будем смотреть только назад, в прошлое, пусть и достойное восхваления, как это делали славянофилы, то непременно отстанем от мирового прогресса и утратим способность к развитию.

Пушкин призывает нас не замыкаться в своем прошлом, но, опираясь на православные традиции национальной культуры и разного рода новации, сделанные другими народами, идти вперед по пути процветания и прогресса. И в этом для нас может быть примером гениальная способность великого русского поэта к примиряющему противоположности, т.е.

синтетическому пониманию исторической реальности, проявляющемуся в своеобразном органичном сплаве взаимоисключающих и одновременно взаимодополняющих элементов его политического мировоззрения, в котором удивительным образом сочетаются защита, наперекор западничеству, ценности самобытной национальной русской культуры и признание, в пику славянофильству, великих достижений западной цивилизации и необходимости их использования для блага России. И это не некая «средняя линия», не поверхностное соединение несоединимого, а подлинный синтез, заключающий в себе совершенно оригинальную точку зрения, позволяющую открыть гораздо более широкие социально-культурные и духовные перспективы развития. Более того, в подходе, предложенном Пушкиным, снимается дилемма, лежащая в основе спора между приверженцами общечеловечности и универсальности (западники) и сторонниками всего национального, исконного, родного (славянофилы). Поэтом утверждается мысль, что укорененность в национальных традициях и любовь к собственной культуре, не является препятствием к духовному обогащению извне, к чуткой восприимчивости и усвоению того, что создано другими народами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Избранные философские сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1948.
2. Волков Г.Н. Мир Пушкина. Личность, мировоззрение, окружение. М., 1989.
3. Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина. Рига, 1937.
4. Петров С.М. Художественная проза Пушкина // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 1975. С. 529–571.
5. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5, 6, 8, 9, 10. М., 1974–1978.
6. Терц А. Прогулки с Пушкиным. М., 2005.
7. Тыркова-Вильямс А.В. Жизнь Пушкина: в 2 т. Т. 1. М., 2007.
8. Франк С.Л. Этюды о Пушкине. Мюнхен, 1957.
9. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Petrov S.M. Khudozhestvennaya proza Pushkina [Artistic Prose by Pushkin]. *Pushkin A.S. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 5. Moscow, 1975. pp. 529–571. (In Russian).

(Monographs)

2. Belinskiy V.G. *Izbrannyye filosofskiyе sochineniya* [Selected Philosophical Works]. Moscow, 1948. (In Russian).
3. Chaadayev P.Ya. *Stat'i i pis'ma* [Articles and Letters]. Moscow, 1989. (In Russian).

sian).

4. Frank S.L. *Etyudy o Pushkine* [Etudes about Pushkin]. Munich, 1957. (In Russian).
5. Il'in I.A. *Prorocheskoye prizvaniye Pushkina* [Prophetic Mission of Pushkin]. Riga, 1937. (In Russian).
6. Terts A. *Progulki s Pushkinym* [Walks with Pushkin]. Moscow, 2005. (In Russian).
7. Tyrkova-Vil'yams A.V. *Zhizn' Pushkina* [Pushkin's Life]. Moscow, 2007. (In Russian).
8. Volkov G.N. *Mir Pushkina. Lichnost', mirovozzreniye, okruzeniye* [World of Pushkin. Personality. Worldview, Inner Circle]. Moscow, 1989. (In Russian).

Горлова Ирина Ивановна, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева.

Доктор философских наук, профессор, директор Южного филиала Института Наследия. Область научных интересов: культурная политика России, культурное наследие.

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Зорин Александр Львович, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева.

Доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела изучения культурного наследия и экспертной деятельности. Область научных интересов: история философии России и Италии XIX – XX вв., ценностная теория памятников, история русской культуры и литературы.

E-mail: azor115@rambler.ru

Irina I. Gorlova, Southern Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Southern Branch of the Heritage Institute. Research interests: cultural politics of Russia, cultural heritage.

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Alexander L. Zorin, Southern Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Doctor of Philosophy, Professor, Leading Researcher of the department of studying of the cultural heritage and expert activity. Research interests: history of philosophy in Russia and Italy of 19th – 20th centuries, value theory of monuments, history of Russian culture and literature.

E-mail: azor115@rambler.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00037

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)
ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

**«... ИСХОДИЛ, БЛАГОСЛОВЛЯЯ, ПАПА-АНТИХРИСТ».
ОБ ОДНОЙ ПАРАДОКСАЛЬНОЙ ФОРМУЛИРОВКЕ В
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛАХ К РОМАНУ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЬ»**

Аннотация. В статье анализируется фрагмент подготовительных материалов к роману Ф.М. Достоевского «Бесы», опубликованный в Полном собрании сочинений писателя (Л., 1974) и находящийся в логическом противоречии со всем тем, что писал Достоевский об институте папства Римско-католической церкви и догмате о непогрешимости (Infallibilitas) Папы Римского, принятом на Первом Ватиканском (20-ом Вселенском) соборе, который был созван Папой Пием IX. Догмат был провозглашен 18 июля 1870 г., получил широкую огласку и обсуждался во всех странах Европы, не исключая Россию. Новая версия прочтения записи Достоевского, выполненного в предлагаемой статье, подтверждается контекстом «записной тетради» писателя; добавочные аргументы в пользу новой версии содержатся в истории создания Достоевским романа «Бесы», а также в замечаниях об этом догмате римско-католической церкви и русском церковном Расколе, зафиксированных в «Записках из Мертвого дома», романах «Идиот» и «Братья Карамазовы», в «Дневнике писателя». В статье выдвигается следующая версия: анализируемая фраза позволяет предположить, что характер и идеология Князя первой редакции романа «Бесы» как апологета «почвенничества», проповедующего русскую религиозную реформу на основе канонических традиций Старой веры, является прообразом «деятели» Алеши Карамазова, практически воплощающего эту идею в эпилоге «Братьев Карамазовых», где показано единение «русских мальчиков» и Алеши на основе идей братской любви и самопожертвования – центральных категорий идеологии Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; новое прочтение записи к роману «Бесы»; догмат о непогрешимости Римского Папы; политико-религиозная доктрина «почвенничества»; русский церковный Раскол; преемственность персонажей в произведениях Достоевского.

К.А. Barsht (Saint-Petersburg)
ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

**“... Was Passing in Blessing, the Pope Antichrist”.
About One Paradoxical Wording in the Preparatory Materials for
F.M. Dostoevsky’s Novel “The Possessed”**

Abstract. The article analyses an extract from the preparatory notes for F.M. Dostoevsky’s novel “The Possessed” which was published in the complete edition of the

writer’s collected works in Leningrad in 1974. This extract is in contradiction with all that F.M. Dostoyevsky used to write about the Pope and the Roman Catholic Church, on the one hand, and the dogma of Infallibility of the Pope introduced at the First Vatican Council (also known as the XX Oecumenical Council) which was summoned by the Pope Pius IX. The dogma was declared on the 18th of July 1870, was made public and discussed all over Europe as well as in Russia. This new version of Dostoyevsky’s interpretation suggested in this particular article was proved by the context of the writer’s notebook. Some additional arguments can be found in the history of writing the novel “The Possessed” and in the notes on the Roman Catholic dogma and the Russian Schism. They can be traced in “Notes from the Underground”, in the novels “The Idiot” and “The Brothers Karamazov”, and in “A Writer’s Diary”. The author proposes the following idea: the analyzed phrase allows us to say that in the first edition of the novel “The Possessed” the Prince’s character and ideology is that of an apologist for *Pochvennichestvo*. He advocates the Russian religious reformation based on the canonical conventions of the Old Belief, and the Prince is a prototype of Alyosha Karamazov “the doer”, who, in his turn, puts this idea into practice in the epilogue of “The Brothers Karamazov” where the so-called “Russian boys” and Alyosha are united by brotherly love and self-sacrifice, i.e. the fundamental concepts of Dostoyevsky’s ideology.

Key words: F.M. Dostoyevsky; a new interpretation of the entry in the draft of the novel “Demons”; the dogma of infallibility of the Pope; the political and religious doctrine of *Pochvennichestvo*; the Russian Church Schism; the succession of characters in Dostoevsky’s works.

В подготовительных материалах к роману Ф.М. Достоевского «Бесы», под заголовком «К фантастической странице», находится эскиз диалога между Князем и Шатовым, в котором в довольно экспрессивной манере излагается идеология «почвенничества», центральной доктрины для писателя в 1860–1870-е гг., которая, согласно его надеждам, должна была стать политическим противовесом разрушительной экспансии коммунистического Интернационала. На более позднем этапе работы над «Бесами» это подробное изложение «почвенничества» в историософском и богословском аспектах ушло из текста произведения, оставив за собой лишь разрозненные следы в кратких репликах обиженного Шатова, а также в некоторых рассуждениях Марии Тимофеевны Лебядкиной. В публикации подготовительных материалов к роману в 11 томе Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского воспроизведена страстная проповедь «почвеннической» идеологии Князя:

«Кн<язь> и Ш<атов>.

Князь: “Все это только слова – надо делать”.

Ш<атов>: “Что же делать?”

Кн<язь>: “Каяться, себя созидать, царство Христово созидать. Мы веру из политики принимаем. Славянофилы и образа – надо православной дисциплиной и смирением. Несть раб, все свободны. Земли свободы, христианство, исходил, благословляя, папа-антихрист. Не в промышленности, а в нравственном перерож-

дении сила – нужно иметь полную силу, чтоб [чтоб сказать самое смелое слово] высказать всю идею.

Мы, русские, несем миру возобновление их утраченного идеала. Зверь с раненой головой, 1000 лет. Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные? Я знал Герцена – это водевиль”.

Ш<атов>: “Надо в монахи, коли так?”

Кн<язь>: “Зачем? Провозглашайте Христа в Русской земле и провозглашайте собою. Нужны великие подвиги. Надо сделать великий подвиг. Нужно быть великим, чтобы пойти против здравого смысла”» [Достоевский 1972–1990, XI, 177].

Одну из версий этого грядущего телесно-духовного преображения человечества излагает в разговоре с Хроникером «Бесов» инженер Кириллов: «историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до... <...> перемены земли и человека физически. Будет Богом человек и переменится физически. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли, и все чувства». [Достоевский 1972–1990, X, 93–94] Из этой программы по строительству «Царства Божия на Земле» с помощью решительного духовного и телесного преображения человека логически выпадает одна фраза: «Земли свободы, христианство, исходил, благословляя, папа-антихрист». Бессмысленность здесь двойная: 1) в чем может состоять духовный смысл «благословления» со стороны «антихриста»; 2) какова связь Римского Папы с традициями «странничества», развитыми в Старой вере «бегунами-беспоповцами», суть благословенного хождения которых по Земле заключалась в битве с Антихристом, т.к., по логике этого вероучения, спасение может прийти лишь к тому, кто не имеет «ни града, ни веси, ни роду, ни племени, ни отца, ли матери», а также желательно, чтобы был похоронен в неизвестной могиле [Ивановский 1901, 25].

Комментирование этой фразы в академическом издании обращается в большую проблему, ее смысл идет вразрез со всем, что было написано Достоевским о роли института папства в католической церкви. В произведениях и письмах Достоевского содержится упоминание нескольких римских пап, и то, что он о них писал, можно свести к шести основным тезисам: 1) очевидная для Достоевского сомнительность его «непогрешимости» [Достоевский 1972–1990, XXI, 207], 2) претензия на власть над «земным миром» (намекающая на «Князя мира сего») [Достоевский 1972–1990, XXV, 260], 3) физиологическая ненависть к России [Достоевский 1972–1990, XXVI, 14–15], 4) предательство интересов мирового христианства [Достоевский 1972–1990, XXV, 124], 5) глава религиозного сообщества, породившего социалистическую идеологию, угрожающую всему миру, и в первую очередь России [Достоевский 1972–1990, XX, 190; X, 323]: «Папа – предводитель коммунизма» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 147], «Коммунизм. Папа, Бисмарк, зло» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 173], 6) Римский Папа – Антихрист [Достоевский 1972–1990, XXI, 202–203]. На этом фоне объяснить, почему у вдохновенно проповедующего «почвеннические» идеи Князя «папа-антихрист» благословил зем-

лю, очень непросто. В связи с этим комментатор данной записи, ничего не объясняя, сделал ссылку: «Стр. 177. ...папа-антихрист – См. примеч. к стр. 146, 168, 273» [Достоевский 1972–1990, XII, 349].

Комментарий к с. 146 относится к трактовке Достоевским недавно прошедшего и незаконченного 20-го Вселенского Ватиканского собора (8 декабря 1869 – 1 сентября 1870) Римско-католической Церкви, на котором 18 июля 1870 г. была провозглашена догматическая конституция «Pastor aeternus» о непогрешимости папы Римского в суждениях, произнесенных им официально. Известно, что в России это событие получило значительный отклик (см.: Вестник Европы. 1870. № 4. С. 848–859; Заря. 1870. № 5. Отд. II. С. 202–212 и др.). В своем «Дневнике писателя» Достоевский заметил, что это решение свидетельствует о том, что католики считают себя «выше всего человечества» [Достоевский 1972–1990, XXII, 88], но особое возмущение писателя вызвал тот факт, что тем самым фактически была провозглашена мысль о зависимости Христа от Дьявола как «князя мира сего»: «Провозгласив как догмат, “что христианство на земле удержаться не может без земного владения папы”, оно тем самым провозгласило Христа нового, на прежнего не похожего, прельстившегося на третье дьяволово искушение, на царства земные: “Все сие отдам тебе, поклонись мне!”». [Достоевский 1972–1990, XXI, 243]. Из этого комментария сделать вывод о возможности ситуации «благословления земли» со стороны Римского папы, который готов «исходить» ее вдоль и поперек, нельзя.

В комментарии к с. 168, на которой формулируется почвеннический манифест «Князя» («Мы несем 1-й рай 1000 лет, чтобы сразиться с антихристом, т.е. с духом Запада, который воплотится на Западе»), содержится следующее объяснение: «Тема антихриста, т.е. самозванца, выдающего себя за Христа, лже-Христа, который должен появиться на земле незадолго до второго пришествия Христа, чтобы “прельстить” народы, восходит к Новому Завету. В подготовительных материалах к “Бесам” образ антихриста олицетворяет в широком смысле полный безверия “дух Запада”; в более узком смысле – католическую идею “насильственного единения” человечества как искажение истинного христианства и носителя этой идеи – папу римского, “подавшегося на третье дьяволово искушение” и соблазвившегося “земным царством”» [Достоевский 1972–1990, XII, 344]. Комментарий верно передает специфику отношения Достоевского к теме «лже-Христа» или Антихриста, однако изучаемую нами фразу не объясняет, находясь с ней в резком противоречии.

В комментарии к с. 273 с текстом: «Для этого можно и папу воскресить и отдать ему мир. Католичество этого же и добивалось» проводится сравнение этой фразы с репликой Петра Верховенского в окончательной редакции романа: «Знаете ли, я думал отдать мир папе. Пусть он выйдет пеш и бос и покажется черни: “Вот, дескать, до чего меня довели!” – и все повалит за ним, даже войско. Папа вверху, мы кругом, а под нами шигалецщина. Надо только, чтобы с папой International согласилась; так и будет» [Достоевский 1972–1990, X, 323]. Далее указывается, что идею о возмож-

ном использовании Римским Папой – в целях достижения мирового владычества – политического возмущения народа Достоевский развивает в «Дневнике писателя» за 1876 г.:

«Потеряв союзников царей, католичество несомненно бросится к демосу. У него десятки тысяч соблазнительей, премудрых, ловких, сердцеведов и психологов, диалектиков и исповедников, а народ всегда и везде был прямодушен и добр. <...> Все эти сердцеведы и психологи бросятся в народ и понесут ему Христа, нового, уже на все согласившегося, Христа, объявленного на последнем римском нечестивом соборе. “Да, друзья и братья наши, скажут они, все, об чем вы хлопотаете, – все это есть у нас для вас <...> давно уже. <...> А папа вас не продаст, потому что над ним нет сильнеешего, и сам он первый из первых, только веруйте, да и не в бога, а только в папу и в то, что лишь он один есть царь земной, а прочие должны исчезнуть, ибо и им срок пришел. Радуйтесь же теперь и веселитесь, ибо теперь наступил рай земной, все вы станете богаты, а через богатство и праведны, потому что все ваши желания будут исполнены и у вас будет отнята всякая причина ко злу”. Слова эти льстивые, но, без сомнения, демос примет предложение: он разглядит в неожиданном союзнике объединяющую великую силу, на все соглашающуюся и ничему не мешающую, силу действительную и историческую, вместо предводителей, мечтателей и спекулянтов, в практические способности которых, а иногда и в честность, он и теперь сплошь да рядом не верует». [Достоевский 1972–1990, XXII, 90].

Здесь сформулирован тезис о «папе-антихристе», который многократно встречается в художественных произведениях писателя; Достоевский подчеркивает: «Эту идею я высказал прежде всех в романе “Бесы”» [Достоевский 1972–1990, XII, 360].

Таким образом, в указанных трех статьях комментария нет ни слова о том, в связи с чем «папа благословил Землю», каков смысл этой противоречивой фразы. Более того, мысль о римском папе, который был бы в состоянии «исходить землю», «благословляя», еще далее уходит от рационального обоснования.

Изучаемая нами фраза идет после слов: «Несть раб, все свободны». Следует заметить, что Достоевский придавал этой проповеди Князя о «рабстве и свободе» христианина большое значение, пометив в своей рукописи: «речь Князя после молебна <...> Уезжает в Петербург и удавливается в Скворешниках. ЭТО ВАЖНОЕ. 18/6 июня 1870 года. NB. Заранее подготовить для читателя понимание этой речи. Наприм<ер>, в разговорах с Шатовым подготовлено, что такое раб и свободь (ап<остол> Павел)». [Достоевский 1972–1990, XI, 168]

Остается вопрос, откуда мог появиться у Достоевского Римский Папа, Антихрист, согласно его логике и в соответствии со всем написанным им в 1870-е гг., который столь неожиданным образом «исходил, благословляя, землю»? По всем признакам из неверно прочтенного слова и некорректной расстановки знаков препинания: вместо «исходил» следует читать: «ис-

ходить». В итоге фраза обретает совершенно ясное и непротиворечивое значение, слова Князя получают тот смысл, который совпадает со всеми другими его высказываниями: «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать. Мы веру из политики принимаем. Славянофилы и образа – надо православной дисциплиной и смирением. Несть раб, все свободны. Земли свободы, христианство, исходить, благословляя. Папа – антихрист. Не в промышленности, а в нравственном перерождении сила <...>». [Достоевский 1972–1990, XI, 177]

В подготовительных записях к роману «Бесы» Достоевский немало места уделил раскрытию идеологии «Князя», который, следует заметить, коренным образом отличается от Николая Ставрогина, героя окончательной версии романа. В первую очередь своими «почвенническими» взглядами, которые он детально разъясняет Шатову-Шапошникову и другим персонажам первой версии романа. Вероятно, не без влияния М.Н. Каткова, эти крупные идеологические разработки не были применены в окончательной версии произведения, где осталась только досада Шатова на Ставрогина, который, по его мнению, «предал» их общие идеалы кардинального обновления России за счет внедрения нового, реформированного Православия и возрастания на этой почве «новых людей», способных заложить основы будущего Царства Божия на Земле. Следует отметить, что тирады «Князя» в подготовительных материалах к роману ожидаемо и многократно совпадают с тем, что писал в своих публицистических выступлениях сам Достоевский, разъясняя важность связи между человеком и его «почвой», взятой в самом широком смысле этого слова. Исчезновение этих почвеннических проповедей из романа «Бесы», помимо возможно идеологического давления со стороны М.Н. Каткова, может быть связано с резким изменением морально-психологического статуса Князя-Ставрогина, который из проповедника «обновленного христианства» превратился в заигравшегося со своей и чужими судьбами избалованного и извращенного барича.

Идеологическая доктрина «Князя» в том виде, в каком она получила свое выражение в записях к первой редакции романа «Бесы», являет собой максимально обостренную, радикальную версию «почвенничества» Достоевского, своей конкретностью заставляет воспринимать себя как политическую программу, требующую реального исполнения, а не бесконечных словопрений – перехода к практическому созиданию Царства Христова на Земле: «Князь: “Все это только слова – надо делать. <...> Каяться, себя созидать, царство Христово созидать. Мы веру из политики принимаем. Славянофилы и образа – надо православной дисциплиной и смирением. Несть раб, все свободны. <...> Не в промышленности, а в нравственном перерождении сила – нужно иметь полную силу, чтоб [сказать смелое слово] высказать всю идею. Мы, русские, несем миру обновление их утраченного идеала. Зверь с раненой головой, 1000 лет. – Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные?» При этом, направляя идеологический вектор к «иночеству в миру» и строительству Алешей Карамазовым новой церкви («Братья Карамазовы»), Князь утверждает,

что в «монастырь» идти не обязательно, нужно жить в миру и «собой» «провозглашать Христа» [Достоевский 1972–1990, XI, 275]. Князь первой редакции романа «Бесы» – первый набросок религиозного и морально-психологического статуса того образа, который был воплощен в Алеше Карамазове, равно как находящийся с ним в диалоге старец Тихон – первый набросок образа, получившего свое развитие в старце Зосиме.

Антихрист в Апокалипсисе Иоанна Богослова возвещает мысль о добровольном рабстве в земном рае, замыкая человека в пространстве и времени его телесной жизни: «И поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни» (Откр. Гл. 13. Ст. 8). Работая над романами «Идиот» и «Бесы», Достоевский систематически сближал идеологии католицизма и социализма, находя в них общие черты, в первую очередь, попытку тотально укоренить человека в «царстве сем», а далее – дать ему кратковременное счастье, минуя возможность спасения от смерти и лишая вечной жизни. Христос Достоевского как само воплощение идеи бессмертия, без которого, по убеждению писателя, невозможна на Земле позитивная мораль и царствует принцип «все позволено», с этим никаким образом не совместим. Достоевский с сарказмом писал о решении «нечестивого», по его мнению, Ватиканского собора 1870 г.: «веруйте, да и не в Бога, а только в папу и в то, что лишь он один есть царь земной, а прочие должны исчезнуть, ибо и им срок пришел. Радуйтесь же теперь и веселитесь, ибо теперь наступил рай земной, все вы станете богаты, а через богатство и праведны, потому что все ваши желания будут исполнены, и у вас будет отнята всякая причина ко злу» [Достоевский 1972–1990, XXII, 90]. Во время работы над «Бесами» Достоевский поглощен той же мыслью: «Христианство. В ней живут крестьяне. Апокалипсис, царство 1000 лет, римская блудница (ибо принял тамшний Христос земное царство, отвергнутое в пустыне). Одна лишь последняя подчиненность Европе, цивилизации, последнее проклятие реформы Петровой. Несознательность в головах (социализм, коммунизм, низость). Но мы не только живою силою поймем» [Достоевский 1972–1990, XI, 167]. (Блудница, упоминаемая в тексте, – реминисценция из Апокалипсиса: Откр. Гл. 17. Ст. 1). Попытка устроиться на Земле без Бога есть «низость», т.е. онтологическое унижение человека, становящегося «разумным животным» без всяких перспектив к обретению значения в мироздании, превышающего роль инфузории-туфельки, идет ли речь об идеологии исторического материализма или идей о безгрешности папы Римского, олицетворяющего собой власть «мира сего». Несмотря на известные упреки со стороны К.Н. Леонтьева [Леонтьев 1882, 31–43] в «розовом христианстве», христианский социализм для Достоевского такая же нелепость, как и социалистическое христианство; он обнаруживает путаницу или прямое мошенничество в идеологии, смешивающей христианские и социалистические идеи в попытке пропагандистов Интернационала «уверить темный и нищий народ, что коммунизм есть то же самое христианство и что Христос только об этом и говорил. Ведь есть же и теперь даже умные и остроумные социали-

сты, которые уверены, что то и другое одно и то же и серьезно принимают за Христа антихриста» [Достоевский 1972–1990, XXI, 203]; социалистическая программа как осуществление заповедей Христа на Земле – «идея ужасная и совершенно антихристианская» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 116–117; 170–171].

В окончательном тексте романа «Бесы» папа Римский упоминается дважды: «Папе давным-давно предсказали мы роль простого митрополита в объединенной Италии и были совершенно убеждены, что весь этот тысячелетний вопрос, в наш век гуманности, промышленности и железных дорог, одно только плевое дело» [Достоевский 1972–1990, X, 30], а также в вышеприведенной цитате из проектов «социалиста-мошенника» Петра Верховенского, продумывающего устройство социализма под верховенством Папы Римского [Достоевский 1972–1990, X, 323]. В подготовительных записях к «Бесам» черновой набросок этого фрагмента звучит так: «Без сомнения дойдет, и это высшая мысль! Необходим деспотизм и привилегия некоторым, чтоб все остальные жили в равенстве. Для этого можно и папу воскресить и отдать ему мир. Я это думал. Католичество этого же и добивалось. А остальные будут его рабами, по между собой равны и свободны и каждый друг над другом шпионит и друг на друга доносит» [Достоевский 1972–1990, XI, 273]. Эта идеологическая конструкция встречается также в «Подростке»: «О том, что будущий антихрист будет пленять красотой. Помутятся источники нравственности в сердцах людей, зеленая трава иссохнет. <...> говорит о коммунизме и христианстве» [Достоевский 1972–1990, XVI, 363]. Попытка замкнуть человека на Земле, лишив его Вселенной, по Достоевскому, прямая функция дьявола или Антихриста: «действительно, жутко без бога, но прижимаешься к человечеству и до всех миров. <...> Это тоже божество. – Нет, друг мой. Это антихрист» [Достоевский 1972–1990, XVI, 426]. Заметим, что печальный факт воцарения на Земле Антихриста был основополагающим тезисом представителей Старой веры, оправдывающим их религиозный радикализм, неприятие государственных законов и официальных институций. Достоевский, интересовавшийся Расколом с юных лет, став редактором журналов «Время» и «Эпоха», охотно публиковал самые разнообразные материалы о «бегунах», «подпольно» и героически сражающихся с государством, по их мнению, обращающим в закон волю «Князя тьмы».

Интерес к этой теме со стороны Достоевского подпитывался также паскалевского типа скепсисом относительно избыточности обрядов официальной церкви. Он писал: «вникните в православие: это вовсе не одна только церковность и обрядность, это живое чувство, обратившееся у народа нашего в одну из тех основных живых сил, без которых не живут нации. В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ, – по крайней мере, это главное» [Достоевский 1972–1990, XXIII, 130]. Непосредственный и весьма живой контакт с раскольниками Достоевский получил в Омском остроге (1850–1854), описав эти впечатления в «Записках из Мертвого

дома» [Баршт 2017, 29–46]. Глубокое уважение к староверам определяло отношение Достоевского к русскому народу в целом; раскольников, сосланных в острог, он называет носителем «великих сил»: «ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» [Достоевский 1972–1990, IV, 231]. Вернувшись в Петербург, как издатель журналов «Время» и «Эпоха», Достоевский публикует ряд материалов, связанных с историей Старой веры, в которых Раскол трактуется как форма народного самоопределения в условиях жесткого административного давления [Владиславлев 1861, 80–100]; [Аристов 1862, 76–98]; [Щапов 1862, 10, 319–363]; [Щапов 1862, 11, 251–297]; [Калатузов 1864, 1–48]; [Калатузов 1865, 1–38]. Расколу посвящена статья во «Времени» «Два лагеря русских теоретиков» (1862), где содержится призыв к сочувствию последователям протопопа Аввакума как искренним и честным искателям истины, а ведь именно этот критерий был на протяжении всей жизни Достоевского основным в его отношении к людям. Сам же Раскол Достоевский называет «самым крупным явлением в русской жизни и самым лучшим залогом надежд на лучшее будущее» [Достоевский 1972–1990, XX, 20–21]. В.С. Нечаева свидетельствует, что в портфеле редакции находилась драма «Раскольник», к сожалению, не получившая места в журнале [Нечаева 1975, 277]. То, что Достоевский хорошо знал тексты старообрядцев, находя в них «чрезвычайно глубокие и сильные мысли», подчеркивается статьей в «Дневнике писателя» «Лорд Редсток» [Достоевский 1972–1990, XXII, 98–99]. Одной из важнейших идей старообрядчества была мысль о ценности безвинного страдания, которое, по мнению верующих, более всего уподобляло человека Иисусу Христу. С большим интересом Достоевский относился и к произведениям коллег по литературе, освещавшим жизнь старообрядцев, сочувственно отзывался о «Страннике» А.Н. Майкова [Литературное наследство 1973, 130]. Согласно воспоминаниям жены писателя, Анны Григорьевны, Достоевский накопил в своей библиотеке немало «серьезных произведений по отделам истории старообрядчества», в частности, «Раскольникчи дела» Г. Есипова, «История Выговской старообрядческой пустыни» и «Раскол» А.П. Щапова, «Рассказы из истории старообрядцев» С.В. Максимова [Достоевская 1984, 207]; [Щапов 1859]; [Щапов 1862].

Сближение Достоевского со старообрядцами началось до ссылки и торги, в 1840-е гг., в период участия в работе кружка М.В. Буташевича-Петрашевского [Соколова 2005, 289]. Работая над романом «Бесы», писатель актуализировал идеи старообрядца Константина Ефимовича Голубова, автора семнадцати богословских книг, редактора журнала «Истина», издававшегося в Иоганнесбурге (Восточная Пруссия) в 1866–1868 гг. [Указатель 1877, 1–16]; [Указатель 1877, 1–11]; [Указатель 1884, 1–13]. Решение ввести в роман «Бесы» «чисто русского героя» (будущего Шатова), воплощающего в себе идеалы почвеннической идеологии, приводили писателя

к необходимости привлечь моральные и религиозные ценности Старой веры. Об этом Достоевский сообщал А.Н. Майкову в 1868 г.: «А знаете ли, кто новые русские люди? Вот тот мужик, бывший раскольник <...>, о котором напечатана статья с выписками в июньском номере “Русского вестника”»; Достоевский рассматривал своего героя как идеального носителя новой модели христианской веры, в роли одного «из грядущих русских людей» [Достоевский 1972–1990, XXVIII, 328]. Эта базовая модель непосредственно повлияла на идею Князя о «новых людях», которые спасут своим жертвенным трудом русскую землю и обновят Православие, фактически – проведут русскую религиозную Реформацию. На ранней стадии работы над романом, к которой относится анализируемая нами запись, основной сюжетной линией романа должен был стать конфликт между идеальным хранителем христианских ценностей Голубовым и «представителем Интернационала» Нечаевым: «Нечаев. Приехал тоже устроить дело с Голубовым насчет тайной вольной старообрядческой типографии» [Достоевский 1972–1990, IX, 113]; [Арсентьева 2016, 56–81].

Стоит отметить, что К.Е. Голубов был учеником старца из потомственных староверов Павла Прусского, в миру Петра Ивановича Леднева (1821–1895), настоятеля Московского Никольского единоверческого монастыря. Его родители скрыто придерживались канонов Старой веры по беспоповскому федосеевскому согласию и передали эти представления своему сыну. После смерти матери, в восемнадцатилетнем возрасте, он построил небольшую хижину и удалился от мира, ведя уединенную жизнь. Репрессии Николая I против старообрядцев вынудили его в 1848 г. уехать в Восточную Пруссию, где он основал старообрядческий Войновский монастырь (поселок Войново в Польше). В основе его жизни и проповеднической деятельности была идея строительства истинной Святой Церкви (из чего ясно, что Православие в целом он воспринимал как удалившееся от истины); основным инструментом этой работы были публикации русских старообрядческих книг, а также издание журнала «Истина», в котором видное место занимали писания К.Е. Голубова. В 1868 г. Павел Прусский и Голубов вернулись в Россию, согласившись присоединиться к официальной православной церкви. Стоит заметить, что в основании нравственной философии Голубова находилась идея «самоуправления» или «самостеснения», волевого подавления человеком своей свободы, которой не позволено выплеснуться за рамки общественной пользы и целесообразности. Обратим внимание, что подобного рода идеи как новые и оригинальные приписывает себе в черновиках к «Бесам» «человек 1840-х гг.» Степан Трофимович Верховенский, который требует от современников стать «новыми людьми», «начать переработку с самих себя. “Я не гений, но я, однако же, выдумал новую вещь, которую никто, кроме меня, на Руси не выдумывал: самоисправление”». [Достоевский 1972–1990, XI, 117]

Помимо Павла Прусского и К.Е. Голубова, Достоевского занимала личность другого известного старообрядца, основателя Преображенской старообрядческой общины в Москве И.А. Ковылина (1731–1809). В се-

мье Достоевских высоко чтили этого человека за его благородную деятельность по выкупу крестьян из крепостных. Став известным писателем, Ф.М. Достоевский во время своих визитов в Москву посещал могилу этого старовера-мецената на Преображенском кладбище. Существенно, что именно в 1860-е гг., после отмены цензуры, когда преследования старообрядцев фактически оказались прекращены, в печати развернулась бурная полемика, касающаяся вопросов трактовки священного Писания и исполнения ритуалов в официальной и старообрядческой церквях. В 1860-е гг. близкие отношения связали Достоевского со староверкой Аполлинарией Сусловой, модель поведения которой была весьма характерна: она не посещала церковь, а для «полноты и широты жизни» собиралась поступить в «согласие». В 1860-е гг. внимание писателя привлекали публикации В.И. Кельсиева, посвященные Расколу: «Сборник правительственных сведений о раскольниках» (1860–1862) и «Собрание постановлений по части раскола» (1863), а также статья Н.Я. Аристов «По поводу диспута г-на Нильского», где содержалось немало фактов, которые живо интересовали Достоевского [Аристов 1870, 209–224]. К этому теме писатель многократно обращался в своих публицистических выступлениях [Достоевский 1972–1990, XX, 260–261; 267–268; XXI, 412 и др.], об этом также свидетельствует его жена, А.Г. Достоевская [Достоевская 1984, 207].

Вернемся к заново прочитанному нами тексту из черновика «Бесов». Ключевое слово в рассматриваемой фразе – «исходить», и это заставляет нас внимательнее присмотреться к его семантике в поэтическом словаре Достоевского. Невнятно сочетаясь с тем, что принято считать религиозной практикой папы Римского, этот глагол имеет очевидную семантику в столь глубоко интересовавшей Достоевского обрядовости староверов-бегунов. Речь идет об одной из важнейших ветвей русского Раскола, получившей особенно широкое распространение в крестьянской среде; другое ее название: «странничество». Смысл религиозной практики такого рода заключается в том, что Антихрист уже воцарился на Земле, и потому любое согласие с властью означает услужение Сатане. Странничество, хаотическое и безостановочное перемещение по поверхности Земли – бесполезное, но внутренне необходимое бегство верующего от Антихриста, обратившееся у староверов в основной церковный обряд [Винницкий 1855, 280–281]. Принимающие эту религиозную модель становились «странниками», перемещаясь от одного населенного пункта к другому и тем самым «избегая» контакта с Антихристом, представленным любым уровнем структуры местной администрации.

В предыдущем произведении писателя представителем семейства бегунов был Миколка из «Преступления и наказания», который добровольно берет на себя грех Раскольникова, чтобы «пострадать»: «он из раскольников, да и не то чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали» [Достоевский 1972–1990, VI, 347]. Достоевского живо интересовали мотивы «бегунов-странников», с которыми он близко познакомился в Омском остроге, а затем в роли редактора журнала «Время»

охотно публиковал материалы о них. Так, в статье А.П. Щапова «Земство и раскол. Бегуны» указывалось: «В бегунах преимущественно выразилось отрицание ревизской, военно-служилой и податной прикрепленности душ, личностей к империи и великорусской церкви и порабощенности их властям и учреждениям той и другой» [Щапов 1962, 10, 320–321].

Заметим, что в окончательной версии романа «Бесы» идею Князя о том, чтобы исходить землю, поливая ее слезами и целуя при каждом шаге, проповедует Мария Тимофеевна Лебядкина, цитируя запомнившиеся ей слова странницы: «“Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество”. Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу» [Достоевский 1972–1990, X, 116–117]. Здесь сформулирована одна из важных мистических сторон идеологии почвенничества. Эту же религиозную мысль несет в себе Шатов, призывая Ставрогина сделать шаг к спасению и вернуться к почвенничеству, которому он изменил: «Целуйте землю, облейте слезами, просите прощения! – вскричал он, схватывая его за плечо» [Достоевский 1972–1990, X, 202].

Интересно в этом смысле проследить за жестом персонажей Достоевского, глядящих на землю. Так, например, ведет себя книгоноша, составившая компанию Степану Трофимовичу Верховенскому в последние часы его жизни, вызывая тем самым раздражение Варвары Степановны: «Чего ты такая запуганная? Чего ты в землю смотришь?» [Достоевский 1972–1990, X, 502]. Во время собрания будущих революционеров у Virginского знаменательно ведут себя, в отношении своей связи с землей, Шатов и Кириллов: Шатов «расположился тут же в заднем углу стола, несколько выдвинув из ряда свой стул, смотрел в землю, мрачно молчал, от чаю и хлеба отказался <...> Недалеко от него поместился и Кириллов, тоже очень молчаливый, но в землю не смотрел, а, напротив, в упор рассматривал каждого говорившего» [Достоевский 1972–1990, X, 304]. Почвенник Шатов вскоре станет жертвой подготовительного периода революционного бунта, в то время как Кириллов, пытаясь, как он это понимает, компенсировать своей смертью трагическое отсутствие Бога и наступившее царство Антихриста, покончит жизнь самоубийством. В своем прощальном письме к Даше Николай Ставрогин воспроизводит этот базовый тезис почвеннической идеологии, ссылаясь на Шатова: «Ваш брат говорил мне, что тот, кто теряет связи с своею землей, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели», однако признается, что сохранить эту связь он оказался не в силах: «из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось» [Достоевский 1972–1990, X, 514].

Представление старообрядцев о том, что Антихрист воцарился на Зем-

ле, естественным образом порождает апокалиптические идеи – верующие ждали реакции Вседержителя на эту невыносимую для христианина ситуацию. Юродствующий в апокалиптической парадигме Лебедев («Идиот») показывает внутреннюю структуру этой идеологии: «Верую и толкую. Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей. И кто почитит Лебедева? Всяк изощряется над ним и всяк вмале не пинком сопровождает его. Тут же, в толковании сем, я равен вельможе» [Достоевский 1972–1990, VIII, 168]. Князь Мышкин, как и его автор, решительно отрицает идею о безгрешном человеке на Земле, трактуя ее как верный признак «нехристианской веры», которая «даже хуже самого атеизма», проповедуя «антихриста»: «Папа захватил землю, земной престол и взял меч; с тех пор все так и идет, только к мечу прибавили ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство» и игру «простодушными, пламенными чувствами народа» [Достоевский 1972–1990, VIII, 450–451]. В романе «Бесы» содержится еще более категорический вердикт, в котором Достоевский находит в папской булле признаки компромисса с дьяволом в искушении Христа в пустыне соблазном земной власти и могущества в Евангелии (Мф. 4, 8–10; Лк. 4, 5–8): «Рим провозгласил Христа, поддавшегося на третье дьяволово искушение, и что, возвестив всему свету, что Христос без царства земного на земле устоять не может, католичество тем самым провозгласило антихриста и тем погубило весь западный мир» [Достоевский 1972–1990, X, 197].

В.В. Тимофеева (корректор типографии Траншеля, где печатался «Гражданин», редактируемый Достоевским) вспоминает о неожиданных и странных «прорицаниях», которые ей довелось услышать из уст писателя: «Они (либералы, – Ред.) и не подозревают, что скоро конец всему... всем ихним „прогрессам“ и болтовне! Им и не чудится, что ведь антихрист-то уж родился и идет! – он произнес это с таким выражением и в голосе и в лице, как будто возвещал мне страшную и великую тайну <...> – Идет к нам антихрист! Идет! И конец миру близко, – ближе, чем думают!». «... Может быть, – кто знает, – продолжает далее В.В. Тимофеева, – может быть, именно в эту ночь ему виделся дивный “Сон смешного человека” или поэма “Великий инквизитор”!». Имя Антихриста в русских народных верованиях традиционно связывается с Римом, т.к. передает число зверя – 666: Откровение Иоанна, гл. 13, ст. 18 (см. толкование Апокалипсиса у Андрея Кесарийского [Нильский 1859, 12, 27–28]; [Срезневский 1874, II, 52, 82]). В «Братьях Карамазовых» эту мысль воплощает Великий инквизитор, который объявляет себя «царем земным», который печется о «всемирном счастье людей» [Достоевский 1972–1990, XIV, 234]. В рукописи к «Подростку» Достоевский помечает: «Социализм состоит в том, чтоб, выйдя из-под христианской цивилизации и для того разрушив ее, создать свою на основании отрицания небесного царства и ограничиваясь одним земным. Прямо антихрист» [Достоевский 1972–1990, XVI, 109]. Упоминаемые в рукописях к «Бесам» Илия и Енох [Достоевский 1972–1990, XI, 167–168] – ветхозаветные пророки, разоблачающие антихриста и убиенные им за правду. В комментарии к «Бесам» в Полном собрании сочинений

писателя справедливо указано, что эта тема получила большое распространение в народных сказаниях и апокрифах, кроме того, получила развитие в «Краткой повести об антихристе» В.С. Соловьева. «Илией и Енохом» современности, разоблачающим ложь «человека без греха» Папы Римского, по мнению Достоевского, была религиозно-философская мощь России в роли единственной силы, которая способна спасти мир от наступления царства Молоха и торжества антихристианской идеи о Земном мире как единственном и главном в бытии человека. Эта мысль также повторяется им в романах «Подросток» и «Братья Карамазовы» [Достоевский 1972–1990, XII, 347].

Надо признать, что если Достоевский нигде не отступал от своей мысли о противостоянии «Илии и Еноха» (православной России) Антихристу и несомой им идеологии торжества «мира Земного» над «миром Небесным», то продолжал колебаться в том, какого рода позицию займет в этом принципиальном вопросе Князь, будущий Николай Ставрогин: «Князь, войдя к Шатову, вместо того чтоб объяснить, начал прямо говорить об антихристе» [Достоевский 1972–1990, XI, 284]; «Князь совершенно верует и в антихриста, и в спасение православием» [Достоевский 1972–1990, XI, 275]. В окончательном тексте романа этот акцент – «спасение православием» – Достоевский переключил на Шатова, который транслирует в романе те самые идеи, которые озвучивались в черновиках Князем. Склоняясь все более к этой концепции, Достоевский записывает: «Или так: все о России, об антихристе и подвиге говорит Шатов (это лучше, это великолепно). Князь слушает жадно, но молчит и хоть ничего не говорит, но видно, что он господин разговора. Он прислушивается и приглядывается. Угрюм и важен» [Достоевский 1972–1990, XI, 175]. Функции в реализации идеологии почвеннического обновления страны и мира были распределены вначале следующим образом: Князь выступал с манифестами, Шатов находился в роли слушателя и апологета, призванного затем исполнять проект – «дело делать»: «Ш<атов>: “Что же делать?” – Кн<язь>: “Каяться, себя созидать, царство Христово созидать. Мы веру из политики принимаем. Славянофилы и образа – надо православной дисциплиной и смирением. Несть раб, все свободны”» [Достоевский 1972–1990, XI, 177]. До этой точки логика речей «Князя» недвусмысленно ложится в русло всего того, что писал Достоевский о католицизме и Римском Папе, однако далее следует вышеупомянутая неверно прочитанная фраза, в которой «Земли свободы, христианство, исходил, благословляя, папа-антихрист» и которая, при более внимательном изучении рукописи, выглядит иначе: «Земли свободы, христианство, исходить, благословляя. Папа – антихрист» [Достоевский 1972–1990, XI, 177].

ЛИТЕРАТУРА

1. [Аристов Н.Я.] Н.Я. А-ов. По поводу диспута Т. Нильского // Заря. 1870. Ноябрь. № 11. С. 209–224.

2. Аристов Н.Я. [Рецензия] По поводу новых изданий о расколе // *Время*. 1862. № 1. С. 76–98.
3. Арсентьева Н. «Молодежь без руководства». Проблема духовного наставничества в романе Достоевского «Бесы» // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 21. СПб., 2016. С. 56–81.
4. Баршт К.А. О «реализме в высшем смысле» и символе веры Ф.М. Достоевского // *Russica Romana. Rivista internazionale di studi russistici*. MMXVIII [2018]. Vol. XXIV: 2017. P. 29–46.
5. Владиславлев М.И. [Рецензия] Описание некоторых сочинений, написанных русскими раскольниками в пользу раскола. Записки Александра Б. СПб., 1861 // *Время*. 1861. № 10. С. 80–100.
6. Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1984.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
8. Ивановский Н.И. Внутреннее устройство секты странников или бегунов. СПб., 1901.
9. Калатузов В.И. Монтаны. 1. Никифорыч. 2. Келейницы // *Эпоха*. 1864. № 8. С. 1–48.
10. Калатузов В.И. Очерк быта и верований скопцов. Из рассказов странницы // *Эпоха*. 1865. № 1. С. 1–38.
11. Леонтьев К.Н. Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и граф Лев Толстой. М., 1882.
12. Литературное наследство. Т. 86. Ф.М. Достоевский: новые материалы и исследования. М., 1973.
13. [Макарий (Булгаков), еп.] История русского раскола, известного под именем старообрядства, Макария, епископа Винницкого, ректора С.-Петербургской духовной академии. СПб., 1855.
14. Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха». М., 1975.
15. Нильский И.Ф. Об антихристе против раскольников. СПб., 1859.
16. Соколова В.Ф. Тема церковного раскола в публицистике и художественном творчестве Ф.М. Достоевского // *Старообрядчество: история, культура, современность*: в 2 т. Т. 2. М., 2005. С. 288–294.
17. Срезневский И.И. Сказания об антихристе в славянских переводах с замечаниями о славянских переводах творений св. Ипполита. Разбор книги о них К.И. Невоструева. Описание рукописей и выписки из них. СПб., 1874.
18. Указатель статей в первых 30 книжках «Истины»: [1867–1873 гг.] // *Истина*. 1874. Кн. 32. С. 1–16.
19. Указатель статей, помещенных в 31–53 книжках «Истины» // *Истина*. 1877. Кн. 55. С. 1–11.
20. Указатель статей, помещенных в 54–90 книжках «Истины» // *Истина*. 1884. Кн. 96. С. 1–13.
21. Щапов А.П. Земство и раскол. Бегуны. Часть I // *Время*. 1862. № 10. С. 319–363.
22. Щапов А.П. Земство и раскол. Бегуны. Части II и III // *Время*. 1862. № 11. С. 251–297.
23. Щапов А.П. Земство и раскол: в 2 ч. СПб., 1862.

24. Щапов А.П. Русский раскол старообрядчества, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и первой половине XVIII века: опыт исторического исследования о причинах происхождения и распространения рус. раскола. Казань, 1859.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals and Literary Magazines)

1. Barsht K.A. O “realizme v vysshem smysle” i simvole very F.M. Dostoyevskogo [On Dostoyevsky’s “Realism in the Highest Point” and the Symbol of Faith]. *Russica Romana. Rivista internazionale di studi russistici*, 2018, vol. 24: 2017, pp. 29–46. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Arsent’eva N. “Molodezh’ bez rukovodstva”. Problema dukhovnogo nstavnichestva v romane Dostoyevskogo “Besy” [Youth without Guidance. The Issue of Spiritual Preceptorship in F.M. Dostoyevsky’s Novel “The Possessed”]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [F.M. Dostoyevsky. Materials and Research]. Vol. 21. Saint-Petersburg, 2016, pp. 56–81. (In Russian).

3. Sokolova V.F. Tema tserkovnogo raskola v publitsistike i khudozhestvennom tvorchestve F.M. Dostoyevskogo [The Theme of Schism in the Nonfiction and Fiction by F.M. Dostoyevsky]. *Staroobryadchestvo: istoriya, kul'tura, sovremennost'* [The Old Belief: History, Culture, Modern Times]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2005, pp. 288–294. (In Russian).

(Monographs)

4. Nechayeva V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoyevskikh “Epokha”* [The “Epoch” Journal by M.M. & F.M. Dostoyevsky]. Moscow, 1975. (In Russian).

Баршт Константин Абрекович, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник. Области научных интересов: история русской литературы XIX и XX вв., поэтика, нарратология, невербальные языки в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

Konstantin A. Barsht, Institute of Russian literature (Pushkin House), The Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher. Research interests: history of Russian literature of the 19th – 20th cc., poetics, narratology, nonverbal languages in writers’ manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00038

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)
ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

ЛИЦО КАК МЕТАФОРА ДИСКУРСИВНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В «ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация. В статье предложен дискурсивный подход к повести И.С. Тургенева «Первая любовь». В нарративной структуре выделяется ключевая метафора лица, относящаяся к главной теме повести – осмыслению любви. Письменный дискурс, на основе метафоризации, позволяет проследить те глубинные пласты смыслопорождения, которые не раскрываются устным рассказом. Именно необходимость описания главного события жизни с фокусированием на детали приводит к его пониманию. Такой сюжетобразующей и метафорической деталью является лицо героини повести, его требуется распознать и понять. Окно, через которое отражается и показывается лицо, выполняет также поэтическую функцию в повести, выступая в качестве символической границы и посредника между мирами. Более того, окно, обрамляющее лицо, становится дискурсивным «овеществлением» структуры «рассказа в повести». В ходе анализа прослеживается мотивный повтор появлений «лица» и «окна» в тексте, с учетом того, как при этом образуются новые знаки и как лицо становится метафорой дискурса. Кризис романтических шаблонов главного героя обнажается в речи рассказчика, а в акте письма субъектом создается текст, демонстрирующий свое формирование. Первая любовь не «потеха», как это предполагается в начале рассказывания (в рамках повести), а, во-первых, в мире повести она становится центральным событием жизни, за которым следует смерть, во-вторых, – мотиватором письменного высказывания. Единственный способ прекращения действия смерти – это текстопорождение, в результате которого разоблачаются идеологемы и концепты, а также раскрываются новые смыслы в связи с главной темой повести – любовью.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Первая любовь»; дискурсивный подход; метафора лица; литературные стереотипы; обнажение метафоры.

A. Molnar (Debrecen, Hungary)
ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

The Face as a Metaphor of Discourse Transformation in Turgenev's "First Love"

Abstract. The paper uses a discourse approach to Ivan Turgenev's short story "First Love". Based on the narrative structure, a key metaphor of face is singled out, and it is related to the main theme of the story – a reflection of love. Through metaphor, written discourse allows us to trace those underlying layers of meaning generation, as they are not demonstrated in oral story telling. The need for detailed descriptions of the main events of life leads to the understanding of it. In the short story, the main female charac-

ter's face becomes a plot-generating and metaphorical factor that should be recognized and understood. The window through which the face is reflected and shown, becomes a symbolic borderline, a mediator between the two worlds, and therefore performs a special poetic function in the story. Moreover, the window, framing the face, becomes a discursive "objectivation" of "the oral story in the written story". Thus, the analysis first traces the motif-repeating occurrences of the "face" and the "window" in the text, and then goes to emphasize how new signs are formed and how during this process the face becomes the metaphor of discourse. A romantic crisis of the main male character is templated by the narrator, and in the act of writing a text entity is created by the text subject that demonstrates its genesis. "First love" is not a "poteskha" (an amusement), as it is predicted at the beginning of the story-telling (see the frame), but on the one hand, it is the central event of life, followed by death, and on the other hand, it is the motivation of written verbalisation. The only way to terminate the death is text-processing, which exposes the ideologies and concepts, and reveal new meanings, in particular, about the main theme of the short story in question – love.

Key words: I.S. Turgenev; "First Love"; discursive approach; literary stereotypes; the face metaphor.

О внимании исследователей к повествовательной структуре, романтизму и любовной проблематике в романах и повестях И.С. Тургенева, в том числе и в «Первой любви», свидетельствуют многочисленные труды: статьи и книги [см. Муратов 1980; Недзвецкий 2008; Пустовойт 1973]. Вопросы вставного текста (сновидение) [Дедухина 2007] и интертекстуальных отсылок [Хохлова 2015] также занимают важное место в современном тургеневедении. В нашей статье анализ проводится в связи с этими же аспектами произведения, только в новом ракурсе. Не хотелось бы приводить известные факты [ср. Басова 2012; Половнева 1998], однако для разъяснения собственных мыслей требуется небольшая оглядка на нарративное построение введения (рамки) повести И.С. Тургенева «Первая любовь».

В самом начале при чтении повести сразу же бросается в глаза точное определение места и времени действия как рамки, так и самого рассказа. Как выясняется из рамки, рассказ о первой любви является делом, обговоренным заранее хозяином и его гостями. Последние за исключением хозяина-семьянина – холостяки средних лет, высказывания которых раскрывают причины одиночества. Их фамилии не указаны, но внешний облик детально описан, будучи более релевантной информацией. Все это призвано подчеркивать заурядность гостей.

Соответственно, посредством стилистической окраски предикатов подчеркивается у персонажей и обыкновенность любовных связей, а этот признак влечет за собой невозможность составления нарратива. У кругленького Сергея Николаевича нет ничего глубокого и замечательного в его отношениях с женщинами. В детстве любовь к няне не бывает особенной, а первая взрослая любовь так же поверхностна и мимолетна, как и все последующие (см. глагол «приволокнулся»). Рассказ не может быть соз-

дан и потому, что не запомнились детали и сама история первой любви. У безымянного хозяина не было настоящей любви, он только «полюбился» своей сосватанной невесте и она тоже полюбилась ему. Здесь не идет речь о повествовании, т.к. вся история его брака называется «сказкой», которая «сказывается». В таком же долитературном модусе устного высказывания и обращается хозяин к своему другому гостю Владимиру Петровичу с просьбой: «потешите». На наш взгляд, именно в этом аспекте можно проследить главную поэтическую функцию рамки повести: во введении выбирается подходящая тема, и история настоящей любви становится мотивировкой для порождения поэтического нарратива повести.

Первая любовь Владимира Петровича получается из ряда вон выходящей, следовательно, стоящей того, чтобы о ней рассказали. По мнению говорящего, однако, устная форма не может удовлетворить слушателей, т.к. «выходит сухо и коротко или пространно и фальшиво» [Тургенев 1981, 304]. В этой фразе определения по своему близкому синтагматическому положению становятся своими семантическими эквивалентами, выдвигая на первый план вопрос, каким образом должен быть оформлен рассказ. Гости уже заинтригованы, поскольку они заранее готовились к слушанию, однако по настоянию Владимира Петровича создается тетрадка, которая будет прочтена вслух позже. Итак, требуется письменный дискурс для обработки нарратива, составленного для устного рассказа. В итоге получается повесть – литературное произведение Тургенева.

Повествование строится на основе воспоминаний, поэтому очень ярко различаются уровни героя и нарратора, а также и автора [Половнева 1998]. Молодой герой старается запомнить происходящее с ним вместе с «малейшими подробностями», а взрослый Владимир Петрович припоминает все эти детали, акцентируя то, что давняя история не сгладилась в памяти. Такая работа памяти служит не только сохранению чувств, но и воссозданию самой истории. В письменном виде можно организовать воспоминания в детальное, следовательно, подлинное, захватывающее и поэтическое повествование.

Повествуя о мыслях, чувствах и поведении своего прежнего «я» как героя, автор тетрадки часто употребляет фразеологизмы и избыточные выражения, разоблачает их неадекватность. С этой целью он вставляет, например, пояснение «как говорится», когда подросток думает, что Зинаида особо выделяет его из круга своих поклонников и гордится этим: «в ус не дул и в грош не ставил ничьих насмешек и ничьих косых взглядов» [Тургенев 1981, 320]. Автор тетрадки пока еще не намерен раскрыть то, что в заблуждении подростка играет роль, скорее всего, его положение как сына любимого человека и, следовательно, наблюдателя, а не героя любовной истории Зинаиды. Настоящим же героем повести мы будем называть подростка, чтобы легче проследить сюжет осмысления настоящей любви, а на другом уровне – образование нового слова, повествующего об этом. Именно составляющие этой последней трансформации и интересуют нас в первую очередь.

Рассмотрим базовую метафору, служащую развертыванию данного аспекта дискурсивности. Речь идет о лице Зинаиды и об окне домика флигеля, который она снимает вместе с матерью. Через это окно главный герой и подсматривает за вечно изменяющимися чертами героини. Если лицо Зинаиды удастся раскрыть и разгадать, это будет равнозначно познанию личности героини, уловлению настоящих черт ее характера под внешней маской. В этой связи обратим внимание на повтор предиката «потешаться» в тексте: «Зинаида очень потешалась надо мною» [Тургенев 1981, 328]. В результате такой общности любовь к героине становится равнозначной «сказке-потехе». Образуется интересная жанровая модель в рамках повести: хозяин просит гостя потешить присутствующих рассказом, а в рассказе гостя Зинаида тешит себя и своих поклонников своими же «сказками». Обозначение акта действия имеет различные смысловые коннотации, однако в повести именно разгадка (лица – образа) героини и становится поэтической мотивировкой осмысления любви в форме текста. Собственно, представление различных проявлений любви есть не что иное, как попытка понять героиню, а на дискурсивном уровне это является метафорой текстопорождения.

Обратимся сначала к мотивным проявлениям осмысления образа Зинаиды. В повести особо подчеркивается, что ограждения между барским домом и его флигелями практически нет: герой легко перелезает через низкий забор и заглядывает в окно Засекиной. Ему даже чудится за занавеской, т.е. под прикрытием ее лицо. Подглядывание героя уже в первый раз оборачивается в нечто позорное – доктор Лушин высмеивает молодого Владимира Петровича, который от стыда закрывает свое лицо. Восторженный взгляд наблюдающего подростка, которым он пытается изучить, познать Зинаиду, она не терпит и грозит ему как мать. Лицо героини отражает как образованность, так и милые черты, – согласно утверждению отца героя. Кроме того, оно подвижное, оживленное, выражает тесную связь между ее игривой и изменчивой фигурой и жизнью.

Отметим в этой связи и то, что до знакомства с Зинаидой молодой Владимир Петрович испытывает неопределенную нехватку. Явления природы (солнце, тихий ветер), а также колокольный звон навевают ему романтические ощущения. Им одолевают сентиментально-пантеистические чувства (см. книжные фразы, содержащие знаковые мотивы: слезы, грусть, певучий стих, красота вечера), все его тело (кровь) охватывает предчувствие наступающей, «молодой, закипающей жизни». При этом «сладкое» и «женское» становятся для него синонимами. Это подростком еще не осмысливается, он только ожидает пресуществление своей мечты и восполнение нехватки, однако автор тетрадки уже присваивает ему имя: «назвал это все одним именем – именем Зинаиды» [Тургенев 1981, 329]. Невыразимое будет воплощаться в фигуре любимой женщины. Метафорическое сближение *жизни* и *Зины* наблюдается не только на уровне знаков, но и в плане генерирования нового смысла. Можно убедиться также в том, что это созвучие развертывается и в отношении поэзии. И тогда более ярко

намечается другая, не сюжетная, а поэтическая история: путь отказа субъекта письма от разных литературных и жанровых шаблонов и увлечение поэзией, представленной образом Зинаиды.

Образ героини определяется как светлый: на нее проливается свет через открытые глаза, а на изменяющемся лице играют разные чувства, которые уподобляются «тени облаков в солнечный ветренный день» [Тургенев 1981, 326]. Ее ясный и быстрый взгляд озаряет героя, заставляя его потупиться. На фигуру также падает луч солнца через окно, освещая ее сквозь белую же штору. До момента влюбленности героини вся ее фигура в восприятии героя и передаче автора тетрадки отражает ангельскую чистоту и спокойствие. Итак, образ Зинаиды становится подобным солнцу и метафоризируется явлениями природы: луч обливает «мягким светом ее пушистые золотистые волосы» [Тургенев 1981, 312].

Героиня не только в восприятии подростка кажется богиней солнца, но и в кругу своих поклонников ведет себя как повелительница. Имя княжны Засекиной «Зинаида» означает «божественная». В повести подчеркивается также ее сословие как отличающая черта: она устойчиво называется княжной. Героиня исполняет роль Зинаиды Александровны, т.е. взрослой и доминирующей по отношению к подростку. Несмотря на то, что герой также требует относиться к себе как к взрослому, он готов припасть к ее ногам. Однако именно такое обожествление героини не терпит: оно не может вызвать в ней взаимных чувств, кроме сестринских или материнских.

Влюбленный герой присваивает Зинаиде разные образы, либо же героиня представляет себя в разных масках, примеряя на себя всевозможные роли: то Клеопатры, то мечтательницы, то королевы. К примеру, вместо подлинного «лица» Зинаида в доме подростка демонстрирует только «личину» – героиня ведет себя «прилично»: «она превращалась в барышню» [Тургенев 1981, 328]. Одежда героини остается светлой, однако лицо ненатурально холодное и неподвижное. Глаза тоже становятся холодными, лицо, т.е. образ героини наделяется атрибутами, характерными для отца героя. Зинаида ведет себя соответственно своему общественному положению, и, вследствие этого, ее фигура лишается жизненности.

Добавим, что во время грозы лицо героини словно плывет перед героем во мраке; оно скрывает совершенно другие черты характера Зинаиды, ибо ее лицо загадочно улыбается, а ее глаза глядят «задумчиво и нежно» [Тургенев 1981, 322]. Окно как рама и средство разделения либо связывания внешнего и внутреннего мира включается в игру света и тени: «Переплет его четко отделялся от таинственно и смутно белевших стекол» [Тургенев 1981, 322]. Мотив окна, неоднократно повторяющийся в тексте повести в связи с образом Зинаиды, вводится и в ее рассказ о королеве. Окна во дворце распахнуты, их шесть – они могут представлять собой шесть поклонников Зинаиды, скрываясь за которыми героиня глядит в темный сад, ожидая свидания со своим настоящим возлюбленным. Окно, обрамляющее лицо, таким образом превращается в метафорическое «овеществление» рассказа в повести, структуры «текст в тексте», которая вместо «по-

техи» основывается на рассказе говорящего, содержащем также «сказки» (см. «сочинения» Зинаиды).

В ходе действия и повествования постепенно обнажаются книжные шаблоны, которыми герои руководствуются при понимании друг друга и самих себя. Зинаида познает истинную любовь, и по мере углубления ее чувств литературные образцы также устраняются из ее описания. Однако подросток пока еще толкует каждое проявление любви героини ошибочно. От ее поцелуев он чувствует «большое смущение, которое напрасно старался скрыть под личиною скромной развязности, приличной человеку, желающему дать знать, что он умеет сохранить тайну» [Тургенев 1981, 337].

После более близкого знакомства героини с отцом Владимира Петровича как лицо Зинаиды, так и окно ее комнаты выражают уже бледность («до белизны»); исчезает жизненность, подвижность героини. Закрыв решительно окно, героиня будто устраняет как границу / препятствие ее свиданий с отцом героя, так и посредника между мирами, через которое герой подсматривает за ней. К тому же, она выполняет волевой акт, решаясь на особый поступок. Впоследствии описание окон героини тоже меняется: они тускло синеют «при слабом свете, падавшем с ночного неба» [Тургенев 1981, 351]. Наблюдая, как изменяется Зинаида и как опускается белая штора ее окна, молодой Владимир Петрович, однако, пока еще не способен делать выводы из увиденного.

В последний раз герой видит Зинаиду и ее лицо как «бледное пятно» через окно, полускрытое занавеской. Теперь на героине не светлое, а темное платье. Автор тетрадки не может лучше выразить все оттенки ее лица, запечатленного в его памяти, чем утверждая то, что любовь сочетается с отчаянием. На вид героиня покоряется отцу, однако на словах она, по всей вероятности, не соглашается расстаться со своей прежней жизнью или конвекциями. По этой причине отец и ударяет ее хлыстом. После своего удара он «ворвался в дом» [Тургенев 1981, 360], заглядывая свою вину. Однако подросток уже не видит, что происходит в комнате после этого, т.к. и Зинаида отходит от окна как места встречи и ее унижения. Герой затем расспрашивает отца, куда тот дел хлыст, с намерением увидеть его лицо. Отец неохотно отвечает, что не уронил, а бросил свое оружие, видимо, стыдясь совершенного проступка. Лицо отца отражает теперь его глубокие чувства: «сколько нежности и сожаления могли выразить его строгие черты» [Тургенев 1981, 361]. Таким образом, раскрывается не книжная холодность, а поэтическая незаурядность отца героя – так он может быть подлинной парой героини.

При прощании с молодым Владимиром Петровичем в Зинаиде проявляется только женственность, кротость и искренняя любовь, а не властность или различные роли в игре. До этого в тексте рассказа слово «сладость» обнажало неправильность догадок героя о любви, теперь же он «жадно вкусил» [Тургенев 1981, 356] сладость самой жизни. Он говорит только о Зинаиде, что она снесла удар по любви, однако из повести же из-

вестно, что молодой герой также претерпел муки от нее. В этом месте текста утверждается, что прощальные слова и долгий поцелуй героини вызывают в подростке настоящую любовь «до конца дней». Вероятно, по этой причине Владимир Петрович и не женится в будущем. Однако молодой герой еще долго не осознает это, называя объект своего чувства всего лишь «пассией». Герой-юноша, готовящийся к экзаменам, а затем брезгующий увидеть героиню, пока еще не умеет постичь настоящий смысл любви.

Автором тетрадки же осмысляется, что его любовь казалось детской по сравнению со взрослым чувством отца и Зинаиды. Это чувство представляется как «незнакомое, красивое, но грозное лицо, которое напрасно силишься разглядеть в полумраке...» [Тургенев 1981, 361], и в этой фразе гроза, лицо и любовь сближаются. Все соединяется в лице Зинаиды, что позволяет понимать его в качестве метафоры любви, которую необходимо разглядеть, т.е. понять.

Когда герой узнает, что не только его отец, но и Зинаида умерла, его фантазия снова начинает работать и он представляет лицо женщины, переполненной жизнью и носящей в себе новую жизнь, в темном гробу вместе с отцом, т.е. связанной с отцом навсегда в смерти. Элегический тон восклицаний автора тетрадки, обращений взрослого Владимира Петровича к молодости, выражает его столкновение с ошибками, совершенными много лет назад. Их можно поправить только созданием наррации и становлением в качестве субъекта собственного текста. Только в письменном осмыслении есть возможность приблизиться к пониманию любовного чувства, осмыслению своей и чужой истории, разоблачению и обновлению книжных шаблонов дискурса.

Итак, сопоставление любви и жизни ввиду неизбежной смерти завершает повесть Тургенева, в которой лицо (образ) Зинаиды стало метафорой дискурсивности, порождения нового текста о первой любви.

В дальнейшем мы рассмотрим на примерах, каким образом образ Зинаиды делается метафорой поэтического творчества в повести Тургенева «Первая любовь». Тема, которая относится к данной проблематике, т.е. сочинительская деятельность героини, не является широко изученной тургеневедами. Обращения к ней ограничиваются филологическим и текстологическим анализом; см., например, наблюдения Н. Чернова относительно сюжета, рассказанного Зинаидой, который перекликается с содержанием поэмы «Сновидения» (1833) Екатерины Шаховской [Чернов 1973, 231]. Вопросы любовной интриги как «власти и подчинения», с неизбежностью смерти, стали предметом большинства исследований [Карпов 2003]; [Маркович 2001]; [Романов 2008]. Интертекстуальное сравнение встречается в отдельных статьях, в частности, [Хетеша 2001]; [Хохлова 2005]. Мы же обратимся более подробно к «сказкам», «рассказам» и сочиненным сновидениям Зинаиды, героини повести «Первая любовь».

Параллельно развитию чувства героини к отцу героя все более явно развертывается поэтическая сторона ее натуры. Она придумывает игру в сравнения, т.е. поэзию. Сравнение красных облаков на закате солнца,

сделанное Зинаидой по книжному образцу, содержит явные отклики на реальную жизненную ситуацию героини. Она делает эксплицитным сходство с отцом Владимира Петровича, уточняя возраст Антония (ему за сорок). Следовательно, очевидна и параллель ее образа с Клеопатрой, роль которой Зинаида примеряет на себя в отношении своих поклонников. Не случайно упоминается и имя Пушкина: его отрывок о Клеопатре («Египетские ночи») является явным претекстом повести Тургенева и примером для подражания героев. Зинаида слышит об этой истории у поэта Майданова, т.е. узнает о ней через романтическую трансляцию. Автор тетрадки помещает здесь сравнение с одной сценой из «Гамлета», – также для освещения книжности ситуации.

Поклонники же лишены всякой оригинальности: ни придумать ничего нового не могут, ни возражать, только поддакивают (ср. с присвоенным им словом «подданные»). Воображение молодого героя тоже работает шаблонно, однако более достойно Зинаиды. Фантазии подростка еще слишком романтические. Он видит Зинаиду сквозь призму различных образов: живо воображает себе, «как она вдруг, в припадке неудержимой печали, ушла в сад и упала на землю, как подкошенная» [Тургенев 1981, 330]. Представляя героиню в «пейзаже», субъект тетрадки приводит основные мотивы описания ее образа: ветер качал, голуби ворковали, пчелы жужжали. О разнице между заданной шаблонностью поведения молодого героя и осмыслением взрослого автора тетрадки свидетельствует и то, как желание Владимира Петровича предаться грусти сменяется наслаждением тихой природой: светлый день, гуляет свежий ветер, а он сам лежит в густой траве. Память, оттесняющая негативные мысли, при этом снова задействована, точно так же, как и воображение героя.

Молодой Владимир Петрович фантазирует над литературными образцами, представляя себя спасителем девицы и романтическим героем: «как умру у ее ног» [Тургенев 1981, 339]. Однако настоящий героизм заключается не в книжных поступках, а в испытании взрослой, всеобъемлющей любви и в отказе от общественных и других конвенций. При «полете» воображения героя в тексте повести рождается новая метафора в связи с образом птицы: цветной дятел взбирается на дерево. Автор тетрадки сопоставляет это с движением музыканта, выглядывающего из-за шейки контрабаса. Это сравнение переносится и на действия молодого героя: он начинает напевать известный романс и цитировать трагедию Хомякова. Таким образом, разоблачается попытка героя сочинить что-нибудь чувствительное. Подросток еще должен дорасти как до понимания любви, так и до освоения поэтического языка. Это может означать его настоящее взросление. Только истинная любовь сопоставляется с настоящим словом, только при таком условии может рождаться поэзия.

Это особенно видно в отношении Зинаиды. Ее воображение, поэтическое чутье становится особенно обостренным, когда она влюбляется. Все придуманные ею игры служат тому, чтобы ярче осветить ее поэтичность. Игра в сравнения сменяется предложением Зинаиды рассказать свои сны.

Поклонники героини, однако, не умеют ни видеть сны, ни сочинять их поэтически. Сочиненное сновидение Майданова напоминает подражание неоготической, романтической повести. Зинаида потому и перебивает его, отвергая таким образом ложную фантазию и требуя создать более поэтическое и правдиво выдуманное сочинение. У Беловзорова сюжет слишком заданный и приземленный, без малейшего оттенка инновативности или фантазии. То, что кажется в его сне молодому герою неинтересным, однако, имеет особое значение в контексте всей повести (см. мотив лошади). Не случайно Зинаида выпытывает у гусара таким образом – при помощи сочинения, – как бы он поступил, если бы она вышла за него замуж.

Возникает также метапоэтический вопрос о правдивости или вымышленности творчества. Умение понимать и исполнять произведения тесно связано с этим вопросом. Влюбленная героиня просит подростка прочитать ей стихотворения (например, «На холмах Грузии»), которые отвечают расположению ее души. Она справедливо критикует героя за напевность чтения, но сама же объясняет это его молодостью. Зинаида усматривает правду поэзии, которая заключается не в подобии действительности, а в вымысле, что «больше похоже на правду...» [Тургенев 1981, 330].

По этой же причине отрицается поэзия Майданова. Проблема с творчеством пошлого квази-поэта восходит корнями к той же романтической установке, как и у молодого героя, и автор тетрадки критично относится к слову поэта («Он выкрикивал нараспев»), строя инновативное сближение: «рифмы чередовались и звенели, как бубенчики, пусто и громко» [Тургенев 1981, 330]. Громкий звон становится обозначением неадекватного слова, плохого сочинения. Слишком клиширована поэма «Убийца» (ирония по отношению к штампам романтизма), которую Майданов хочет издать романтическим же образом: «в черной обертке с заглавными буквами кровавого цвета» [Тургенев 1981, 321]. Между тем поэтическая цитата служит в понимании молодого Владимира Петровича для обнажения тайны любви героини: Зинаида краснеет, а подросток холодеет от этого знания. Для сокрытия своего замешательства героиня станет хвалить будто бы «чистосердечно» романтическую поэму об убийце. Зинаида предлагает другой сюжет для поэтического воспроизведения. Этим выражается неприятие ею майдановского «творчества», и именно здесь вступает в силу смыслопорождение от приема «текст в тексте». В то время как поэма «Убийца» может скрывать в себе сюжет о ревнивец (ср. Отелло), ссылки на существующие художественные произведения освещают мир повести Тургенева, и выдумки / поэтические творения героини направляют его интерпретацию в другом русле.

Итак, здесь же открывается дискуссия о темах и сюжетах; как утверждает Зинаида: «если б я была поэтом, я бы другие брала сюжеты» [Тургенев 1981, 333]. В видении-сочинении героини белые, чистые девушки противопоставляются шумным, поющим вакханкам. Вместо гимна слышен шумный визг, вместо обманутой девушки только венки. Зинаида уступает поэту дело созидания целостного произведения, однако акцентирует

необходимость деталей, которые как раз выполняют самую поэтическую функцию: красные и дымящиеся клубами факелы, блестящие глаза, тесные венки, много золота. Представленный сюжет и маркируемые детали служат доказательством для героя влюбленности Зинаиды в кого-то. Поэт и граф спорят о достоинствах поэтической идеи Зинаиды и о разнице романтизма Байрона и Гюго. Поэт же приводит в пример и незаслуженно оцененную книгу, однако героиня быстро оспаривает ее, заостря внимание на испанской орфографии.

При второй игре в фанты Зинаида предлагает новый сюжет. Сочинение Зинаиды также отличается яркостью и красочными деталями, в силу которых рассказ кажется стилизованным под сецессион. Героиня же утверждает, что роскошь красива. Если ее рассказ должен представить саму героиню, то интересно, как она сама видит себя: она является королевой бала, однако в отличие от действительности, настоящего образа Зинаиды, в ее рассказе у королевы волосы черные, а не светлые. Это делает ее еще более загадочной и величественной, подобной Клеопатре. В своих комментариях к рассказу поклонники стараются растолковать предмет высказывания Зинаиды. Автор тетрадки же видит ее королевский рост и отождествляет девушку с героиней ее рассказа: «диадема на черных **волосах**. <...>, веяло таким **светлым** умом и такую **властию**» [Тургенев 1981, 344]. Дискурс представляет предмет речи посредством частицы слова «власть». Зинаида включает в свой рассказ и образы поклонников, произносящих неправдивые, **льстивые** речи. Проецируя сочинение на действительность, Лушин и Малевский выпытывают реальные чувства и мысли девушки. Таким образом тематизируется оппозиция наивного и поэтического чтения литературных текстов. Зинаида же раздражается тем, что перебивают поток ее речи. Она точно так же не слушает своих гостей, как в ее сочинении королева.

В рассказе Зинаиды таинственный возлюбленный не отличается ни богатством, ни изящной речью, однако именно он имеет власть над королевой-героиней. Сад с фонтаном является местом встречи влюбленных. Их свидание обозначается и другими известными мотивами (небо, звезды, деревья). Фонтан, у которого ждет королеву тот, кого она любит, отмечен мотивом света. На уровне дискурса можно утверждать, что речь объекта любви, метафоризируемая как «тихий плеск воды», слышна сильнее говора гостей и музыки дворца-дома, т.е. тихое слово противопоставляется шумной речи поклонников. Это можно толковать и как оппозицию «громкого» романтического дискурса и тихого поэтического слова.

Обсуждение рассказа Зинаиды ведется в плане выяснения его правдивости, и поклонники проецируют его тему на себя. Это называется «хитростью», или же, добавим от себя, «наивным чтением». Если сопоставить предмет рассказа Зинаиды с действительностью, то наблюдается как будто реальная ситуация: молодой Владимир Петрович так же проявляет свою готовность умереть у ног Зинаиды, отождествляя ее с королевой, и другие поклонники героини ведут себя, как гости на балу. Однако Зинаида – автор

рассказа сочиняет продолжение истории на заданный сюжет (как если бы они действительно были в числе гостей). Вспомним также, что у Пушкина история о Клеопатре является основой импровизации на заданную тему.

Зинаида предсказывает и действительные поступки поклонников, когда ее тайна раскроется. Здесь также можно найти отклики на литературные произведения. Как в «Египетских ночах» Пушкина, так и у Тургенева появляется образ воина. По всей вероятности, Зинаида именно поэтому и называет так Беловзорова, придавая их истории отсвет пушкинской: «...воин! – сказала она наконец, как бы не найдя другого слова» [Тургенев 1981, 338]. На самом деле Беловзоров не вызывает отца Владимира Петровича на дуэль, но преследует влюбленных, а после скандала уезжает на Кавказ на верную смерть. Это вполне романтический сюжет, но предполагаемое героиней действие поэта Майданова так же соответствует его образу, как плохому сочинителю. Зинаида с проницательностью настоящего поэта предугадывает все. Однако она пока не представляет, как действовал бы Лушин. Доктор в самом деле не может реагировать на происходящее более действенно, чем иронической фразой. Подростку Владимиру Петровичу героиня не хочет предсказать его будущие поступки, а отравленная конфета Малевского, о которой говорит героиня, реализуется в анонимном письме графа, посредством которого тот в переносном и буквальном смысле отравил жизнь как Зинаиды, так и отца героя и его семейства. В данный момент же он отравляет встречу гостей тем, что «ядовито» [Тургенев 1981, 346] издевается над статусом пажа молодого Владимира Петровича. Зинаида защищает своего «пажа» и величественно показывает графу на дверь. В ее жесте нарратор усматривает реализацию жеста истинной королевы. Провинившийся граф старается восхвалить пошлые стихи Майданова, чтобы компенсировать свои дерзкие слова.

Малевский, в имени которого уже содержится корень *мал, т.е. злость, своими ядовитыми словами позже опять приводит юношу в ревнивую ярость. Именно граф подталкивает его реализовать функцию пажа: караулить свою властительницу ночью в саду. Он, как Яго, побуждает юношу поступать, как Отелло. Подросток теперь уже называет Зинаиду изменницей, переводя ее снова в другой статус в своем понимании. Однако, поскольку именно он понимал ее заботу ошибочно, как любовь, здесь налицо заблуждение героя. Он не только поступает неправильно, но и пользуется неадекватным словом. Ревнивому подростку, толкующему рассказ героини как реальность, не удается убедиться в правильности своих догадок, потому что в их собственном саду он не настигает влюбленных на свидании. Он видит только своего отца, возвращающегося со свидания, однако объяснить это не может.

Из сказанного следует, что сочинения героини нельзя воспринимать буквально, а только как поэтические, несмотря на то, что они заключают в себе долю истины. Это «сказки для потехи», которые не оформлены полностью, лишь красочно представлены в деталях в виде рассказа. Именно такая поэтическая детализация демонстрируется в письменном виде, ибо

рассказ включен в повествование автора тетрадки. Употребляя метафору из повести, можно сказать – как лицо героини в раме окна-сочинения. Итак, параллельно дискурсивному разворачиванию нарративной истории первой любви все более развивается ее соответствие поэзии.

Подводя итоги нашему анализу, можно справедливо утверждать, что в повести Тургенева тематизируется не только то, что задано в заглавии, но и формы его воспроизведения, т.е. создается дискурс о самом созидании, творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басова Е.А. Пролог и эпилог как структурно-семантические элементы в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2012. № 4 (44). С. 49–52.
2. Дедюхина О.В. Мотив сна в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вопросы методологии современного литературоведения. Хабаровск, 2007. С. 84–88.
3. Карпов И.П. Любовь – первая, последняя, единственная (И.С. Тургенев, И.С. Шмелев, А.П. Чехов, И.А. Бунин). Йошкар-Ола, 2003.
4. Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю.В. Манна. СПб., 2001. С. 275–290.
5. Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980.
6. Недзвецкий В.А. Герой И.С. Тургенева и мироздание // Русская словесность. 2008. № 6. С. 11–15.
7. Половнева М.В. Автор, повествователь и герой в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Писатель и литературный процесс. СПб.; Белгород, 1998. С. 117–124.
8. Пустовойт П.Г. Романтическое начало в творчестве И.С. Тургенева // Романтизм в славянских литературах / под ред. В.И. Кулешова. М., 1973. С. 258–277.
9. Романов Д.А. «Закипающая жизнь» (о повести И.С. Тургенева «Первая любовь») // Русский язык в школе. 2008. № 7. С. 47–52.
10. Тургенев И.С. Первая любовь // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 6. М., 1981. С. 301–364.
11. Хетеш И. Повесть И.С. Тургенева «Первая любовь»: (Архетип и интертекстуальность) // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2002. Т. 47, fasc. 1–2. P. 115–132.
12. Хохлова М.П. О роли литературных реминисценций и аллюзий в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. № 6. С. 65–69.
13. Чернов Н.М. Повесть И.С. Тургенева «Первая любовь» и ее реальные источники // Вопросы литературы. 1973. № 9. С. 225–241.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Basova E.A. Prolog i epilog kak strukturno-semanticheskiye elementy v povesti I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov" [The Prologue and Epilogue as a Structural and Semantical Elements in I.S. Turgenev's "First Love"]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 4 (44), pp. 49–52. (In Russian).
2. Chernov N.M. Povest' I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov" i eye real'nyye istochniki [I.S. Turgenev's Short Story "First Love" and Its Real Sources]. *Voprosy literatury*, 1973, no. 9, pp. 225–241. (In Russian).
3. Hetesi I. Povest' I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov": (Arkhetip i intertekstual'nost') [I.S. Turgenev's "First Love": (Archetype and Intertextuality)]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2002, vol. 47, no. 1–2, pp. 115–132. (In Russian).
4. Khokhlova M.P. O roli literaturnykh reministsentsiy i allyuziy v povesti I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov". [On the Role of the Literary Recollections and Allusions in I.S. Turgenev's Short Story "First Love"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova*, 2015, no. 6, pp. 65–69. (In Russian)
5. Nedzvetskiy V.A. Geroy I.S. Turgeneva i mirozdaniye [I.S. Turgenev's Hero and the Worldview]. *Russkaya slovesnost'*, 2008, no. 6, pp. 11–15. (In Russian).
6. Romanov D.A. "Zakipayushchaya zhizn'" (o povesti I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov'") ["Simmering Life" (On I.S. Turgenev's Short Story "First Love")]. *Russkiy yazyk v shkole*, 2008, no. 7, pp. 47–52. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Dedyukhina O.V. Motiv sna v povesti I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov" [The Motif of Dream in I.S. Turgenev's Short Story "First Love"]. *Voprosy metodologii sovremennogo literaturovedeniya* [The Methodology Issues of Contemporary Literary Criticism]. Khabarovsk, 2007, pp. 84–88. (In Russian).
8. Polovneva M.V. Avtor, povestvovatel' i geroy v povesti I.S. Turgeneva "Pervaya lyubov" [The Author, Narrator and Hero in I.S. Turgenev's Short Story "First Love"]. *Pisatel' i literaturnyy protsess* [A Writer and Literary Process]. Saint-Petersburg; Belgorod, 1998, pp. 117–124. (In Russian).
9. Markovich V.M. O "tragicheskoy znachenii lyubvi" v povestyakh I.S. Turgeneva 1850-kh godov [On "The Tragic Meaning of Love" in I.S. Turgenev's Short Stories of the 1850s]. *Poetika russkoy literatury: k 70-letiyu prof. Yu.V. Manna* [The Poetics of Russian Literature: To the 70th Anniversary of Prof. Yu.V. Mann]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 275–290. (In Russian).
10. Pustovoyt P.G. Romanticheskoye nachalo v tvorchestve I.S. Turgeneva [The Romantic Roots in I.S. Turgenev's Works]. *Kuleshov V.I. (ed.) Romantizm v slavyanskikh literaturakh* [Romanticism in Slavic Literatures]. Moscow, 1973, pp. 258–277. (In Russian).

(Monographs)

11. Muratov A.B. *Povesti i rasskazy I.S. Turgeneva godov* [I.S. Turgenev's Novellas and Short Stories in 1867–1871]. Leningrad, 1980. (In Russian).
12. Karpov I.P. *Lyubov' – pervaya, poslednyaya, edinstvennaya. (I.S. Turgenev, I.S. Shmelev, A.P. Chekhov, I.A. Bunin)* [Love – the First, Last, the Only one. (I.S. Turgenev, I.S. Shmelev, A.P. Chekhov, I.A. Bunin)]. Yoshkar-Ola, 2003. (In Russian).

Молнар Ангелика, Дебреценский университет.

PhD, Dr. habil., доцент Института славистики. Область научных интересов: русская литература, литературоведение.

E-mail: manja@t-online.hu

Angelika Molnar, University of Debrecen.

PhD, Dr. habil., Associate Professor at the Institute of Slavistic. Research interests: Russian literature, literary studies.

E-mail: manja@t-online.hu

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00039

Е.Ю. Третьякова (Краснодар)
ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ – Н.Я. СОЛОВЬЕВ – А.П. ЧЕХОВ:
уровни творческого взаимодействия**

Аннотация. Предлагая свою гипотезу о том, какое значение имели пьесы, написанные в период сотрудничества А.Н. Островского с Н.Я. Соловьевым («Дикарка», «Светит да не греет»), в творческой лаборатории пьес А.П. Чехова «Иванов», «Леший», автор статьи разделяет как два разных уровня взаимодействие по линии Чехов – Соловьев и по линии Чехов – Островский. Это позволяет отграничить вопрос об изображении новых социальных типов от вопроса о достигнутом Чеховым уровне художественного эффекта. Через установление характера аллюзий, способов создания сюжетных параллелей, мотивных сходств, особенностей заимствования и переработки типов появляется возможность уловить, сделать доступным для анализа (раскрытия и понимания) несловесный уровень смыслов, на котором формализованные структуры и дидактика не мешают созерцательной работе ума. Сопоставительное исследование драм Чехова и произведений-источников, содержащих типологические параллели, подтвержденные переключками в номинации персонажей (Боев – Боркин, Залешин – Леший и др.), ценно для установления жизненного и литературного контекста и необходимо для раскрытия имманентных свойств новаторской поэтики чеховских драм.

Ключевые слова: Н.Я. Соловьев; А.Н. Островский; «Дикарка»; «Светит да не греет»; отказ от дидактики; драматургический метод А.П. Чехова; «Иванов»; «Леший»; литературные аллюзии; апофатические приемы.

Е. Yu. Tretyakova (Krasnodar)
ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

**A.N. Ostrovsky – N.Ya. Solovyov – A.P. Chekhov:
Levels of Creative Interaction**

Abstract. The author of the article offers her own hypothesis about the significance of the plays written during the period of cooperation of A.N. Ostrovsky with N.Ya. Solovyov (“The Savage”, “Light Without Heat”) in the creative laboratory of the plays of A.P. Chekhov “Ivanov”, “The Wood Demon”, and separates, as two different, interaction levels along the Chekhov – Solovyov line and the interaction along the Chekhov – Ostrovsky line. This allows to distinguish the question of new social types presentation from the question of artistic effect level achieved by Chekhov. By establishing the nature of allusions, ways of creating plot parallels, motive similarities, features of borrowing and processing types, it is possible to catch, make available for analysis (disclosure and understanding) the nonverbal level of meanings where formalized structures and didactics do not interfere with the contemplative work of the mind. A comparative study

of Chekhov’s dramas and source works containing typological parallels, confirmed by similarities in the character nomination (Boev – Borkin, Zaleshin – Leshy, etc.), is valuable for establishing the life and literary context and is necessary for revealing the immanent features of Chekhov’s innovative poetics.

Key words: N.Ya. Solovyov; A.N. Ostrovsky; “The Savage”; “Light without Heat”; the rejection of didactics; the dramatic method of A.P. Chekhov; “Ivanov”; “The Wood Demon”; literary allusions; apophatic techniques.

Из имеющихся в ряде чеховских пьес отсылок к совместным творениям А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева наиболее известна аналогия Раневская – Ренева. Замеченная около ста лет назад, когда драму «Светит да не греет» впервые назвали предвосхищением «Вишневого сада» [Елеонский 1923, 105–114], эта аналогия стала объектом многочисленных интерпретаций. Другие параллели, подчеркнутые созвучием имен и прозвищ, изучены мало: аналогии Леший – Залешин, Боркин – Боев не раскрыты ни в разделе «Чехов и Островский» монографии Л.М. Лотман «А.Н. Островский и русская литература его времени» (1961) [Лотман 1961, 325–352], ни в иных исследованиях «ближнего» и «дальнего» литературного контекста [Катаев 2010, 39–44] чеховских произведений. Отдельные аспекты вопроса затрагивались Л. Даниловой [Данилова 1965, 50–70], [Данилова 1985, 182–184], А. Ранчиным [Ранчин 2003, 18–19], В. Звиняцковским [Звиняцковский 2005, 75–84] и др. Обобщивший состояние проблемы В.Б. Катаев отнес фиксацию множественных параллелей между драматическими произведениями Чехова и Островского к наблюдениям предварительного характера. В его статье «О литературных предшественниках “Вишневого сада”» (1976), а затем и в монографии Катаева «Литературные связи Чехова» (1989) говорится, что «изучение новаторских решений Чехова не может обойтись без типологического сопоставления» с произведениями Островского, «его ближайшего предшественника в русской драматургии» [Катаев 1989, 222].

При решении соответствующей задачи главное – не подменить вопрос о типологии русского духовного реализма вопросом о показе социальных типов. Для разграничения этих принципиально не близких вопросов полезно проанализировать присутствующий в «Иванове» и «Лешем» комплекс аллюзий на «Дикарку» и «Светит да не греет», учитывая разность между взаимодействием на уровне мастеров и на уровне подмастерьев. Под линией подмастерья мы подразумеваем типажи и коллизии «Дикарки», к которым проявил интерес Чехов. Соловьев начал разрабатывать эти фигуры и перипетии в ранних редакциях комедии, носивших заглавия «Без искупления», «День расплаты». Осуществляя рассмотрение этой ученической линии, не следует расценивать ее как равнозначную тому уровню художественного эффекта, ради которого над опусами провинциального драматурга поработал Островский, и к которому, заимствуя материал из «Дикарки» и «Светит да не греет», стремился Чехов.

О своем намерении высвободить дорогу восприятию, не скованному готовыми клише, Чехов упоминал в разговорах с И.Н. Потапенко: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загнипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с ней расстаться» [Потапенко 1960, 351]. Идти на поводу у литературных штампов Антон Павлович считал рутиной, косностью, незрелостью – тем, что и есть ученичество в нелестном значении слова.

Привлечь категории ученик / учитель уместно и потому, что интерес к имени Н.Я. Соловьева возник на волне разговоров о наконец-то явившейся долгожданной школе Островского, когда под занавес 1870-х пошли слухи о некоем провинциальном сочинителе, которого знаменитый драматург взял к себе в ученики. Первые постановки пьес Соловьева критики хвалили за показ коллизий пореформенной жизни и новых социальных типов. «Типы не особенно старые, а в частности своих и <...> еще не эксплуатированные на сцене», – писал В.П. Буренин о комедии «Счастливый день» («Русские ведомости», 30 октября 1877). Б.М. Маркович одобрительно отозвался о «драматическом ходе» (интриге) и развитии характеров в «Женитьбе Белугина». На первые две московских осени Чехова пришлись премьеры в Малом театре «Дикарки» (2 ноября 1879 г. в бенефис Н.А. Никулиной, сыгравшей Варю) и «Светит да не греет» (6 ноября 1880 г. в бенефис М.П. Садовского, исполнявшего роль Рабачева). Ученический статус этих пьес мог придать смелости неопиту, мечтавшему сделаться драматическим писателем. Так или иначе, но у тандема Островский – Соловьев возник третий соавтор в лице Антона Чехова.

Для Николая Яковлевича Соловьева путь к успеху был долог и труден. Он девять лет (1865–1874) безуспешно отсылал свои опусы в Театрально-литературный комитет, работал учителем (с 1861 г. в Калуге, с 1869 г. в Мосальске), сделал попытку пройти курс в Московском университете, не удавшуюся из-за недостатка средств. Нищета и разочарования привели Соловьева в монастырь, но и там он не бросил попытки сочинительства. Монахи поведали о необычном послушнике приезжавшему на богомолье К.Н. Леонтьеву. Через его посредничество рукописи («Кто ожидал?» и др.) были доставлены Островскому [Дунаева 1974, 568], и тот, сочувствуя мытарствам провинциального автора, помог в обработке пьес. Это открыло путь на сцену «Женитьбе Белугина» (1876–1878), «Счастливому дню» (1877), «Дикарке» (1879), «Светит да не греет» (1880). Как известно из трудов о данном моменте биографии «ученика Островского» [Миночкина 1999, 120–125], Леонтьев уговаривал принять помощь маститого драматурга и в нескольких статьях («Новый драматический писатель», «Еще о “Дикарке” г. Соловьева и Островского») пропагандировал достоинства нового автора. Он называл их почвой, которая «даст новые соки оскудевшей музе старого драматурга» [Леонтьев 1912, VIII, 89]. Ученик плохо ладил с мэтром и через некоторое время стал снова работать один, за что расплатился безвозвратной потерей успеха.

Ранний опус Чехова – комедия о Платонове (составители Полного собрания сочинений дали ей название «Безотцовщина») – также не имел счастливого жребия. От рукописи, посланной в 1879 г. М.Н. Ермоловой, до постановки «Иванова» прошло восемь лет, полных труда и лишений. Ради заработков на жизнь огромного семейства студент-медик много писал для грошовых журналов. Приглядывался к новинкам сцены, но не они, а постановка «Гамлета» в Пушкинском театре зимой 1882 г. побудила его высказаться о том, что «Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей <...> Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» [Чехов 1974–1983, соч. XIV, 20].

Отсылки к Пушкину и Шекспиру играли ключевую роль в «Безотцовщине». Без гротескного толстяка из «Виндзорских насмешниц» и «Генриха IV» не обошлось и в написанной по заказу Ф.А. Корша комедии, хотя ближайшим по времени источником была «Дикарка». Чехов превратил вальжного вралю-балагура Михаила Тарасовича Боева в болтливую и самоуверенную Мишку Боркина (судя по имени-отчеству, Михаил Михайлович, – родное детище Михаила Тарасовича). Фальстаф везде Фальстаф, будь то старый холостяк из «Дикарки» или молодой жуир из «Иванова», любимец дам и душа общества, скандальная личность, без пересудов о которой провинциальный бомонд утонет в беспросветной скуке.

В «Дикарке» Боев методом «самопомощи» грабит управляющего имением Зубарева: не отдает ему триста рублей, полученные с крестьян за аренду луга. «Вот смотри: три радужные! Это мое “христианство православное” платит тебе за аренду Кривого луга. Понял? Ты с них очень дорого берешь: ну, вот за это я и оставляю деньги у себя на некоторое неопределенное время; они мне нужны очень (Прячет бумажник.)» [Островский 1977, VIII, 144]. В «Иванове» с первой же сцены видна привычка Боркина расшвыривать чужие средства: «Помещики тоже, черт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет... Возьму вот и продам завтра тройку! Да-с... Овес на корню продал, а завтра возьму и рожь продам. (Шагает по сцене.) Вы думаете, я стану церемониться? Да? Ну нет-с, не на такого напали...» [Чехов 1974–1983, соч. XI, 220]. Аналогия Боев – Боркин примечательна в социально-психологическом плане: утратив барственные нотки, бесцеремонный напор обогатился тонами лакейского пренебрежения к барам (характерный штрих в манерах лиц, усвоивших пореформенные поветрия). Залихватски разоряя имение, Боркин то и дело укоряет «психопата», «нюню» Иванова в отсутствии, «понимаете ли, взмах... Этак бы размахнуться, чтобы чертям тошно стало...» [Чехов 1974–1983, соч. XI, 222].

Прожектёрство Боркина требует денег и денег: нужны 82 рубля для оплаты рабочим; требуются 2300 рублей, чтобы купить участок земли на противоположном берегу реки; на свадебном рауте Мишель надоедает гостям своей идеей собрать по одной-две тысячи со всех присутствующих

для открытия конного завода... Немалые денежки можно взять в приданое за купчихой Бабакиной, и вот, как рифма конный – законный, у ловеласа выскакивает мысль о законном браке с «Марфунчиком»... Все это придумано автором не ради буффонады. Цепочка метаморфоз сгруппирована и замкнута: когда шафер превращается в жениха, казавшаяся неостановимой активность новоявленного Фальстафа наталкивается на непреодолимую преграду. В мужьях у Марфы Бабакиной Мишель Боркин будет то же самое, что Зюзюшкин супруг (без свойственного Павлу Кириллычу Лебедеву добросердечия). Такие парадоксы не распыляют, а выявляют объективное положение вещей.

На фоне «Дикарки» как источника портретируемых типов видно, как Чехов воплотил мысль о том, что в жизни все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Он антиномически сдвоил противоположные полюса: Боев + Зубарев = Боркин, т.е. управляющий-грабитель. Анализ подобных антиномий позволяет дополнить и обобщить положения ряда работ о чеховском комизме, написанных отечественными и зарубежными исследователями [Паперный 1982]; [Кройчик 1986]; [Жолковский 1999, 175–190]; [Pervukhina 1993]. Боркинское, крайне неутешительное, обличье придано тому, что в «Дикарке» выглядело как наставление и надежда на благопристойное будущее. Мальковский финал нельзя поставить на один уровень с ивановско-боркинским: динамика сдвоений у Чехова не служит обрисовке типов как таковых; оптика взгляда не направлена на содержание социальных ролей; выводы не произносятся, не репрезентируются никем из персонажей; сюжет не заключает в себе урока с готовым решением задачи. Таковы признаки духовного реализма, выраженного у Чехова как решимость убрать из театра дидактику.

Избавиться от поучений – такая тенденция намечалась и в ученической (говорим не в укор для опуса, написанного гимназистом) пьесе, где автор придумал менять регистр оценки, переключая умозрение то в план «Гамлета» (эпизод, когда Серж Войницев предлагает ставить Шекспира), то в план «Каменного гостя» (одну из героинь-возлюбленных зовут Анной; от руки другой, похожей на беломраморную статую, Платонову суждено погибнуть), то в план проблематики тургеневских пьес («Месяц в деревне») и романов. Во взгляде на трагикомедию жизни Платонова пересеклись грани нескольких коллизий: «лишний человек», Гамлет, Дон Жуан.

Все амплуа в текучем потоке событий относительны, любые типы новы до поры до времени: со временем они утратят свое общественное реноме, состарятся, превратятся в уходящую натуру. Настрой души, предчувствующей это, отличает «Иванова» от «Дикарки», хотя канва сюжета соткана из точно тех же нитей:

- разлюбленная жена и напористая молодая энергичная героиня, не на шутку увлеченная пожилым героем;
- последние могикане разорившегося дворянства и новая генерация образованного купечества;

- крепнущая взаимосвязь хозяйственной и земской деятельности;
- сухой расчет и меркантилизм при выборе спутницы жизни и положенного за ней приданого;
- крупные хозяйственные нововведения в помещичьих угодьях и взаимоотношения с крестьянами, работающими по найму;
- музицирование и чтение (элементы прежнего «усадебного досуга»), дополненные «новой модой» на заведение образцового помещичьего хозяйства и активную земскую деятельность;
- новинки и стародавние традиции в обычаях барского гостеприимства.

Почему огромное количество совпадений не делает «Иванова» ни репеевом, ни пародией на «Дикарку»? Прежде ответа на этот вопрос нужно указать на то, что Чехов и Островский сочувственно отнеслись к добросовестно, честно работающему подмастерью. В домелиховский период Чехов знал конкретику среднерусской провинции не так подробно, как Николай Соловьев, что, конечно же, стимулировало его интерес к плодам совместной работы этого автора с Островским. Плод труда литературных предшественников был важен как источник не книжный, а жизненный. Александр Николаевич Островский тоже отдавал должное грубо обработанному Соловьевым, но очень натуральному материалу. Их сотрудничество оказалось непростым. Прямой и честный, упорный по характеру подмастерье далеко не всегда шел на уступки, жаловался на Островского в письмах к К.Н. Леонтьеву. В скором времени отношения с учителем были разорваны. Константин Николаевич способствовал этому, оказав недобрую услугу Соловьеву в непомерных похвалах его таланту и способностям. Конфликт коренился не в том, о чем как единомышленники рассуждали Леонтьев и Соловьев.

Все, кто идет по линии готовых штампов, волей-неволей подчиняют «художественную продукцию» рутине, что вовсе не во благо печатному слову и театральным подмосткам. Рутинизм создает глухой заслон от законов красоты. Чуткость к этим живым законам как высшую справедливость и целесообразность называют духовным реализмом. Воспитать такой реализм в себе, пронизать им ткань произведений искусства под силу не всякому. Мастерство и есть способность улавливать камертон сложных процессов и вживлять единство звучания в переключки, живым эхом связывающие внешний мир и мир художника. Пером Островского водило такое мастерство, основанное на чувстве целого. Та же приверженность целому, верность духовному реализму позволила Чехову, сыну другой эпохи, потягаться с несомненным классиком, который дал за десятилетия творческой жизни отечественному театру десятки первоклассных шедевров. Островский и на склоне дней (ум. в 1886 г.) оставался щедрым вкладчиком в формирование самобытного русского сценического репертуара.

Систему переключек, делающую целостным массив произведений Александра Николаевича Островского, изучают М.Л. Андреев [Андреев 1995] и близкие к нему по постановке исследовательских задач ученые.

Внутренние скрепы чеховской драматургии, в частности, повторы (комедия «Иванов» и одноименная драма, «Леший» и «Дядя Ваня») изучаются не только как акты автокоммуникации художника или инварианты сюжетных решений. Известно, что чеховские аллюзии на собственные и на чужие произведения обладают загадочной способностью распрямлять театральное действие.

Как всякую магию, такое свойство не растолкуешь буквально. Но Чехов, действительно, перевел в нериторический модус то, что предшественники считали необходимым сопроводить некоей дидактикой, прямыми или ироническими поучениями. Полученный эффект можно объяснить на том же примере колоритного персонажа по имени Мишель Боркин, который возник из суммы противоположных типов (Боев – Зубарев). Привычки бездельничающего барства и трудолюбивого накопительства как бы выдвинуты из собственных рамок, что отчасти обескураживает, но и захватывает зрителя, обостряет его восприятие. Видя, как сталкиваются и реализуют свои возможности сущности, свободные от лекал, приходится без подсказок нащупывать свое собственное отношение к происходящему в жизни и на сцене.

Антон Павлович написал брату Александру, что в «Иванове» не ставит целью кого-то обвинить, кого-то оправдать: зачем начинать пьесы «исключительно ангелами, подлецами и шутами – пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам» [Чехов 1974–1983, письма II, 137–138]. Далее, в том же письме от 24 октября 1887 г., о действующих лицах сказано: «не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов)».

Шут Боркин – пружина вулканической активности и завихрений, которые человеку средних достоинств сулят напрасную растрату сил и гибель от непреодолимой усталости. Итог грустный, но объективный.

В дни работы над «Ивановым» В.Г. Короленко слышал от Чехова о заурядности заглавного персонажа: «Иван Иванович Иванов. Понимаете? Ивановых тысячи... обыкновеннейший человек, совсем не герой...» [Короленко 1960, 143]. Антону Павловичу хотелось рассказать и о намерении устранить логические мостки. «Бывает ли, – спросил он, – у вас так: во время работы, между двумя эпизодами, которые видишь ясно в воображении, – вдруг пустота...» Из начатой фразы вовсе не следовало, что пустоту надо чем-то заполнить, а не сохранить, оставив место созерцательной работе ума. Но Короленко подхватил фразу, уводя в противоположную сторону: пустота «через которую <...> приходится строить мостки уже не воображением, а логикой? <...> Да, бывает, но я тогда бросаю работу и жду». Сказал, что обязательно ждет, когда у него выстроится логические мостки между эпизодами. А Антон Павлович обдумывал другое. Не противореча собеседнику, он мягко обозначил сомнение в том, что удастся напрочь избавиться от дидактики: «Да, а вот в драме без этих мостков не обойдешься...» [Короленко 1960, 134]. Но в письме к брату Александру

(10–12 октября 1887 г.), отразившем следы разговора с Короленко, подчеркнул: «Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные и яркие места; мостики же, соединяющие эти места, ничтожны, вялы и шаблонны» [Чехов 1974–1983, письма II, 128].

В контексте слов о рутине (мы приводили этот фрагмент мемуаров И.Н. Потапенко) понятно, почему Чехов последовательно уходил от кем-либо из героев проговариваемой логики «сюжета», добываясь апофатической, вне слов и действий, передачи смысла. Это аргумент в пользу версии о том, что в границах речевой сферы пьес Чехова действует презумпция молчания: «О молчании как единственной награде за несостоявшуюся судьбу мечтает и просит Елена Андреевна. Молчанием отвечает Раневская на все деловые предложения Лопухина» [Ищук-Фадеева 2015, 14]. Называя это «глухим диалогом», Н.И. Ищук-Фадеева (««Вишневый сад» как документ культуры покаяния») указала, что такой способ выражения смысла традиционен для русского непрофессионального театра, или пратейтра – юродства. «Высказывания юродивого всегда кратки и невразумительны, часто прерываемы молчанием, которое воспринимается более содержательным, нежели слова», – пояснила она со ссылкой на тезис А.М. Панченко «“молчание юродивого” – это своеобразная <...> речь-молитва, обращенная к себе и к Богу» [Панченко 1976, 123].

С позитивистской точки зрения подобные свойства поэтики Чехова всего лишь аномалия: «Если расположить русских писателей XIX столетия по трудности их исследования, то первым в подобном списке окажется Чехов <...> приоритет Чехова – мерцающего, неуловимого, составляющего в стройной, казалось бы, линии развития русской литературы неброскую, очень корректную, но, тем не менее, совершенно несомненную аномалию, – окажется бесспорным», – читаем в статье В.Н. Турбина о риторических жанрах у Чехова [Турбин 1973, 204]; см. также [Долженков 1998]; [Степанов 1998, 10–15]; [Reid J. McKellor 2007]. Но и в век позитивизма некоторые философы культуры учитывали возможность говорить об абсолюте беззвучным голосом (по Ж. Деррида, это аналог негативной теологии) [Деррида 2001, 205–250]. Другие (М. Фуко), напротив, высказывали недоверие к знанию, основанному на сходствах и подобиях: такой процесс мыслительных операций незавершенным, каждое найденное сходство отсылает к другому, и так до бесконечности.

Однако именно путем сходств и подобий можно уловить в прозвище Леший аллюзию на Семена Семеновича Залешина («Светит да не греет»). Михаил Хрущов страдает от любви к Соне Серебряковой, Залешин – от любви к Реневой. Налицо реплика-вариация, но с переменной направленности мотивов. В одном случае (драма Островского – Соловьева «Светит да не греет») непреодолимые страсти знаменуют рок и гибель. Всколыхнувшаяся память о юношеской любви перечеркнула спокойствие героя. Залешин пьянствует и целыми днями бродит с ружьем по лесу, лишь бы не возвращаться в постылый семейный уют. Душевный порыв показан как падение, что и акцентировала изначально данная Соловьевым фамилия

героя Завалишин. В другом случае (чеховская комедия «Леший») векторы мотивов устремлены не в прошлое, а в будущее, не вниз, а вверх. Увлеченность Хрущова делом показывает цельность натуры (Леший – существо природное). Он не подозревает, что его стеснительное безответное чувство к Соне окажется взаимным. Внутреннее богатство свойственно и героине, об искренней любви которой мы узнаем в финале пьесы.

Векторы смысла, выраженные сквозным мотивом птицы, объединены доминантой, молчаливо сопровождающей таинства вод и лесов: названное мифологическое существо (Леший) ведет за собою не названное (русалка). Не исключено, что к желанию целостно проработать этот комплекс мотивов Чехова подвигли некоторые шероховатости в художественной отделке комедии «Дикарка», где замечен следующий семантический диссонанс. Слово птица произносится устами разных героев (Варя, Зубарев, Мальков). В монологах Вари оно негативно характеризует Вершинского – жениха, к которому девушка чувствует антипатию: «Взглянула я на него – чистая птица какая-то: в своем сюртучке, на тоненьких ножках, эти очки... У! Птица! Убежала домой, спряталась, так он и уехал»; «В а р я . Он – птица. А ш м е т ь е в . Как она мила, как она мила!.. Птица! Это прелестно и очень метко! Птица! (Смеется.)» [Островский 1977, VIII, 129, 137] и т.д. Зубарев называет птицей саму Варю, свою непоседливую дочку, и в этом слышна заботливая любовь и тревога: «Да схватился свою птицу-то... а ее и дома нет, и ночь не ночевала... укатила, значит, с вечера. У сестры ее нет...» [Островский 1977, VIII, 129, 167]. Ну а Мальков, когда Варя обозвала его «грубым материалистом», подсмеивается: «Да ты знаешь ли, что такое материалист? <...> Ну, что же это: зверь, птица, рыба?» [Островский 1977, VIII, 129, 163].

У Чехова освоенные лейтмотивы не исчезают, а органично вплетаются в ткань последующих пьес. Мотив птицы продолжен в «Трех сестрах», где есть не только подполковник Вершинин (антиномия Вершинского), но и монолог о юном девичьем счастье: «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего? <...> Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить», – радуется дню именин двадцатилетняя Ирина. Растроганный этим старик Чебутыкин целует обе ее руки: «Птица моя белая...» [Чехов 1974–1983, соч. XIII, 122–123]. Так в переработке Чехова преобразился рассказ Вари («Дикарка») о себе и своих чувствах: «В а р я . Ничего я не знаю: какие это люди есть, что это на свете... Зачем, что, как? А ш м е т ь е в . И дай бог, чтоб ты как можно дольше ничего этого не знала. Узнаешь свет, людей, и исчезнет твоя резвость, твоя веселость! Твое неведение бесценно; это так редко, так ново, им налюбоваться нельзя. В а р я . Так ничего и не знать, ничего не понимать? Да ведь это страшно. Жить, как ночью. А ш м е т ь е в . Не ночь это, не ночь; это весеннее майское утро, полное свежести и блеска» [Островский 1977, VIII, 129, 137].

Итак, можно отыскать яркие параллели, подтверждаемые звуковой оболочкой имен (Раневская – Ренева, Боркин – Боев, Леший – Залешин, Вершинин – Вершинский и др.), можно указать на сходство мотивов. Однако не реплики-отсылки к пьесам существовавшего недолгое время тандема или к произведениям А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева, написанными ими самостоятельно, были главным в творческой лаборатории «Иванова» и «Лешего». Важнее было практически опробовать свое владение тем, что отличает мастера от ученика. В коршевском «Иванове» Чехов соперничал не с учеником, а с учителем, хотя собственный метод впервые полно и совершенно почувствовал только тогда, когда из комедии «Леший» возникли сцены из деревенской жизни «Дядя Ваня».

Разговор о различии эпох, ознаменованных приходом двух больших художников, об этапах развития национального театра и поворотах в осмыслении русской жизни, менявших постановку проблем общественной действительности на сцене, не может вместиться в рамки небольшой статьи. Вкратце заметим: сравнивая театральную жизнь 1850-х и 1880-х гг., нельзя утверждать, что публика и авторы значительно выросли. Жизнь, с ее сложными проблемами, бурлила, но в театре усиливалось ощущение застоя, искусственности и наставительности, которая лишает навыка мыслить самостоятельно. Пьесы на актуальные темы писались и ставились, а освежить репертуар не удавалось. Чехов отреагировал на этот кризис по предельно высокому счету – создал метод, растворяющий стены и декорации ради полномочного представительства жизни: зритель идет в театр, чтобы самостоятельно и глубоко понять окружающее. В установках, которые новаторски привнес драматург Чехов, сказался ориентир не на школу Островского, а на приверженность школе, которую и сам Александр Николаевич Островский ценил превыше всего.

Антон с братом Николаем были на открытии памятника поэту в дни Пушкинских торжеств (июнь 1880 г.) и, среди других знаменитых речей, с вниманием прочли «Застольное слово о Пушкине» А.Н. Островского. Перед слушавшими эту речь членами Московского общества любителей российской словесности патриарх русской сцены повторил то, что до него писал и говорил о себе Гоголь: ни к какому направлению, кроме пушкинского, не принадлежу. «Пушкин, – сказал Александр Николаевич Островский, – оставил школу и последователей <...> Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» [Островский 1977, XII, 166–167].

Пушкин дал совершенный образец гармонического воззрения, при котором мир «сквозь магический кристалл» не раскрывает своей загадки, но являет свою глубину целостно и неповторимо, каждому по-своему. Качества русского самосознания получили у Чехова особый эмоциональный оттенок, ощутимый, например, когда мы в замечании Ермолая Лопухина: «...я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей» [Чехов 1974–1983,

соч. XIII, 223–224], слышим отзвуки бед, тяготивших Николая Иванова. Все это – эхо глубокого сочувствия к жизни, тревога за нее. Ветхий кров старинных дворянских гнезд, напористые нравы новых хозяев (купцы, капиталисты-процентщики, заводчики), печаль людей усталых и разочарованных (Иванов, Войницкий, Треплев), энтузиазм неофитов (Хрущев, Орловский, Лопахин)... Импульсы жизни вибрируют, отклики и аналогии полнятся эмоциями, красками, оттенками понимания и любви, не отменяемой никакими бедами. В этом самобытная манера драматурга Чехова, которую не спутаешь со столь же самобытно-русской, но иной художественной манерой драматурга Островского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М.Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995.
2. Данилова Л. Две пьесы // Театр. 1985. № 1. С. 182–184.
3. Данилова Л.С. Последняя пьеса А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 273. Русская и советская литература. Л., 1965. С. 50–70.
4. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум). Как избежать разговора: денегации // Гурко Е., Деррида Ж. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск, 2001. С. 205–250.
5. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 1998.
6. Дунаева Е.Н. Островский в переписке Н.Я. Соловьева и К.Н. Леонтьева // Литературное наследство. Т. 88. Кн. 1. М., 1974. С. 568–575.
7. Елеонский С.Ф. К истории драматического творчества А.Н. Островского. Предвосхищенный замысел «Вишневого сада» // А.Н. Островский. 1823–1923. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114.
8. Жолковский А.К. Зоценко и Чехов (сопоставительные заметки) // Чеховский сборник. М., 1999. С. 175–190.
9. Звизняцкий В.Я. Трагедия и комедия о Чайке (А.Н. Островский и А.П. Чехов) // Судьба жанра в литературном процессе. Вып. 2. Иркутск, 2005. С. 75–84.
10. Ишук-Фадеева Н.И. «Вишневый сад» как документ культуры покаяния // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI вв. М., 2015. С. 13–15.
11. Катаев В.Б. К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты // Русская литература. 2010. № 3. С. 39–44.
12. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
13. Катаев В.Б. О литературных предшественниках «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Ялте. Ялта, 1976. С. 131–150.
14. Короленко В.Г. Антон Павлович Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 135–148.
15. Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1986.
16. Леонтьев К.Н. Новый драматический писатель // Леонтьев К.Н. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8. М., 1912. С. 73–92.

17. Лотман Л.М. Чехов и Островский // Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М., 1961. С. 325–352.

18. Миночкина Л.И. К.Н. Леонтьев о драматургии А.Н. Островского в пьесах, написанных совместно с Н.Я. Соловьевым («Женитьба Белугина», «Дикарка») // Проблемы изучения литературы. Вып. 1. Челябинск, 1999. С. 120–125.

19. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 8. М., 1977.

20. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976. С. 72–153.

21. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

22. Потапенко И.Н. Несколько лет с А.П. Чеховым: к 10-летию со дня его кончины // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 307–363.

23. Ранчин А. «Вишневый лес»: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Литература. 2003. № 27–28. С. 18–19.

24. Степанов А. Проблемы коммуникации у Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М., 1998. С. 10–15.

25. Турбин В.Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204–216.

26. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1983.

27. Pervukhina N. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. New York, 1993.

28. Reid J. McKellor. The Polemical Force of Chekhovian Comedies: Rhetorical Analysis. Lewiston, NY, 2007.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Danilova L. Dve p'esy [Two Pieces]. *Teatr*, 1985, no. 1, pp. 182–184. (In Russian).
2. Katayev V.B. K ponimaniyu Chekhova: “blizhniy” i “dal'niy” konteksty [To Chekhov's Understanding: “Middle” and “Far” Contexts]. *Russkaya literatura*, 2010, no. 3, pp. 39–44. (In Russian).
3. Ranchin A. “Vishnovyy les”: A.N. Ostrovskiy i A.P. Chekhov [Cherry Forest: A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov]. *Literatura*, 2003, no. 27–28, pp. 18–19. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Danilova L.S. Poslednyaya p'esa A.N. Ostrovskogo i N.Ya. Solov'yeva [The Last Play by A.N. Ostrovsky and N.Ya. Solovyov]. *Uchenyye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. A.I. Gertsena* [Scientific Notes of A.I. Herzen Leningrad State Pedagogical Institute]. Vol. 273. *Russkaya i sovetskaya literatura* [Russian and Soviet Literature]. Leningrad, 1965, pp. 50–70. (In Russian).
5. Derrida J. Ostav' eto imya (Postskriptum). Kak izbezhat' razgovora: denegatsii [Leave this Name (Postscript). Avoiding Conversation: Moneymaking]. *Gurko E., Der-*

rida J. *Dekonstruksiya: teksty i interpretatsiya* [Deconstruction: Texts and Interpretation]. Minsk, 2001, pp. 205–250. (Translated from French to Russian).

6. Eleonskiy S.F. K istorii dramatičeskogo tvorčestva A.N. Ostrovskogo. Predvoskhishchennyi zamysel “Vishnevoogo sada” [On the History of Dramatic Creativity A.N. Ostrovsky. Anticipated Plan of the Cherry Orchard]. A.N. Ostrovskiy. 1823–1923 [A.N. Ostrovsky. 1823–1923]. Ivanovo-Voznesensk, 1923, pp. 105–114. (In Russian).

7. Ishchuk-Fadeyeva N.I. “Vishnevyy sad” kak dokument kul’tury pokayaniya [“The Cherry Orchard” as a Document of the Culture of Repentance]. *Poslednyaya p’yesa Chekhova v iskusstve 20–21 vv.* [Chekhov’s Last Play in the Art of the 20–21 Centuries]. Moscow, 2015, pp. 13–15. (In Russian).

8. Katayev V.B. O literaturnykh predshestvennikakh “Vishnevoogo sada” [On the Literary Predecessors of “The Cherry Orchard”]. *Chekhovskiye chteniya v Yalte* [Chekhov’s Readings in Yalta]. Yalta, 1976, pp. 131–150. (In Russian).

9. Minochkina L.I. K.N. Leont’ev o dramaturgii A.N. Ostrovskogo v p’yesakh, napisannykh sovместno s N.Ya. Solov’yevym (“Zhenit’ba Belugina”, “Dikarka”) [K.N. Leontiev on Drama A.N. Ostrovsky in Plays Written Jointly with N.Ya. Solovyov (“Belugin’s Marriage”, “Wild”)]. *Problemy izucheniya literatury* [Problems of Studying Literature]. Vol. 1. Chelyabinsk, 1999, pp. 120–125. (In Russian).

10. Stepanov A. Problemy kommunikatsii u Chekhova [Problems of Communication in Chekhov]. *Molodyye issledovateli Chekhova* [Young Chekhov Researchers]. Vol. 3. Moscow, 1998, pp. 10–15. (In Russian).

11. Turbin V.N. K fenomenologii literaturnykh i ritoricheskikh zhanrov v tvorčestve Chekhova [On the Phenomenology of Literary and Rhetorical Genres in the Work of Chekhov]. *Problemy poetiki i istorii literatury* [Problems of Poetics and History of Literature]. Saransk, 1973, pp. 204–217. (In Russian).

12. Zholkovskiy A.K. Zoshchenko i Chekhov (sopostavitel’nyye zametki) [Zoshchenko and Chekhov (Comparative Notes)]. *Chekhovskiy sbornik* [Chekhov’s Collection]. Moscow, 1999, pp. 175–190. (In Russian).

13. Zvinyatskovskiy V.Ya. Tragediya i komediya o Chayke (A.N. Ostrovskiy i A.P. Chekhov) [The Tragedy and Comedy about the Seagull (A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov)]. *Sud’ba zhanra v literaturnom protsesse* [The Fate of the Genre in the Literary Process]. Vol. 2. Irkutsk, 2005, pp. 75–84. (In Russian).

(Monographs)

14. Andreyev M.L. *Metasyuzhet v teatre Ostrovskogo* [Metaplot in the theater Ostrovsky]. Moscow, 1995. (In Russian)

15. Dolzhenkov P.N. *Chekhov i pozitivizm* [Chekhov and Positivism]. Moscow, 1998. (In Russian).

16. Katayev V.B. *Literaturnyye svyazi Chekhova* [Chekhov’s Literary Connections]. Moscow, 1989. (In Russian).

17. Kroychik L.E. *Poetika komicheskogo v proizvedeniyakh A.P. Chekhova* [Poetics of the Comic in the Works of A.P. Chekhov]. Voronezh, 1986. (In Russian).

18. Lotman L.M. *A.N. Ostrovskiy i russkaya dramaturgiya yego vremeni* [A.N. Ostrovsky and Russian Dramaturgy of His Time]. Moscow, 1961. (In Russian).

19. Papernyy Z.S. “Vopreki vsem pravilam...”: p’yesy i vodevili Chekhova [“Contrary to All the Rules...”: Pieces and Vaudeville Chekhov]. Moscow, 1982 (In Russian).

20. Pervukhina N. *Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense*. New York, 1993. (In English).

21. Reid J. McKellor. *The Polemical Force of Chekhovian Comedies: Rhetorical Analysis*. Lewiston, NY, 2007. (In English).

Третьякова Елена Юрьевна, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник.

E-mail: drevo_rechi@mail.ru

Elena Yu. Tretyakova, Southern Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Doctor of Philology, Leading Researcher.

E-mail: drevo_rechi@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00040

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)
ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

**«И ПОДНИМЕТ ЩИТ ДЕВИЦА...»:
ДЕВА-ВОИТЕЛЬНИЦА В ЛИРИКЕ А. БЛОКА
(Статья первая)**

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

Аннотация. В первой статье двухчастного цикла рассматривается образ девы-воительницы в ранней лирике А. Блока (1898–1904). Показывается, что он представлен весьма широко, но не в чистом виде: воительница, как правило, интерпретируется Блоком как вариант «софийной» героини. Выявляются источники этого образа у Блока; первая линия рецепции представлена тетралогией Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», «Сагой о Вёльсунгах», переложениями песен «Старшей Эдды», другая – поэзией и философией Вл. Соловьева с отразившимся в них гностическим мифом в двух взаимодополнительных вариантах – о пленной, спящей Мировой Душе, подлежащей спасению героем, и о плененном злыми силами герое, освобождаемом софийной героиней (причем вагнеровская интерпретация истории Зигфрида и Брунгильды рассматривается как имплицитно содержащая в себе оба варианта софийного мифа). Показано также влияние Овидиевых «Любовных элегий» на формирование концепта «любви-войны» у Блока. Рассмотрены константные мотивы ранней лирики Блока, составляющие как сюжет о воительнице, так и софийный сюжет (огонь на горе вкупе с брачным мотивом, пробуждение спящей героини, священная весна, измена героя и / или унижение героини, прозрение на пороге смерти и др.). Показаны модификации архетипических мотивов любви-вражды и любви-борьбы, поединка, рокового неузнания. Выявлены постоянные взаимопревращения двух вариантов образа софийной героини у Блока: спящей царевны, т.е. героини пассивной, и воительницы, героини активной, соответственно в двух ролях участвующей в сюжете спасения.

Ключевые слова: воительница; валькирия; Брунгильда; Вагнер; Вл. Соловьев; гностический миф; софийная героиня.

B. Zuseva-Özkan (Moscow)
ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

**“And the Maiden Will Pick Up the Shield...”:
Female Warrior in A. Blok’s Poetry (Article I)**

The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 14-18-02709)

Abstract. This first article of the two-part cycle considers the image of the female warrior in the early lyrics by A. Blok (1898–1904). The author demonstrates that it is strongly represented there but not in its pure form – the female warrior is usually interpreted by Blok as a variant of Sophia-like character. The sources of this image at Blok are revealed: R. Wagner’s tetralogy *Der Ring des Nibelungen*, the *Völsunga Saga*, more or less loose translations of the *Poetic Edda* form one line of his creative reception, while another one is represented by the poetry and philosophy of Vladimir Solovyov reflecting the Gnostic myth in its two variants – of the imprisoned, enchanted, and sleeping World Soul waiting to be rescued by the hero, and of the hero which is kept by the forces of evil and released by the Sophia-like heroine (Wagner’s interpretation of Siegfried and Brünnhilde is considered here as implicitly containing both variants of “Sophian myth”). The article also shows the influence of Ovid’s *Amores* on Blok’s concept of “love as war”. The constant motifs of Blok’s early lyrics constituting the plot about female warrior, as well as the Sophian plot are analyzed (fire surrounding mountain together with nuptial motif, awakening of the sleeping heroine, sacral spring, betrayal committed by the hero and / or humiliation of the heroine, epiphany and recognition at death’s door etc.). The modifications of archetypal motifs of love-hate and love-fight, of the duel, of fatal non-recognition are demonstrated. The paper also reveals constant mutual metamorphoses of two variations of Blok’s Sophia-like heroine (sleeping beauty, i.e. passive character, and female warrior, i.e. active character) which participates in the plot of salvation accordingly those two roles.

Key words: female warrior; Valkyrie; Brünnhilde; Wagner; Vl. Solovyov; Gnostic myth; Sophia-like heroine.

В этом цикле из двух статей мы хотели бы рассмотреть проблему, которая, насколько нам известно, ранее специально не ставилась, а именно – описать образ девы-воительницы в лирике Блока. На первый взгляд, этот образ присутствует у него в весьма ограниченном числе текстов. По нашему мнению, однако, он представлен весьма широко, но, так сказать, не в чистом виде: воительница обычно интерпретируется им как вариант «софийной» героини. При этом «мифологическое» имя воительница у Блока получает лишь одно – Брунгильда (подобно тому как из всего многообразия античных мифов, которые поэт знал, в своем творчестве он «использует лишь три-четыре» [Магомедова 1997, 66]). Кроме того, особенно в ранней блоковской лирике, возникает неясный абрис воительницы вообще,

так сказать, образ собирательный, составленный из ряда архетипических черт, но одновременно тронутый влиянием гностического мифа в его словесной обработке.

Отметим еще один принципиальный момент: Брунгильда у Блока – это по преимуществу вагнеровская Брунгильда (вагнерианство поэта широко известно и многократно обсуждалось в научной литературе). Тем не менее, чтобы не производить впечатления односторонности, отметим, что история Зигфрида и Брунгильды была известна Блоку не исключительно по Вагнеру: хотя первый полный русский перевод «Старшей Эдды» (авторства С. Свириденко) появился в 1917 г., ранее имелись достаточно вольные переводы и переложения отдельных песен. В «Очерках по истории средневековой литературы» А. Кирпичникова (М., 1869) и «Всеобщей истории литературы» под его же редакцией (СПб., 1885) содержится пересказ памятников «Эдды» и немецкого эпоса о Нибелунгах. В 1875 г. под редакцией А.Н. Чудинова вышло издание «Образцовые произведения скандинавской поэзии в переводах русских писателей», а в 1897 г. он же издал «Старшую Эдду (Семунда Мудрого), сборник мифологических, гномических и эпических песен в переводах русских писателей» в серии «Русская классная библиотека». Одним из важных источников для Блока была трехтомная хрестоматия «Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах с подлинных текстов О. Петерсон и Е. Балобановой» (1896–1900). В библиотеке Блока она появилась только в 1912 г., когда поэт работал над пьесой «Роза и крест», но велика вероятность, что, в частности, по ней он знакомился с изучаемыми на филологическом факультете текстами, будучи студентом; во втором томе этого издания представлена «Сага о Вельзунгах», в третьем – прозаическое переложение «Песни о Нибелунгах». Собственно, и сам вагнеровский миф представляет собой сплав разных традиций (эддической, германской, исландских саг), так что в большинстве случаев затруднительно бывает точно определить непосредственные источники Блока.

Не ошибемся, однако, если скажем, что поэт привлекал «высокий» образ воительницы, лишенный гротескных и снижающих черт, «ведущих в мир хтонических чудищ» [Гвоздецкая 2001, 190–191], и принадлежащий «классическому», а не «архаическому» этапу. Как пишет Н.Ю. Гвоздецкая, «миф о валькириях восходит к индоевропейским преданиям о хтонических существах женского пола, встречающих мертвых в загробном мире. <...> принято выделять две стадии в формировании этого мифа – архаическую и классическую. <...> Древнейшие “архаические” валькирии (мало индивидуализированные демоны, первоначально, вероятно, насыщавшиеся плотью и кровью павших) выступают полной противоположностью валькириям “классическим”, которые <...> составляют необходимый антураж верховного бога Одина, принимающего павших воинов в Вальгалле. Для “классических” валькирий более актуальна связь с избранием-испытанием героя [и с мифологемой судьбы. – В. З.-О.], нежели со смертью-уничтожением...» [Гвоздецкая 2012, 44]. Нередко, однако, как показывает

исследовательница, сквозь «классический» высокий образ просвечивают «архаические» черты. Более того, «классические» валькирии неизменно сохраняют связь с гибелью и разрушением, и даже их «помощь» возлюбленному герою заключается не в «присуждении герою победы», а «лишь в том, что они обрекают на смерть его противника» [Гвоздецкая 2001, 179]. В героических песнях «Старшей Эдды» «последовательно воспроизводится одна и та же сюжетная схема: дева, которая вначале выступает помощницей героя, в конце концов оказывается его погубительницей независимо от собственной воли, а лишь в силу ее принадлежности к категории *valkyria*...» [Гвоздецкая 2001, 184], что обнажает «древность сюжетов». Вагнер максимально «очищает» облик Брунгильды от архаических, хтонических подтекстов, неразрывно связанных со злом, – и в этом Блок за ним явно следует, причем, как мы постараемся показать, идет в этом направлении еще дальше.

Поэт почти никогда не воспроизводит целостный сюжет (будь то традиционный сюжет борьбы героя и воительницы или вагнеровский сюжет пробуждения героем спящей – и некогда пожертвовавшей собой ради его спасения – воительницы, их краткого брака, ухода героя в широкий мир, забвения им возлюбленной и узнавания на пороге смерти, спровоцированной героиней) или хотя бы последовательный ряд его звеньев. Почти всегда дело ограничивается узнаваемым *мотивом или рядом мотивов* (так что именно этот аспект и будет находиться в фокусе статьи – в его связи с такими уровнями организации произведения, как система персонажей и сюжет). Они соединяются с генетически иными и вплетаются в сюжет, обусловленный автобиографическим мифом Блока, в основе своей имеющим *софийный (гностический) миф в двух взаимодополнительных вариантах* – о плененной, спящей Мировой Душе, подлежащей спасению героем, и о плененном злыми силами герое, освобождаемом софийной героиней [Магомедова 1997].

Эту мысль предельно отчетливо выразил Андрей Белый: «...гностический миф соплелся <...> с “Кольцом Нибелунга”; “Кольцо” ж соплелось с биографией нашей, в которой мы, Зигфриды – в самосознании» [Белый 2014, 191]. И еще: «Только заревые лепестки вечных роз могут утишить жгучесть адского пламени, лижущего теперь мир. Вечная Жена спасает в минуты смертельной опасности. Недаром вечно женственный образ Брунгильды опоясан огненной рекой» [Белый 2012, 481]. Историю Зигфрида и Брунгильды как воплощение древнего мифа, впоследствии связавшегося с гностическими идеями, фактически описал еще Ф.Ф. Зелинский в главе «Елена Прекрасная» своей книги «Соперники христианства» [Зелинский 1995], которая Блоку была известна со студенческих лет [Магомедова 1997, 73].

Нетрудно заметить, что в этой истории в интерпретации Вагнера можно выявить оба варианта софийного мифа. Герой будит спящую мертвым сном валькирию, но затем сам подпадает под действие злых чар – любовного зелья Гутруны – и забывает свою первую любовь (в личной мифо-

логии Блока это самое ужасное, что может произойти с человеком – не случайна здесь отсылка к Апокалипсису, к стихам 2: 4–5), причем сам «пленяет» ее, отдавая в жены Гунтеру. Брунгильда же пытается спасти Зигмунда – отца Зигфрида и до некоторой степени его двойника – и самого героя еще во чреве его матери, за что и платит отпадением от богов и статусом бессмертной девы-валькирии; впоследствии она способствует «пробуждению» Зигфрида от забвения и гибнет вместе с ним, забывшим, пусть и невольно, свои клятвы. В результате оба погибают, а боги и с ними весь мир переживают крушение.

Знакомство Блока с музыкой Вагнера обычно приурочивают к 1900 г. [Хопрова 1974, 48]. При этом некоторые еще более ранние стихотворения Блока обладают рядом мотивов, весьма близких вагнеровской интерпретации истории Зигфрида и Брунгильды. Вполне вероятно, что до декабря 1900 г. это были непреднамеренные параллели, но тем важнее внутреннее совпадение двух сюжетов – вагнеровского оперного цикла и автобиографического мифа Блока.

Уже с самого начала лирический герой Блока видит себя как воина, избранного героя (такой персонаж почти неизменно присутствует в сюжетах с участием воительницы). Часто в лирике первого тома появляется слово «битва», хотя и далеко не всегда в его прямом значении, а герой наделяется воинскими атрибутами – латами, мечом, копьем, щитом, знаменем и пр. По-видимому, одним из источников метафоры «любовь как война» для раннего Блока были «Любовные элегии» (*Amores*) Овидия, пространно трактующие их соотношение, особенно знаменитая элегия *Militat omnis amans* (I, 9), начинающаяся строками: «Всякий влюбленный – солдат, и есть у Амура свой лагерь. / В этом мне, Аттик, поверь: каждый влюбленный – солдат» (пер. С. Шервинского) [Публий Овидий Назон 1973, 42]. Как пишет Д.М. Магомедова, «М.А. Бекетова <...> отмечает интерес Блока-гимназиста к Овидию, который, добавим от себя, сохранился у поэта на протяжении всей его жизни» [Магомедова 1997, 62]. И далее: «...он посещал практические занятия по “Amores” Овидия, которые проводил приват-доцент Б.В. Варнеке» [Магомедова 1997, 63], написал реферат об этом сборнике в сравнении с овидиевскими же «Метаморфозами».

Еще важнее этих воинских ассоциаций мотивы, вполне вписывающиеся, с одной стороны, в софийный сюжет, начальное звено которого у Блока описывается как «мгновение слишком яркого света» [Андрей Белый и Александр Блок 2001, 406] (мистическое прозрение Прекрасной Дамы, выступление в путь к ней), а с другой – в сюжет Зигфрида и Брунгильды. Это, прежде всего, мотив *огня (зари) на горе* («Ищу спасенья...», 25 ноября 1900: «Мои огни горят на высях гор...» [Блок 1997–, I, 41]; «Ты отходишь в сумрак алый...», 6 марта 1901: «Ты ль смыкаешь, пламеня, / Бесконечные круги?» [Блок 1997–, I, 53]). Нередко он связан с брачным мотивом – см., например, стихотворение «Я, отрок, зажигаю свечи...» (7 июля 1902): «И от вершин зубчатых леса / Забрезжит брачная заря» [Блок 1997–, I, 112]. Иногда огонь (заря) горит над высоким теремом, как бы замещающим гору

(см., например, «Вступление», 28 декабря 1903: «Терем высок, и заря замерла. / Красная тайна у входа легла. / Кто поджигал на заре терема, / Что воздвигала Царевна Сама?» [Блок 1997–, I, 47]). Не будем забывать, что, например, в «Саге о Вэльсунгах» – одном из важнейших источников истории Сигурда / Зигфрида, известных Блоку, – Брюнхильд появляется не только на огненной горе, но и в тереме (в том переводе саги, что приведен в хрестоматии Петерсон и Балобановой, – в замке: «Тут увидел он [Сигурд] перед собою на горе яркий свет, который, казалось, происходил от такого большого костра, что пламя, взвиваясь языками, доставало до неба. Но когда подъехал он ближе, он увидел, что это был великолепный укрепленный замок <...>. Вошел Сигурд в замок и нашел там спящего воина в полном вооружении. Сигурд снял с головы его шлем и увидел, что это была женщина» [Западноевропейский эпос 1898, 97]). Иногда совмещаются оба локуса:

Ты горишь над высокой горою,
Недоступна в Своем терему.
Я примчуся вечерней порою,
В упоеньи мечту обниму.

Ты, заслышав меня издалёка,
Свой костер разведешь ввечеру.
Стану, верный велениям Рока,
Постигать огневую игру...
[Блок 1997–, I, 72]

Здесь, можно сказать, осуществляется первое звено истории Зигфрида и Брунгильды, когда герой проходит сквозь море огня и влюбляется в предназначенную ему от века божественную героиню. Разумеется, эти вагнеровские обертоны не должны затмевать тот факт, что важнейшим источником рассматриваемого мотива у Блока была поэзия Вл. Соловьева и, в частности, стихотворение «У царицы моей есть высокий дворец...» (1875–1876), героиня которого, кстати, тоже отчасти воительница: она спасает героя в гибельном «одиночном бою» «с злою силою тьмы», и ею «низринуты темные силы во прах» [Соловьев 1974, 62]. У Соловьева же этот образ восходит к стихотворению А.А. Фета «Я ждал. Невестой-царицей...» (1861) [Магомедова 2001, 767], где героиня ассоциируется с весной (см. далее о мотиве священной весны у Блока).

Развивает софийный и одновременно вагнеровский сюжет стихотворение «Я всё гадаю над тобою...» (27 августа 1901), где речь идет о родственной природе и взаимной, «от века» предназначенности героя и героини, чья судьба при этом определена роковым «заклятьем», лежащим между ними. Здесь же – мотивы огня, завета времен, хранимого героиней (подобно Брунгильде), ее пребывания во временном «укрытии».

Облик Прекрасной Дамы неразрывно соединяется с темой огня («За

городом в полях весною воздух дышит...», 12 июля 1901):

Забудем дольний шум. Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра и вчера огнем соедини.
[Блок 1997–, I, 68]

Поэт даже называет ее «Купиной», связывая с библейским (воспринятым и через посредство стихотворения Вл. Соловьева «Неопалимая Купина») образом Неопалимой Купины – горящего, но не сгорающего куста, откуда Бог говорил с Моисеем:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни – строга и гневна.
Тайно тревожна и тайно любима,
Дева, Заря, Купина.
[Блок 1997–, I, 102]

Интересно, что подобные трехчастные формулы появятся в черновых вариантах стихотворений «Вечерняя» из цикла «Молитвы» (март–апрель 1904) («Светозарная – Сказка – Жена» [Блок 1997–, I, 366]) и «За холмом отзвенели упругие латы...» (2 апреля 1907) («Валкирия, Дева, Змея» [Блок 1997–, II, 465]), что подтверждает нашу гипотезу, связывающую героиню ранней лирики с позднейшей, где вагнеровский слой уже совершенно неоспорим (отметим также, что в стихотворении «Бред» 1905 г., пересказывающем часть истории Зигфрида и Брунгильды, герой называет героиню «Белой Девой» – ср. «Белая Ты» здесь).

Затем укажем на мотивы *священной весны* («Я укрыт до времени в приделе...», 29 января 1902; цикл «Молитвы» и др. – ср. образ весны и мая в «Кольце нибелунга», особенно в опере «Валькирия»: «В двери к нам / Вошла весна <...> Мрак зимы теперь / Побежден весной. <...> И в горячем лобзании / Здесь слились любовь и весна!» [Вагнер 1900, 10] и т.д.); спящей *волшебным сном* героини («Тихо вечерние тени...», 2 февраля 1901; «Спи. Да будет твой сон спокоен...», март–апрель 1904; «Дали слепы, дни безгневны...»), грядущей *измены героя и / или унижения героини*, изменения ее облика («Будет день – и свершится великое...», 23 ноября 1901; «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», 4 июня 1901). Этому сопутствует мотив *прозрения на пороге смерти* («Молитву тайную твори...», 10 июня 1901) – ср. историю Зигфрида и Брунгильды (а также уже упоминавшееся стихотворение Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...»).

Интересно, что порой героиня приобретает характерные черты воительницы, хотя таковой впрямую никогда не называется. Отметим архетипическую формулу «С отвагою мужей и с нежностью девицы» в сонете «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» (8 июля 1901). Метафорическое пробуждение героя и обретение им блаженства в союзе с героиней

также архетипически для сюжетов о воительнице рисуется в терминах *сдачи, признания ее превосходящей силы*:

Я, изнуренный и премудрый,
Восстав от тягостного сна,
Перед Тобою, Златокудрой,
Склоняю долу знамена.
[Блок 1997–, 137–138]

Героиня этой лирики – безусловно, существо божественное, причастное высшим тайнам, но и Брунгильда ведь – дочь верховного бога, мудрая дева, учащая Зигфрида рунам и заключенным в них божественным тайнам («знанию вещей / рун святых» [Вагнер 1904, 5]).

В стихотворении «Дали слепы, дни безгневны...», как бы подводящем итог первому тому блоковской лирики и аккумулирующем все его темы и мотивы, звучит идея *вечного возвращения*, причем разыгрываются и солярный, и вегетативный, в терминах О.М. Фрейденберг, варианты циклического сюжета. Стихотворение начинается с образа непробудно спящей царевны на фоне «пустой (бессолнечной) синевы» неба. Вторая, третья, четвертая строфы представляют картину идиллического, блаженного прошлого, приметам которого являются «пламя заката» над теремами, приносящие мед пчелы (тоже солярное животное), братственность посвященных и, главное, скачка всадника – солнца и весны (ср. у Вагнера, где Зигмунд и Зигфрид, солярные герои, сравниваются с весной):

Всадник в битвенном наряде,
В золотой парче,
Светлых кудрей бьются пряди,
Искры на мече,

Белый конь, как цвет вишневый...
Блещут стремяна...
На кафтан его парчовый
Пролилась весна –

<...>

Где-то перьями промахнет,
Крикнет: берегись!
На коне селом пропляшет,
К ночи канет ввысь...
[Блок 1997–, I, 176]

Всадник либо пробуждает спящую царевну, либо – в другой вариации рассказываемого в стихотворении «вечного» сюжета – сам оказывается в фазе затмения («в злые дни ненастий»), плена, когда его околдовывают по-

добные русалкам существа из «сонного пруда» (см. образ русалок в «Кольце...»). И тогда спасителем должна стать героиня – из спящей царевны, т.е. героини пассивной, она превращается в воительницу, героиню активную:

И опять в венках и росах
Запоет мечта,
Засверкает на откосах
Золото щита,

И поднимет щит девица,
И опять вдали
Всадник встанет, конь вздыбится
В голубой пыли...
[Блок 1997–, I, 177]

В данном случае светлым всадником-воином оказывается «девица». Утверждается постоянная, вечная, вневременная смена состояний «спасаемого» и «спасающего», а также сакральный, мистический характер действия, который акцентируется еще и тем, что голубым всадником в сознании Блока в это время представлял Христос (ср., например, письмо А. Белому от 5 июня 1904 г.: «В прошедшие годы изредка мелькал в горах Кто-то, Кому я был *склонен минутами* сказать: здравствуй. Чаще всего – это был *всадник в голубом*. Иногда хотелось *принять* его за Христа, но он был так *близок* мне, что я ни разу *не решился* сделать этого» [Андрей Белый и Александр Блок 2001, 157]; см. также записную книжку Блока (июль 1903 г.): «Ратник в голубом – может быть, Христос?» [Блок 1965, 51]).

В стихотворениях, вынесенных за рамки первого тома лирики, но хронологически принадлежащих к охватываемому им периоду, образ воительницы более отчетлив. Ей как богине брани молится герой-отшельник, ищущий святого:

Блаженный, забытый в пустыне,
Ищу небывалых распятий.
Молюсь небывалой богине –
Владыке исчезнувших ратей...
[Блок 1997–, IV, 36]

В стихотворении «Зову тебя в дыму пожара...» (26 июля 1902) герой обращается к ней:

О, пробуди на подвиг ратный,
Тревогой бранной напои!
Восторг живой и благодатный –
Бряцанья звонкие твои!

В суровом дуновеньи брани
Воспряну, вскрикну и пойму
Мечты, плывущие в тумане,
Черты, сквозящие в дыму!
[Блок 1997–, IV, 162]

Даже в стихотворении «Она была – Заря Востока...» (март 1902) с редким для Блока восточным колоритом, где герой предстает в одеждах пророка – одновременно и пушкинского, и мусульманского, говорится:

Но, воспылав Ее зарею,
Я воскресал на новый бой
И возносился головою
До самой тучи грозовой
[Блок 1997–, IV, 149], –

что, конечно, метафора, но характерен самый ее выбор (*бой и гроза*). Отсюда протягиваются нити, с одной стороны, к стихотворению «Я умер. Я пал от раны...» (19 мая 1903), где тоже возникает образ пушкинского пророка (см. строку «Красноватый уголь души» и мотив восстания из мертвых) и при этом воина, ищущего грозной богини («Подыму раскаленный щит, / Растравлю песком свою рану / И приду к Отшельнице в скит. / Из груди, сожженной песками, / Из плаща, в пыли и крови, / Негодуя, вырвется пламя / Безначальной, живой любви» [Блок 1997–, IV, 40]), а с другой – к ряду стихов, где возникает образ *бури и грозы* как непременных атрибутов героини (что характерно и для валькирий). Например, в стихотворении «Неправда, неправда, я в бурю влюблен...» (10 июня 1903) герой, опять же восстающий из гроба, говорит:

Я боюсь неожиданно колющих ран...
Так может изранить – лишь Она... лишь Сама...

Сама – и Душой непостижно кротка,
И Прекрасным Лицом несравненно бела...
Но она убьет и тебя, старика, –
И никто не узнает, что буря была...
[Блок 1997–, IV, 41]

В ранней лирике, оставшейся за пределами первого тома, существует устойчивый топос героя-воина и божественной героини, *равных друг другу и потому от века друг другу предназначенных* (что составляет типичнейший элемент сюжетов с участием воительницы) – см., например, стихотворение «После битвы» (16 декабря 1900):

И, просветленные духовно,
 Полны телесной чистоты,
 Постигнем мы союз любовный
 Добра, меча и красоты.
 [Блок 1997–, IV, 124]

Нередко взаимное тяготение героев осуществляется в смерти или в ином мире («Догорай, не узнавая...», апрель 1902; «Исчезла, отлетела в высь...», 11 июля 1902; «Все огни загораются здесь...», сентябрь 1902: «Будет прежняя сила кипеть, / Только милая сердцу вздохнет, / Только бросит мне зов – улететь. / Полетим в беззаконную весь, / В вышине, въздыхая, замрем...») [Блок 1997–, IV, 169]. См. также оставшееся неотправленным письмо Блока Л.Д. Менделеевой от 29 января 1902 г. с объяснением в любви, признанием божественной природы возлюбленной и одновременно вызовом на «поединок», понимаемый фигурально, в мистическом смысле (а также отсылающий к Овидиевым *Amores*):

«...моя жизнь, т.е. способность жить, немислима без Исходящего от Вас ко мне <...> смутно ощущаемого мной Духа. Если разделяемся мы в мысли или различаемся в жизни <...> – моя сила слабеет, остается только страстное всеобъемлющее стремление и тоска <...> вспоминая Ваши пророчесственные речи о конце Вашей жизни, – безумно испытываю Ваше милосердие; ибо нет более мне исхода и я принужден идти по пути испытаний своего Бога – и Вы – мой Бог <...> И вот, испытывая и злодействуя, зову я Вас, моя Любовь, на предпоследнее деяние <...>. Зову я Вас моей силой, от Вас исшедшей, моей молитвой, к Вам возносящейся, моей любовью, которой дышу в Вас – на решающий поединок, где будет битва предсмертная за соединение духов утверждаемого и отрицаемого» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок 2017, 25–26].

Топос *любви-вражды* предназначенных друг другу героя и воинственной Девы прочитывается в двух взаимно обращенных стихотворениях весны–лета 1903 г.: «Мой остров чудесный...» (24 апреля 1903) и «Заклинание» (июнь 1903). В первом из названных двух стихотворений герой «повесил щит» «в чаще древесной» [Блок 1997–, IV, 177], во втором – героиня: «Повесила дева / Щит на высоком дубу...» [Блок 1997–, IV, 180]. Это действие, по-видимому, имеет значение призыва к сражению. Например, в книге А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», с которой Блок был хорошо знаком [Блок 1997–, II, 556], приводится поверье: «...проснется император Фридрих, повесит свой щит на чудесное дерево и начнет беспощадный бой; кровь польется рекою и смочит обувь всех воинов; но злые будут побеждены добрыми и святой гроб отнят из рук неверных» [Афанасьев 1868, 446]. (Отметим это упоминание об отвоевании Святой Земли у мусульман – в свете отсылки «Моего острова чудесного...» к пушкинскому «Рыцарю бедному», о которой далее.)

Лирический герой сообщает:

Пропал я в морях
 На неясной черте.
 Но остался мой страх
 И слова на щите.

Когда моя месть
 Распевает в бою,
 Можешь, Дева, прочесть
 Про душу мою.

Можешь Ты увидеть,
 Что Тебя лишь страшусь
 И, на черную рать
 Нападая, молюсь!
 [Блок 1997–, IV, 177]

По-видимому, герой-воин оставляет щит с неким посланием Деве, которой «страшится». Вопрос, однако, в интерпретации последней строки. Герой молится Деве в бою с «черной ратью»? В таком случае надпись на щите заставляет вспомнить о надписи *Ave Mater Dei*, сделанной влюбленным в Мадонну пушкинским «рыцарем бедным» из стихотворения, соотносившегося Блоком с собственным биографическим мифом, – например, в письмах Л.Д. Менделеевой: «*Et Vous, Ma Dame*, верьте и помните, что “ ‘L.D.M.’ своею кровью начертал он на щите”» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок 2017, 52]; «Я придумал следующее: не писать ли письма к Тебе пока так: Загородный, 14; 2-е почтовое отделение. До востребования. Литеры, например, А.М.Д. <...> чтобы получить, нужно прийти и спросить письмо с литерами А.М.Д. (*Alma Mater Dei*)» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок 2017, 83]. В таком случае Дева из «Моего острова чудесного...» предстает Девой Марией. Либо же, напротив, герой молится некоему божеству, нападая на черную рать Девы?

По нашему мнению, для прояснения этой загадочной концовки нужно обратиться к «парному» стихотворению «Заклинание», где героиня, опять же именуемая «девой», предстает, с одной стороны, «девушкой любимой», а с другой – воительницей. Она «ищет меча», она полна «страстного гнева» и «гневной тревоги», наконец, именно она бросает герою вызов:

Слушай! Повесила дева
 Щит на высоком дубу,
 Полная страстного гнева,
 Слушает в даях трубу.
 <...>

Полная гневной тревоги

Девушка ищет меча...
Ночью на горной дороге
Падают риза с плеча...

Звуки умолкли так близко...
Ближе! Приди! Отзовись!
Ризы упали так низко...
Юноша! Ниже склонись!..

Луна взошла. На вздох любимой
Отвечу вздохом торжества,
И сердце девы нелюдимой
Услышит страстные слова.
[Блок 1997–, IV, 180–181]

Очевидно, в стихотворении воспроизводится древний мотивно-сюжетный комплекс, связанный с образом девы-воительницы («среди наиболее архаических и универсально распространенных отметим в особенности воинские состязания <...> между женихом и невестой, богатырской девой <...> Победенная героем воинственная красавица обычно становится возлюбленной или женой своего победителя и после этого теряет свою богатырскую силу» [Жирмунский 1962, 28–29]). Но для описания победы героя и последующего любовного акта используется образ падающих «риз». Это словоупотребление сближает героиню с образом Мадонны, т.е. происходит то же, что и в «Моем острове...»; впоследствии у Блока связь образов воительницы и Девы Марии, а также ангела, будет возникать постоянно.

Но, как она ни покажется удивительной на первый взгляд, такое соотношение глубоко укоренено в истории культуры. Как показала О.И. Тогоева, эта параллель восходит еще к раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города» (подкрепленному также важнейшим для обеих мотивом ткачества):

«Близость этих двух функций [ремесла ткачества и идеи покровительства. – В. З.-О.] в случае Богородицы подтверждалась и изображением так называемой *Virgo militans* (рубеж VIII–IX вв.), на котором она была представлена в доспехах римского воина, с крестом-скипетром (отсылавшим к иконографическому типу *Christus militans* <...>), но при этом сжимавшей в левой руке два веретена. <...> интерес <...> представляет <...> образ Девы Марии в центральной части так называемого Алтаря Альбрехта <...> около 1439 г. Богоматерь была представлена на нем в доспехах, рядом со столпом Давидовым, “сооруженным для оружий”» [Тогоева 2016, 315–316].

Воинственные элементы в образе Богородицы проявляются и в средневековом иконографическом сюжете побивания ею бесов, когда она грозит

им палицей или дубиной (напомним, что Блок собирался писать «кандидатское сочинение о чудотворных иконах Божьей Матери» [Соловьев 2003, 383], т.е. должен был хорошо разбираться в иконографии Богородицы).

С. Аверинцев пишет об этой стороне образа Девы Марии:

«В легенде о Теофиле, восходящей к ранневизантийской среде, но особенно популярной во Франции 13 в. (горельефы тимпана Нотр-Дам в Париже, драматическое “Действо о Теофиле” поэта Рютбёфа), герой <...> продает свою душу дьяволу и быстро делает карьеру, однако раскаивается и обращается за помощью к М., которая отбирает у дьявола расписку Теофила. Здесь выступают два характерных мотива: М. как “прибежище грешников” и “взыскание погибших”, <...> к которой может обратиться самый безнадежный грешник; М. как защитница христианина, своими руками отгоняющая от него дьявола (ср. картину Дж. да Монтерубиано, 1506, на которой М. грозит палицей бесу <...>). <...> Целый ряд западных легенд повествует о пропащих людях, которых спасает только верно соблюдаемая среди блудной или воровской жизни привычка каждый день молиться “Ave Maria”...» [Аверинцев 2008, 638].

В 1907 г. Блок, как известно, перевел на русский язык «Действо о Теофиле», но есть все основания полагать, что его знакомство с этим сюжетом относится еще к студенческим временам. Нельзя не отметить отзвуки названных Аверинцевым мотивов в «Рыцаре бедном» Пушкина – с одной стороны, Мадонна вступает за грешника, с другой, грубовато-иронический строй последних двух строк напоминает о народных легендах про Богородицу, прогоняющую бесов.

Имея в виду сказанное, и следует на наш взгляд, читать темные места «Моего острова чудесного...»: в наличии враждующие, но влюбленные герой и героиня, причем последняя спроецирована на воительницу и Деву Марию одновременно; образ Девы в этом стихотворении, как и в «Заклинании», мерцает, двоится, она оказывается и заступницей героя, и его врагом. Собственно, именно в таком положении находится валькирия Брунгильда по отношению к Зигфриду в тетралогии Вагнера. Ср. неявные «скандинавские» и «нибелунговские» отсылки в письмах Блока, касающихся «Заклинания»: в письме Л.Д. Менделеевой от 31 мая 1903 г. из Бад-Наугейма (где поэт слушал оперы Вагнера) Блок говорит о «Заклинании», что «приближается к так называемой “эротической” области поэзии»; при этом он сближает поэта с воином: «поэт <...>, как бы он ни глубоко погрузился в отвлеченность, остается в самой глубине поэтом, значит любовником и безумцем. Когда дело дойдет до самого важного, он откроет сердце, а не ум, и возьмет в руки меч, а не перо...» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок 2017, 156]. А в письме от 2/15 июня поэт высказывает догадку, что Прекрасной Даме «должно быть, знакомо и близко чувство сильной страсти, наивной и некультурной <...> германской страсти Валькирий и Бюгов» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок 2017, 161].

Так что подчеркнутый «страх» героя перед Девой в «Моем острове...»

объясняется, по нашему мнению, не только и не столько ожиданием поражения, сколько священным трепетом героя перед божественным – сродни тому страху, что познает Зигфрид, когда будит Брунгильду: «Но то не муж! – / Пламенем чары / Льются мне в грудь, / Пламенный страх / Очи сжигает, – / Почти лишаюсь я чувств» [Вагнер 1905, 39]; «Ужли я трушу? / Не страх ли это? / <...> Твой сын был ведь смел; – / Но встретил деву он здесь / И страх он пред спящей узнал» [Вагнер 1905, 40], и т.д.

В декабре 1903 г. Блок пишет стихотворение с отчетливым вагнеровским подтекстом «Я кую мой меч у порога...», где вновь возникают все эти мотивы:

Я кую мой меч у порога.
Я опять бесконечно люблю.
Предо мною вьется дорога.
Кто пройдет – того я убью.

Только ты не пройди, мой Глашатай.
Ты вчера промелькнул на горе.
Я боюсь не Тебя, а заката.
Я – слепец на вечерней заре.

Будь Ты Ангел – Тебя не узнаю
И смертельной сталью убью:
Я сегодня наверное чаю
Воскресения мертвых в раю.
[Блок 1997–, IV, 184–185]

Герой, соотнесенный с Зигфридом и «бесконечно любящий», предчувствует преступление, которое ему суждено совершить. Обращаясь к «Ты» (а «Ты» с большой буквы у Блока – это всегда Прекрасная Дама), «Глашатаю» божественной тайны, герой признается, что боится «заката», «вечерней зари» (когда всегда и появляется Прекрасная Дама), ибо становится тогда «слепцом», способным убить даже Ангела, который им будет не узнан. Таким образом, героиня, спроецированная на Брунгильду «на горе» в море огня постольку, поскольку герой спроецирован на Зигфрида, кующего меч Нотунг, будет убита «слепым», т.е. забывшим, потерянным героем. При этом героиня – еще и Прекрасная Дама, и Ангел (далее мы скажем о соединении образов ангела и валькирии у Блока). Есть здесь и мотив страха героя, о котором говорилось выше. И хотя лирический герой говорит: «Я боюсь не Тебя, а заката», – но, поскольку героиня и есть персонифицированная «вечерняя заря», получается, что страшится он именно ее (страх перед святыей и страх перед роком). Речь, таким образом, идет о *роковом неузнании* – мотиве, столь важном в «Гибели богов», где герой не узнает свою первую любовь и невольной изменой способствует гибели своей возлюбленной, богов и творения в целом. Не случайны здесь апока-

липтические аллюзии, особенно явные в последних двух строках стихотворения и восходящие к 11-му члену «Символа веры».

ЛИТЕРАТУРА

1. А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М., 2017.
2. Аверинцев С.С. Мария // Мифы народов мира: энциклопедия. Электронное издание. М., 2008. С. 636–640.
3. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001.
4. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 2 т. Т. 2. М., 1868.
5. Белый А. Луг зеленый // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. М., 2012. С. 375–490.
6. Белый А. Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014.
7. Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965.
8. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997–.
9. Вагнер Р. Валькирия / пер. И. Тюменева. Изд. 5-е. М., [1900].
10. Вагнер Р. Гибель богов / пер. И. Тюменева. Изд. 2-е. М., 1904.
11. Вагнер Р. Зигфрид / пер. И. Тюменева. Изд. 3-е. М., 1905.
12. Гвоздецкая Н.Ю. Валькирическая тема в «Саге о Вёльсунгах» // Самые забавные лживые саги: сборник статей в честь Г.В. Глазыриной. М., 2012. С. 43–53.
13. Гвоздецкая Н.Ю. Valkyria в «Старшей Эдде»: имя и образ (Опыт текстологического анализа) // Скандинавские языки: диахрония и синхрония. Вып. 5. М., 2001. С. 172–198.
14. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М.; Л., 1962.
15. Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах с подлинных текстов О. Петерсон и Е. Балобановой: в 3 т. Т. 2: Скандинавия. СПб., 1898.
16. Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства // Из жизни идей: в 2 т. Т. 2. М., 1995. [Репринт с изд. 1907, 1922 гг.]. С. 153–185.
17. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
18. Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Т. 1. М., 2001. С. 732–778.
19. Публий Овидий Назон. Элегии и малые поэмы. М., 1973.
20. Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
21. Соловьев С.М. Воспоминания об Александре Блоке. М., 2003.
22. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб., 2016.
23. Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gvozdetskaya N.Yu. Val'kiricheskaya tema v "Sage o Vël'sungakh" [Valkyric

Theme in the Völsunga Saga]. *Samyye zabavnyye lzhiyye sagi: sbornik statey v chest' G.V. Glazyrinoy* [Skemmtligastar Lygisögur. Studies in Honour of Galina Glazyrina]. Moscow, 2012, pp. 43–53. (In Russian).

2. Gvozdet'skaya N.Yu. Valkyria v "Starshey Edde": imya i obraz (Opyt tekstotsentricheskogo analiza) [Valkyria in the Poetic Edda: Name and Image (Textocentric Analysis)]. *Skandinavskiye yazyki: diakhroniya i sinkhroniya* [Nordic Languages: Diachrony and Synchrony]. Vol. 5. Moscow, 2001, pp. 172–198. (In Russian).

3. Magomedova D.M. Vladimir Solov'yev. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – beginning of the 1920s)]. Vol. 1. Moscow, 2001, pp. 732–778. (In Russian).

4. Zelinskiy F.F. Soperniki khristianstva [Rivals of Christianity]. *Iz zhizni idey* [From the Life of Ideas]: in 2 vols. [Reprint of the editions of 1907, 1922]. Vol. 2. Moscow, 1995, pp. 153–185. (In Russian).

(Monographs)

1. Averintsev S.S. Mariya [Mary]. *Mify narodov mira: entsiklopediya. Elektronnoye izdaniye* [World Mythology: Encyclopaedia. Electronic Issue]. Moscow, 2008, pp. 636–640. (In Russian).

2. Afanas'yev A.N. *Poeticheskiye vozzreniya slavyan na prirodu* [The Poetic Outlook on Nature by the Slavs]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1868. (In Russian).

3. Khoprova T. *Muzyka v zhizni i tvorchestve A. Bloka* [Music in Life and Work of A. Blok]. Leningrad, 1974. (In Russian).

4. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical Myth in the Works of A. Blok]. Moscow, 1997. (In Russian).

5. Togoyeva O.I. *Eretichka, stavshaya svyatoy: dve zhizni Zhanny d'Ark* [Joan of Arc, from Heretic to Saint]. Moscow; Saint-Petersburg, 2016. (In Russian).

6. Zhirmunskiy V.M. *Narodnyy geroicheskiy epos* [Heroic Folk Epic]. Moscow; Leningrad, 1962. (In Russian).

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

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

E-mail: zuseva_v@mail.ru

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

Doctor of Philology, leading research fellow. Research interests: modern and post-modern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00041

А.С. Акимова (Москва)
ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

«ДЬЯВОЛЬСКИЙ СЛУЧАЙ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА ДОГОВОРА ЧЕЛОВЕКА С ДЬЯВОЛОМ В РАССКАЗАХ А.Н. ТОЛСТОГО

Аннотация. Статья посвящена исследованию рассказа «Дьявольский случай», который не входил в прижизненные собрания сочинений А.Н. Толстого и не привлекал внимание исследователей в контексте раннего творчества писателя. Научная новизна применяемого подхода заключается в применении текстологического и биографического методов к изучению произведений А.Н. Толстого 1910-х гг. Необходимость изучения рассказа «Дьявольский случай» в контексте раннего творчества писателя вызвана тем, что тематически он связан с произведениями 1910-х гг., в которых автор соотносит «причудливость фантастики с буднями большого города». Как и в рассказах «Фавн» и «Американский подводный житель», появление нечистой силы происходит во сне героя, что позволяет Толстому показать самые неприглядные стороны современного писателю города и его обитателей. Рассказ «Дьявольский случай» был опубликован дважды: в газете «Русские ведомости» (1914) и в сборнике «Обыкновенный человек» (М., 1915). В ходе текстологической работы были выявлены особенности, важные для воссоздания процесса работы писателя над образами (Абрамова, «искусителя», собирательным образом московской публики). В тексте, опубликованном в газете «Русские ведомости», непонятный тревожащий героя «голосочек» крепнет благодаря совершенным низостям (подсмотренная карта, украденный кошелек) и материализуется в финальной сцене. Эта трансформация в сборнике не происходит, т.к. автором снимаются связанные с появлением «искусителя» детали и характеристики. Фразы становятся лаконичнее и проще во второй публикации. В результате правки для сборника «Обыкновенный человек» была изменена и финальная сцена рассказа. Особо выделяются реалии времени и характеристики современного писателю общества, которые также подвергаются авторскому исправлению. В ходе исследования были сформулированы выводы о том, что в рассказе «Дьявольский случай» Толстой совмещает фантастический сюжет о договоре с дьяволом с конкретно-историческими реалиями.

Ключевые слова: литература модернизма; ранние рассказы А.Н. Толстого; сюжет о договоре с дьяволом; фаустовский сюжет; мотив сна; мотив карточной игры.

A.S. Akimova (Moscow)
ORCID ID: 0000-0003-0732-1854

“The Devil’s Law-Case”: Transformation of the Plot of a Human Contract with the Devil in the A.N. Tolstoy’s Stories

Abstract. The article is devoted to the study of the short story *The Devil’s Case*, which used to be excluded from A.N. Tolstoy’s works and did not attract the attention of researchers, in the context of the writer’s early works. The scientific novelty of the applied approach is the use of textological and biographical methods to study Tolstoy’s works of the 1910s. The need to study the short story *The Devil’s Case* in the context of his early works is determined by its thematical connection with the works of the 1910s, in which the intricacy of science fiction relates to everyday life of a big city. As in the short stories *Fawn* and *American Underwater Inhabitant* the appearance of evil spirits occurs in the dream of the hero, which allows Tolstoy to show the most unsightly side of the modern writer of the city and its inhabitants. The story *The Devil’s Case* was published twice in the newspaper *Russkie Vedomosti* (1914. No. 80. April 6) and in the collection *Common Man* (Moscow, 1915). In the course of the textual work there were identified features important for the reconstruction of the writer’s work on the images (Abramova, “the adversary”, a collective image of the Moscow public). In the text published in the newspaper *Russkie Vedomosti*, the strange disturbing voice is becoming stronger due to the improprieties done (a peeped card, a stolen wallet) and materializes in the final scene. This transformation does not occur in the collection, as the author removes the details and characteristics associated with the appearance of the “adversary”. In the second publication, phrases become more concise and easier. As a result of editing for the collection *Common Man* the final scene of the story was changed. The author emphasizes the realities of time and the characteristics of modern society writer, which are also subject to the author’s alterations. In the course of the study, conclusions were drawn that in the short story *The Devil’s Case* Tolstoy combines a fantastic story about the contract with the devil with specific historical realities.

Key words: literature of modernism; A.N. Tolstoy’s short stories; “The Devil’s Law-Case”; the Faustian plot; sleep motif; motif of the card game.

Сюжет о договоре человека с дьяволом относится к числу «вечных» в мировой литературе, одним из вариантов которого является фаустовский сюжет [Словарь-указатель сюжетов 2006]. В исследовании О.Д. Журавель «Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе» [Журавель 1996] вариации этого древнего сюжета рассматриваются на примере текстов древнерусской литературы и в тесной связи с религиозно-мифологическими представлениями Средневековья. На материале русской литературы XX в. инварианты фаустовского сюжета были изучены в работах Е.Н. Проскуриной [Проскурина 2012] и Н.В. Ковтун [Ковтун 2015], а также в монографии Г.В. Якушевой «Фауст в искушениях XX века: гетевский образ в русской и зарубежной литературе» [Якушева 2005], в которой дана типология героев этого сюжета.

В данном исследовании мы предпримем попытку рассмотреть рассказ А.Н. Толстого «Дьявольский случай» как реализацию сюжета о договоре человека с дьяволом и выделить его инвариант – фаустовский сюжет, включающий основные элементы «демонологического» сюжета (попытка героя познать тайну, желание господствовать над людьми, подчинение воли личности демоническому существу, принесение в жертву возлюбленной). Накануне Первой мировой войны западноевропейские и русские художники стремились понять причины политического, социального и духовного кризиса и описать происходящие в людях изменения. Сюжет договора человека с дьяволом и его инвариант – фаустовский сюжет – был чрезвычайно востребован в начале XX в. Рассказ «Дьявольский случай» тематически связан с другими рассказами Толстого, в которых писатель связывает «причудливость фантастики с буднями большого города» [Бюллетени 1914, 666]: «Фавн» (1912), о приснившейся жительнице Петербурга встрече с сатиром, и «Американский подводный житель» (1913), герою которого «в руки попал американский черт, или, вернее, черту в лапы попал сам чиновник Мыльников» [Толстой 1946, 331]. В канун Вербного воскресенья чиновник Мыльников на ярмарке покупает так называемого «морского жителя» – небольшого чертика в стеклянной пробирке с водой. С его появлением в доме героя начинают происходить необъяснимые события: откуда ни возьмись, появляется на столе водка, а затем тетрадка, в которой он готов расписаться в обмен на миллион. В последнее мгновение сомневающийся Мыльников одергивает руку и раздумывает, оставляя «Мыл...», но вырвать лист ему уже не удается: чем сильнее он тянет, тем больше откидывается назад. Свалившись со стула, герой в ужасе выбегает на улицу («...словно по нем пауки забегали, заболтал руками, толкнул обе двери, прокатился по лестнице и выскочил на улицу, тяжело дыша» [Толстой 1946, 336]). На мосту через Екатерининский канал он продолжает вести диалог с чертом. Встречу с незнакомцем-искусителем предваряет описание неба: «И он, задрал голову, поглядел на небо. Оно было мутно-лиловое, местами красноватое от огней города, тусклое, скользкое и низкое – гнилое небо» [Толстой 1946, 336]. Мистический пейзаж (небо «мутно-лиловое, местами красноватое») и излюбленные цвета поэтов-модернистов получают в рассказе Толстого реалистическую трактовку («от огней города»).

Рассказ «Дьявольский случай» был опубликован дважды: в газете «Русские ведомости» (1914. № 80. 6 апреля. С. 2, под названием «Из рукописей непризнанного писателя Петра Тараканова, доставленных в редакцию гр. Алексеем Толстым») и подзаголовком «Письмо к одному из читателей», подписью «Гр. Алексей Н. Толстой») и в сборнике «Обыкновенный человек» (М.: изд. «Наши дни». С. 109–117, под названием «Дьявольский случай»). Далее в статье: *Обыкновенный человек*).

В центре повествования – случай из жизни чиновника Абрамова. Однажды, сдавая прикупку, он подсмотрел в ней туза. Вероятно, в рассказе речь идет об игре в преферанс, цель которой – набрать максимальное коли-

чество взяток или очков. В тексте описана ситуация, при которой сдатчик (здесь Абрамов) вопреки принятым правилам посмотрел прикупку ранее самого прикупившего, за что приятель назвал его свиньей. Герой теряет душевный покой, и ничто не может вернуть его к привычному образу мыслей: ни утренний кофе, ни прогулка по бульвару, ни разглядывание прохожих. Напротив, в нем начинает звучать «писклявый какой-то голосишко» [Толстой 1946, 443], который побуждает его сначала украсть забытый в кафе кошелек, а затем передать его «приятному господину»: «Поглядел Абрамов на жуликов и, подмигнув, сунул походя ворованный кошелек господину в клетчатом пальто» [Толстой 1946, 445]. [Здесь и далее цитаты даны по изданию: Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1946, в котором текст напечатан по: *Обыкновенный человек*]. Голос искусителя, овладевающего мыслями, а впоследствии и душой героя, крепнет после молчаливого согласия Абрамова продолжить исследование глубин человеческого (и собственного) падения и внушает ему идею отравить возлюбленную. «Сделав это, – властно заявляет голос, – многое узнаешь, все, до конца <...> иначе сойдешь с ума, никогда не поймешь, что позволено, а что нет, и почему» [Толстой 1946, 445].

Появлению голоса предшествовал странный, но названный «вещим», сон, в котором герой видит звезды на небе, превратившиеся в пуговицы его ведомства, и луну в образе швейцара из министерства, который называет его свиньей. Именно видение Абрамова в «Дьявольском случае» подвергается правке в *Обыкновенный человек*. Толстым снимается подробное описание дыма («Дым поднялся к потолку, потемнел, посинел и пропал вместе с потолком»), в *Обыкновенный человек*: «Дым колыхался, наполнил всю комнату, и, наконец, она пропала вместе с потолком» [Толстой 1946, 442].

Мотив сна часто использовался Толстым: не только в «Фавне» описанные фантастические события объясняются сном героини, в повести «Большие неприятности» (1914) за минуту до пробуждения Стабесов видит во сне Тверской бульвар, его ловкачей-завсегдатаев и царящего над всеми небольшого сутулого незнакомца с тросточкой. В повторяющемся каждую ночь сне героя в «Больших неприятностях» именно в папиросном дыму появляются глаза странного прохожего: «Он вынул папироску и стал курить, затягиваясь. Дым пошел из его рта розовый. Тогда появились его глаза – ласковые, свиньи, тошные... Николай Николаевич не мог уже пошевелиться, понял, что пропал: не надо было ловить этого взгляда» [Толстой 1958, 163].

Проявление нечистой силы в «Дьявольском случае» также происходит постепенно. В тексте, опубликованном в газете «Русские ведомости», непонятный тревожащий героя голосочек крепнет благодаря совершенным низостям (подсмотренная карта, украденный кошелек) и материализуется в финальной сцене. Эта трансформация в *Обыкновенный человек* не происходит, т.к. автором снимаются связанные с появлением «искусителя» детали и характеристики. Звучащий внутри Абрамова голос был описан в

«Русских ведомостях» очень подробно: «Бессмысленный, непонятный голосок под ложечкой до того настойчиво прицеплялся к малейшему пустяку...» Эпитеты «бессмысленный» и «наглый» снимаются в *Обыкновенный человек*, и описание сокращается до «Непонятный голосок под ложечкой до того настойчиво прицеплялся к малейшему пустяку...» [Толстой 1946, 443]. Затем в кафе писклявый голос, убеждая героя украсть со стола оставленный дамой кошелек, произносит: «Вор, это – понятие только, сегодня ты – вор, а завтра – смелый человек. Всякий должен хватать, что под рукой лежит, иначе тебя самого так схватят, только пискнешь. И покрупнее тебя люди хватали: вспомни ревизии, попался – дурак, а втер очки Гарину – барин» [Русские ведомости 1914, 2]. Фраза становится лаконичнее и проще во второй публикации, она уже не содержит общих рассуждений («Всякий должен хватать, что под рукой лежит, иначе тебя самого так схватят, только пискнешь») и подробностей («вспомни ревизии, попался – дурак, а втер очки Гарину – барин»): «Вор, это – понятие только, сегодня ты – вор, а завтра – смелый человек. И покрупнее тебя люди хватали» [Толстой 1946, 444]. Голос искусителя крепнет в Абрамове, что было передано в тексте газетной публикации: «Сильнейший пот прошиб Абрамова, до того креп в нем, засиливал *второй человек, двойник, искуситель...* <курсив мой. – А.А.> И было непонятно, куда *тот* <курсив автора. – А.А.> гнет, на что наталкивает, куда хочет завести?» Определения «двойник, искуситель» сокращаются. В *Обыкновенный человек* читаем: «Сильнейший пот прошиб Абрамова, до того засиливал *второй человек* <курсив мой. – А.А.>. И было непонятно – куда тот гнет, хочет завести?» [Толстой 1946, 444].

В финальной сцене в «Русских ведомостях» была описана выросшая из писклявого голосочка «личность», которая подталкивает героя к отравлению возлюбленной, Анюты, и обретению обещанного знания, что позволено, а что нет: «За спиной девушки у комода, на стуле сидела личность. Медленно личность растянула синеватые свои губы, усмехнулась, прищурила глаз. А другим показала на комод, где стоял пузырек с ядом. “Ведь это я сижу, я сам, – подумал Абрамов и поспешно опустил глаза. – Теперь уже не уйти, нельзя”. Он взял стакан, походил по комнате, приближаясь к комоду, походя, всыпал яд в вино...» В сидящем на стуле искусителе, с синими усмехающимися губами и прищуренными глазами, герой узнает себя. В *Обыкновенный человек* отсутствует описание двойника: «За спиной девушки на комодке стоял пузырек. Походил по комнате, приближаясь к комоду, затем дотронулся до пузырьки, схватил ее, опять зашагал, походя, всыпал яд в вино...» [Толстой 1946, 446]. Решение принимает сам герой, без влияния нечистой силы. Мысли опомнившегося на минуту героя, безуспешно пытающегося остановить девушку («Для чего сейчас умрет? К чему это нужно? Нет, нет, нельзя этого... Бессмысленно... – промелькнуло в голове») также сокращаются автором в результате правки для *Обыкновенный человек*.

Как и в более поздней повести «Приключения Невзорова, или Ибикус», в «Дьявольском случае» Толстой совмещает «вечные проблемы с

современными» [Извозчикова 2014, 96]. В газетной публикации рассказ открывался предисловием автора, Тараканова, в котором он обращался к читателю с обличительной речью:

«Я знаю, что вы – единственный мой читатель. Но это не обязывает меня быть с вами слащавым. Я вижу вас насквозь. Я вижу все ваши поступки. Вам подают газету, вы посмотрели, не развертывая ее, сверху, слева, какие статьи, заметили: ага, рассказ Тараканова, читаем; принялись читать, не понравилось, – перевели глаза с середины строки на телеграммы. Вот и все счеты со мной. А вы думаете, для этого я не сплю по ночам, выдумываю, что сказал один, как поступил по этому поводу другой и куда ушел третий? Вы считаете натуральным, чтобы я, рискуя почками, просиживал всю ночь в табачном дыму, а вы бы отправили к вечеру газету с моей статейкой черт знает куда? Нет! Я требую, чтобы вы читали рассказы до конца, чтобы ужасались безнравственности своей, говорили: слава Богу, я спасен, если я указываю на путь спасения, перестали бы играть в карты, распутничать, подлизываться, развращать жен чужих и своих, перестали бессловесно, как животное, переносить побои и ругань и обиды, которыми вас угощают на каждом шагу, и прочее, и прочее... Я прошу, чтобы вы на минуту стали мной самим, который покажет вам сейчас, во что вы превратились за эти десять лет. Вас сжечь надо живо, милостивый государь, вот мое мнение, а из кучи золы сделать новую личность и ждать, в некотором роде Пигмалиона. На минуту попробую поговорить с вами спокойно, хотя вы больше похожи на бензиновый мотор, на манекен из окошка дамского портного, на прожорливого мертвеца, чем на то существо, которое выше ангелов, – человека. Так вот» [Русские ведомости 1914, 2].

Для *Обыкновенный человек* была произведена правка, в результате чего и пространное заглавие («Из рукописей непризнанного писателя Петра Тараканова, доставленных в редакцию гр. Алексеем Толстым») с подзаголовком («Письмо к одному из читателей»), и обращение автора к читателю были сняты. Поскольку цель сокращенного предисловия – заставить ужаснуться «безнравственности своей», то финал рассказа также был изменен: свалившись с кровати, Абрамов в ужасе просыпался и думал, «...да неужто все это сидело во мне?»; в *Обыкновенный человек* он произносит: «что бы это все могло значить? Пойти сонник, что ли, купить?» [Толстой 1946, 446].

С другой стороны, в предисловии был очерчен круг интересовавших Толстого в 1914 г. проблем и затронутых в произведениях этого периода. «Ну, еще скажем. Рога наставить тому же Ивану Петровичу? Да, кто ему только не наставлял? Обыкновенное дело...», – размышляет Абрамов. [Толстой 1946, 442]. Герой «Больших неприятностей», Николай Николаевич Стабесов, рассказывает о соращении жены профессора Воронина, женщины «не связанной ни чувством, ни правилами», как об «опасном приключении» [Толстой 1958, 161]. Муж главной героини рассказа 1914 г. «Маша» («Без крыльев», 1927) инженер Притькин признается в своих изменах и требует признаний от жены: «Еще раз повторяю: если ты увле-

лась, полюбила – измени...но чтобы я знал... с кем, и когда, и как... тогда мое самолюбие не страдает...» [Заветы 1914, 29].

Камертоном всего повествования в описании московских нравов становится промелькнувшая в голове Абрамова мысль: «Теперь все дозволено, все разрешили, – только живи...» [Толстой 1946, 442]. В начале XX в. была чрезвычайно востребована идея вседозволенности Ф. Ницше («Нет истины, все позволено», «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого», 1883–1885), в изложении героя Ф.М. Достоевского, Ивана Карамазова в романе «Братья Карамазовы» («...так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и, уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог – там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “всё дозволено”, и шабаш!» [Достоевский 1976, 84]). «Стало быть, что недозволено? Чего же я не имею права делать? – стал думать Абрамов, – все, что называется свинством, есть, как оказывается, общее явление. Итак, свинство допустимо» [Толстой 1946, 445]. Рассказ начинается с того, что приятель назвал Абрамова свиньей. Герой пытается дать определение «свинству» как общественному явлению. В «Русских ведомостях» оно характеризовалось следующим образом: «всевозможные пакости, все, что называется свинством, есть, общее явление, я только один расстраивался. А те, с бульвара, давно уж, чай, и думать забыли, что есть такое слово». В *Обыкновенный человек* фраза сократилась: «все, что называется свинством, есть, как оказывается, общее явление» [Толстой 1946, 445].

Для *Обыкновенный человек* подверглись правке некоторые детали в описании гуляющей на бульваре публики: у «чревообразного, бритого господина» в газете «Русские ведомости» вместо глаз «два пятиалтынных, прикрытые жирными веками», а в *Обыкновенный человек* «черт знает что»; глаза болтающих о пустяках барышень – «два заброшенных окна в пустыню, покрытую холодным пеплом» – в *Обыкновенный человек* исправлены на «два пустынных окошка». Финальная фраза, подводящая итог описанию московской публики, также была изменена: «Абрамову казалось, что все умерли, но продолжают двигаться и делать, что делают живые, но на всем лежит печать гнили» («Русские ведомости»). В *Обыкновенный человек* все завершается так: «Абрамову казалось, что все умерли, но продолжают двигаться и делать, что делают живые, и на всем лежит свинство и гниль». В толпе особо выделяется «приятный господин» в клетчатом пальто, которому подсовывали краденое. В рассказах Толстого 1910-х гг. отрицательные герои либо герои, связанные с нечистой силой, часто носят одежду в клетку: ср. клетчатое пальто жалкого продавца консервов, мечтающего об авантюрах с убийствами; или нарисованный героем рассказа «Профиль» (1915) господин превращается в существо, обладающее всем злом, на какое только способен человек; его, в клетчатых брюках и башмаках, герой встречает на аллее.

Рассказ А.Н. Толстого «Дьявольский случай», как и другие рассказы периода 1910-х гг., написан в духе «напыщенной загадочности» [Киевская мысль 1913, 313], где традиционный для авантюрно-бытовой литературе сюжет договора человека с нечистой силой придает современной автору действительности мистический и страшный колорит. В отличие от более ранних рассказов Толстого в «Дьявольском случае» окрепший в герое голос искусителя предлагает ему «перескочить нравственную преграду» и убить человека, избавив, таким образом, от сомнений и «неврастенических мыслей» [Толстой 1946, 445], узнать, что запрещено, а что нет. В дальнейшем совмещение фантастического сюжета о договоре с дьяволом с конкретно-историческими реалиями будет использовано автором в повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» [подробнее см.: Извозчикова 2014].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюллетени литературы и жизни. 1914. № 21. С. 666.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 15. Л., 1976.
3. Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.
4. Заветы. 1914. № 1. С. 26–53.
5. Извозчикова Е.А. Сюжет сделки человека с дьяволом в повести А.Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10 (40): в 3 ч. Ч. III. С. 94–96.
6. Киевская мысль. 1913. 12 ноября. С. 313.
7. Ковтун Н.В. «Демонологический» сюжет в повести В. Распутина «Живи и помни» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 232–241.
8. Проскурина Е.Н. Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. Вып. 10. Новосибирск, 2012. С. 204–217.
9. Русские ведомости. 1914. № 80. 6 апреля. С. 2.
10. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание: в 3 вып. Новосибирск, 2006. Вып. 2.
11. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. М., 1946.
12. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М., 1958.
13. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М., 2005.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Izvozhikova E.A. Syuzhet sdelki cheloveka s d'yavolom v povesti A.N. Tolstogo "Pokhozhdeniya Nevzorova, ili Ibikus" [The Plot of the Transaction of a Man with the Devil in A.N. Tolstoy's Short Story "The Adventures of Nevzorov, or Ibicus"]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2014, no. 10 (40): in 3 parts, part 3,

pp. 94–96. (In Russian).

2. Kovtun N.V. "Demonologicheskii" syuzhet v povesti V. Rasputina "Zhivi i pomni" [The "Demonological" Plot in V. Rasputin's Short Story "Live and Remember"]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*, 2015, no. 2, pp. 232–241. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Proskurina E.N. Metamorfozy obraza Fausta i variatsii faustovskogo syuzheta v tvorchestve A. Platonova. Zаметки k теме [Metamorphoses of the Image of Faust and Variations of the Plot in the Works of A. Platonov. Topic Notes]. *Liricheskiye i epicheskiye syuzhety i motivy v russkoy literature* [Lyrical and Epic Plots and Motifs in Russian Literature]. Vol. 10. Novosibirsk, 2012, pp. 204–217. (In Russian).

(Monographs)

4. Slovar' '-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Eksperimental'noye izdaniye [The Index Dictionary of Subjects and Motifs of Russian Literature. Pilot Edition]: in 3 vols. Vol. 2. Novosibirsk, 2006. (In Russian).
5. Yakusheva G.V. *Faust v iskusheniyakh 20 veka: getevskiy obraz v russkoy i zarubezhnoy literature* [Faust in the Temptations of the 20th Century: Goethe's Image in the Russian and Foreign Literature]. Moscow, 2005. (In Russian).
6. Zhuravel' O.D. *Syuzhet o dogovore cheloveka s d'yavolom v drevnerusskoy literature* [The Plot of the Human Contract with the Devil in Ancient Literature]. Novosibirsk, 1996. (In Russian).

Акимова Анна Сергеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: литература модернизма, творчество А.Н. Толстого, «вечные» образы, история литературы, текстология.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru

Anna S. Akimova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: modernism literature, A.N. Tolstoy's works, "eternal" images, literary history, textual studies.

E-mail: ann-akimova@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00042

Е.В. Федорова (Челябинск)
ORCID ID: 0000-0002-1714-2289

ВИЗУАЛЬНО-РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А. БЕЛОГО «МАСКИ»

Аннотация. В статье проанализированы визуально-ритмические особенности итогового романа А. Белого «Маски». Отмечена роль А. Белого как родоначальника визуальной модели XX в., общим признаком которой является дискретность пространства страницы. Основным предметом исследовательского внимания становится взаимосвязь микро- и макроуровней текста: внешнего визуального облика, ритмической организации и идейного замысла произведения. Предпринятое исследование доказывает, что в романе «Маски» ведущую роль играет взаимодействие визуального и ритмического компонентов текста: визуально-графические особенности романов А. Белого влияют на особенности интонирования, обозначая паузы, темп повествования, место и интенсивность ударения, и выполняют ритмообразующую функцию. На первый план в романе «Маски» выходят такие визуальные приемы, как использование дополнительных отступов, «лесенки», фигурного расположения текста, графического эквивалента текста и шрифтовой акциденции. Визуальная составляющая романа становится маркером, подчеркивающим повтор или смену ритмического рисунка текста. Фиксируя и зрительно закрепляя смену сюжета, действия, времени, визуальное деление позволяет замедлять или ускорять ритм текста. Также расположение текстового массива акцентирует ритм образов и лейтмотивов, визуально выделяя повторяющиеся элементы. Взаимодействие ритмико-интонационного и визуально-графического уровней текста романа создает дополнительные, невыраженные вербально смыслы, выполняет эмоционально-выразительную функцию, активизирует читательское восприятие.

Ключевые слова: А. Белый; визуальная модель; дискретность; ритм прозы; пространство страницы; графический эквивалент текста; шрифтовая акциденция.

E.V. Fedorova (Chelyabinsk)
ORCID ID: 0000-0002-1714-2289

The Visual Rhythmic Features A. Bely's Novel "Masks"

Abstract. The article analyzes the visual-rhythmic features of the final novel by A. Bely "Masks". The role of A. Bely as the forefather of the 20th century visual model is noted, a common feature of which is the discreteness of the page space. The author focuses on exploring the interrelation of micro and macro levels of the text: external visual appearance, rhythmic organization and ideological intention of the work. The undertaken research proves that the interaction of the visual and rhythmic components of the text plays the leading role in the novel "Masks": the visual and graphic features

of the novels by A. Bely affect the features of intonation, pausation, tempo of narration, location and intensity of stress, and perform the rhythm-forming function. Such visual techniques as the use of additional indents, the "ladder", the figured arrangement of the text, the graphic equivalent of the text, and the font typeface come to the fore in the novel "Masks". The visual component of the novel becomes a marker that emphasizes the repetition or change of the rhythmic pattern of the text. Fixing and visually securing the change of plot, action, time, visual division allows either to slow down or speed up the rhythm of the text. The arrangement of the text array also accentuates the rhythm of images and leitmotifs, visually highlighting repetitive elements. The interaction of the rhythmic-intonational and visual-graphic levels of the text of the novel creates additional, implicit meanings, performs an emotionally expressive function, and activates the reader's perception.

Key words: A. Bely; visual model; discretization; rhythm of prose; space of the page; graphic equivalent of the text; font accidenty.

Андрей Белый по праву является одним из ярчайших представителей эпохи начала XX в. Его творчество открыло новые горизонты в сфере художественного освоения окружающего бытия и внутреннего мира человека. А. Белый выступал как яркий новатор, предвестник будущих направлений развития литературы. С его именем многие российские и зарубежные исследователи связывают появление новой поэтики, новых тем, концептуальных приемов и, в конечном итоге, новой визуальной модели прозы и нового типа художественного мышления. Можно утверждать, что в прозаических произведениях А. Белого сформировалась визуальная модель текста неклассического типа, общим признаком которой является дискретность пространства страницы, заданная такими визуально-графическими приемами, как отступ, графический эквивалент текста и шрифтовая акциденция.

Стратегия А. Белого ознаменовала новую эпоху визуального мышления. Известно, что А. Белый уделял визуальному аспекту первостепенное значение и трепетно и ответственно относился к публикациям своих произведений. Об этом напрямую свидетельствуют комментарии, сделанные им для корректора романа «Маски», где писатель эмоционально говорит о том, что если наборщики не сохранят визуальные особенности текста, то он отречется от авторства [Белый 1973, 155–158]. Концепцию визуальности в своих произведениях А. Белый охарактеризовал таким образом: «Я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы <...> могу выделить два слова, если в них – смысловой удар; не одно и то же: "хорош а я ... погода"; и – "хорош а я п о г о д а". Из интонационных соображений там, где мне нужно, моя фраза разорвана так, что придаточное предложение, оторванное от главного, вылетает на середину строки» [Белый 1932, 9–10].

В своем исследовании мы опираемся на работу Т.Ф. Семьян «Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема», в которой автор вводит понятие «визуального облика текста», под которым

понимает уровень текста, «непосредственно воспринимаемый зрением» [Семьян 2006, 10], а также выделяет аспекты проявления визуального, при этом авторское решение облика текста определяется как знак индивидуального стиля.

Взаимосвязь ритмического и визуального уровней текста так или иначе прослеживается во всех произведениях А. Белого. Можно говорить об определенном векторе развития его прозы: писатель один за другим включает в арсенал своего стиля различные способы внесения элементов стихового начала в прозаические произведения, тем самым постепенно и последовательно усложнялась организация ритмического и визуального уровней текста. Именно в последнем цикле романов «Москва» взаимодействие ритмического и визуального начал становится основным художественным приемом, направляющим и внутреннюю организацию текста, и внешнюю, структурирующим все основные уровни и определяющим поэтику. Так, по мнению Х. Шталь-Швэтцер, все прозаическое наследие А. Белого написано ритмизованной прозой, но романы «Московский чудак», «Москва под ударом» и «Маски» «отличаются в высшей степени метрической основой, в отношении к которой образуются различные “жестикоуляционные” структуры» [Шталь-Швэтцер 1999, 173].

Работа над романом «Москва» началась во второй половине 20-х годов и завершилась в июне 1930 г. (примечательно, что теоретические работы А. Белого, созданные в данный период, посвящены изучению литературного ритма: в 1929 г. опубликовано его исследование «Ритм как диалектика и Медный Всадник», в 1934 г. выходит широко известный труд «Мастерство Гоголя», включающий в себя главу «Ритм прозы Гоголя»). Повествование отражает исторические события начала XX в. и общий кризис эпохи. Роман «Маски» (1932 г.) был последним оконченным прозаическим произведением А. Белого. Задуманный как второй том «Москвы», в котором показано предреволюционное разложение общества, роман стал, по словам писателя, настоящим сюрпризом для него: «в процессе организации текста тема разрасталась; <...> сюжет разросся» [Белый 1932, 5]. По первоначальному идейному замыслу «Маски» представляют собой третью часть романного цикла «Москва» – антитезу двух частей первого тома «Московский чудак» и «Москва под ударом». Главные герои: профессор Коробкин, Лизаша, Серафима – показаны как люди, отрицающие свою прежнюю жизнь, но до конца еще не осознавшие свое место в новых событиях, меняющих прежний мировой устоя. В предисловии к роману А. Белый пишет, что новый роман «есть сознательно заостряемый автором вопрос: как жить в таком гнилом мире? “Быть или не быть” (бытие, небытие), сознательный гамлетизм, размышление над черепом уже сгнившей действительности, морочащей, что жива, <...> поэтому-то второй том – «М а с к и»; революция уже рвет их с замаскированных; личности, в первом томе показанные в своем эгоизме, уже – личности-личины» [Белый 1932, 6].

Содержание третьего тома цикла «Москва» должна была составить

жизнь новой коммуны, к которой приобщился профессор Коробкин. Повествование третьего и четвертого томов по задумке было бы посвящено синтезу характеров основных героев, окончательному разрешению главных вопросов о самоопределении, возникших в душе каждого персонажа. «Антитеза восходит к синтезу» [Белый 1932, 6] – именно поэтому роман «Макси» заканчивается фразой:

«Читатель, –
– пока –

– продолжение следует» [Белый 1932, 441].

Романный цикл «Москва» так и не был окончен, авторская схема развития повествования «теза – антитеза – синтез» осталась незавершенной, и роман «Маски» стал восприниматься литературоведами больше не как третья часть городской эпопеи, а как отдельное произведение, со своей художественной спецификой и системой приемов.

Роман «Маски» полностью отвечает концепту хаоса, заданному в предыдущих романах («Московский чудак» и «Москва под ударом»): атмосфера маскарада, карнавальная игра коррелирует с общей идеей разрушенности старых идеалов и надломленности каждой личности. Преодоление «неестественности» и наигранности становится необходимым условием для становления новой гармонии, герои «прозревают» благодаря разоблачению масок. Все основные образы персонажей цикла «Москва» построены по принципу масочности, который несет в себе один из основных конфликтов – конфликт между видимостью и сущностью.

Ю.Б. Орлицкий считает, что в «Масках» Андрея Белого «складывается система средств так называемой “орнаментальной прозы”» [Орлицкий 1999, 207], которая проявляется, прежде всего, в использовании приемов нестандартного расположения прозаического текста на пространстве страницы.

Д. Рицци, анализируя роман «Москва», пишет о «спешащем, набегающем, разламывающем ритме повествования» [Рицци 1999, 62]. Ритмизованная проза коррелирует с атмосферой повествования и эмоциональным накалом событий. По мнению Т.Ф. Семьян, идея ментального разлома, помимо ритмического уровня, «находит визуальное выражение в нелинейном расположении текста» [Семьян 2006, 72]. Ритмическое построение текста взаимодействует с его внешним обликом. В визуальном построении текста романа угадывается общий рисунок надломленности существующего миропорядка, трагический внутренний разлад, выраженный через графическую прерывность. Идеалом для писателя становится изображение целого, образованного из отдельных элементов, а закономерным проявлением идеи прерывности – дискретный визуально-графический облик прозы А. Белого.

Не желая оставаться непонятым, писатель в предисловии к «Маскам» дает пояснение визуальной системы романа и всего своего прозаического творчества в целом: «я, как Ломоносов, культивирую – риторику, звук, интонацию, жест; я автор, рассказывающий напевно, жестикоуляционно; я

сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы <...> произнося, я могу и подчеркнуть союз «и», и слизнуть его; я могу скороговоркой оттенить побочность данной части фразы, как обертона, ассоциации; и могу выделить два слова, если в них – смысловой удар. <...> Из чисто интонационных соображений там, где нужно, моя фраза разорвана так, что придаточное предложение, оторванное от главного, вылетает на середину строки» [Белый 1932, 9–10]. Таким образом, дискретное визуальное построение предложений становится продуктивным приемом, позволяющим акцентировать авторскую интонацию текста:

«А наискось –
дом Непососько –
– торчит с Фелефокова» [Белый 1932, 15].

В «Масках» Андрей Белый активно использует визуально-графические маркеры стиха: части предложения часто разбиваются на отдельные строки, авторская пунктуация способствует созданию стиховой интонации. Роман поделен на примерно соразмерные фрагменты и главы, занимающие, чаще всего, одну-две страницы, что по объему позволяет соотнести их с лирическими стихотворениями. О своей прозе А. Белый пишет, что она – «поэма в стихах (анapest)» [Белый 1932, 11], с визуальными выделенными основными паузами и маркированными интонационными ударениями. Именно благодаря визуальному оформлению, акцентируются такие стихотворные приемы, как:

1) анафора:
«И – пряталась.
И – наступало молчание.
И – голова, уж другая, в ответ подымалась» [Белый 1932, 15];
2) рифменные созвучия и лексические повторы, образующие рифму:
«подворотня ворот –
– без ворот!» [Белый 1932, 27];

3) звукопись:
«– «Дрроо!»
– «Дроби пролеток, профессор: чего вы волнуетесь?»
– «Дроби?»» [Белый 1932, 125].

Использование визуальных приемов помогает подчеркнуть насыщенность звуковых повторов различного рода, отдельные слова и фразы благодаря специфичному расположению на пространстве страницы связываются в единые звуковые цепи, особенно ощутимо проявляющиеся в условиях ритмизации всего текста.

Функция маркирования звукописи и/или рифменных созвучий особенно ярко проявляется при обращении к так называемой «лесенке». Как и в романах «Московский чудаки» и «Москва под ударом», в «Масках» основным фонетическим лейтмотивом является звук [р], связанный с основным мотивом романов – мотивом «удара». Согласный звук [р] помогает передать напряжение, борьбу героев и окружающего мира, неотвратимость ка-

гастрофы:
«Трарр –
– раррр –
– барабан бил враздроб перегромами: прапорщик вел
переулком отряд пехотинцев –

– раз, здрав, равв, рвв, ррр!» [Белый 1932, 27–28].

В предисловии к «Маскам» А. Белый отмечает: «Когда ж я пишу:

“И –
– “брень-брень” –
– отзывались стаканы...» –

это значит, что звукоподражание как-то по-особенному задевает того, кто мыслит его; это значит, – автор произносит “ии” (полное смысла, обращающее внимание “и”), пауза; и “брень-брень”, как западающий в сознание звук» [Белый 1932, 10].

Визуальную концепцию писателя также помогают прояснить письма-комментарии к корректору А.М. Мискаряну, в которых А. Белый объясняет, в частности, функцию использования дополнительного немотивированного отступа: «Почему нельзя звук голоса Мандро начинать с начала строки? Да потому, что это – вторая, бредовая действительность: *не то, что есть, а что кажется больному*; выделенная отставом от начала строки, она объяснена читателю; а если так, как набрано, автор должен написать: “Читатели, не думайте, что этот голос – действительный: это – шум в ушах у профессора”» [Белый 1973, 157]. Т.е. визуальное-графическое построение позволяют писателю избежать описательности, противоречащей эстетическому идеалу автора.

Смещение текста вправо заставляет обратить на него особое внимание, а также подчеркивает смену интонационного рисунка: перед читателем изображены не просто отступы, а зрительно воспринимаемая партия произнесения текста.

Визуальная организация пространства страницы позволяет расставлять акценты, дополнительно маркировать повторяющиеся элементы, наглядно подчеркивать схожее синтаксическое и ритмико-интонационное построение отрывков, находящихся как в пределе одной страницы, так и в различных частях романа:

«Свертом: –
– и –
– вывесок пестрая лента бамбанит; тусклеет в воротах
пятнадцатый номер; и – миломехавка бежит; и – визжат в отдалении трамваи в
блеск выпыхов у запертых магазинов, где вспыхивают – губы, серьги, перо, лице-
ист, пробегающий в реву моторов, оплескиваемых из тускли лазеревым и фиоле-
товым светом: “К и н о”!

Поворот: –
– и –
Зашамкала с Ваньки сутулая шуба над шарком полозьев под семиэтажной

глыбой, к которой домишки приклеились, точно старушки на паперти, где снеговинной покрыт тротуар; одинокий, протоптанный только что след слонного сходит в покатый каток, по которому лиловолицая бабища, ярко желтея платком, с визгом катится: под-ноги» [Белый 1932, 277].

Визуальная организация позволяет создать на пространстве страницы композиционное целое при помощи идентичного оформления начала и конца отрывка. Расположение в начале и в конце страницы схожих по визуальному построению элементов создает зрительно выраженную закольцованность повествования, дополнительно акцентирует внимание читателя на выделенном фрагменте. Например, в романе «Маски» встречаются фрагменты, в которых основное развитие действия заключено между двумя рядами «лесенки». В подобных отрывках текста представлен феномен «рамы», под которым, по мнению Ю.М. Лотмана, традиционно понимается «воплощенная граница художественного пространства» [Лотман 1998, 256]. Использование лесенки позволяет визуально выделить фрагмент текста на пространстве страницы с двух сторон, что указывает на его самостоятельность или особое смысловое значение по отношению к другим фрагментам повествования. При этом рамочная композиция связывает начало и конец фрагмента, образуя ритмическое, визуальное и тематическое кольцо.

Для большинства фрагментов текста «Масок» характерна разная ритмическая организация, в результате чего образуются ритмические перебои, которые дополнительно акцентируются визуально, например, использованием графического эквивалента текста (далее – ГЭТ). Можно утверждать, что в романе «Маски» ГЭТ выполняет в основном функцию маркера смены ритма:

«Это Егор Гнидоедов, хозяин, с жильцами соседнего дома беседовал.

По вечерам здесь под лепет деревьев какое-то – “пл-пл-пл” – вlepлено в ухо, как тление, –

– как оплевание,
как оскорбление, –

– и как

удары дубины по пыли!» [Белый 1932, 15].

ГЭТ маркирует переходы от прозаического повествования к вставным стихотворным фрагментам. Часто ГЭТ отделяет финальную часть главы или озаглавленного фрагмента от остального текста, что делает композицию определенного сегмента более явной, т.к. создается рамка, состоящая из заголовка и финального комплекса, воспринимаемая читателем непосредственно через внешний облик текста:

«.....

И – дом: цвета перца; и – дом: цвета персика; пепельны плевелы; клейкого берега красные глины; заречные песни; и встречные встрепеты ветра.

И домик Клеоклева –

– в пепельных плевелах, пепельно вlepенный

в пепельном воздухе!

ТИТЕЛЕВ» [Белый 1932, 16].

Также ГЭТ помогает акцентировать финальную часть произведения, в которой автор обращается к читателям. А. Белый отделяет финальный комплекс произведения при помощи ГЭТ – а именно, ряда многоточий – при этом выносит «завершающие» слова в отдельные строки с дополнительными отступами:

«.....

Читатель, –

– пока: –

– продолжение следует» [Белый 1932,

441].

Таким образом, ГЭТ в романе «Маски» выполняет функции маркера смены ритма повествования, акцентирует особенности композиционного построения фрагментов, визуально выделяя соразмерные отрывки и финальные части от остального текста.

Шрифтовая акциденция в романе «Маски» представлена разреженным написанием слова, а также использованием шрифта меньшего кегля. Как и в более ранних произведениях, разрядка акцентирует ключевые фразы, слова, идейная значимость которых скрыта в добавочных значениях лексем («едва “г и л ь о т и н а”» [Белый 1932, 203], «иначе они просто “д у р ы”» [Белый 1932, 209]. Также разреженное написание встречается в тех случаях, когда автору необходимо с помощью внешнего облика шрифта передать особенности интонирования. Например: «А переехал, и Ти’телев стал – «т и т и л и’ к»; чудеса в решетке, как сказал духовидец!» [Белый 1932, 40].

Разрядкой акцентируется неправильное произношение некоторых персонажей, возникающее в результате смешения русского и иностранных языков: «“г у л э в у”» – говорил ассистенту, больному, себе самому...» [Белый 1932, 59] (подразумевается «вуле ву» – не угодно ли – прим., Е.Ф.).

В отдельных случаях иноязычная лексика, написанная на латинице, также дополнительно выделяется разрядкой: «...над банкой с “a c i d u m”» [Белый 1932, 64] («с кислотой» – прим., Е.Ф.). Латинское слово «acidum», обозначающее кислоту, становится символом предстоящих разрушений и переворотов, срыва «масок». Шрифтовое акцентирование привлекает внимание читателя, маркируя особую значимость и скрытый смысловый потенциал данного слова.

Разреженное написание маркирует цитаты или имитации под цитаты, т.е. «чужеродные» фразы отличаются на пространстве страницы не-

посредственно шрифтовым решением, что акцентирует смену интонации повествования и помогает читателю дополнительно ориентироваться в тексте: «Читатель! Дабы избежать постоянных упреков в новаторстве, – принципам старых романов Тургенева я отдаюсь, от себя самого отступая в традицию повествования; пишут: “п о к а н а ш г е р о й, в з д е р н у в ф л д у, с а д и т с я, п о с л е д у е м м ы в е г о д е т с т в о и о т р о ч е с т в о”; дальше – десять страниц» [Белый 1932, 98].

Как мы уже отмечали выше, в тексте «Масок» встречаются ритмизованные фрагменты, а также достаточно частотное обращение к стихотворным приемам. Так, помимо расположения текста на пространстве страницы, рифменные созвучия и лексические повторы, образующие рифму, маркируются разрядкой:

«... что важней, чтобы точно понять,

для чего надо – знать!» [Белый 1932, 63].

Таким образом, сочетание таких приемов шрифтовой акциденции, как разрядка и разнокегельный набор, дает нам основание говорить о сложной шрифтовой системе визуального интонирования в романе «Маски». Шрифтовая акциденция выполняет, в первую очередь, сигнальную и интонационно-партиктурную функции. С помощью разрядки выделяются идейно-значимые элементы, требующие логического и интонационного ударения. Также с помощью шрифтового рисунка передаются индивидуальные особенности речи персонажей и иностранная речь, тем самым, маркируется словоупотребление среды или персонажа. Шрифтом с меньшим кеглем оформляются стихотворные вставки, преобразующие структуру текста в прозиметрическую.

Предпринятое исследование доказывает, что визуальные знаки в романе «Маски» полисемантически и воплощают концептуальные уровни произведений. Проанализированные художественные элементы, а именно: неклассическая организация пространства страницы, ГЭТ, шрифтовая акциденция – влияют на особенности интонирования, обозначая паузы, темп повествования, место и интенсивность ударения, и выполняют ритмообразующую функцию.

Итак, одним из основных организующих принципов романа «Маски» А. Белого становится сочетание двух невербальных составляющих текста: визуальной и звуковой. Взаимодействие ритмико-интонационного и визуально-графического уровней текста романа создает дополнительные, невыраженные вербально смыслы, выполняет эмоционально-выразительную функцию, активизирует читательское восприятие. При этом особенности ритмической и визуальной организации романа «Маски» продиктованы следованием общему принципу дискретности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Маски. М., 1932.
2. Белый А. Письма к А.М. Мискарян / публ. и вст. заметка Нвард Терян //

Русская литература. 1973. № 1. С. 155–158.

3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1998.
4. Орлицкий Ю.Б. «Анапестический» «Петербург» и «ямбическая» «Москва» // Москва и «Москва» А. Белого. М., 1999. С. 200–211.
5. Рицци Д. 1911 год: к истокам «московского текста» Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 58–66.
6. Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.
7. Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» А. Белого. М., 1999. С. 161–199.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Orlicskiy Yu.B. “Anapesticheskiy” “Peterburg” i “yambicheskaya” “Moskva” [The “Anapestic” “Petersburg” and the “Iambic” “Moscow”]. *Moskva i “Moskva” A. Belogo* [Moscow and A. Bely’s “Moscow”]. Moscow, 1999, pp. 200–211. (In Russian).
2. Rizzi D. 1911 god: k istokam “moskovskogo teksta” Andrey a Belogo [1911: to the Origins of the “Moscow text” by Andrei Bely]. *Moskva i “Moskva” A. Belogo* [Moscow and A. Bely’s “Moscow”]. Moscow, 1999, pp. 58–66. (In Russian).
3. Stahl-Schwaetzer H. *Kompozitsiya ritma i melodii v proze Andrey a Belogo* [Composition of Rhythm and Melody in Prose by Andrei Bely]. *Moskva i “Moskva” A. Belogo* [Moscow and A. Bely’s “Moscow”]. Moscow, 1999, pp. 161–199. (In Russian).

(Monographs)

4. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, 1998. (In Russian).
5. Sem’yan T.F. *Vizual’nyy oblik prozaicheskogo teksta* [The Visual Aspect of the Prose Text]. Chelyabinsk, 2006. (In Russian).

Федорова Екатерина Викторовна, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет).

Преподаватель кафедры русского языка и литературы. Научные интересы: визуальный облик прозы, русская литература XX в., проза А. Белого.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru

Ekaterina V. Fedorova, South Ural State University (National Research University).

Lecturer at the Department of the Russian language and literature, Research interests: visual shape of prose, Russian literature of the 20th century, A. Bely’s prose.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00043

Е.О. Васильева (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-4155-1867

ТВОРЧЕСТВО А.А. БЛОКА В КНИГЕ КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ М.М. ЗОЩЕНКО «НА ПЕРЕЛОМЕ» И В ПОВЕСТИ «М.П. СИНЯГИН»

Аннотация. Задача статьи – выявить особенности отношения М.М. Зощенко к творчеству А.А. Блока на материале произведений писателя. В работе рассматривается ранняя, неопубликованная при жизни статья Зощенко о поэте «Конец Рыцаря Печального Образа» (1919) из неоконченной книги «На переломе» (1919–1920), а также роль аллюзий на творчество Блока в художественной организации повести «М.П. Синягин» (1930). Сравнительный анализ этих текстов показывает, что они затрагивают общий комплекс идей, определявших творческие взгляды Зощенко в 1920-е гг. В обоих произведениях писатель ведет полемику с индивидуализмом и декадентскими мотивами в культуре Серебряного века, конструирует новый идеал литературы. Показано, что вопрос о творчестве Блока и его влиянии на культуру прошлого для Зощенко неразрывно связан с вопросом о творческих потенциях интеллигенции после революции 1917 г., которые писатель был склонен оценивать критически. Раскрыт этический характер его литературных оценок. В связи с аллюзиями на творчество Блока в повести «М.П. Синягин» высказывается мнение, что поэт интересуется Зощенко как эпохальный характер, определивший культуру интеллигенции до Октября. Показано влияние этих взглядов на образ Синягина, который рассматривается как особый, зощенковский тип героя, представляющий собой «среднего» человека – носителя типичной психологии членов общества. Методологической основой работы стали исследования М.О. Чудаковой, Ц.С. Вольпе и Г.А. Белой, посвященные проблеме творческой личности Зощенко.

Ключевые слова: Серебряный век; индивидуализм; интеллигенция; Блок; революция.

Е.О. Vasilieva (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-4155-1867

The Reception of Alexander Blok's Creative Personality in Mikhail Zoschenko's Collection of Articles “At the Turning Point” and in the Story “M.P. Sinyagin”

Abstract. This article aims at exploring Mikhail Zoschenko's views regarding Alexander Blok's works. It analyses the remarks made by Zoschenko in his early literary criticism article about Blok titled “The End of the Knight of the Rueful Countenance” (1919) from the unfinished book “At the Turning Point” that was not published during his lifetime. The paper also analyses the role the allusions to Blok's works in the struc-

ture of Zoschenko's tale “Michel Sinyagin” (1930). The comparative analysis of these texts shows that both of them touch upon the same set of ideas that were crucial for Zoschenko's artistic views in the 1920s. In both cases he polemicalizes individualism and decadence motifs in the culture of the Silver Age, and creates a new ideal of literature. This article shows that for Zoschenko, Blok's works and influence on the past culture were inextricably connected with the artistic potential of the Intelligentsia after the Russian Revolution of 1917 that Zoschenko mostly looked at with criticism. It also reveals the ethic assessment of his literary criticism. In relation to the allusions to Blok's story “Michel Sinyagin” it is noted that the poet interested Zoschenko as a character of the epoch who inspired the Intelligentsia culture before the October Revolution. This article also shows the impact these views had on Sinyagin's character which is regarded as a special, or a Zoschenko-style kind of character representing a common person, someone who has the psychology of a typical member of society. Methodologically, this article relies on the scientific works about the creative personality in Zoschenko's works that were written by M. Chudakova, Ts. Volpe, and G. Belaya.

Key words: the Silver Age; individualism; Intelligentsia; Blok; Revolution.

Одним из первых на связь «сюжетов» о Блоке с проблемой отношения писателя к наследию Серебряного века обратил внимание Ц.С. Вольпе, анализируя повесть М.М. Зощенко «М.П. Синягин. (Воспоминания о Мишеле Синягине)» (1930) [Вольпе 1991, 210]. Позднее это отметила и М.О. Чудакова [Чудакова 1979, 197]. Она также впервые рассмотрела неоконченную книгу критических статей «На переломе» (1919–1920) в контексте творчества писателя и нашла связь этой книги с повестью о Мишеле Синягине. Изучая прозу Зощенко, Г.А. Белая показала, что в творчестве писателя проблема отношения к культуре прошлого связана с вопросом о преобразовании жизни и человека, широко обсуждаемом в литературе начала XX в. Как отмечает Г.А. Белая, хотя тема преобразования жизни «была утрирована и упрощена под давлением вульгарного утилитаризма и прагматизма» и стала для многих писателей советского времени «конъюнктурной», для Зощенко она была темой «экзистенциальной» [Белая 2004, 152].

Мотив преобразования жизни и человека, как нам кажется, определил пафос повести «М.П. Синягин» и точку зрения Зощенко в книге «На переломе». Внутренним двигателем книги критических статей является поиск нового типа художественного творчества, которое бы отражало современную жизнь. Поэтому все оценки в книге «На переломе», достаточно тенденциозные, следует рассматривать исходя из обозначенной особенности. Без этого подхода трудно понять логику Зощенко, который критиковал в книге свой круг чтения, что отметила М.О. Чудакова [Чудакова 1979, 12]. Обращение Зощенко в повести «М.П. Синягин» к судьбе русской интеллигенции после 1917 г. также показывает интерес писателя к теме преобразования жизни и человека. Таким образом, проблематика книги «На переломе» и повести «М.П. Синягин» побуждает нас к тому, чтобы рассматривать «тему» Блока в этих произведениях в связи с пафосом пере-

устройства жизни.

1

О том, что в период работы над книгой критических статей «На переломе» Зощенко увлекался творчеством Блока, свидетельствует В.В. Зощенко, цитируя письмо мужа к ней: «... посылаю тебе две любимейшие мои книги – конечно, Блок и, конечно, Ницше» [Зощенко 1995, 15]. Показательно, на наш взгляд, что Зощенко позднее не предпринимал попыток доработать статьи или опубликовать хотя бы какую-то часть сборника – весь он так и остался в набросках. Хотя, как было сказано выше, вопросы, волновавшие Зощенко в период работы над книгой «На переломе» (в том числе вопрос оценки литературы Серебряного века и отношения к ее наследию), оставались важным для писателя и в период работы над произведениями из цикла «Сентиментальные повести» (1923–1929) и повестью «М.П. Синягин» (1930).

В книге «На переломе» творчество Блока интересует Зощенко в связи с проблемой кризиса индивидуализма, которую он находит в литературе рубежа XIX – XX вв. Фигура Блока сильно выделяется на фоне других авторов, упоминаемых в книге: В.М. Инбер, Б.К. Зайцев, З.Н. Гиппиус и др. Примечательно, что из всей книги именно статья о Блоке представляет наиболее завершённый текст. Причина может заключаться в том, что, возможно, именно эту статью Зощенко писал в литературной студии К.И. Чуковского как учебную работу [Чудакова 1979, 27]. С другой стороны, это может объясняться и личным интересом Зощенко к Блоку в тот период. Один из вариантов содержания книги показывает, что Блок – единственный автор, которого Зощенко предполагал рассмотреть сразу в двух разделах книги: «Кризис индивидуализма» и «Побежденный индивидуализм» [Грознова (ред.) 1997, 40] (в другом варианте этот раздел называется «На переломе» [Зощенко 1995, 18]). Деление творчества на два периода четко прослеживается и в структуре статьи: первая ее смысловая часть посвящена лирике Блока до поэмы «Двенадцать», вторая – целиком поэме.

Деление творчества Блока лишь на два периода, суждения Зощенко о его поэзии говорят о том, что писателя в первую очередь волновал вопрос поиска творческой концепции, адекватной новому времени. Образ Блока-поэта в первой половине статьи вполне отвечает описанию «неживых людей» – так в разделе «Кризис индивидуализма» Зощенко называл героев Зайцева, Инбер и др., подчеркивая такие их черты, как искусственность, безвольность (вплоть до апатии к жизни), болезненную мечтательность: «Вся почти литература наша современная о них, о безвольных, о неживых или придуманных. Гиппиус, Блок, Ал. Толстой, Ремизов, Ценский – все они рассказывают нам о неживых, призрачных, сонных людях» [Грознова (ред.) 1997, 46]. Впервые разделение героев на «неживых людей» и «зверей» в книге Зощенко отметила Т.В. Кадаш [Кадаш 1995]. Те же черты Зощенко находит у лирического героя Блока и замечает, что «Судьба, Рок, Кисмет» распорядились его жизнью, а также что «он даже поэтом стал как-то помимо своей воли» [Зощенко 1994, 78]. И здесь важно, что в книге

«На переломе» Зощенко сближает автора и его героя.

Он акцентирует внимание на связи художественного мира произведения с ментальностью творца этого мира. Мысль о связи между характером героя и его создателем, писателем-интеллигентом, прослеживается практически во всех фрагментах книги. Такой подход можно встретить и в статье Зощенко о Блоке, но в ней он выражен менее, чем в остальных. Зощенко считал, что Блоку удалось преодолеть индивидуализм и представить образец нового творчества (поэму «Двенадцать»), что вынуждало писателя ответить на вопрос о трансформации ментальности Блока.

В книге «На переломе» проблема кризиса индивидуализма в литературе и связанной с ним ментальности тесно переплетается с вопросом о творческих потенциях интеллигенции. Зощенко находит, что интеллигенция пребывает в состоянии духовного упадка: из творчества ушло его основание – сама реальная жизнь. Блоку в поэме «Двенадцать», считает писатель, удалось передать одно из новых явлений жизни – «пролетарское» [Зощенко 1994, 83]. И Зощенко высоко оценивает это, особенно высоко потому, что сделано это было нелицемерно: «Но Александр Блок... Какой уж тут подряд!..» [Зощенко 1994, 83]. Но даже несмотря на то, что Блок – единственный художник из книги «На переломе», который, по мнению Зощенко, сумел преодолеть индивидуализм, его фигура все же отнесена к литературе прошлого века. И главная причина этого в том, что на тот момент Зощенко не видел, как могла бы продолжиться линия изображения новой жизни, намеченная Блоком в поэме.

Таким образом, идеала победы над индивидуализмом, идеала современной литературы Зощенко в книге не называет. Судя по двум черновикам плана книги, он и не планировал этого. Тем не менее, отрицая те или иные направления в литературе, критик вел поиск идеала. Из текста можно вычленил как минимум две его черты. Во-первых, возвращение к чистой идее о «свободном и сильном человеке» [Грознова (ред.) 1997, 40], которая не анализируется в книге подробно и раскрыта лишь через антитезу (образы «зверья» и «неживого человека»). Во-вторых, поиск литературы, отвечающей духу времени, в том числе такой формы письма, которая отразила бы то новое, пролетарское, что появилось в жизни (этот поиск также идет через отрицание). В целом мы согласны с М.О. Чудаковой, что книга литературно-критических статей была поставлена в зависимость от актуальной в то время темы [Чудакова 1979, 16]. Но диктат темы не был воспринят писателем беспрекословно. Фрагменты книги, сам их незавершенный характер обнаруживают, что мысль писателя с трудом подчинялась выбранному направлению. Вернувшись позднее к теме творческих потенций интеллигенции и к творчеству Блока в «М.П. Синягине», Зощенко вновь попытался обосновать свой взгляд на проблему преобразования жизни после 1917 г.

2

Главный герой повести «М.П. Синягин (Воспоминания о Мишеле Синягине)» – малоизвестный поэт, эпигон Блока. Об этом сообщает сам

рассказчик: «Он сильно любил таких прекрасных поэтов, как Фет, Блок, Надсон и Есенин. И в своем собственном творчестве, не отличаясь исключительной оригинальностью, он был под сильным влиянием этих славных поэтов. И в особенности, конечно, под влиянием гениального поэта тех лет, А.А. Блока» [Зощенко 1930, 118]. Творческая несамостоятельность героя утверждается рассказчиком с первых страниц повести и, на наш взгляд, имеет принципиальное значение в авторской оценке персонажа. Во-первых, она характеризует героя как «среднего», невыдающегося человека. Во-вторых, сама тема эпигона, думается, приобретает в повести экзистенциальный характер. Мишель Синягин не просто подражает Блоку в своем творчестве, но он стремится претворить свою подражательную поэзию и философию в жизнь. Именно это, видимо, имела в виду М.О. Чудакова, когда писала, что «в своей частной жизни герой действует как бы под диктовку блоковской поэзии» [Чудакова 1979, 188], – заметим, поэзии, преломленной в повести через сатирическую линзу. Но идея жизнотворчества Мишеля Синягина терпит фиаско. Пример со стихами Мишеля о Прекрасной Даме и Незнакомке хорошо это иллюстрирует.

Рассказчик отмечает, что Мишель испытал влияние Блока и «любил нереально какую-то неизвестную женщину», которая была «красива и таинственна» [Зощенко 1930, 120]. В доказательство рассказчик приводит стихотворение Мишеля «Дамы, дамы, отчего мне на вас глядеть приятно», которое в резкой сатирической форме обыгрывает образы Прекрасной Дамы и Незнакомки. Проверка литературы Мишеля жизнью происходит незамедлительно: сразу после стихотворения «Дамы, дамы...» рассказчик замечает, что «поэтический гений» Мишеля «шел несколько вразрез с его житейскими потребностями» и он был увлечен «определенной девушкой», выпускницей псковской гимназии Симочкой М. [Зощенко 1930, 121]. Идея жизнотворчества подразумевается автором несомненно, и шутка рассказчика по поводу увлечения Мишеля – не пустое зубоскальство. Дальнейшее описание отношений Мишеля с женщинами доказывает это.

Вероятно, две возлюбленные Мишеля – Симочка М. и Изабелла Ефремовна Крюкова – связаны с образами Прекрасной Дамы и Незнакомки. Причем на связь эту указывают не только замечания рассказчика, но и размышления самого Мишеля, который мысленно сопоставляет возлюбленных со своим поэтическим идеалом. Так, в уездной барышне Симочке поэт не находит ничего «удивительного» и, хотя считает свое увлечение «вульгарным», тем не менее с Симочкой не порывает [Зощенко 1930, 121]. Что действительно пугает его в отношениях с ней, так это перспектива женитьбы. Важна мотивировка этого страха: брак с Симочкой, по мнению героя, «снизил» бы его до «простых, повседневных поступков» [Зощенко 1930, 121].

Важно, что Зощенко далек от изображения Мишеля в качестве узника и трактовки его судьбы как жертвенной. Хотя мотив узничества в повести есть: вспомним один из вариантов названия повести, который рассказчик предлагает в предисловии – «У жизни в лапах». Мотив этот является од-

ним из ведущих в эстетической концепции русских символистов, и обращение к нему в повести, главный герой которой увлечен поэзией Блока, думается, неслучайно. Причем реализация этого мотива в повести сатирическая. Так, под узничеством Мишель понимает узы брака, что отражено в повести в следующих выражениях: до брака с Симочкой «его главным образом пугало, как бы его не *окрутили* и как бы его не заставили жениться» [Зощенко 1930, 121; курсив мой – Е.В.], а уже после венчания Мишель сокрушался, что его все-таки «*опутали*, как сукинова сына» [Зощенко 1930, 125; курсив мой – Е.В.].

С мотивом узничества, конечно, связано символистское представление о двоимирии, которое, на наш взгляд, также сатирически обыгрывается в повести. Мишель не раз сетует на трагический разлад между миром реальности и миром мечты. Вспомним мысли Мишеля, когда он осознал, что мать Симочки, пытаясь устроить свадьбу дочери, на самом деле «взяла его на испуг» своей угрозой выкинуться из окна: «Все ложь, форменный эгоизм и обман» [Зощенко 1930, 125]. Эта трагикомическая сцена обличает героя. Слова Мишеля говорят, что он задет в своих лучших чувствах, но ситуация показывает его действительные стремления. Противоречие подвергает сомнению трагическое мироощущение, на которое претендует сам герой. О том, что разлад между миром мечты и миром реальности на самом деле мнимый, говорит и поэтический идеал Мишеля. Оказывается, что подлинным, желанным воплощением Прекрасной Дамы, о которой мечтает поэт, является Изабелла Ефремовна Крюкова, та самая, которую сам же Мишель назовет впоследствии «корыстной канальей» [Зощенко 1930, 133].

Фамилия героини – Крюкова – призвана обыграть в сатирической форме ее меркантильность и стремление к наживе: Мишель, обвороченный французскими каблучками девушки, попался к ней на крючок. Причем имя героини Изабелла – полный вариант имени Bella (итал.), т.е. «красавица» – резко контрастирует с ее хищной фамилией. По тому же принципу создано имя другой героини Зощенко из «Сентиментальных повестей» – Тамары Омельченко. Так, А.Д. Синявский указывал, что имя Тамара «прочно связано с лермонтовской традицией» и «в провинциально-романтическом восприятии <...> Тамара предполагает красавицу с экзотическим (иногда роковым) оттенком» [Синявский 1988, 95]. Само имя Тамара, отметил Синявский, дисгармонирует с фамилией Омельченко, которая образована от названия паразитического растения «омела» – указание на «цепкую меркантильность» героини [Синявский 1988, 97].

Таким образом, оказывается, что поэтический идеал Мишеля – Прекрасная Дамы и Незнакомки – резко контрастирует с его возлюбленными: «провинциальной курочкой» Симочкой М. [Зощенко 1930, 131] и «корыстной канальей» Изабеллой Ефремовной Крюковой [Зощенко 1930, 133]. Несмотря на внешние признаки «удивительной дамы» – так, Ц.С. Вольпе замечает, что с Изабеллой связана блоковская тема Кармен [Вольпе 1991, 221], – она, как и Симочка, оказывается «реальной» женщиной. Лю-

бовь Изабеллы к комфорту и красивой жизни показывает ее укорененность в быте. Интерес Мишеля к Изабелле становится одним из признаков ущербности его жизнетворчества. В целом история отношений Мишеля с женщинами выглядит как превращение идеала, «небожительницы», в «простенькую мешаночку» – точно такими словами Зоценко описал динамику блоковского образа Прекрасной Дамы в книге «На переломе» [Зоценко 1994, 81]. В чем причина этой трансформации?

Писатель показал, что созерцательное творчество Мишеля и его идеал покоились на химерической основе. На это указывает история создания стихов, посвященных отношениям с Симочкой. Так, лирическое обращение Мишеля к природе в стихотворении «Сосны, сосны, ответьте мне» призвано сатирически обыграть ситуацию создания стихотворения (оно было написано сразу после скандала с матерью девушки). Стих «Нет, не удерживай меня, младая дева», который Мишель пишет после разрыва отношений с Симочкой, также становится знаком духовной бедности поэта. Интересно, что написанный до свадьбы стих Мишеля «Дамы, дамы, отчего мне на вас глядеть приятно» предвещал финал его отношений с девушкой: «А когда / эта наша незнакомка познакомится со мной – / неохота мне глядеть на знакомое лицо / и противно ей давать обручальное кольцо» [Зоценко 1930, 121]. И после свадьбы Мишель покидает Симочку. Таким образом, в повести Мишель нивелирует блоковский мотив любви к Незнакомке и Прекрасной Даме: поэзия переведена в прозу жизни. Но чем обусловлен такой итог? И зачем Зоценко сделал главного героя эпигоном Блока?

3

Описание подражательного поэтического таланта Мишеля нацелено на фигуру Блока, но поэт интересен Зоценко не как оригинальный художник, а как эпохальный характер, в котором в концентрированной форме оказались выражены черты прошлого поколения интеллигентов. Причем в сатирическом произведении черты эти приобрели гротескную форму. Изучая тему Блока в повести «М.П. Синягин», Ц.С. Вольпе также обратил на это внимание: «Памфлет Зоценко направлен не против Блока, а против декадентской культуры дореволюционной русской интеллигенции» [Вольпе 1991, 214]. Надо заметить, что сам Зоценко понятие «декаданс» и «декадентская культура» в повести не использует. Но сам ход мысли мемуариста и близость его позиции взглядам писателя на дореволюционную культуру Ц.С. Вольпе, как мы считаем, передал верно.

В повести Зоценко характеризовал Мишеля как определенный социальный тип, акцентируя внимание на том, что модель образа жизни героя характерна и сложилась в результате возникновения определенных историко-культурных и социально-экономических условий. Это видно из рассуждений рассказчика в части «О рождении героя», где он определяет отношение Мишеля к «интеллигентской прослойке» [Зоценко 1930, 118]. Кроме того, рассказчик задает критический вектор ее оценки, предвывая повествование о жизни Мишеля лирическим отступлением о судьбах ин-

теллигенции. Пытаясь понять, как до революции стал возможен расцвет интеллигентской культуры, рассказчик приходит к выводу, что он произошел «за счет чего-то такого другого», и рисует картину семьи, в которой из трех сыновей кормят и обучают лишь одного [Зоценко 1930, 117]. Конечно, пишет рассказчик, такой сын «и стишки начнет загибать, и перед воробушками умиляться» [Зоценко 1930, 117].

Прочитанные выше строки напоминают личное письмо Зоценко к А.М. Горькому от 30 сентября 1930 г. (отметим, что повесть писалась в тот же год). В письме Зоценко признается: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено» [Сухих (ред.) 2015, 144]. В повести «М.П. Синягин» писатель, мы полагаем, взялся на примере судьбы Мишеля показать несостоятельность такой жизненной модели. Вспомним начало произведения, когда автор-рассказчик говорит, что «про цветки» писать не станет, а напишет повесть, «подводящую итоги прошлой жизни» [Зоценко 1930, 114]. Таким образом повесть не ограничивалась изображением психики героя и приобретала публицистическое значение. Думается, то же подразумевал Ц.С. Вольпе, называя историю Мишеля Синягина «памфлетом».

Характеристика Мишеля Синягина как «среднего» человека – её дает в повести рассказчик – позволяет говорить о нем как о специфически зоценковском герое, которого можно встретить и в написанных в другой манере рассказах и фельетонах Зоценко 1920-х гг. Хотя Мишеля можно назвать «средним» человеком (следуя за автором, мы понимаем эпитет «средний» в значении «небольшой» и «обыкновенный» [Зоценко 1930, 112], «незначительный» [Зоценко 1930, 114], что также отражено в характеристике «скромный герой» [Зоценко 1930, 114]), тем не менее есть принципиальная разница между ним и героями уже упомянутых произведений Зоценко 1920-х гг. На наш взгляд, это различие состоит в том, что герой зоценковской малой прозы, как правило, очень ловко осваивается с новым миром: он знает, что ему полагается и как можно повернуть это для своей выгоды, или, говоря словами рассказчика, как можно устроить себе «жизтьишко».

Парадоксальное употребление слова «жизтьишко» встречается на страницах рассказов Зоценко. «Бамам, милые мои, нынче жисьишко. Крупно богатеют наши бабы» [Зоценко 2012, 410], – завистливо сообщает рассказчик в «Бабье счастье» (1926) об уточнениях в нормах Кодекса, касающихся выплаты алиментов на ребенка женщине. Или, например, в знаменитой «Бане» (1925) рассказчик счастливо мечтает о том, как устроены бани в Америке: «Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подадут – стираное и глаженое. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Жисьишко!» [Зоценко 2012, 360]. По слову рассказчика, «жисьишко» означает «завидную жизнь», а вовсе не «плохое житье», как можно было бы ожидать. За этой подменой понятий, думается,

кроется большая беда маленького человека: в погоне за «жизнью» он не заметил, как духовная его жизнь превратилась в «жизнь» – уже в нашем, привычном смысле слова.

В отличие от героя малой прозы Зощенко 1920-х гг., герой повести «М.П. Синягин» в целом оказался не в состоянии освоить новый уклад жизни с его практической стороны. В результате он был вытеснен на обочину общественной жизни и стал маргиналом. Только в конце пути ему удается вернуться с периферии общества, восстановив прежние социальные связи (знакомство с Симочкой). Но показательно, что этот период блаженства героя – когда он был счастлив тем, что наконец «понял все свои ошибки и все свои наивные фантазии, и что он хочет работать, бороться и делать новую жизнь» [Зощенко 1930, 140], – не продлился долго. Через девять месяцев после возвращения в Псков Мишель скоропостижно ушел из жизни. Эти девять месяцев новой жизни героя в «сказочном городе» [Зощенко 1930, 137], несомненно, противопоставлены девяти годам, которые до этого он провел в Ленинграде.

Сравнение картин жизни Мишеля до и после преобразования пугает тем, что в описании его последних, счастливых годов чувствуется фальшь. Изображение наступившего материального благополучия героя не действует очищающе, т.к. вопрос о его духовной жизни остается открытым. Когда Мишель возвращается в Псков к Симочке, становится ясно, что перспектива воссоединения с бывшей возлюбленной – его мечта о том, как он «проведет с ней остаток своей жизни в полном согласии, любви и нежной дружбе» [Зощенко 1930, 137], – в действительности была привлекательна для него тем, что сулила больше комфорта, чем босяцкая жизнь в Ленинграде. Найдя в Симочке замужнюю даму с увядшими чертами, он не огорчился и был рад поселиться в ее доме на правах старого приятеля (патронажный характер этих отношений подчеркнут также при описании кончины Мишеля: «... умер почти на руках у своих друзей и благодетелей» [Зощенко 1930, 140]).

Жизненный путь Мишеля предвосхищен еще в начале повести рассуждениями рассказчика о человеческой природе: «... человек очень великолепно устроен. Какая жизнь идет – в той он и прелестно живет. А которые не могут, те, безусловно, отходят в сторону и не путаются под ногами» [Зощенко 1930, 115]. Переехав в Ленинград около 1920 г., Мишель оказался в числе тех, кто не сумел приспособиться к новой жизни. Рассказчик подчеркивает, что вопреки традиции жизнь героя показана в повести без «трогательных мучений и переживаний» [Зощенко 1930, 134]. Это отсутствие трагического пафоса, невозможность романтизации судьбы героя представляет важную авторскую задачу, и покорность героя жизненным обстоятельствам не столько вызывает сочувствие, сколько производит угнетающее воздействие. «Ровно, легко и бездумно» – такими словами рассказчик описывает жизнь Мишеля после того, как он потерял последнюю свою работу и стал просить милостыню [Зощенко 1930, 134]. В таком подходе объективные причины, навлекшие бедствия на героя, отступили на

второй план и потеряли статус значимых, тогда как субъективные факторы, такие как индивидуально-личностные особенности характера героя, приобрели первостепенное значение.

По-видимому, именно в этом пункте – отказе от «возвышенной трактовки темы гибели и отчаяния» – Ц.С. Вольпе видел полемику Зощенко с Блоком, считая, что повесть написана на «центральную тему эстетической философии <...> Александра Блока – тему “гибели”» [Вольпе 1991, 218]. Исследователь пишет, что Блок обосновал трагическую трактовку судьбы своего поколения на материале своей биографии, поэтому «для реалистического ответа на эту символическую философию Зощенко нужно было дать свою интерпретацию материала блоковского творчества» [Вольпе 1991, 219]. Мы согласны, что обнаруженное Вольпе неприятие возвышенной трактовки темы гибели было свойственно Зощенко. Об этом он писал в отрывках из «На переломе» (1919–1920), когда критиковал литературу прошлого, подтверждение этому мы находим и в его книге «Письма к писателю» (1929).

Книга «Письма к писателю» примечательна тем, что в ней Зощенко говорит «прямым» авторским голосом о некоторых вопросах своего творчества. Хотя его ответы на письма читателей и комментарии к ним занимают меньшую часть книги, тем не менее они представляют ценные сведения о творческих целях и задачах писателя. Кроме того, комментарии открывают некоторые взгляды и вкусы писателя, что отмечали также современники, близко знакомые с Зощенко. Так, К.И. Чуковский записал в дневнике по поводу новой работы писателя: «... хотя вся она состоит из чужого материала, она вся – *его*, вся носит отпечаток его личности» [Чуковский 2003, 545]. Книга «Письма к писателю» вышла за полгода до начала работы над «М.П. Синягиным» и, как нам кажется, хранит следы тех размышлений, которые мы обнаружили в повести.

Отвечая в книге на письмо одной читательницы, пожелавшей рассказать писателю о своей жизни, Зощенко оговаривается, что не печатает ее письмо полностью, т.к. «все эпизоды взяты из прошлой, старинной жизни» и, кроме того, письмо «проникнуто верой в судьбу, в рок. А я не слишком-то верю в “фатальное предназначение”. Жизнь, на мой ничтожный взгляд, устроена проще, обидней и не для интеллигентов» [Зощенко 1991, 390]. Эта оценка, как нам кажется, подтверждает неприятие писателем трагической трактовки судьбы. Также интересно, что в одном смысловом ряду здесь оказались «старинная жизнь», «интеллигенция» и «фатальное предназначение», «вера в рок». Причем последняя строка ответа Зощенко текстуально перекликается с фразой, завершающей в повести рассуждения рассказчика о причинах отказа от трагической трактовки судьбы своего героя: «Жизнь устроена гораздо, как бы сказать, проще, лучше и пригодней. И беллетристам от нее совершенно мало проку» [Зощенко 1930, 134]. Разница в расстановке акцентов – «обидней» и «лучше» – при текстуальном совпадении двух отрывков наводит на мысль, что подведение итогов прошлой жизни в повести далось Зощенко нелегко, т.к. затрагивало много

личного.

В книге «Письма к писателю» интерес к теме творческих потенций интеллигенции также обнаруживает комментарий Зощенко к циклу писем «Все в порядке». Под этим заголовком Зощенко напечатал несколько писем от девушки, состоявшей с ним в переписке в 1928–1929 гг. Публикуя один из ее текстов, Зощенко отметил, что печатает его полностью, т.к. считает «любопытным» по настроению: «Мне кажется, что какая-то часть (весьма небольшая) нашей интеллигентской молодежи находится именно в таком нерешительном состоянии, как автор этого письма» [Зощенко 1991, 381]. Исповедь девушки, ее размышления о своей «слабохарактерности» и интеллигентском происхождении могли показаться Зощенко интересными, т.к. подтверждали его оценку поколения. В связи с этим важно, что из последнего письма девушки Зощенко публикует лишь короткий отрывок, в котором она признается: «...у меня нет воли и охоты бороться за свое за существование» [Зощенко 1991, 384].

Такие работы Зощенко, как повесть «М.П. Синягин», «Сентиментальные повести» и «Письма к писателю» показывают, что в 1920-е гг. Зощенко проявлял стойкий интерес к судьбе интеллигенции. Обращение в этом контексте к Блоку выглядит закономерным. Его философско-эстетическая концепция имела большое влияние на интеллигенцию конца века и, самое главное, интересовала писателя – к такому же выводу пришла М.О. Чудакова, изучая книгу «На переломе» [Чудакова 1979, 13]. Таким образом, истоки этого интереса можно найти уже на страницах неоконченной книги «На переломе», в которой писатель размышлял об интеллигентской культуре («узловым» текстом книги является статья о Блоке).

Как можно судить по сохранившимся наброскам, главным объектом критики в книге «На переломе» становятся декадентские мотивы в литературе прошлого века. Особенно Зощенко беспокоила отстраненность художника от мира реальных событий и фактов, потеря интереса к жизни, эстетизация страдания и смерти. В книге «На переломе» эта тема прочно ассоциируется с уже упомянутыми нами «неживыми людьми» – носителями особенного типа сознания, которое, по наблюдению Зощенко, появилось в среде интеллигенции в результате кризиса индивидуалистической философии рубежа XIX–XX вв. Сама проблема кризиса индивидуализма была представлена в книге критических статей как вопрос о новых путях литературы после революции (хотя по своему характеру оценки Зощенко в каком-то смысле выходили за рамки литературного поля: его интересовала психология литературных героев и их создателей). В повести «М.П. Синягин» Зощенко, на наш взгляд, углубил эту проблему и пошел дальше. Изобразив «гибельный» жизненный путь Мишеля Синягина, писатель поставил вопрос о кризисе сознания, этот путь определившего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. 2-е изд., доп.

М., 2004.

2. Вольпе Ц.С. Искусство непохожести: Б. Лившиц, А. Грин, А. Белый, Б. Житков, М. Зощенко. М., 1991.
3. Зощенко В.В. Так начинал М. Зощенко // Воспоминания о Михаиле Зощенко / сост. Ю.В. Томашевский. Л., 1995. С. 5–28.
4. Зощенко М.М. Конец Рыцаря Печального Образа // Лицо и маска Михаила Зощенко / [сост. и публ. Ю. В. Томашевского]. М., 1994. С. 78–85.
5. Зощенко М.М. М.П. Синягин. (Воспоминания о Мишеле Синягине) // Новый мир. 1930. Кн. 12. С. 112–140.
6. Зощенко М.М. Письма к писателю. Из архива печати // Зощенко М.М. Уважаемые граждане / сост., вступ. статья, материалы к биографической хронике, коммент. и доп. М.З. Долинского. М., 1991. С. 345–431.
7. Зощенко М.М. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Рассказы: двадцатые годы / вступ. ст. и примеч. Ю.В. Томашевского. М., 2012.
8. Зощенко М.М. Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки / сост., вступ. статья, материалы к биографической хронике, коммент. и доп. М.З. Долинского. М., 1991.
9. Кадаш Т.В. «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 36–38.
10. Переписка Зощенко с Горьким. 1927–1935 гг. // Мих. Зощенко: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., вступ. статья, коммент. И.Н. Сухих. СПб., 2015. С. 139–150.
11. Синявский А.Д. Мифы Михаила Зощенко // Синтаксис. 1988. № 23. С. 82–103.
12. Статья М.М. Зощенко о Б.К. Зайцеве / публ. А.И. Павловского // Михаил Зощенко: материалы к творческой биографии / отв. ред. Н.А. Грознова. Кн. 1. СПб., 1997. С. 37–48.
13. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.
14. Чуковский К.И. Дневник. 1901–1969: в 2 т. М., 2003.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kadash T.V. “Zver” i “nezhivoy chelovek” v mire rannego Zoshchenko [The “Beast” and the “Unalive Man” in Zoshchenko’s Early Works]. *Literaturnoye obozreniye*. 1995, no. 1, pp. 36–38. (In Russian).
2. Sinyavskiy A.D. Mify Mikhaila Zoshchenko [The Myths of M. Zoshchenko]. *Sintaksis*, 1988, no. 23, pp. 82–103. (In Russian).

(Monographs)

3. Belaya G.A. *Don Kikhoty revolyutsii – opyt pobed i porazheniy* [The Don Quixotes of the Revolution: An Experience of Victories and Defeats]. 2nd ed. Moscow, 2004. (In Russian).
4. Chudakova M.O. *Poetika Mikhaila Zoshchenko* [Mikhail Zoshchenko’s Poetics].

Moscow, 1979. (In Russian).

5. Vol'pe Ts.S. *Iskusstvo nepokhozhesti: B. Livshits, A. Grin, A. Belyy, B. Zhitkov, M. Zoshchenko* [The Art of Being Different: B. Livshits, A. Grin, A. Bely, B. Zhitkov, M. Zoshchenko]. Moscow, 1991. (In Russian).

Васильева Евгения Олеговна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Научные интересы: русская литература начала XX в., теория сатиры.

E-mail: jenka-fenka@mail.ru

Evgeniya O. Vasilieva, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of Russian Literature and Journalism, the Faculty of Journalism. Research interests: the Russian literature of the early 20th century, theory of satire.

E-mail: jenka-fenka@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00044

Е.А. Смышляев (Челябинск)
ORCID ID: 0000-0002-4848-4986

СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ ЧЕЛЯБИНСКА

Аннотация. Современные литературоведческие исследования с каждым годом уделяют все большее внимание анализу художественного пространства, изучению его смыслового и образного наполнения. Как неоднократно подчеркивали многие ученые (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, В.Е. Хализев и др.), литература – вид искусства, наиболее тесно связанный с пространственными категориями. Общим смысловым полем для современной поэзии Челябинска является сгущенность передачи местной атмосферы через пространственные мотивы и образы, их смысловое единство и связность ключевых аспектов описания города и региона (таких как экология, климат, флора, фауна, ландшафт, архитектура, периферийное положение города). В данной статье представлен анализ системы пространственных мотивов и образов современной поэзии Челябинска. Исследуются самые распространенные аспекты описания пространства города и региона, а также демонстрируется преемственность и развитие тех или иных пространственных моделей в трех поколениях современной поэзии Челябинска. Доминирующим пространственным образом современной поэзии Челябинска является образ города, что реализуется в обилии топонимии. В поэзии старшего поколения пространство Челябинска чаще изображается в серых, мрачных тонах, пробуждая ощущение тоски и безысходности, характерных при описании провинциальных локусов. Тема южноуральской природы становится общим смысловым полем для тех челябинских поэтов старшего поколения, которые продолжают традиции классической и советской поэзии (например, для Н.И. Годины, Н.А. Ягодинцевой). Точкой пересечения среднего поколения со старшими авторами служит восприятие и репрезентация городского пространства как провинциального: город предельно сужен, локализован определенными топонимами, связанными с географией авторов. При описании челябинского пространства А. Самойлов и Я. Грантс наследуют эстетику минимализма и концептуализма. Актуальным для современных челябинских поэтов молодого поколения становится космополитичный лирический субъект, перемещающийся в интертекстуальном пространстве, которое объединяет множество локальных текстов культуры. Таким образом, челябинский локус делается лишь одним из множества мест пребывания лирического героя.

Ключевые слова: локус; топос; мотив; образ; пространственные мотивы и образы; модель пространства; аспекты описания локуса; топоним; городской текст.

E.A. Smyshlyaev (Chelyabinsk)
ORCID ID: 0000-0002-4848-4986

The System of Spatial Motifs and Images in Contemporary Chelyabinsk's Poetry

Abstract. Every year contemporary literary studies tend to increase the importance of the interpretational analysis of a particular space, identifying its semantic and figurative content. Many scholars (M.M. Bakhtin, Yu.M. Lotman, V.N. Toporov, V.E. Khali-zev and others) have repeatedly emphasized that literature is an art form most closely associated with spatial categories. The common semantic field for contemporary poetry of Chelyabinsk is the concentration of local atmosphere transmission through spatial motifs and images, their semantic unity and coherence of main aspects of the description of a city and region (such as ecology, climate, flora, fauna, landscape, architecture, marginal city location). This article presents an analysis of the system of spatial motifs and images of modern poetry of Chelyabinsk. The most frequent aspects of locus description of the city and the region are revealed. The continuity and development of various spatial models in three generations of contemporary poetry of Chelyabinsk is demonstrated. Nowadays the prevailing spatial model in the poetry of Chelyabinsk is the theme of the city manifested in the abundance of toponyms and urban imagery. In the poetry of the older generation, the space of Chelyabinsk is more often depicted in gray, dark tones, evoking a sense of melancholy and hopelessness. The theme of the nature in the South Ural becomes a common semantic field for those older Chelyabinsk poets who carry on with the traditions of classical and Soviet poetry (for example, N.I. Godina, N.A. Yagodintseva). The intersection point of the middle generation with the older authors is the perception and representation of urban space as a provincial one: the city is extremely narrowed, localized by certain toponyms associated with the authors' geobiography. A. Samoilov and J. Grants adopt the aesthetics of minimalism and conceptualism when describing the Chelyabinsk space. The cosmopolitan lyric subject moving in the intertextual space that combines many local cultural texts becomes relevant for modern Chelyabinsk poets of the younger generation. Thus, the Chelyabinsk locus appears to be only one of the many places where the lyric character lives.

Key words: locus; topos; motive; image; spatial motifs and images; space model; aspects of locus description; toponym; urban text.

Обилие различных аспектов описаний локуса (ландшафтных, климатических, архитектурных, географических) в художественных текстах является важной особенностью поэзии современных челябинских авторов. Поэты чутко воспринимают окружающую действительность со всеми ее изменениями и выражают свой опыт восприятия пространства в стихотворениях. Пространственные мотивы и образы включены в поэтический арсенал многих челябинских авторов (И. Аргутиной, Я. Грантса, В. Кальпиди, А. Самойлова, А. Маниченко и др.).

Прежде чем перейти к непосредственному анализу пространственных мотивов и образов в современной поэзии Челябинска, дадим определения

ключевым терминологическим дефинициям, используемым в данной статье.

Исследования, посвященные изучению системы мотивов и образов определенного локуса, связаны с такими литературоведческими понятиями, как *топос*, *локус*, которые используют применительно к описанию художественного пространства. Оба термина пришли в литературоведение из философии и естественных наук и еще не имеют окончательной дефиниции. Очень часто эти термины смешиваются на основании смежности и взаимозаменяются, поскольку и топос, и локус, в широком смысле, обозначают категорию места, пространственный образ литературного произведения. Однако для нашего исследования важно разграничить эти два термина.

Термин *локус* этимологически (от лат. *locus*), как и топос (от лат. *topos*), означает «место», «участок». Впервые термин «локус» при анализе литературного произведения начал употреблять Ю.М. Лотман в статьях о семиотике художественного пространства. В них ученый говорил о «твердой приуроченности героя произведения к определенному месту, локусу» [Лотман 1993, I, 446]. Для локуса как пространственного образа, зафиксированного в тексте, важны признаки относительной тождественности существующему в реальной действительности пространству. В современной поэзии Челябинска эта тождественность, чаще всего, проявляется через *топонимы* (названия географических объектов – улиц, проспектов, районов, учреждений и т.д.), которыми авторы маркируют причастность к челябинскому локусу.

В отличие от локуса, *топос* имеет более широкое значение, охватывает общие проблемы и сюжеты национальной литературы, устойчивые речевые формулы. Так, известный теоретик литературы В.Е. Хализев называет топосы «структурами универсальными, надвременными, статичными» [Хализев 2002, 246]. Понятие топос, применительно к художественному произведению, не всегда связано с географическими образами: в работе мы используем такие формулировки, как «топос реки», «топос горы».

Большинство исследователей (Н.Е. Меднис, В.Н. Топоров, Н. Башмакофф) склоняются к мнению, что *локус* – это составная единица *топоса*, обозначающая конкретное место в данном континууме. Топосу отводится роль обозначения языка пространственных отношений, пронизывающих художественный текст, тогда как локус соотносится с конкретным пространственным образом. Так, М.Н. Эпштейн в книге «Природа, мир, тайник вселенной...» обращает внимание на то, что «образы, которые, многократно варьируясь, приобретают общенациональную распространенность и характерность, принято называть топосами» [Эпштейн 1990, 5].

Для того чтобы описать систему пространственных мотивов и образов современной поэзии Челябинска, исследуемые авторы были разделены на три группы: поэты старшего (И.М. Аргутина, С.К. Борисов, Н.И. Година, В.О. Кальпиди, Н.А. Ягодинцева), среднего (Я. Грантс, А. Самойлов) и младшего (А. Маниченко, Е. Оболишхта, Р. Япишин) поколения.

При разделении поэтов на три поколения мы руководствуемся не только возрастным принципом, но и ориентируемся на «инициационный» принцип – время вступления поэта в литературную жизнь. Для старшего поколения инициальным событием становится развал СССР, для среднего поколения – социокультурный кризис 90-х гг., для младшего поколения – новая цифровая эпоха, появление Интернета. Исследование известного уральского литературоведа и поэта Ю.В. Казарина «Поэты Урала» также подтвердило нашу мысль о возможном разделении поэтов на три поколения: «в восьмидесятых годах XX века в уральской литературе сошлись сразу три поколения <...>» [Казарин 2011, 19]. Ю.В. Казарин в своей книге пишет: «<...> поэтический возраст – явление не хронологическое, а онтологическое, и движение поэтического возраста происходит не линейно и не по горизонтали, а всегда вертикально» [Казарин 2011, 19].

Общим смысловым полем для челябинских поэтов старшего поколения является тема южноуральской природы и связанные с нею мотивы и образы. Такие исследователи уральской литературы, как Ю.В. Казарин в работе «Поэты Урала», Ю.С. Подлубнова и Р.М. Комадей в исследовании «Пейзажи, природные компоненты и категория природы в лирике В. Кальпиди», отмечают особую значимость пейзажных зарисовок, природных мотивов и образов в поэзии уральских авторов. Важность темы природы отмечается также самими поэтами. Так, Н.И. Година, объясняя смысл образов природы в своих стихотворениях, говорит: «Любовь к земле, острое видение окружающего, взаимоотношение человека с природой стало доминирующим в моей лирике» [Година 2015, 11].

Уральская флора, фауна, местные климатические особенности и особенности ландшафта становятся *топосами* – общими местами целого ряда индивидуальных поэтических образов, их смысловым и структурным ядром.

Иду на зов струи озерной,
на хвойный дух с ночной гряды.
Слежу мерцающие зерна
созвездий, камня и воды
[Борисов 2009, 48].

Мы бродим у озера. Ветром закатным пропахана
озерная зыбь, и кувшинки над ней зажжены.
За крохотным пляжем налево – деревня Непряхино,
отдавшая все, кроме имени и тишины <...>
[Аргутина 2009, 97].

Топос озера является одним из наиболее распространенных в поэзии старшего поколения. Во многом он восходит к фольклору Южного Урала, краю трех тысячи озер. Например, легенда о разбитом зеркале ведьмы Юрмы гармонично вплетается в пейзажную лирику многих авторов стар-

шего поколения:

плещут в озерах – и стынут в оковах зеркал,
уравновесив неспешное таянье сил [Аргутина].
(И.М. Аргутина)

Топос реки в поэзии челябинских авторов зачастую переплетается со славянской и античной мифологией. Так, в поэзии И.М. Аргутиной данный топос осмысляется через мифологему реки – границы между миром живых и миром мертвых:

Река моя – третье колено от Иртыша,
большого брата, левой руки Оби.
Обь велика, ей можно течь не спеша.
А я помолчу, чтобы не нанести обид
[Аргутина 2009, 67].

Поэтические пейзажные зарисовки у поэтов старшего поколения зачастую сопровождаются приведением *топонимов Южно-Уральского региона*:

На том берегу <u>Юрюзани</u> ,	За речкой узкою, но длинной,
Словно уже на небе,	За озером <u>Тургояком</u>
Избы стоят высоко	[Година 1985, 67].
[Ягодинцева 2012, 141].	

Насыщенность стихотворений образами природы Южного Урала (*озера, хвойные леса, горы*) и локальными топонимами демонстрируют принадлежность челябинских поэтов старшего поколения к региону, их рефлексию над жизнью в данном пространстве. Характерной особенностью поэзии данных авторов является сакрализация Южно-Уральского региона, придание ему ценностных черт мифического запредельного пространства:

Стикс протекает не здесь. И, возможно, не в Греции.
Нужно идти и идти – а не хочется. Или..? [Аргутина 2009, 98]
(И.М. Аргутина)

Топосы озера, реки, горы – являются *ключевыми в сакрализации пространства Южного Урала* в поэзии старшего поколения. Челябинские авторы изображают запредельное пространство, пространство края земли, отделенного от остального мира Уральскими горами, которые очень часто сравниваются с мифическими Рифейскими горами:

Я крайний уральского края, счастливый и настоящий,
я часто бываю пьяным, но опьяненным – чаще:
воздухом, взвинченным на дрожжах тополиных, кленовых почек;
ветром, который, если судить по рябящим лужам, имеет свой антикварный
почерк,
он, как и мои друзья, редко его доверяет почте...
[Антология современной уральской поэзии 1996, 127]
(В.О. Кальпиди).

В поэзии старшего поколения также представлены городские мотивы и образы. Челябинск в поэзии старшего поколения чаще изображается в серых, мрачных тонах, пробуждает ощущение тоски и безысходности, маркируется такими образами, как *дым, смог, копоть, запах серы, болото, яма, туман, сырость, дождь*:

Рыжий запах смолы и серы,
он плывет на восток и юг
от геенны металлургии
(по законам драматургии
самый верный – заклятый – друг)
[Аргутина 2009, 48].

Я знаю сердечный голод
по неге родимых черт,
когда этот смрадный город,
как дьявол, жестокосерд
[Борисов 2009, 46].

Челябинск наделяется чертами *провинциального локуса* – замкнутого и бесперспективного. Доказательством этому, помимо выше перечисленных образов, служит ограниченное число доминантных пространственных образов – *завод, вокзал, несколько центральных улиц, чаще всего связанных с геобиографией авторов, площадь Революции, площадь Павших революционеров, кладбище, тюрьма*:

Пейзаж типовой и неброский:
Ларек, светофор, кинозал...<...>
Воспел Соколов... без проформы
Асфальт и бетон уважал.
Вот город. Стою у платформы.
Приехал, как не уезжал
[Антология современной уральской поэзии 1996, 49].
(Н.И. Година).

Замкнутость границ провинциального локуса выражается через *образы стен, заборов, тупиков*, подчеркивающих герметичность пространства:

огляделся: сосны, березы, но не оливы,
но не пальмы, а город Ч. и его заборы
[Кальпиди 1995, 10].

Ключевой темой произведений большинства представителей *среднего поколения* становится тема города. Точкой пересечения со старшими авторами становится восприятие и репрезентация городского пространства в челябинской поэзии среднего поколения как провинциального: *город предельно сужен, локализован определенными топонимами*, связанными с геобиографией авторов. Так, например, в литературном проекте А. Самойлова «Маршрут 91» в качестве заглавий автор использует топонимы – названия остановок маршрутного такси, на котором он ежедневно добирается до работы (ДК ТЭЦ, Техникум, ЗЭМ и др.), а также названия магазинов, достопримечательностей, кинотеатров и т.п., выделяя их в качестве доминантных пространственных образов локуса:

Гулливвер ногами к Смолино
на Гагарина лежит <...>
[Самойлов].

В приведенном выше примере автор, на основании смежности названия магазина «Гулливвер» с именем известного персонажа тетралогии Джона Свифта, мифологизирует пространство, расширяет его ассоциативно-смысловое поле.

Челябинск в поэзии А. Самойлова предельно *обитовлен, бессобытиен* и связан с традиционными для провинциального текста *мотивами остановившегося или развернувшегося вспять времени, мотивом ностальгии по «потерянному раю»*:

Я сюда бежал ребенком,
просто мчался со всех ног,
чтобы заскочить в «шестерку»,
ехать на Медгородок [Самойлов].

У Яниса Грантса топонимы в стихотворениях напрямую с связаны с его местом жительства – это улица Гагарина («эта тетя сидит на Гагарина ежегодно в преддверии лета»), улица Шота Руставелли («я вышел из починки. жгут костры / из листьев тополей на Руставелли»), улица Сони-Кривой («Ты в офисе на Кривой / я сахар грузу кривой») и т.д. Таким образом, автор трансформирует пространство, создавая в своих текстах целостную Вселенную провинциального локуса.

При описании челябинского пространства авторы среднего поколения работают в эстетике минимализма, запечатления жизни окраин. Так, в книге стихотворений А. Самойлова «Киргородок», вышедшей в 2012 г., ключевым элементов художественной стратегии поэта становится обращение к семантике и образности городских окраин, которая разрабатывается в дальнейшем его творчестве. Модель пространства в книге стихов «Киргородок» близка модели замкнутого пространства «Жителей барака»

Игоря Холина. В стихотворениях А. Самойлова можно увидеть элементы поэтики конкретизма, свойственной «лианозовцам» – слова обозначают либо какое-то конкретное действие, либо конкретный предмет. Перечисление низовых реалий приобретает почти ритуальную форму:

В одном небольшом городе,
в незнакомом дворе
сиду на старой скамейке
в тени огромного тополя.
Качели, песочница, лестница,
пластиковая бутылка,
я что-то кому-то должен,
лужа, пакет, окурок
[Самойлов 2014, 5].

Минималистичное описание пространства Киргородка создает ощущение безысходности, закольцованности повседневного существования его жителей, как и жителей барака Игоря Холина.

Отдельного внимания заслуживают образцы раешника в поэзии А. Самойлова:

На Монтажке
звонил Наташке,
на «Смене» –
позвоню Лене [Самойлов].

Если есть в кармане спички,
то зачем менять привычки?
Если есть в кармане нож,
значит, весело живешь [Самойлов].

Поэт использует форму райка для демонстрации примитивной жизни народа, для иронизации жизни окраин. Известный стиховед Ю.Б. Орлицкий связывает частотное использование русского райка в уральской поэзии с расцветом русского рэпа, являющегося андеграундной частью культуры. В современной рэп культуре получили известность челябинские группы (ОУ74, Триагрутрика и т.д.), которые, очевидно, влияют на культуру региона. Своим творчеством они воздействуют на культурный контекст Челябинска, на мифологизацию образа города, одновременно являясь продуктом этой среды. Это влияние опосредованно отражается и на поэзии А. Самойлова, чутко воспринимающего окружающую обстановку.

В книге стихотворений «Дворы» А. Самойлов использует следующие минималистические приемы: раешный стих, тотальные повторы, короткая строка, фрагментарные тексты. Фиксируя внимания на низовых деталях городского пространства, А. Самойлов семантически расширяет образ Челябинска:

никто вино не пьет
в челябинских дворах
никто тебя не ждет

в челябинских дворах

и только дождь идет
в челябинских дворах
и скоро снег пойдет
в челябинских дворах
[Самойлов 2017, 8].

На поэзию молодых челябинских авторов (А. Маниченко, Е. Оболикшта, Р. Япишин) большое влияние оказало развитие коммуникационных технологий и Интернета. Как отмечает Д.М. Давыдов в статье «Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия», для молодого поколения «характерен генезис в Интернете, ориентация на сетевые формы организации. Отсюда – равная возможность опереться на самые различные литературные источники» [Давыдов 2006, 366]. Как показал анализ текстов молодых поэтов, эта возможность приводит к вариативности, полипарадигматичности поэтического языка, которая проявляется в многомерности художественного пространства.

Внимание к *урбанистической образности локального пространства* в поэзии молодых не столь обширно, как у поэтов среднего поколения. На город, как и на все окружающее пространство, молодые авторы смотрят сквозь множественные маски различных лирических героев:

земля:
мне холодно приходи ложись
обнимай
расскажи мне сказку а то темно
и такая ночь
<...>
мертвая невеста:
мухи в моем саду в моей голове
рой мушиный жужжит
приходи ко мне ложись в траве
видишь как мир дрожит [Маниченко а].

Городское пространство в поэзии молодых авторов входит в их личный самодидактичный мир, конструируемый множественным лирическим «я». Таким образом, городское пространство изображается как многомерное, расщепляющееся на молекулы воспоминаний и вновь собирающееся в сознании лирического героя:

Что делать в этом угольном шоссе?
Весь город, как разобранный конструктор.
Ей душно, но еще не по душе
сведенный судорогой воя репродуктор...
[Оболикшта 2010, 26]

В поэзии молодых челябинских авторов город, чаще всего, не маркирован челябинскими топонимами, тем самым обезличен, деиндивидуализирован. А.Э. Скворцов, исследуя поэзию молодых авторов, на примере лирики Алексея Порвина отмечает тенденцию нечеткости выражения временных и пространственных границ: «В каком веке обитает лирический герой – в двадцатом, девятнадцатом?.. Размытость временных и пространственных границ принципиальна, внутри мира Порвина драгоценно провозглашенное еще классиком невыразимое, оттого и форма в конкретном стихотворении согласуется с испаряющимся, как снежинка на ладони, содержанием: рифмы в лирическом высказывании по большей части провокативно неточны» [Скворцов]. Молодые авторы отходят от тенденции (свойственной поэтам среднего поколения) конструирования личностно-биографического мифа, чаще всего связанного с четкой локализацией лирического героя в определенном месте. Актуальным для современных челябинских поэтов молодого поколения становится «космополитический миф», когда лирическое «я» как бы «проходит сквозь любую конкретную пространственно-временную точку, превосходя каждую из них и не оседая нигде» [Штраус 2009, 88]. Как замечает главный редактор журнала поэзии «Арион», поэт А. Алехин, «особый “хронологический космополитизм” современной поэзии, вызван осознанием краткости и хрупкости человеческой цивилизации, поэты все чаще ощущают себя живущими во всех временах» [Алехин]. Такая модель лирического «я» наиболее ярко проявлена в поэзии А. Маниченко, для которого характерно перемещение в интертекстуальном пространстве культуры, объединение множества локальных текстов культуры. Челябинский локус становится лишь одним из множества мест пребывания лирического героя. Принадлежность к локусу *маркируется местными топонимами, достопримечательностями и именами близких людей*, которые представляют некую ценность для лирического героя. В отрывке из поэмы А. Маниченко «Логоцентрический плач», который приведен ниже, имена живых, реальных людей совмещаются в рамках одного высказывания с названиями памятников. Памятники Горькому и Курчатову антропоморфизируются, оживают («в центре живут...»), что демонстрирует их сакральную значимость:

у меня на северке солнце
у меня в александровском ветер
в центре живут наташа маша памятник горькому и курчатову
вроде все на этом [Маниченко а].

Пространство в стихотворениях челябинских авторов младшего поколения чаще всего выражается через образы *немоты, духоты, слепоты, стазиса, оцепенения, мерзлоты, травмы*. Немое пространство для поэтов – то, в котором они не могут творить, пространство, ненаполненное культурной жизнью:

Железная травма трамвая

Опять на мосту громахает<...>

[Япишин 2012, 34].

безголовый ангел падает из окна

тополиным телом в город ослепших птиц

[Оболикшта 2010, 21].

на немом Урале даже нема вода

не сейчас, не ты или я, не хочу, не слушай <...>

[Маниченко б].

Маркером причастности к уральскому локусу в поэзии молодых авторов являются пространственные образы, называемые В.Н. Топоровым «субстратными элементами», отражающие местные *климатические реалии: снег, холод, лед, ветер*. Как правило, они встраиваются в ткань текста в качестве метафор, выражающих внутреннее состояние лирического героя (снова мир внешний усваивается миром внутренним). Наиболее ярко это проявляется в поэзии Е. Оболикшта:

о том что почта проливная

стучит в мой дом через окно

<...>

ты белый север мой но вижу

теперь один <...>

[Оболикшта 2010, 30].

Проделанный анализ системы пространственных мотивов и образов современной поэзии Челябинска показал, что доминирующей пространственной моделью является *тема города*, что логично, поскольку жизнь современного человека неразрывно связана с городской средой. Челябинск в поэзии старшего поколения чаще изображается в серых, мрачных тонах, пробуждая *ощущение тоски и безысходности*, которые характерны при описании т.н. провинциальных локусов. Точкой пересечения со старшими авторами становится восприятие и репрезентация городского пространства в челябинской поэзии среднего поколения как провинциального: *город предельно сужен, локализован определенными топонимами, связанными с географией авторов*.

У младшего поколения поэтов другая оптика, иное мировосприятие и нарративная стратегия: они не фиксируют внимание на одном лишь Челябинске, а встраивают его в ряд других пространств, по которым перемещается космополитичный лирический герой. Принадлежность, или, скорее, пребывание в локусе *маркируется местными топонимами, достопримечательностями и именами близких людей*, которые представляют некую ценность для лирического «я». Пространство города в поэзии челябин-

ских авторов младшего поколения чаще всего выражается через образы *немоты, слепоты, стазиса, оцепенения*, которые демонстрируют статичность и культурную немоту Челябинска.

Столица Южного Урала переживается современными челябинскими поэтами как мифологизированное образование. Челябинск становится для местных поэтов не просто территорией, строениями, но и мифом, в котором повседневные вещи и символы превращаются в знаки, образующие особый локальный текст. Поэты Челябинска актуализируют в поэтических текстах *инфернальные, эсхатологические и хтонические сюжеты, архетипы и мифологемы*. Хтоническая мифология создает представление о челябинском пространстве как о *подземном царстве*.

Ощущение локальной / региональной идентичности, демонстрация связи с локусом в поэзии всех трех поколений выражается через частотное использование *топонимики*. В качестве мотивов и образов, маркирующих пространство как локальное, в стихотворениях выделяются климатические аспекты описания локуса (*сырость, ветреность, туман, дождь, мерзлота, духота*); экологические аспекты описания (*дым, смог, копоть, запах серы*); описание особенностей ландшафта региона (*горы, реки, озера, хвойные леса*), семантика города (*яма, болото, низина, каменные джунгли, заводы*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алехин А. Из века в век (субъективные заметки о десятилетии русской поэзии) // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 54–67. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/6/aleh7.html> (дата обращения 04.11.2016).
2. Антология современной уральской поэзии: в 3 т. / под ред. В. О. Кальпиди. Челябинск, 1996.
3. Аргутин И.М. Избранное. Стихотворения, поэмы, пьеса в стихах. Челябинск, 2009.
4. Аргутин И.М. Стихи. URL: https://45parallel.net/irina_argutina/stihi/ (дата обращения 02.04.2018).
5. Борисов С.К. Сочинения. Стихотворения. Поэмы. Челябинск, 2009.
6. Година Н.И. Личное дело. Из литературного досье. Челябинск, 2015.
7. Година Н.И. Состояние: стихи. Челябинск, 1985.
8. Давыдов Д.М. Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия // Литература Урала: история и современность. Вып. 2. Екатеринбург, 2006. С. 366–368.
9. Казарин Ю.В. Поэты Урала. Екатеринбург, 2011.
10. Кальпиди В.О. Мерцание: стихи с автокомментариями. Пермь, 1995.
11. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993.
12. (a) Маниченко А. Стихи // Полутона. URL: <http://polutona.ru/?show=manichenko> (дата обращения 03.04.2018).
13. (b) Маниченко А. Стихи // 45-я параллель. URL: https://45parallel.net/aleksandr_manichenko/stihi/#esli_myslit_geograficheski (дата обращения 20.03.2017).

14. Оболишта Е. Эльмира и свинцовые шары: книга стихотворений. Челябинск, 2010.
15. Самойлов А. Дворы: книга стихов. Челябинск, 2017.
16. Самойлов А. Киргородок: книга стихов. Челябинск, 2014.
17. Самойлов А. Маршрут 91 URL: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zZxmPqW5Y0j8.kIvxmB2J7dHQ> (дата обращения 12.08.18).
18. Скворцов А. Э. Без поколения // Арион. 2015. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2015/3/18s.html> (дата обращения 20.10.2018).
19. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.
20. Штраус А.В. Проблема лирического героя в современной поэзии: новые тенденции 1990-х – 2000-х годов: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Пермь, 2009.
21. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
22. Ягодинцева Н.А. Избранное. СПб., 2012.
23. Япишин Р. Ненастоящие декорации. Челябинск, 2012.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alekhin A. Iz veka v vek (sub'yektivnyye zametki o desyatiletii russkoy poezii) [Over the Ages (Subjective Notes on Russian Poetry Decade)]. *Voprosy literatury*, 2004, no. 6, pp. 54–67. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/6/aleh7.html> (accessed 04.11.2016)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Davydov D.M. Pokoleniye vs poetika: molodaya ural'skaya poeziya [Generation vs Poetics: Young Poetry of the Urals]. *Literatura Urala: istoriya i sovremennost'* [Ural Literature: History and Modernity]. Vol. 2. Yekaterinburg, 2006. (In Russian).

(Monographs)

3. Epshteyn M.N. "Priroda, mir, taynik vselennoy...": sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii ["Nature, the World, the Secret of the Universe ...": The System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, 1990. (In Russian).
4. Kazarin Yu.V. *Poety Urala* [Poets of the Urals]. Yekaterinburg, 2011. (In Russian).
5. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 2002. (In Russian).
6. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]: in 3 vols. Tallinn, 1993. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Shtraus A.V. *Problema liricheskogo geroya v sovremennoy poezii: novyye ten-*

dentsii 1990-kh – 2000-kh godov [The Problem of the Lyric Character in Contemporary Poetry: New Trends of the 1990s – 2000s]. PhD Thesis. Perm, 2009. (In Russian).

Смышляев Евгений Александрович, Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет).

Преподаватель кафедры русского языка и литературы. Научные интересы: современная поэзия, локальный текст, городской текст, интертекст, мифопоэтика пространства в современных поэтических текстах.

E-mail: smyshlyaeva@gmail.com

Eugeny A. Smyshlyayev, South Ural State University (National Research University).

Lecturer at the Department of the Russian Language and Literature. Research areas: contemporary poetry, local text, urban text, intertext, mythopoetics of space in modern poetic texts.

E-mail: smyshlyaeva@gmail.com

Филология плюс...

Philology and...

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00045

А.Л. Казин (Санкт-Петербург)
ORCID ID: 0000-0003-1740-6448

**КОСМИЧЕСКИЙ ДАР В
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ.
*Опыт междисциплинарного исследования***

Аннотация. Статья носит междисциплинарный характер и посвящена описанию и интерпретации космоса в русской литературе и философии XVIII – XX вв. Автор ставит перед собой задачу проследить изменение образа космоса, начиная со стихов Державина и Пушкина и кончая трактовками космического начала в богословской (теологической) модели Вселенной. Новизна авторского подхода определяется системным соотношением поэтической и научной картины мира в русской культуре с ее религиозной традицией, восходящей к православному пониманию природы как божественного дара и блага. Речь идет о качественно различных способах представления мироздания как согласного хора одушевленных и неодушевленных существ, образующих собой многоголосое и вместе с тем стройное целое, осуществляющих замысел Творца. В результате автор приходит к выводу, что православно-русская цивилизация на всем протяжении эпохи Модерна сопротивлялась (и отчасти до сих пор сопротивляется) отождествлению верующего разума с инженерно-техническим рассудком, инициатором чего на Руси явился Петр Великий. Несмотря на существенные отклонения от первоначальной картины единой тварной Вселенной в сторону магизма и техницизма, происшедшие в советской России в XX в., русской культуре удавалось и в это противоречивое время оставаться выше ложной антиномии «храм или мастерская». Если постхристианский Запад однозначно видит в космосе «мастерскую», а традиционный Восток – одну из иллюзорных ступеней бытия, то для русской мысли и творчества космос есть место встречи творящего и творимого, искусство и философия общего дела. В этом плане русский космизм – и литературный, и философский – явился одним из наиболее характерных явлений русского национального творчества и познания бытия.

Ключевые слова: космос; литература; философия; русская культура; православие.

A.L. Kazin (Saint-Petersburg)
ORCID ID: 0000-0003-1740-6448

The Cosmos Gift in Russian Literature and Philosophy. Experience of Interdisciplinary Research

Abstract. The interdisciplinary article is devoted to the description and interpretation of the cosmos in Russian literature and philosophy of the 18th – 20th centuries. The task of the Author is to trace the change in the image of the cosmos, starting with the verses of Derzhavin and Pushkin and ending with interpretations of the cosmic principle in the theological (theological) model of the Universe. The novelty of the author's approach is determined by the systemic correlation of the poetic and scientific picture of the world in Russian culture with its religious tradition, which goes back to the Orthodox understanding of nature as a divine gift and good. We are talking about qualitatively different ways of representing the universe as consonant chorus of animate and inanimate creatures, that forming a polyphony and at the same time a harmonious whole, realizing the plan of the Creator. As a result, the author comes to the conclusion that the Orthodox-Russian civilization throughout the epoch of modernity resisted (and partly still resists) the identification of the believing mind with engineering and technical mind, initiated by Peter the Great in Russia. Despite on significant deviations from the original picture of a single creature universe in the direction of magism and technicism that occurred in Soviet Russia in the twentieth century, Russian culture remained in this the controversial time above the false antinomy "the temple or workshop". If the post-Christian West clearly sees cosmos as "workshop", and the traditional East sees in cosmos one of the illusory steps being, then for Russian thought and creativity cosmos is a meeting place of creator and creature, art and philosophy of the common cause. In this sense, Russian cosmism, both literary and philosophical, was one of the most characteristic phenomena of Russian national art and the knowledge of being.

Key words: cosmos; literature; philosophy; Russian culture; orthodoxy.

В небесах торжественно и чудно
Спит земля в сияньи голубом.
М.Ю. Лермонтов

В свое время знаменитые слова Базарова из тургеневских «Отцов и детей» – «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», – условно выражаясь, разделили думающую Россию пополам (в этом, собственно, и заключался основной идейный замысел романа). Говоря современным языком, это было требование (и отчасти свидетельство) перехода от одного типа цивилизации к другому, к новому технологическому укладу, построенному на прагматическом мировоззрении и материальном успехе. В более глубоком плане это было требование отделения культуры от религии, что произошло в Европе еще в XVIII в., но чему православно-русская цивилизация сопротивлялась (и отчасти до сих пор сопротивляет-

ся) вопреки всем стараниям отождествить верующий разум с инженерно-техническим рассудком, инициатором чего на Руси явился Петр Великий. Особенно ярко это различие / отделение проявилось в т.н. «русском космизме» – и в литературе, и в философии.

Так или иначе, судьба природы-космоса в русской литературе и философии достаточно противоречива. В совокупности отечественных текстов можно обнаружить как бы два образа космоса – сотворенный и произведенный, космос как божественное творение и космос как человеческий конструкт (проект). Одним из первых на «связь миров, повсюду сущих» указал в своей гениальной оде «Бог» Гавриил Державин:

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб –
Я червь – я Бог!

В этом начальном опыте русской поэтической космологии вселенная дана как единая, гомогенная, сохраняемая и поддерживаемая Создателем, и именно в этом своем качестве воспринимаемая человеком. Проще говоря, тема космоса в данном первичном изводе совпадает для русской духовности с судьбой творения. Благая тварная вселенная, имеющая свой бытийный центр в Боге – такова религиозно-философская постановка этого вопроса в русской классической литературе и философии. Вполне по Библии: «И увидел Бог, что это хорошо» [Быт.1:8].

Сказанное означает, что в целом первичный ценностно-смысловой образ космоса в отечественной литературе предстает именно как храм, созданный Богом для сослужения (сорботничества) с человеком. Уже во второй главе Книги Бытия, где Адам призван дать имена всем зверям полевым и птицам небесным, между Богом, человеком и миром устанавливается сущностная связь, не прерываемая даже грехопадением. По словам апостола, «тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» [Рим.8:19]. Космический статус человека есть прямое выражение его онтологической центральности в мироздании. В феномене человека символически представлены все его уровни – от богоподобного до ничтожного. Все, что есть на небе и на земле, имеет в человеке свое метафизическое соответствие, и потому судьба мира есть, в конечном счете, судьба антропологическая: как распорядится человек, так и будет.

Высота духовного чина тварного космоса подчеркнута в православии таинством Евхаристии, где хлеб и вино (типично космические символы) пресуществляются в тело и кровь Христовы, преподаваемые всем крещеным мирянам – а не только клиру, как в католичестве. Православная Цер-

ковь освящает воду, злаки и плоды. Христиане хоронят своих усопших в земле, запечатывая гроб до второго пришествия Христова, когда мертвые встанут из могил не чистыми духами, а телесно. Если, к примеру, буддисты рассматривают физическую структуру мира как иллюзию, майю, которую следует преодолеть в нирване, а тело сжечь в огне, то православие любит телесный космос как Божие произведение, на котором лежит его благодать. У одного из основоположников православного исихазма св. Григория Синаита читаем: «Совершающий в духе восхождение к Богу как бы в некотором зеркале созерцает всю тварь световидною, то ли в теле, то ли вне тела, пока какое-нибудь препятствие, возникающее в это время, не заставит прийти в себя» [Житие преп. Григория Синаита 1904, 51]. «Неподобным подобием» этого световидного рая является православная икона, или сам храм как «корабль», плывущий по морю существования.

Таким образом, фундаментальный русский космизм как мировоззренческая, художественная и научная позиция имеет свой источник в мощной православной духовной Традиции. Если говорить о Новом времени, то вся поэзия А.С. Пушкина, к примеру, представляет собой религиозный акт благодарения – «глубокий вечный хор валов, хвалебный гимн отцу миров». В эпиграфе я уже привел строки Лермонтова, который видел землю в мировом пространстве как торжественную и чудную. Гениальную поэтическую формулу русского космоса дал Федор Тютчев:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Буквальное продолжение этой мысли мы найдем в философской прозе Ф.М. Достоевского: «Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчела золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, непрерывно совершают ее сами. Все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет» [Достоевский 1976, XIV, 267]. Со своей стороны, Лев Толстой эпически описывал Войну и Мир именно как вселенский хор одушевленных и неодушевленных существ, образующих собой многоголосое и вместе с тем согласное и стройное целое.

Особую главу в русском космизме представляет собой так называемая «софиология». В концептуальном плане она близка европейскому романтизму, с той, однако, существенной разницей, что идея Софии-Премудрости развивалась русскими мыслителями на почве православной мистики, а не протестантского рационализма. У Владимира Соловьева, например, София есть замысел Божий о творении, душа мира, осознающая себя в человеке, в то время как в германском идеализме в человеке осуществляет себя сам божественный разум. Во многом Соловьев предвосхитил современную идею коэволюции – совместного развития природы и культуры

на почве общего их метафизического истока. Если на Востоке, с точки зрения Соловьева, преобладает традиционно-страдательный (пассивный) тип подчинения человека природе, а на Западе, наоборот – «фаустовское» завоевательно-победительное начало, то единственно в православии утверждается идеальное состояние природы – такое, каким оно должно стать через человека [Соловьев 1988, I, 427]. У П. Флоренского и С. Булгакова образ Софии расширяется до пределов всего мироздания, так что Булгаков даже называет свое учение «христианским материализмом», вплоть до эстетических и эротических аспектов последнего. В этом же ключе развивается Сергием Булгаковым «Философия хозяйства», задача которой состоит именно в обосновании любовного выхаживания природы со стороны человека, а вовсе не «пытания» ее в целях грубого корыстного использования. Наконец, уже в советское время крупнейший русский мыслитель XX в. А.Ф. Лосев разрабатывал всесторонний религиозно-философско-культурологический синтез указанной темы. Я приведу здесь только один образец его художественно-философской полемики с позитивистским сознанием по поводу видимой картины мира: «Кто во что влюблен, тот и превозносит объективность соответствующего предмета своей любви. Вы влюблены в пустую и черную дыру, называете ее “мирозданием”, изучаете в своих университетах и идолопоклонствуете перед нею в своих капищах. Вы живете холодным блюдом оцепеневшего мирового пространства и изувечиваете себя в построенной вами самими черной тюрьме нигилистического естествознания. А я люблю небушко, голубое-голубое, родное-родное, синее-синее, глубокое-глубокое, ибо и сама мудрость, София, Премудрость Божия голубая-голубая, глубокая-глубокая, родная-родная. Ну, да что там говорить...» [Лосев 1990, 530].

Так или иначе, космическая составляющая может быть выделена почти во всех направлениях русского миропонимания. Классическая отечественная литература и философия в этом пункте, безусловно, поддерживают друг друга. Особенно характерна в этом плане культура Серебряного века. Один из основателей отечественного символизма, В.Я. Брюсов, поэтически выразил в свое время не что иное, как теорию иерархически устроенного космоса:

Быть может, эти электроны –
Миры, где пять материков.
Искусства, знания, войны, троны
И память сорока веков.

Еще, быть может, каждый атом –
Вселенная, где сто планет:
Там все, что здесь, в объеме сжатом.
Но также то, чего здесь нет.

Их меры малы, но все та же
Их бесконечность, как и здесь...

Сколь ни фантастична эта картина, ничто не мешает ее логически (и физически) мыслить. Согласно теории Большого Взрыва (в концепции креационизма – это акт творения), при возрасте нашей вселенной в 10-23 секунды ее размер равнялся примерно 10-23 сантиметра (диаметр атомного ядра). Более того, масштабы макромира (к примеру, человеческого тела) обладают приблизительно теми же степенями превосходства над масштабами микромира (например, того же электрона), какими мегамир (например, галактика) превосходит человека. Все сказанное является отчетливой научной параллелью идеи предустановленного метафизического соответствия природы и человека (на языке современной космологии это называется антропным принципом).

Все вышесказанное о русском космосе относилось – и это следует подчеркнуть – собственно к христианскому кругу представлению о тварной вселенной как телесному (вещественному) и даже поэтическому (прекрасному и благому) произведению великого Художника. Однако в дальнейшем, к концу XIX – началу XX в., в отечественной литературе начали формироваться и другие течения религиозно-философско-художественного плана, связывавшие образ космос скорее с иной, отрицательной онтологической силой, искажающей первоначальный замысел о земле и человеке. «Космос есть то, что нужно преодолеть» – так, перефразируя Ницше, можно было бы зафиксировать бессознательную (а иногда и сознательную) установку этого технологического отношения к материалу мира.

Самым решительным сторонником космизма как «общего дела» в России был, конечно, Н.Ф. Федоров. Скромный библиотекарь-аскет создал всеобъемлющую теорию, согласно которой человечеству во избежание Апокалипсиса необходимо с помощью интегральной науки воскресить умершие поколения («отцов») и бежать вместе с ними от новоевропейского (новоязыческого) буржуазного уклада на другие планеты [с христианской точки зрения, подобная концепция есть требование бессмертия для грешной плоти]. Его концепцию продолжил К.Э. Циолковский, предрекавший эволюцию человечества по направлению к «единому виду лучистой энергии», что принесет ему, по мнению этого учителя из Калуги, нескончаемое счастье. Пророчества Циолковского простирались до того момента, когда люди «посетят и изучат все ее планеты. Несовершенные миры ликвидируют и заменят собственным населением. Окружат солнце искусственными жилищами, заимствуя материал от астероидов, планет и их спутников» [Циолковский 1995, 41]. Как у Федорова, так и у Циолковского имел место несомненный сдвиг в сторону проективного конструирования космоса, своего рода космического дизайна, подчас прямо с титаническим пафосом. В определенных отношениях эти ветви русского космизма идейно соприкасались с теософским наследием Елены Блаватской и оккультизмом Н. и Е. Рерихов, перекликавшихся, в свою очередь, с мистической антропософией Р. Штейнера. Парадоксальным образом почти все указанные течения пересеклись в первой четверти XX в. в творчестве (и в самой личности) главного теоретика русского символизма Андрея Белого. Вот характерный

фрагмент его размышлений 1921 г.: «Тело телес наших – звездно. Оно – всюду и зримо только внутренним зрением. Силовой организм возводится к организму из света; из светочей сотканы силы; они – светосилы; из сил соткан мир» [Белый 1995, 433]. Коперник грядущих столетий докажет: то, что мы живем в вещественном теле, есть лишь «болезнь», иллюзия нашего сознания. [Идею «звездного» состава человека разделяли с Андреем Белым и другие отечественные модернисты первой трети XX в. – например, Малевич и Татлин с их проектированием «виртуальных» летательных аппаратов («летатлин» и др.)].

При всей мистической заманчивости подобных утверждений, они представляют собой типично оккультное истолкование фундаментальных онтологических истин. Согласно современным физическим представлениям, в нашей вселенной вещества примерно в миллиард раз меньше, чем излучения, да и сами вещи (рождающиеся в процессе саморазличения квантового вакуума) трактуются как непрерывная реализация возможностей электронных состояний атомов [Бернал 1969, 213]. С позиций христианского вероучения, подобное состояние материального мира, произведенного Богом из ничего, есть отнюдь не иллюзорное (как в индуизме или буддизме), а именно закономерное и спасительное положение твари в условиях первородного (и личного) грехопадения. Взгляды отечественных космистов-«энергетиков», от Циолковского до Белого, по существу представляют собой разновидность древнего гностицизма, согласно которому «частицы божества» (пневматики) заключены в материальную тюрьму враждебного им начала, откуда они должны бежать всеми доступными им способами. С этой точки зрения, приход Спасителя в мир не только не улучшил, но наоборот, ухудшил его, т.к. способствовал указанному отрицательному онтологическому исходу.

Своего высшего развития эта вторая – условно говоря, мистико-технологическая – линия русского космизма достигает в учении и творчестве Рерихов. В первом случае мы имеем дело с дифференциацией научного знания, во втором – с интегральной внеконфессиональной проповедью. Николай и Елена Рерихи стали основоположниками магической школы мысли, обещающей своим adeptам «чудесный ключ от Врат сокровенных». Вы не знаете границ вашего духа – пишет Рерих; «не знаете, через какие препятствия возносит вас собственный дух, чтобы опустить на землю невредимыми и вечно обновленными... Поэтому расширяйте сознание ваше путем очищения от губительных маленьких мыслей, от обычности, от стандарта. Маленькие мысли – достояние рабов. Будьте царями духа и раздвигайте пределы мышления вашего вплоть до планетарного» [Письма Елены Рерих 1993, 7–8]. Нет в космосе рычага сильнее мысли, насыщенной психической энергией. Главное, что привлекает авторов подобных призывов – это сила, магическая власть над землей и небом, люциферинское могущество. Следует помнить, что Люцифер в переводе на славянский – это Светоносец, Денница, звезда вечерняя и утренняя, падшая в искушении с неба и увлекшая за собой до трети ангелов и значительную

часть людей. На этом пути нет различия духов – наоборот, есть тождество просветления и наваждения, падения и полета. Некоторые современные писатели-постмодернисты называют это «авторской версией бытия».

По форме далекую, но по существу близкую к рериховской позиции теорию космического ноогенеза сформулировал Владимир Вернадский – при том, что Рерихи жили в эмиграции, а академик Вернадский был общепризнанным авторитетом советской науки. Ключевая идея Вернадского – это учение о ноосфере как области воплощенного общечеловеческого разума, обретающего сверхпланетарные масштабы. По образованию Вернадский был геохимик, поэтому его трансцендирующие проекты направлены, так сказать, снизу вверх – от тяжких вещественных «планов» бытия ко все более утонченным квазиматериальным носителям разума. «Впервые в истории – писал Вернадский – человечество становится мощной геологической силой. Перед его мыслью и трудом становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого» [Вернадский 1988, 509]. В условиях геополитического господства СССР эта доктрина трактовалась как космологическая сторона коммунистического мировоззрения, в то время как в современных условиях она может квалифицироваться как интеллектуальный аспект мондиалистского «нового мирового порядка».

К сожалению, из поля зрения Вернадского (как, впрочем, и Циолковского, и Рерихов) практически полностью выпала проблема религиозного качества (духовного выбора) космического ноогенеза. Между тем разум (мысль как энергетический источник) сам по себе может служить самым различным метафизическим целям – прямо говоря, как Богу, так и сатане. Трагедия духа в мире разума – это фундаментальная проблема человеческой цивилизации (как и отдельного человека) на пороге третьего тысячелетия христианской эры. Вселенский масштаб деятельности современного Homo Sapiens, помноженный на его греховную волю – вот что составляет ныне камень преткновения для всякой космологии, не отделяющей правого от левого и верха от низа. Достаточно сказать, что половину информации, циркулирующей по спутниковым каналам Интернета, составляют сообщения порнографического характера, а электронное и биологическое клонирование любой человеческой особи (трансгуманизм, киборг) грозит в недалеком будущем осуществить предельную цель «грешного бога» – получить в свое распоряжение вечность.

Не следует, однако, думать, что в XX в. русская мысль полностью распрощалась с образом мира как любимого (хотя и согрешившего) творения Божия, ради которого он не пожалел собственного Сына. Наоборот, на фоне технологических достижений современных людей – вплоть до атомной бомбы, сияющей ярче тысячи солнц – еще более возросла значимость христианского мировидения как единственной духовной защиты, способной уберечь нас от внутренней и внешней катастрофы. Совершенно прав наш соотечественник архиепископ Сан-Францисский Иоанн (по рождению князь Дмитрий Шаховской), писавший в 1965 г., что «дар науки

и техники – это помощь земной жизни. Но искусственные спутники земли, ракеты и вычислительные машины не есть еще прогресс добра, доброй воли и правды. Мы знаем – пользуясь усовершенствованной техникой, люди умерщвляли миллионы других людей. Польза техники всегда будет определяться уровнем нравственности. И научное достижение, не сопровождаемое равным ему достижением духовной ответственности человека, будет обращаться в оружие, несущее страдание и гибель» [Архиепископ Иоанн (Шаховской) 1992, 453]. Американские «томагавки» с космическим наведением, несущие смерть Сербии или Сирии – яркое тому подтверждение.

Подлинно фундаментальная версия космической темы дана в XX в. в трудах выдающего авиаконструктора Игоря Ивановича Сикорского. Этот «отец» русской (и во многом американской) авиации, награжденный государем Николаем Вторым почетным орденом Российской Империи, был глубоко верующим человеком. Более того, он был духовным сыном архиепископа Иоанна (Шаховского). Именно по приглашению Сикорского будущий архиепископ Иоанн прибыл в Америку, где занял архиерейскую кафедру. В дальнейшем из-под пера Сикорского выходят несколько замечательных религиозно-философско-художественных трудов, где глубинное проникновение в метафизику бытия сочетается с профессиональным знанием в области естественных наук: «Молитва Господня», «Невидимая встреча», «Эволюция души».

Во всех этих работах Сикорского занимает внутренняя таинственная связь между духовным миром Бога и человека и законами вселенной. «Я твердо верю, что идея Неба и Царства Небесного, кроме того, что они относятся к состоянию ума и тесной связи между человеком и его Создателем, имеет совершенно конкретное наполнение, отсылая к территории Небесного Царства, которое есть вся вселенная» [Сикорский 1984, 112]. Наряду с этим, в отличие от того же Циолковского или Вернадского, Сикорский нигде не отождествляет естественное и сверхъестественное, соблюдая в этом принципиальном вопросе тонкий духовный реализм, свидетельствующий о высоте и зрелости его религиозного опыта. Чрезвычайно плодотворен, на мой взгляд, основной метод философско-художественного мышления Сикорского – символическая аналогия. Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы. И.И. Сикорский развивает эту мысль путем указания на бесконечность света и конечность тьмы в видимом творении. Реальность света в мире звезд и галактик решительно превосходит паразитическую реальность тьмы. Понятие бесконечной тьмы не имеет физического смысла, т.к. тьма не имеет собственного онтологического источника. Кроме того, эта якобы бесконечная тьма находится буквально под рукой – достаточно, например, погасить лампу. Высшего света, в отличие от тьмы, человек в своем падшем состоянии вынести не может. То же самое – относительно температуры. Выражение «миллион миллионов градусов» имеет конкретное астрофизическое значение, тогда как нижняя шкала температур ограничена так называемым «абсолютным нулем» (– 273 градуса С.).



Все это значит, что тьма и холод близки на Земле к своему пределу, в то время как свет и тепло только слегка касаются ее. Мы живем на маленькой планете на краю галактики, однако Солнце все же заботится о нас, не отпускает Землю далеко от себя. Постоянно подчеркивая, что «мы пытаемся постичь вечное с позиций временного и относительного» [Сикорский 1984, 113], Сикорский вместе с тем находит удивительно емкие сравнения (изобразительно-словесные символы) между тем и другим. Так, например, если представить себе, что Солнце удерживает около себя Землю на стальной проволоке, то диаметр этой проволоки должен быть примерно равен диаметру всего земного шара. Между тем материального носителя гравитации фактически до сих пор не обнаружено...

Подводя итог сказанному, можно утверждать, что в трудах Игоря Ивановича Сикорского произошло в высшей степени знаменательное совмещение христианской веры, научно-философского анализа творения и его художественного отображения. Не следует думать, что литература, философия и религия несовместимы между собой: это всего лишь выдумка европейского позитивизма XIX столетия. В отличие от утопическо-технологической линии Федорова – Циолковского – Вернадского (равно как и от оккультной тенденции Блаватской – Белого – Рерихов), Сикорский системно выявил непреложную связь между религиозно-онтологическим состоянием мыслящего духа и его космическими плодами. Для него было ясно, что «человек должен идти вперед, не забывая о нравственной эволюции своей личности. Забывая об этом, человек вступает в противоречие с одним из фундаментальных законов мироздания, и эта ошибка может стать роковой» [Сикорский 1984, 100].

Итак, в лице архиепископа Иоанна (Шаховского) и авиаконструктора Игоря Сикорского православно-русская цивилизация XX в. имеет своих выдающихся представителей в сфере духовной, философской и словесно-изобразительной космологии. Быть может, как раз благодаря их видимым и невидимым усилиям именно с русской земли был выведен на орбиту первый искусственный спутник, а первым человеком в космосе оказался смоленский паренек Юрий Алексеевич Гагарин, воплотивший в своей личности лучшие качества отечественного духовного типа. Несмотря на существенные отклонения от первоначальной картины единой тварной Вселенной в сторону магизма и техницизма, происходившие в СССР в XX в., русской культуре удавалось в это противоречивое время оставаться выше ложной антиномии «храм или мастерская». Если постхристианский Запад однозначно видит в космосе «мастерскую», а традиционный Восток – одну из иллюзорных ступеней бытия, то для русской мысли и творчества космос есть место встречи творящего и творимого, искусство и философия общего дела.



ЛИТЕРАТУРА

1. Архиепископ Иоанн (Шаховской). Биосфера и ноосфера // Архиепископ Иоанн (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 453–458.
2. Белый А. Утопия // Грезы о земле и небе. Антология русского космизма. СПб., 1995. С. 431–439.
3. Бернал Дж. Возникновение жизни / пер. с англ. М., 1969.
4. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М., 1988.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л., 1975.
6. Житие преп. Григория Синаита. М., 1904.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа (из ранних произведений). М., 1990.
8. Письма Елены Рерих // Рерих Н.К. Сердце Азии. Приложение № 1. М., 1993. С. 7–8.
9. Сикорский И.И. Эволюция души / пер. с англ. // Вестник Русского Христианского Движения (РХД). 1984. № 141. С. 91–113.
10. Соловьев В.С. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1988.
11. Циолковский К. Монизм Вселенной // Грезы о земле и небе. Антология русского космизма. СПб., 1995. С. 39–55.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Sikorsky I.I. Evolyutsiya dushi [The Evolution of the Soul]. *Vestnik Russkogo Khristianskogo Dvizheniya (RKHD)*, 1984, no. 141, pp. 91–113. (Translated from English to Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Arkhiyepiskop Ioann (Shakhovskoy). Biosfera i noosfera [Biosphere and Noosphere]. *Arkhiyepiskop Ioann (Shakhovskoy). Izbrannoye* [Selected Works]. Petrozavodsk, 1992, pp. 453–458. (In Russian).
3. Belyy A. Utopiya [Utopia]. *Grezy o zemle i nebe. Antologiya russkogo kosmizma* [Dreams of the Earth and the Sky. Anthology of Russian Cosmism]. Saint-Petersburg, 1995, pp. 431–439. (In Russian).
4. Tsiolkovskiy K. Monizm Vselennoy [Monisme of the Universe]. *Grezy o zemle i nebe. Antologiya russkogo kosmizma* [Dreams of the Earth and the Sky. Anthology of Russian Cosmism]. Saint-Petersburg, 1995, pp. 39–55. (In Russian).

(Monographs)

5. Bernal J. *Vozniknoveniye zhizni* [The Origin of Life]. Moscow, 1969. (Translated from English to Russian).

6. Losev A.F. *Dialektika mifa (iz rannikh proizvedeniy)* [The Dialectic of Myth (From the Early Works)]. Moscow, 1990. (In Russian).

7. Solov'yev V.S. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow, 1988. (In Russian).

8. Vernadskiy V.I. *Filosofskiye mysli naturalista* [Philosophical Thoughts of a Naturalist]. Moscow, 1988. (In Russian).

Казин Александр Леонидович, Российский институт истории искусств; Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

Доктор философских наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ, и.о. директора Российского института истории искусств, зав. кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. Область научных интересов: философия русской культуры, литературы и искусства, ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры, русская цивилизация.

E-mail: alkazin@yandex.ru

Aleksandr L. Kazin, Russian Institute of Art History; St. Petersburg University of Film and Television.

Doctor of Philosophy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Acting Director of Russian Institute of Art History, Chair of Art Studies of St. Petersburg University of Film and Television. Research interests: philosophy of Russian culture, literature and art, value foundations and the structure of a work of art in the semantic space of Russian culture, Russian civilization

E-mail: alkazin@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00046

И.К. Стаф (Москва)

ORCID ID: 0000-0003-3975-6617

КНИГОИЗДАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ КАК ОБЪЕКТ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Возникновение в 1980-х гг. истории чтения и предложенный ею пересмотр методологических основ изучения текста с учетом функций его носителя ставит историков литературы перед необходимостью заново определить предмет своей науки и ее основные категории, в частности, авторства и произведения. Между подходами истории чтения и истории литературы наблюдается противоречие, связанное с оппозицией «платонического» (не соотносимого с материальной формой) и «прагматического» (опирающегося на особенности этой формы) понимания текста. «Прагматический» анализ, актуальный для эпохи рукописной литературы и ранних этапов книгопечатания, позволяет выявить функции издателей, печатников и корректоров в формировании текста книги, роль ее формальных элементов в рецепции произведения различными читательскими сообществами. Однако он не всегда применим к позднему Новому и новейшему времени, когда литература формируется как особый социокультурный институт. Необходимость новой парадигмы в историко-литературных исследованиях несомненна, однако, отказавшись от понятия произведения, трансцендентного своим материальным воплощениям, история литературы, не только рискует раствориться в истории культуры, но и оказывается перед угрозой антиисторизма. Выделение «идеального», неизменного произведения из множества его книжных и рукописных ипостасей – неотъемлемая часть самого института литературы, одна из главных предпосылок авторского самосознания и понятия авторской собственности. Настаивая на приоритете «прагматики» в ущерб «платонизму», теория и история чтения ставят под сомнение историческое своеобразие той модели литературы, которая начала складываться на рубеже XV–XVI вв. под влиянием изобретения Гутенберга.

Ключевые слова: история чтения; история литературы; Р. Шартъе; книгопечатание; рецепция; прагматика текста; авторство.

I.K. Staf (Moscow)

ORCID ID: 0000-0003-3975-6617

Book-printing Practices as an Object of Literary History

Abstract. The history of reading, which began in the 1980s, proposes a revision of the methodological bases for the study of the text, taking into account the functions of its material support. This approach encourages literature historians to redefine their purpose and fundamental categories of analysis, such as the notions of “author” and “literary work”. The opposition of the so-called “platonic” conception (exempt from

the material form) and the “pragmatic” one (supported by the peculiarities of this form) of the text highlights the gap between the approaches of the two disciplines. The “pragmatic” analysis is relevant for the period of manuscript literature and the beginnings of the printed book; it reveals the role of booksellers, printers and proofreaders in the creation of the text, as well as the formal elements of the book that guide the reception of the work by various communities of readers. However, it is not always appropriate for the notion of “modern literature”, which is constituted as a specific social and cultural institution. The need for the new paradigm of historical-literary studies is indisputable; nevertheless, the refusal to accept the notion of the work transcending its material achievements pushes literary history to merge with Cultural Studies and, with it, to question its historical character. The “ideal” and invariable work, free from all its handwritten and printed avatars, is an inherent element of the literary institution, one of the main prerequisites of the author’s consciousness and of the notion of “authorship”. By imposing the “pragmatic” approach at the expense of “Platonism”, the theory and history of reading calls into question the historical singularity of the literary model constituted from the 15th–16th centuries, under the influence of Gutenberg’s invention.

Key words: history of reading; history of literature; R. Chartier; book-printing; reception; the pragmatic of text; authorship.

В последние десятилетия история книги выдвинулась на одно из центральных мест среди социальных дисциплин. Материальные характеристики текстов – формат, шрифт, тип издания, иллюстрации и т.д. – стали важнейшим источником данных о способах их презентации и рецепции, иными словами, о социокультурных параметрах, которыми определяются читательские практики в различных социальных стратах конкретной исторической эпохи.

Перелом в понимании исторических функций книги, во многом обусловленный реакцией на *linguistic turn* середины XX в., приходится на 1980-е гг. (одним из первых его свидетельств стала статья Роберта Дарнтонна «Что такое история книги?» [Darnton 1982]). Проблематизация роли *текста* в историческом анализе привела не только к пересмотру роли книги (и, шире, письменного/печатного слова) в истории культуры, но и к формированию нового направления историко-культурных исследований – *истории чтения*, ставившей своей целью изучение параметров, которые обуславливают рецепцию текстов читательскими сообществами. Отправной точкой этого процесса можно считать выход четырехтомной «Истории французского книгоиздания» под редакцией А.-Ж. Мартена и Р. Шартье [Histoire 1982–1986], развивающей и уточняющей многие положения знаменитого «Возникновения книги» Л. Февра и А.-Ж. Мартена [Febvre, Martin 1958].

Теоретические принципы истории чтения были сформулированы в предисловии к вышедшему в 1995 г. обобщающему коллективному труду под редакцией Р. Шартье и Г. Кавалло [Storia... 1995]: читатели в любой исторический период имеют дело не с абстрактными текстами, но с материальными объектами различных видов (книгами, журналами, газетами,

лубками, рекламными афишами и пр.), свойства которых во многом задают и обуславливают их восприятие. «В противовес чисто семантическому определению текста – господствовавшему не только в структуралистской критике во всех ее вариантах, но и в теориях литературы, уделявших большее внимание воссозданию рецепции произведения, – следует всегда учитывать, что любые формы производят смысл и что при изменении носителей, делающих текст доступным для чтения, меняется и значение, и статус этого текста» [Storia... 1995, VI]. Такой подход, перекликающийся с идеями П. Бурдьё, М. де Серто, Л. Марена, предполагает, что реконструкция тех или иных читательских практик требует анализа формальных характеристик самих текстов, т.е. печатных или рукописных книг.

Мысль о том, что текст всегда материален, его форма оказывает прямое и непосредственное воздействие на его смысл, а значит «новые читатели создают новые тексты, новые значения которых напрямую зависят от их новых форм», была впервые сформулирована в 1985 г. новозеландским книговедом Д.Ф. Маккензи [McKenzie 1985, 14], работы которого послужили отправной точкой для преобразования библиографии и книговедения из дескриптивных и «прикладных» областей знания в «социологию текстов». Одним из главных результатов нового подхода стала демонстрация того факта, что для текстов, опубликованных в Европе до XVIII в., как правило, оказываются нерелевантными категории, в которых критика традиционно описывает литературу (автор, произведение, копирайт и пр.). Смысл каждой из этих категорий нуждается в корректировке с учетом исторического, социального и культурного контекста, отражением которого выступают модальности письменных или печатных репрезентаций слова.

Так, одно из основных понятий истории книги и истории литературы – *авторство* – не только исторически изменчиво, но и для многих периодов не определено. М. Фуко в своей лекции «Что такое автор?» [Foucault 1969], формулируя понятие «авторской функции» (*fonction-auteur*) с тремя ее составляющими – идеей литературной собственности, преследованием по закону за ее присвоение, а также аутентификацией письма через конкретного субъекта, понимаемого как источник произведения, – связывает появление литературного авторства в XVIII в. с переносом на художественные тексты той модели идентификации, которая прежде требовалась для текстов научных. А. Вьяла в книге «Рождение писателя» [Viala 1985] возводит формирование этого понятия к эпохе классицизма с ее литературными кружками и салонами, где утверждались и оспаривались культурные авторитеты. Напротив, Р. Шартье в статье «Автор в системе книгопечатания» [Chartier 1992] усматривает признаки авторской функции уже в манускриптах Петрарки и связывает ее развитие с «постепенным переносом на тексты на народном языке того особого принципа обозначения и отбора, который долгое время служил характеристикой только произведений, принадлежащих кому-либо из древних *auctoritas* и превратившихся в источник бесконечных цитат, глосс и комментариев» [Шартье 2006, 70]. А в одном из недавних обобщающих трудов по данной проблеме [Diù, Parigi

net 2013] личное и социальное осознание авторства прямо связывается с изобретением Гутенберга и его влиянием на культуру раннего Ренессанса.

Классическая оппозиция книги и произведения – или произведения и его текстов – также предстает во многом условной. Если англо-американская «новая библиография» (*New Bibliography*) первой половины XX в., сложившаяся главным образом вокруг издания шекспировского наследия, изучала разные издания и экземпляры одного и того же произведения с целью восстановить свободный от публикационных искажений текст (*ideal copy text*), максимально отвечающий авторскому замыслу; если история литературы традиционно оперирует именно такими «идеальными конструктами», воссозданными критикой текста, основу которой заложили еще ранние итальянские гуманисты, – то для истории чтения эти понятия неразделимы. Смысл произведения обретает опору в том объекте, который делает его доступным для читателя, будь то печатная книга, средневековый манускрипт или глянецовый журнал. В каждый исторический момент этот смысл складывается заново под воздействием трех равноправных факторов: авторской интенции, читательских практик конкретной среды или группы и, наконец, материальных параметров носителя текста. Как писал в конце XVII в. автор первого учебника по типографскому искусству на народном языке, испанский печатник Альфонсо Паредес, «книгу я уподоблю сотворению человека, каковой имеет разумную душу, с коей его создал Господь... и во всемогуществе своем слепил Он его изящное, прекрасное, гармоничное тело... Совершенная книга состоит в добром учении, представленном подобающим образом благодаря печатнику и корректору, и это я называю душой книги; а добрую печать на станке, чистую и тщательную, могу я сравнить с грациозным и стройным телом [человека]» [цит. по: Chartier 2014, 10–11]. Иными словами, для Паредеса не существует разделения на «содержание» произведения, всегда тождественное самому себе и не зависящее от материальной формы, и случайные вариации текста (*accidentals*), возникающие в результате деятельности печатника.

Само это «содержание» на ранних этапах бытования печатной книги нередко представляло собой результат коллективной деятельности авторов, библиариев, печатников и корректоров. Так, ведущий парижский библиарий рубежа XV–XVI вв. Антуан Верар, специализировавшийся на литературе на народном языке, обычно подвергал выпускаемые им тексты значительной переработке, выступая в роли «автора» и предпосылая своим книгам авторские прологи [Winn 1997]. Изданная им французская версия «Декамерона» (осуществленная ок. 1414 г. гуманистом Лораном де Премьефе) отличалась как от оригинального текста Боккаччо, так и от достаточно точного переложения переводчика. Книга настолько не похожа на перевод Лорана, что некоторые историки даже предлагают считать ее самостоятельной французской версией сборника [Capello 2008]. Верар убирает описания в обрамлении, любые упоминания о времяпрепровождении рассказчиков, введения к каждому дню, а также заменяет несколько новелл и снабжает каждый рассказ конечной моралью [Viet 2012, 288–

289]. Авторский пролог к «Декамерону» и обрамляющее повествование слиты воедино, причем автор в тексте играет роль ученого наблюдателя и, как следствие, доминирует в структуре произведения, которое, в свою очередь, приобретает характер исторической правды, заключающей в себе дидактический смысл. По-видимому, правка парижского библиария имела целью повысить культурный статус текста и подчеркнуть авторитет его создателя. Именно в таком виде «Сто новелл», или «Книга Камерона», как она именуется в колофоне вераровского издания, была известна во Франции вплоть до середины XVI столетия, когда вышел новый перевод Антуана Ле Масона.

Еще одним примером воздействия типографских форм на смысл произведения может служить пунктуация, за которую во Франции, Англии, Испании вплоть до начала XVIII в. отвечали отнюдь не авторы, но корректоры и печатники. В Испании Золотого века, как показал известный специалист по творчеству Сервантеса Ф. Рико, печатники вообще не использовали в работе авторскую рукопись: она считалась «черновиком» (*el borrador*), который отдавали профессиональному переписчику, и эта чистовая копия (*copia en limpio*) направлялась в Королевский совет, чтобы получить одобрение цензоров, разрешение на печать и королевскую привилегию [Rico 2005, 45 sq.].

Пересмотр категориального аппарата и методологических принципов анализа текстов и их носителей, предложенный историей чтения, потребовал как сформулировать по-новому отношения между историей книги и другими научными направлениями, в частности, историей (и теорией) литературы, так и пересмотреть на новых основаниях сам предмет этих дисциплин.

Р. Шартье в статье «История и литература» предложил следующее определение этой науки: «история литературы есть история различных модальностей апроприации текстов. Она должна учитывать, что “мир текста”, говоря словами Рикёра, есть мир материальных объектов и *перформаций*, чьи механизмы и правила задают возможности и границы производства смысла. Параллельно она должна учитывать, что “мир читателя” – это всегда мир конкретного “интерпретирующего сообщества” <...>, к которому он принадлежит и которое определяется совокупностью одних и тех же компетенций, норм, обычаев и интересов. Поэтому исследователь не может не принимать во внимание, с одной стороны, материальность текстов, а с другой – коллективного читателя» [Шартье 2001, 164]. Особое значение среди объектов ее исследования имеют характеристики произведения, обусловленные «укладом письма», в рамках которого оно создано (социальное устройство, патронаж либо книжный рынок), а также категории, из которых складывается литература как социальный и культурный институт (автор, произведение, книга, копирайт и т.д.). Тем самым история литературы призвана постоянно опираться на результаты тех дисциплин, которые занимаются описанием материальных носителей текстов – палеографии, кодикологии, библиографии.

Ссылаясь на американского шекспироведа Д. Кастана [Kastan 2001, 117–118], Шартье проводит различие между «платоническим» пониманием произведения, при котором последнее считается трансцендентным всей совокупности своих материальных воплощений, и пониманием «прагматическим», согласно которому текст не может существовать вне материальных форм, позволяющих его прочесть или прослушать. «Два этих прямо противоположных подхода к тексту, встречающиеся как в литературной критике, так и в издательской практике, делят их на два лагеря. Для одних <...> речь идет о том, чтобы сопоставить различные состояния текста и восстановить произведение, которое написал или хотел написать автор и которое подверглось деформации и искажению в рукописи или печатном издании. Для других, например, для авторов последних исследований о Шекспире, формы, в которых было “опубликовано” произведение, представляют собой различные его исторические воплощения» [Шартье 2007, 14–15]. Любые состояния текста, даже самые причудливые, должны быть осмыслены и, по возможности, изданы, ибо они представляют собой произведение, каким оно дошло до читателей или зрителей. Следовательно, попытки реконструкции текста, существующего вне своих материальных форм – занятие бесплодное. Издание произведения предполагает лишь эксплицированный выбор того или иного его состояния.

Действительно, при изучении литературных произведений, особенно относящихся к раннему Новому времени, нельзя не учитывать прямого влияния современных им типографских практик. Например, для понимания «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле важнейшим представляется тот факт, что во всех изданиях первых двух книг романа, вышедших под контролем и при участии их создателя, используется готический шрифт (т.н. «бастарда»), который к 1530-м гг. уже воспринимался как архаический – и именно в этом качестве перешел в страту народных книг, рыцарских романов и иной «ярмарочной литературы», издававшейся низшим эшелонам печатников. Готика «стала принадлежностью старых романов, отличавшей их от романов любовных и привозных рыцарских романов» [Mounier 2015]. Иначе говоря, Рабле сознательно представляет публике свое произведение как средневековое, используя средства типографии как элемент поэтики [Стаф, 2018].

В более поздние эпохи, культура которых уже включает сложившийся институт литературы со всеми его атрибутами, влияние материальной презентации произведения на порождаемые им смыслы также велика, но сказывается иначе. Так, в одной из недавних французских работ [Lyon-Caen, 2003] показано на примере изданий «Парижских тайн» Эжена Сю, как появление «романа-фельетона» с присущими ему публикационными особенностями привело к рождению литературной критики.

В плодотворности такого подхода трудно усомниться. Однако между методологией двух дисциплин существует принципиальное противоречие, вытекающее из фундаментальной для истории чтения оппозиции «платонического» и «прагматического» понимания текста. Отказываясь от

«платонической» идеи произведения, литературная критика не только рискует утратить свой предмет, растворившись либо в истории чтения, либо, шире, в *Cultural Studies*. Как ни парадоксально, она (особенно при изучении литературы Нового и новейшего времени) оказывается перед угрозой того самого антиисторизма, против которого выступают сторонники новой научной дисциплины. Вычленение «идеального», канонического и неизменного, текста произведения из множества его материальных воплощений – операция, присущая отнюдь не только издательской практике и методам литературной критики: это неотъемлемая часть самого института литературы. Так, во Франции первые споры между печатниками и авторами, отстаивающими свои права на произведение и протестующими против его искажений, восходят еще к началу XVI в., на два с лишним столетия предвзяв первые законы об авторском праве [Brown 1995]. «Идеальный текст», в конечном счете, – необходимая предпосылка авторского самосознания; без него невозможно само понятие авторства и авторской собственности. Филологическая критика, выросшая из трудов гуманистов (Петрарки, Поджо, Лоренцо Валлы, Эразма, Гийома Бюде) по реконструкции «идеальных» античных текстов, очищенных от средневековых напластований, есть прямое продолжение *читательских* практик определенного сообщества, вышедших за его рамки и превратившихся спустя столетия в культурную норму. Настаивая на примате «прагматики» в ущерб «платонизму», теория и история чтения ставит под сомнение *историческое* своеобразие этой модели, которая начала складываться на рубеже XV–XVI вв. под прямым влиянием изобретения Гутенберга. Фактически при таком подходе бытование литературы в Новое время мало чем отличается в глазах исследователя от функционирования рукописных текстов в Средние века.

Актуальность поисков новой парадигмы в историко-литературных исследованиях не вызывает сомнений. Свидетельством тому может служить, например, новая книга Т.Д. Венедиктовой [Венедиктова 2018], где автор, стремясь совместить достоинства социологического и рецептивного подходов, опирается на предложенное британским критиком Т. Беннетом понятие «формация чтения» (*reading formation*) [Bennett 1983], описывающее совокупность норм и кодов, которыми обусловлен процесс чтения в рамках данного сообщества и которые, в свою очередь, влияют на принципы писательского труда и понимание литературы. Представляется, что книгоиздательские практики эпохи составляют один из важнейших элементов каждой из подобных формаций.

Сложность положения, в котором оказывается современная история литературы, заключается, таким образом, в двойственности ее категориального аппарата. С одной стороны, ее существование невозможно без «платонических» понятий – сложившихся не только под воздействием философских, эстетических и юридических идей, но и при непосредственном участии типографской «прагматики»; но с другой, она постоянно должна учитывать исторически подвижный, изменчивый характер этих понятий

и задаваться вопросом об их функциях в изучаемый период и о границах их применимости к конкретному материалу. Именно эта диалектика, по нашему мнению, способна послужить источником ее обновления и плодотворного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М., 2018.
2. Стаф И.К. «Народная смеховая культура» у Рабле как прием архаизации повествования // *Studia litterarum*. 2018. Т. 3. № 2. С. 10–25.
3. Шартье Р. Автор в системе книгопечатания // Шартье Р. Письменная культура и общество. М., 2006. С. 44–77.
4. Шартье Р. История и литература // *Одиссей. Человек в истории*. 2001. Вып. 1. С. 162–175.
5. Шартье Р. Материальные формы текста: ответ на вопрос Канта // *Теория и мифология книги. Французская книга во Франции и России*. М., 2007. С. 5–16.
6. Bennett T. Texts, Readers, Reading Formations // *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 1983. Vol. 16. № 1. P. 3–17.
7. Brown C. Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late medieval France. Ithaca, 1995.
8. Cappello S. Le prime traduzioni francesi del Decameron: Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vêrard (1485) e Antoine Le Maçon (1545) // *Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa. Atti di trentacinquesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica / a cura di G. Peron*. Padova, 2008. P. 203–219.
9. Chartier R. Fabrique du livre et fabrique du texte // *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'oeuvre à la Renaissance / sous la dir. d'A. Réach-Ngo*. Paris, 2014. P. 7–20.
10. Chartier R. Figures de l'auteur // Chartier R. *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence, 1992. P. 35–67.
11. Darnton R. What is the History of Books? // *Daedalus*. 1982. Summer. Vol. 111(3). P. 65–83.
12. Diù I., Parinet É. Histoire des auteurs. Paris, 2013.
13. Febvre L., Martin H.-J. L'apparition du livre. Paris, 1958.
14. Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? // *Bulletin de la Société française de philosophie*. 1969. 63^e année. № 3. Juillet-septembre. P. 73–104.
15. Histoire de l'édition française / sous la dir. de H.-J. Martin et R. Chartier. T. I–IV. Paris, 1982–1986.
16. Kastan D.S. Shakespeare and the Book. Cambridge, 2001.
17. Lyon-Caen J. Histoire littéraire et histoire de la lecture // *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2003. Vol. 103. № 3. P. 613–623.
18. McKenzie D.F. Bibliography and the Sociology of Texts: The Panizzi Lectures, 1985. London, 1985.
19. Mounier P. Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle: la constitution d'un romanescque pour le grand public // *Littératures*. 2015. № 72. P. 191–216.
20. Rico F. El texto del « Quijote »: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro.

Valladolid, 2005.

21. Storia della lettura nel mondo occidentale / a cura di G. Cavallo e R. Chartier. Roma-Bari, 1995.
22. Viala A. Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris, 1985.
23. Viet N. *Caméron, Décaméron, Heptaméron*: la genèse de l'*Heptaméron* au miroir des traductions françaises de Boccace // *Seizième Siècle*. 2012. № 8: Les textes scientifiques à la Renaissance. P. 287–302.
24. Winn M.B. Anthoine Vêrard, Parisian publisher. 1485–1512. Prologues, poems and presentations. Genève, 1997. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, № CCCXIII).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bennett T. Texts, Readers, Reading Formations. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 1983, vol. 16, no. 1, pp. 3–17. (In English).
2. Chartier R. Istoriya i literatura [History and Literature]. *Odyssey. Chelovek v istorii*, 2001, vol. 1, pp. 162–175. (Translated from French to Russian).
3. Darnton R. What is the History of Books? *Daedalus*, 1982, Summer, vol. 111(3), pp. 65–83. (In Russian)
4. Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, 63^e année, no. 3, juillet-septembre, pp. 73–104. (In French).
5. Lyon-Caen J. Histoire littéraire et histoire de la lecture. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, no. 3, pp. 613–623. (In French).
6. Mounier P. Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle: la constitution d'un romanescque pour le grand public. *Littératures*, 2015, no. 72, pp. 191–216. (In French).
7. Staf I.K. “Narodnaya smekhovaya kultura” u Rabelais kak priem arkhazitsii povestvovaniya [Rabelais’ “Culture of Folk Humor” as a Technique of Archaicized Narration]. *Studia litterarum*, 2018, vol. 3, no. 2, pp. 10–25. (In Russian).
8. Viet N. *Caméron, Décaméron, Heptaméron*: la genèse de l'*Heptaméron* au miroir des traductions françaises de Boccace. *Seizième Siècle*, 2012, no. 8: Les textes scientifiques à la Renaissance, pp. 287–302. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Cappello S. Le prime traduzioni francesi del Decameron: Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vêrard (1485) e Antoine Le Maçon (1545). *Peron G. (ed.) Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa. Atti di trentacinquesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*. Padova, 2008, pp. 203–219. (In Italian).
10. Chartier R. Avtor v sisteme knigopechataniya [Figures of the Author]. *Chartier R. Pismennaya kultura i obshchestvo* [Written Culture and Society]. Moscow, 2006, pp. 44–77. (Translated from French to Russian).
11. Chartier R. Fabrique du livre et fabrique du texte. *Réach-Ngo A. (ed.) Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'oeuvre à la Renaissance*. Paris, 2014, pp. 7–20. (In French).
12. Chartier R. Figures de l'auteur. *Chartier R. L'ordre des livres: lecteurs, auteurs,*

bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle. Aix-en-Provence, 1992, pp. 35–67. (In French).

13. Chartier R. Materialnye formy teksta: otvet na vopros Kanta [Material forms of the text: the answer to the question of Kant]. *Teoriya i mifologiya knigi. Frantsuzskaya kniga vo Frantsii i Rossii* [Theory and Mythology of the Book. The French Book in France and in Russia]. M., 2007, pp. 5–16. (Translated from French to Russian).

(Monographs)

14. Brown C. *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late medieval France*. Ithaca, 1995. (In English).

15. Cavallo G., Chartier R. (eds.) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari, 1995. (In Italian).

16. Diù I., Parinet É. *Histoire des auteurs*. Paris, 2013. (In French).

17. Febvre L., Martin H.-J. *L'apparition du livre*. Paris, 1958. (In French).

18. Kastan D.S. *Shakespeare and the Book*. Cambridge, 2001. (In English).

19. Martin H.-J., Chartier R. (eds.) *Histoire de l'édition française* : in 4 vols. Paris, 1982–1986. (In French).

20. McKenzie D.F. *Bibliography and the Sociology of Texts: The Panizzi Lectures, 1985*. London, 1985. (In English).

21. Rico F. *El texto del "Quijote": Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Valladolid, 2005. (In Spanish).

22. Venediktova T.D. *Literatura kak opyt, ili "Burzhuznyy chitatel" kak kul'turnyy geroy* ["Bourgeois Reader" as a Cultural Character]. Moscow, 2018. (In Russian).

23. Viala A. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, 1985. (In French).

24. Winn M.B. *Anthoine Vérard, Parisian publisher. 1485–1512. Prologues, poems and presentations*. Series: Travaux d'Humanisme et Renaissance, no. 313. Genève, 1997. (In English).

Стаф Ирина Карловна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: история французской и итальянской литературы Возрождения, история книги, история чтения.

E-mail: irina.staf@gmail.com

Irina K. Staf, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: history of French and Italian literature of the Renaissance, history of the book, history of reading.

E-mail: irina.staf@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00047

Д.И. Иванов (Сиань, КНР)
ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

СПЕЦИФИКА РОК-КОМПОЗИЦИЙ «РЕЗЮМИРУЮЩЕГО» ТИПА В КОНТЕКСТЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ «ГЕРОИЧЕСКОЙ» КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ
(на материале русского рока)

Аннотация. В статье на материале текстов русского рока 1980-х гг. представлена литературоведческая проекция оригинальной авторской теории когнитивно-прагматических программ синтетической языковой личности (КПП СЯЛ). Анализируются особенности концептуального содержания, общая функциональная направленность и принципы реализации «героической» КПП на примере одного из важнейших «когнитивных инструментов» – рок-композиции «резюмирующего» типа. Рок-композиция рассматривается нами как система кодов, персонифицированных и концептуализированных в пространстве когнитивного сознания субъекта-источника. Они обуславливают специфику передачи субъекту-интерпретатору определенного (значимого, актуального) содержания, зашифрованного в структуре КПП. Рок-композиция «резюмирующего» типа воспринимается самими рок-поэтами, во-первых, как особая форма систематизации результатов анализа всех базовых подсистем КПУ (когнитивно-прагматических установок, составляющих КПП), а во-вторых, как поиск путей адаптации КПП к новым условиям социокультурной среды. Особую актуальность этот тип рок-текстов получает на завершающем этапе моделирования «героической» версии КПП, которая изначально содержала потенциал двойственности и саморазрушения. Стремительно и не всегда осознанно эволюционируя от «конструктивных» форм романтического мышления к «деструктивному» героизму, «героическое» сознание теряет свое позитивное содержание, становится частью деструктивной мифоидеологической системы подавления личности и в итоге разрушается.

Ключевые слова: когнитивно-прагматическая программа синтетической языковой личности (КПП СЯЛ); рок-композиция; когнитивно-прагматическая установка (КПУ); субъект-источник; «героическая» эпоха; рок-культура.

D.I. Ivanov (Xi'an, PRC)
ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

The Specificity of the "Summarizing" Rock Compositions within the Framework of the "Heroic" Cognitive-Pragmatic Program Modeling (Based on Russian Rock Culture)

Abstract. The article presents the literary projection of the original author's theory of the cognitive-pragmatic programs of a synthetic lingual personality (SLP CPP) as

exemplified on the Russian rock music of 1980s. The features of the conceptual content, general functional orientation and principles of the implementation of the “heroic” CPP are analyzed using the example of the “summarizing” rock composition as one of the most important “cognitive tools”. We regard the rock composition as a system of codes, personified and conceptualized in the space of the cognitive consciousness of the subject-source. They determine the specifics of the transfer to the subject-interpreter of a certain (significant and relevant) content encrypted within the CPP structure. The rock composition of the “summarizing” type is perceived by the rock poets themselves, firstly, as a special form of systematization of the analysis results of all the basic CPS subsystems (cognitive-pragmatic sets constituting the CPP), and secondly, as the search for ways of CPP adapting to the new sociocultural environment conditions. This type of rock texts gets special relevance at the final stage of modeling the “heroic” version of the CPP, which initially contained the potential of duality and self-destruction. Not even consciously but rapidly evolving from the so-called “constructive” forms of romantic thinking to “destructive” heroism, the “heroic” consciousness loses its positive content, becomes part of the destructive mytho-ideological personality suppression system and ultimately collapses.

Key words: synthetic lingual personality cognitive-pragmatic program (SLP CPP); rock composition; cognitive-pragmatic set (CPS); subject-source; “heroic” era; rock culture.

Настоящая статья посвящена особому типу рок-композиций «героической» эпохи (1980-е), роль и смысл которых раскрываются в рамках оригинальной авторской теории когнитивно-прагматических программ синтетической языковой личности (КПП СЯЛ) [см.: Иванов 2016, 2017 и др.]. «Героическая» эпоха (контркультурная форма) русского рока «длилась недолго и носила скорее деструктивный, нежели созидательный характер. Режим, с которым воевал “рок на баррикадах”, оказался колоссом на глиняных ногах, пугающим призраком, который, как сказочное чудовище, испустил дух, едва на него упал первый солнечный луч. К тому моменту, когда сложилась воинствующая рок-контркультура, воевать, по сути, было уже не с кем» [Жормильцев, Сурова 1998, 37].

В свете многовариантной комплексной методологии анализа языка, личности и культуры (антропоцентрической / когнитивной парадигмы современного лингвоориентированного гуманитарного знания), связующей литературоведение, семиотику культуры, когнитивную лингвистику, лингвокультурологию [см. Воробьев 1997, Ворожбитова 2005, Зыкова 2013, Красных 2011, Кубрякова 2004 – и др.] повышается интерес к сложноорганизованным синтетическим (полисемиотическим) формам искусства и творческой рефлексии креативного субъекта, который рассматривается нами как особая система взаимодействующих между собой субъектных модальностей СЯЛ: *субъект-источник – субъект-интерпретатор* [см.: Иванов 2016]. Ярким примером такого «креативного продукта» и является отечественная рок-культура, в процессе изучения которой была создана оригинальная теория СЯЛ. Понимание любого

значимого элемента синтетического рок-текста (генетического сращения вербального, музыкального, артикуляционного и имиджевого компонентов) как проявления моделирующей деятельности СЯЛ означает возможность его программной семиотической интерпретации, будь то ключевая фраза в тексте, закатанные рукава на концерте, специфический грим и декорации или элементы оформления обложки рок-альбома. Результаты применения теории СЯЛ, продемонстрировавшей, как именно возникает и работает авторский художественный синтетический текст, методологически оказались намного шире исходного объекта анализа, будучи релевантно применимы ко множеству дискурсивных ситуаций в системе *автор – читатель* и по сути обозначив новую версию когнитивного литературоведения [собственно литературоведческие проекции теории – см. Иванов, Лакербай 2017].

Поскольку ядром структуры СЯЛ является когнитивно-прагматический уровень, эту структуру, обеспечивая целостность СЯЛ, выстраивает единая *когнитивно-прагматическая программа* (КПП) – опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ). КПП – это своеобразный целостный, динамический, когнитивно обусловленный, моделируемый человеком (художником) проект собственной судьбы.

Одной из основных форм концептуализации творческих интенций личности в рамках дискурса русского рока является рок-композиция – обладающий высоким уровнем концептуализации вид целостного воплощения / реализации одного / нескольких блоков или всей когнитивно-прагматической программы (КПП) рок-поэта (субъекта-источника). Другими словами, рок-композиция (система персонифицированных и концептуализированных в пространстве когнитивного сознания субъекта-источника различных знаковых кодов) – это особая форма донесения до сознания субъекта-интерпретатора определенного (значимого, актуального) содержания, зашифрованного в структуре КПП.

В самом общем виде процесс моделирования первого (базового) цикла КПП включает в себя три последовательных этапа: а) моделирование ментального проекта КПП; б) формирование базовых подсистем когнитивно-прагматических установок (КПУ); в) реализация вторично синтезированных оценочно-результативных подсистем КПУ «промежуточного» и «резюмирующего» типа.

На первом этапе в пространстве когнитивного сознания генератора КПП (субъекта-источника) формируется система абстрактных, идеальных ментальных положений (МП). Далее эти положения образуют три взаимосвязанных подсистемы: а) целевой ментальный проект (подсистема целевых положений); б) самоидентификационный ментальный проект (подсистема самоидентификационных положений); в) ментальный проект инструментально-операциональной стратегии достижения поставленных целей (подсистема инструментальных положений). Первичны здесь целевые положения: «В рамках моделирования КПП цель (система целевых КПУ) – 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, 101].

В качестве примеров МП разных типов приведем общие для всех представителей рок-движения положения, формирующиеся в рамках «героической» эпохи русской рок-культуры (середина 1980-х – начало 1990 гг.): а) целевое МП – *воскресить русские национальные потерянные идеалы, основанные на принципах христианской веры, свободы и любви*; б) самоидентификационное МП – *утвердить особый статус героя, пророка, спасителя поколения*; в) инструментальное МП – *разрушить тотальную машину подавления личности с помощью сакрализованного поэтического Слова*.

На втором этапе на основе МП путем их формализации (облачения в конкретную знаковую форму – вербальную, музыкальную, имиджевую и т.д.) и концептуализации формируются три базовых подсистемы КПУ: а) подсистема целевых КПУ; б) подсистема самоидентификационных КПУ; в) подсистема инструментальных КПУ. Причем по форме они полностью совпадают с МП, но существенно различаются по содержанию. Это связано с тем, что процесс смены статуса МП сопровождается его двойной перекодировкой: а) на концептуальном уровне (смыслообразование); б) на языковом (знаковом) уровне (семантизация). Одновременно с этим процесс «внутренней» перекодировки содержания МП сопровождается и процессом его адаптации к условиям социокультурной (социополитической) среды, в которой находится субъект-источник.

Заметим, что «смысловой разрыв» между содержанием ментального положения и семантикой конкретной КПУ может быть различным: а) «минимальным»; б) «допустимым»; в) «критическим». Здесь работает простая закономерность: чем меньше «дистанция», тем выше степень устойчивости концептуального содержания КПУ, шире диапазон ее трансформационных характеристик, выше уровень ее гармонизации с другими компонентами сознания генератора КПП, сильнее развита адаптивная способность КПУ к изменениям внешней среды (социокультурный контекст) и внутренним изменениям сознания субъекта-источника.

На третьем этапе на основе рефлексивно-аналитических операций субъекта-источника формируется двухуровневая подсистема вторично-синтезированных оценочно-результативных КПУ, включающая в себя: а) КПУ «промежуточного» типа; б) КПУ «резюмирующего» типа. Первый блок КПУ моделируется на основе анализа базовых подсистем КПП и включает в себя три группы оценочно-результативных установок, а именно целевые, самоидентификационные и инструментальные. Особое место занимает блок оценочно-результативных установок «резюмирующего» типа, которые формируются на основе системного анализа всех «промежуточных» оценочно-результативных КПУ. Именно их концептуальное содержание определяет уровень актуальности

(«жизнеспособности»), стабильности, корректности КПП и качественный характер процесса ее перекодировки при переходе на новый цикл моделирования.

Исследование рок-текстов, созданных в пространстве «героической» эпохи русского рока, показало, что «резюмирующие» КПУ могут иметь различные конфигурации. Наиболее распространенными формами установок этого типа являются отдельные концептуальные фразы, встроенные в структуру рок-текста. Обратим внимание на следующие строки композиции А. Башлачева «Черные дыры»: «Мы строили замок, а выстроили сортир. / Ошибка в проекте, но нам, как всегда, видней» [Башлачев 2010, 69]. В этом фрагменте рок-поэт дает предельно однозначную негативную оценку всего процесса моделирования деструктивной по своей природе КПП «героического» типа. Дело в том, что она основана на принципах: а) диалектической двойственности, борьбе противоположных начал добра и зла, истины и лжи, веры и безверия, дестабилизирующей целостность и конструктивный характер целевых КПУ (уровень целеполагания); б) тотального индивидуализма, превратившего поэта-пророка в идола, манипулирующего сознанием субъекта-интерпретатора (слушателя-зрителя) (уровень самоидентификации); в) саморазрушительной инструментально-операционной стратегии, основу которой составляет бессмысленный и бесцельный тотальный бунт.

А. Башлачев прямо называет «замок великих идей» «рок-пророков» нового времени «сортиром», указывая на их полную нереализованность и несостоятельность. Более того, он определяет причину дестабилизации и разрушения КПП «героического» типа. Этой причиной является сознательно допущенная и не устраненная в процессе моделирования всего первого цикла программы «ошибка», которая привела к отождествлению, слиянию рок-культуры с объектом ее противостояния (тоталитарной государственной системой подавления личности).

Вторым по частотности актуализации типом «резюмирующих» КПУ является система концептуальных фраз (фрагмент вербального компонента рок-композиции). К. Кинчев, композиция «Новая кровь»: «Костер, как плата за бенефис, / И швейцары здесь не просят на чай. / Хочешь, просто стой, а нет сил – молись! / Чего желал, то получай!» [Кинчев 1993, 115].

Данная оценка КПП «героического» типа практически полностью совпадает с выводами А. Башлачева: все, к чему привел саморазрушительный бенефис героического сознания, – это костер, в котором раздвоенная душа поэта обречена гореть вечно. Причем он не несет духовного очищения и перерождения, к которому так стремились рок-герои. Огонь самопожертвования превращается в адское пламя саморазрушения. В этих условиях даже прозрение и покаяние (обращение к Богу, молитва) не могут ничего изменить. Процесс разрушения личности героя-поэта, активированный деструктивной энергетикой тотального бунта, остановить уже невозможно.

Центральное место в рамках подсистемы оценочно-результативных

КПУ занимают рок-композиции «резюмирующего» типа. Они представляют собой: а) «свернутую», предельно концептуализированную модель всей КПП; б) квинтэссенцию всех ментально-аналитических операций субъекта-источника (генератора КПП). Сам факт появления подобных композиций обусловлен двумя основными причинами: а) завершением первого (базового) цикла моделирования КПП и переходом на новый этап развития; б) осознанием кризисного состояния и необходимости качественной перекодировки концептуального содержания отдельных подсистем КПУ / всей КПП в целом.

Специфика причин формирования композиций данного типа определяет их функциональную направленность. Перечислим основные функции «резюмирующих» рок-композиций: а) систематизация результатов анализа всех базовых подсистем КПУ; б) определение степени «жизнеспособности» КПП; в) поиск наиболее эффективных способов перекодировки и стабилизации структуры и концептуального содержания КПП.

На закате «героической» эпохи русского рока (конец 1980-х – начало 1990-х гг.) большинство ведущих представителей рок-движения (Ю. Шевчук, К. Кинчев, В. Бутусов, В. Цой, Б. Гребенщиков, Д. Ревякин и многие другие) приходят к пониманию исчерпанности «героической» идеологии. В результате они создают целую серию рок-композиций «резюмирующего» типа. Назовем некоторые из них: «На жизнь поэтов», «Лихо» (А. Башлачев); «Человек без имени» (В. Бутусов, И. Кормильцев); «Поколение дворников и сторожей», «Этот поезд в огне» (Б. Гребенщиков); «Зомби» (А. Григорян); «Пластун» (Ю. Шевчук); «Легенда» (В. Цой); «Шестой лесничий» (К. Кинчев) и некоторые другие.

Ярким примером является текст Б. Гребенщикова «Поколение дворников и сторожей» [Гребенщиков 1992, 21–22], в рамках которой рок-поэт создает целостный оценочно-результативный проект всей «героической» эпохи русского рока. Рассмотрим концептуальное содержание этого проекта более подробно, для чего разделим вербальный компонент рок-композиции на несколько взаимосвязанных концептуальных блоков.

Блок 1: «Поколение дворников и сторожей / Потеряло друг друга. / В просторах бесконечной земли / Все разошлись по домам».

В этом фрагменте через определение специфического маргинального социального статуса поколения рок-героев восьмидесятых годов XX в. Б. Гребенщиков, во-первых, раскрывает специфику эволюции «героического» сознания, формирующегося в рамках субкультурной эпохи русского рока, а во-вторых, выявляет основную причину дестабилизации базовой подсистемы целевых КПУ «героической» КПП.

В целом сущность процесса эволюции «героического» сознания можно определить как стремительное, до конца не осознанное движение от «конструктивных» форм романтического мышления к «деструктивному» героизму. Рок-поэты, адаптируя свои КПП к новым условиям социокультурной среды (переход от субкультуры к контркультуре,

основными характеристиками которой являются «борьба за победу, бунт, война, противостояние и агрессивная наступательная позиция» [Кормильцев, Сурова 1998, 34]), по сути, подчиняются ее законам и начинают культивировать «деструктивный» героизм.

Важно, что процессы трансформации сознания субъекта-источника и перекодировки КПП автоматизированы. Это связано с тем, они находятся в поле мощной вторичной ретроактивной мифологии, в пространстве которой «миф-освобождение» (рок-культура) сливается с мифологизированной советской идеологией. В этих условиях начинает работать мифологический принцип «все связано со всем и все отражается во всем», поэтому деструктивное воспринимается как конструктивное, и наоборот.

В результате возникает парадоксальная ситуация. КПП начинает трансформироваться «сама по себе», независимо от воли субъекта-источника. «Героическая» конструктивная программа рок-культуры и сам субъект-источник (рок-поэт) теряют свой первоначальный статус и становятся частью общей мифоидеологической советской системы. При этом внешняя изоляция субкультурной формы рока («подвал») заменяется иллюзией абсолютной свободы («стадион»), приводящей к духовной, внутренней самоизоляции.

Номинализация статуса субъекта-источника, глубокая самоизоляция и частичная / полная потеря контроля над процессом моделирования своей КПП постепенно приводят, во-первых, к перекодировке и нейтрализации конструктивного концептуального содержания всех базовых целевых КПУ. Во-вторых – блокируются все конструктивные компоненты романтического сознания, основанного на идее возрождения и сохранения «естественного», живого начала в человеке и искусстве, которое рассматривается как единственно возможный путь самопознания и постижения истины. На его место приходит деструктивный, саморазрушающий «статический» героизм поэты, лозунга, «пропаганды» «новой» веры и тотального индивидуализма.

Все это приводит к тому, что в конце 1980-х гг. активизируются два взаимообусловленных процесса: а) саморазрушение «саморазвивающейся» деструктивно-героической КПП; б) распад самого рок-движения («Все разошлись по домам»).

Блок 2: «В наше время, / Когда каждый третий – герой, / Они не пишут статей, / Они не шлют телеграмм, / Они стоят, как ступени, / Когда горящая нефть / Хлещет с этажа на этаж, / И откуда-то им слышится пение. / И кто я такой, чтобы говорить им, / Что это мираж?».

В этой части текста Б. Гребенщиков дает общую оценку социокультурной ситуации конца 1980-х гг. и определяет специфику самоидентификационного статуса (анализ базовой подсистемы самоидентификационных КПУ), приходя к следующему выводу: восьмидесятые годы XX в. – время тотального, бессмысленного псевдогероизма («Когда каждый третий герой»).

Перед нами общее убеждение, формирующееся в результате активизации процесса разбалансировки и принципа частичной / полной «саморегуляции» героической КПП рок-культуры, встроенной в структуру общей мифоидеологической советской системы, которая, во-первых, начинает заменять собой субъекта-источника (рок-поэта); во-вторых – культивирует массовый тотальный героизм (героюм обязан быть каждый советский человек). В результате КПП русского рока становится частью «фабрики героев», а граница между рок-героями нового поколения и героями-строителями «светлого будущего» стирается.

«Живой», «естественный», конструктивный героизм уходит в прошлое («Они не пишут статей, / Они не шлют телеграмм»). Его место занимает героизм «монументальный» («Они стоят, как ступени»). На наш взгляд, предложенное Б. Гребенщиковым метафорическое сравнение рок-героев со «ступенями», по которым «хлещет горящая нефть», является достаточно удачным. Если вспомнить историю русского рока, а именно то количество жертв, которые были принесены на алтарь свободы («На рубеже 80 – 90-х гг. происходит серия самоубийств и странных смертей, то ли нелепо случайных, то ли закономерных (Башлачев, Цой, Майк, Чумичкин – далеко не полный список жертв этого страшного времени), у многих поэтов начинается период длительной депрессии, молчания, утраты перспективы» [Кормильцев, Сурова, 1998, 37]), деструктивная природа «монументального» героизма становится самоочевидной. Трагедия заключается в том, что, даже осознавая бессмысленность и безрезультатность реализации своей КПП, рок-поэты не могут оставить саморазрушающую программу. Каждый из них становится «ступенью» «храма свободы, любви и веры», который впоследствии превратился в некрополь русского рока.

Все это приводит к резкому понижению самоидентификационного статуса рок-героя. Перед нами уже не поэт-пророк, несущий в мир сакральное знание и даже не живой человек, способный чувствовать (любить, ненавидеть и сопереживать), а монументальный образ, обезличенная героическая схема, которая пытается услышать несуществующий голос (пение) своей души, но слышит только механический гул аплодисментов управляемой ею толпы («И откуда-то им слышится пение. / И кто я такой, чтобы говорить им, / Что это мираж?»).

Блок 3: «Мы молчали, как цуцки, / Пока шла торговля всем, / Что только можно продать, / Включая наших детей, / И отравленный дождь / Падает в гниющий залив / И мы еще смотрим в экран, / А мы еще ждем новостей. / И наши отцы никогда не солгут нам. / Они не умеют лгать, / Как волк не умеет есть мясо, / Как птица не умеет летать».

В третьем концептуальном блоке Б. Гребенщиков акцентирует внимание на специфике саморазрушительной инструментально-операционной стратегии, «выбранной» рок-поэтами для реализации КПП «героического» типа. Ее деструктивная природа обусловлена двумя основными факторами: во-первых, она не выбирается представителями рок-движения,

а навязывается им самой доминирующей системой подавления личности. Во-вторых – тактика «выжженной земли» / тотального бунта сама по себе может рассматриваться как особая предельно концептуализированная форма существования данной деструктивной системы. Другими словами, это и есть сама система.

Отсюда следует, что несостоятельность данной стратегии была предопределена, т.к. способы борьбы отождествлены с самим объектом противостояния. В результате «бунтующая рок-революция» оказалась всего лишь бессмысленной молчаливой игрой лжи («И мы еще смотрим в экран, / А мы еще ждем новостей. / И наши отцы никогда не солгут нам. / Они не умеют лгать...») под руководством глухонемого дирижера («Мы молчали, как цуцки, / Пока шла торговля всем...»).

Блок 4: «Скажи мне, что я сделал тебе, / За что эта боль? / Но это без объяснений, / Это, видимо, что-то в крови. / Но я сам разжег огонь, / Который выжжет меня изнутри. / Я ушел от закона, / Но так и не дошел до любви. / Но молись за нас, / Молись за нас, если ты можешь. / У нас нет надежды, но этот путь наш, / И голоса звучат все ближе и строже, / И будь я проклят, если это мираж!»

В заключительном концептуальном блоке Б. Гребенщиков, говоря нашим языком, обобщает результаты анализа всех базовых подсистем КПУ «героической» КПП и определяет истинную причину ее деструктуризации и разрушения. Причина эта заключается в непреодолимой двойственности, противоречивости сознания самих рок-поэтов («Это, видимо, что-то в крови»), которые на закате «героической» эпохи русского рока приходят к осознанию того, что они и их «саморегулирующаяся» КПП являются частью общей доминирующей деструктивной мифоидеологической программы.

Одновременно с этим рок-поэт предельно четко формулирует два основных деструктивных принципа моделирования «героической» КПП рок-культуры. Во-первых, это принцип иллюзии выбора собственного саморазрушающего пути, с которого невозможно свернуть («Но я сам разжег огонь <...> У нас нет надежды, но этот путь наш»). На самом деле выбор совершается под мощным давлением «доминирующей» программы, он навязывается рок-поэту, который, попадая в поле ретроактивной мифологии, воспринимает его как свой собственный.

Во-вторых, это принцип «саморегуляции» КПП, которая в процессе моделирования, независимо от воли ее генератора (рок-поэта), меняет вектор своего развития. В результате изначально определенное направление движения в сторону «любви» превращается в побег от законов функционирования системы («Я ушел от закона, / Но так не дошел до любви»). В сущности, это побег от самих себя, это бессмысленное и бесконечное «движение» по замкнутому кругу.

Однако, несмотря на весь трагизм ситуации, способ выхода из этого замкнутого пространства существует. Путь духовного возрождения рок-поэта, обретения изначально целостности сознания и стабилизации КПП

в целом очевиден. Для активизации этих процессов рок-поэту нужно прислушаться к самому себе, к голосу своей души, который с каждой минутой «звучит все ближе и строже».

Итак, система рок-композиций «резюмирующего» типа («свернутая», предельно концептуализированная модель КПП; квинтэссенция рефлексивно-аналитических операций субъекта-источника) обладает особой функциональной спецификой и отвечает за систематизацию результатов анализа всех базовых подсистем КПУ; за определение степени «жизнеспособности» КПП; за поиск наиболее эффективных способов перекодировки и стабилизации структуры и концептуального содержания КПП. Данной формой концептуализации КПП пользуются практически все представители русского рока. Это связано с тем, что, попадая в зону мощной вторичной ретроактивной мифологии, «героическая» версия КПП русской рок-культуры теряет свой позитивный потенциал, становится частью общей деструктивной мифоидеологической системы подавления личности и разрушается. Композиции данного типа воспринимаются рок-поэтами не только как особая форма систематизации результатов анализа всех базовых подсистем КПУ, но и как способ поиска: а) путей перекодировки, адаптации КПП к новым условиям социокультурной среды; б) внутренних механизмов преодоления глубокого духовного кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башлачев А. Черные дыры // Наумов Л. Александр Башлачев. Человек поющий. СПб., 2010. С. 68–70.
2. Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы). М., 1997.
3. Ворожбитова А.А. Теория текста: антропоцентрическое направление. М., 2005.
4. Гребенщиков Б. Поколение дворников и сторожей // Здесь так забавно / сост. Д.Н. Башук, А.Т. Бондарчук. Харьков, 1992. С. 21–22.
5. Зыкова И.В. О личности: лингвокультурологические заметки // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 46. М., 2013. С. 35–49.
6. Иванов Д. И. Особенности моделирования системы целевых когнитивно-прагматических установок синтетической языковой личности: общие вопросы // Вестник славянских культур. 2017. Т. 4. С. 94–105.
7. Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. / Гуандунский университет международных исследований (Китай), Guangdong University of Foreign Studies (People's Republic of China). Т. 1. Логоцентрическая модель синтетической языковой личности: структура и общие вопросы (на материале русской рок-культуры). Иваново, 2016.
8. Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Теория субъектности текста и русская поэзия XX века. Иваново, 2017.
9. Кинчев К. Новая кровь // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993. С. 114–116.

10. Кормильцев И., Суrowa О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С. 5–39.

11. Красных В. В. Основные постулаты и некоторые базовые понятия лингвокультурологии // XII конгресс международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы «Русский язык и литература во времени и пространстве». Т. 2. Шанхай, 2011. С. 12–18.

12. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 6–17.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. 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. Kubryakova E.S. Ob ustanovkakh kognitivnoy nauki i aktual'nykh problemakh kognitivnoy lingvistiki [About the Institutions of Cognitive Science and Current Problems of Cognitive Linguistics]. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki*, 2004, no. 1, pp. 6–17. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Kormil'tsev I., Surova O. Rok-poeziya v russkoy kul'ture: vzniknoveniye, bytovaniye, evolyutsiya [Rock Poetry in Russian Culture: The Emergence, Existence, Evolution]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Tver, 1998, pp. 5–39. (In Russian).

4. Krasnykh V.V. Osnovnye postulaty i nekotorye bazovye ponyatiya lingvokul'turologii [Basic Postulates and Some Basic Concepts of Linguacultural Studies]. *12 kongress mezhdunarodnoy assotsiatsii prepodavateley russkogo yazyka i literatury "Russkiy yazyk i literatura vo vremeni i prostranstve"* [12 Congress of the International Association of Teachers of Russian Language and Literature "Russian Language and Literature in Time and Space"]. Vol. 2. Shanghai, 2011, pp. 12–18. (In Russian).

5. Zyкова I.V. O lichnosti: lingvokul'turologicheskiye zametki [On the Person: Linguistic and Cultural Notes]. *Yazyk, soznaniye, kommunikatsiya* [Language, Consciousness, Communication]. Vol. 46. Moscow, 2013, pp. 35–49. (In Russian).

(Monographs)

6. Ivanov D.I. *Teoriya sinteticheskoy yazykovoy lichnosti* [The Synthetic Lingual Personality Theory]: in 2 vols. Guandunskiy universitet mezhdunarodnykh issledovaniy (Kitay) [Guangdong University of International Studies (People's Republic of China)]. Vol. 1: Logotsentricheskaya model' sinteticheskoy yazykovoy lichnosti: struk-

tura i obshchiye 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).

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

8. Vorob'yev V.V. *Lingvokul'turologiya (teoriya i metody)* [Linguacultural Studies (Theory and Methods)]. Moscow, 1997. (In Russian).

9. Vorozhbitova A.A. *Teoriya teksta: antropotsentricheskoye napravleniye* [Text Theory: Anthropocentric Direction]. Moscow, 2005. (In Russian).

Иванов Дмитрий Игоревич, Сианьский университет иностранных языков.

Кандидат филологических наук, доцент, профессор Института русского языка (Сиань, КНР). Научные интересы: лингвокультурология, теория языка, теория литературы, современная литература.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Dmitry I. Ivanov, Xi'an International Studies University.

Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Institute of Russian Studies (Xi'an, PRC). Research interests: linguacultural studies, linguistic theory, theory of literature, modern literature.

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Зарубежные литературы Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00048

I.V. Rybakova (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-2068-9285

ALEXANDRIAN POETS AND PINDAR

The publication has been prepared with the support of the RUDN University Program "5-100"

Abstract. The author of the article proves that Pindar served as necessary source and model for the Alexandrian poets. It is not by chance that Callimachus refers to him in his most significant programmatic statements on poetry. It is no coincidence, either, that allusions to the fourth Pythian ode are also concentrated around the key moments of Apollonius' narration (departure, meetings with the beloved, the hero's trial, wedding and the poem's ending). Pindar appears a source of the ideas for Callimachus anticipating his own notion of poetry. Callimachus, while formally opposing himself to the previous tradition, with the help of quotes and allusions constantly relies upon that very tradition; his picking up from it shows which ideas and images correspond to the main principles of Alexandrian poetics, Pindar plays here an important role. Apollonius considers Pindar among his major predecessors when recounting the story of the Argonauts. The poem of the Alexandrian poet and the fourth Pythian ode are obviously united by this topic. In the "Argonautica" there are lots of lexical parallels to Pindar. Pindaric expressions become the epic formulas in "Argonautica". According to the author's aim, Apollonius' epic poem and the fourth Pythian ode could interact in the mind of the reader. They represent a certain unity, complementing each other. In this way, Pindar remains the major source uniting Callimachus and Apollonius, the poets traditionally opposed to each other.

Key words: Pindar; the Alexandrian poets; Callimachus; Apollonius Rhodius.

И.В. Рыбакова (Москва)

ORCID ID: 0000-0002-2068-9285

Александрийские поэты и Пиндар

Публикация подготовлена при поддержке Программы РУДН «5-100»

Аннотация. Автор статьи показывает, что Пиндар явился важным источником и образцом для александрийских поэтов. Не случайно Каллимах отсылает к нему в наиболее значимых своих программных заявлениях о поэзии. Показательно, что

и у Аполлония аллюзии на четвертую Пифийскую оду концентрируются вокруг ключевых моментов повествования (отправление, встреча с возлюбленной, испытание героя, свадьба, финал). В своих программных заявлениях относительно поэзии Каллимах, формально противопоставляя себя предшествующей традиции, в то же время с помощью цитат и аллюзии к этой традиции отсылает, вероятно, показывая тем самым, что в ней соответствует основным принципам александрийской поэтики. Отсылки к Пиндару играют у Каллимаха важную роль. Для Аполлония Пиндар – один из важнейших предшественников в изложении сюжета об аргонавтах. Эта тема объединяет поэму александрийского поэта с четвертой Пифийской одой. В «Аргонавтике» много лексических параллелей с Пиндаром. Пиндаровские выражения в «Аргонавтике» становятся эпическими формулами. По замыслу Аполлония, его поэма и произведение Пиндара должны были вступить в определенное взаимодействие в сознании знающего читателя, представляя собой некое единство, дополняя друг друга. Таким образом, Пиндар – это одно из тех звеньев, которые связывают Каллимаха и Аполлония, традиционно противопоставляемых друг другу поэтов.

Ключевые слова: Пиндар; александрийские поэты; Каллимах; Аполлоний Родосский.

(The translation of article: Александрийские поэты и Пиндар // Индо-европейское языкознание и классическая филология – XVII. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. СПб.: Наука, 2013. С. 754–767. Translated to English by the author of the article edited by T. Sarganova).

The relation to Pindar can be clearly shown by the analysis of even most known, programmatic Callimachus' poems. For example, in the Epigram 28 he rejects epic poems written after the model of the *Iliad* and the *Odyssey*:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει·
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίηι καλὸς καλός – ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς, Ἦχώ φησὶ τις· ἄλλος ἔχει.

I hate the cyclic poem, nor do I take pleasure in the road which carries many to and fro. I abhor, too, the roaming lover, and I drink not from every well; I loathe all common things. Lysanias, you art, yes, fair, fair; but ere Echo has quite said the word, says someone: "He is another's".

(transl. by A.W. Mair)
(28, 1–6)

The 'road' image is a traditional poetic metaphor, which Pindar was especially fond of (see, for example, Ol. 1, 110; 6, 23; 9, 105; Pyth 11, 39; Ist. 2,

33; 3–4, 19; 6, 23, etc.; [cf. Bacchylides 10, 52; 19, 1–2]).

The correlation between tradition and innovation is most obviously seen in those passages where Pindar speaks about some "highway" of verse rather than of the "road". The words from the sixth Nemean ode where the poet emphasizes his adhesion to the tradition are significant in this regard:

... παλαιότεροι
ὁδὸν ἀμαξιτὸν εὔρον· ἔπο-
μαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν·

Poets of former times found this highway, and I myself am following them; this is my concern.
(Nem. 6, 53–54)

Thereby the poet himself is a continuation of the tradition, but is also capable of receding from it, looking for new untraveled "roads of the song":

μακρὰ μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτὸν ὄρα
γὰρ συνάπτει καὶ τινα
οἴμον ἴσαμι βραχύν· πολ-
λοῖσι δ' ἄγῃμαι σοφίας ἐτέροις.

It's long for me to travel along the cart road, for time presses, and I know a short path: to many others am a leader in the poet's craft. (Translated by K.J. Newman).

(Pyth. 4, 247–248)

It is worth noting that such a variability – "to go / not to go by the cart road" affords ground for a double interpretation of another Pindar's fragment containing the same image – the seventh Paeon b10-12.

In the traditional reconstruction (supported, among others, by Ian Rutherford in his 1988 article devoted to this fragment [Rutherford 1988, 65–75]) [δὲ μὴ τρι]π τὸν] is restored and therefore, the chorus seems to urge to leave Homer's cart track:

κελαδήσ[ομεν] ὕμνους,
Ἵμήρου [δὲ μὴ τρι]πτὸν κατ' ἀμαξιτὸν
ιόντες, ἀ[λλ' ἀλ]λοτριῶν ἀν' ἵπποις,

We shall sing hymns, without going by Homer's worn cart track (possibly hinting at Homeric "Hymn to Apollo").

However, Giambattista d'Alessio subsequently showed that the lacuna in the 12th line is too large for the conventional reconstruction, and therefore there has to be a negation before ἀ[λλ' ἀλ]λοτριῶν ἀν' ἵπποις. Based on it Di

Benedetto suggested an opposite reconstruction according to which Homer is, on the contrary, a paragon for the chorus song:

κελαδήσ[ομεν] ὕμνους,
 Ὀμήρου [πολύτρι]πτὸν κατ' ἀμαξιτόν
 ἰόντες, ἀ[λλ' οὐκ ἀλ]λοτρίας ἀν' ἵπποις,
 ἐπεὶ αὐ[τοὶ τὸ πο]τανὸν ἄρμα
 Μοισα[ῖον ἐλαύνο]μεν

We shall sing hymns, going by Homer's worn cart track, not on the other's horses, but we ourselves drive a flying chariot of Muses [Di Benedetto 1991, 164–176].

Subsequently, there were also other reconstructions supporting the initial Rutherford's treatment (for instance, d'Alessio suggested ἄτριπτον κατ' ἀμαξιτόν, see [Rutherford 2001, 247–249]); however, at present it is important for us to highlight the possible duality as such rather than state judgment in favor of this or that interpretation. Either of the opposite renditions could be confirmed by Pindar's treatment of the image that is ambiguous in itself.

Unlike Pindar's odes, the image of the trodden path, or cart road, as it is displayed in Callimachus' programmatic statement, is unambiguously negative. First of all, the Alexandrian poet declaims traditional themes as somewhat depleted. This is clear from Apollo's advice to the poet in the *Aetia*:

... τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
 τὰ στείβειν, ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά
 δίφρον ἐλ[ῆ]ν μὴδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις.'

And I bid you this, go there, where wagons do not pass, do not drive your chariot along the same ways as others, nor along the broad path, but the untrodden roads. (Translated by B. Acosta-Hughes and S.A. Stephens).

(Fr. 1 Pf, 25–28)

This fragment is of especial interest as it contains, in all probability, direct references to the above analyzed Pindar's passages. In particular, some researchers see the allusion to (πολύ/ἄ) τρι]πτὸν κατ' ἀμαξιτόν [Acosta-Hughes, Stephens 2002, 2005] in the words κελεύθους ἀτρίπτο]υς from Pindar's Paeon VIIb. Besides, it is possible to see the reference to ὄδον ἀμαξιτόν from Nem. 6 and Pyth. 4 in "the cart road" from the *Aetia*. As it is the traditional content that Pindar implied speaking of the traditional way of a song, it is apparently that very traditional content that Callimachus rejected. However, it is suggestive that his rejection is supported by the tradition, first of all by that of Pindar himself. Moreover, if we agree that in the seventh Paeon Pindar also claimed to step away from Homeric "trodden path", in that case Callimachus literally repeats

the idea.

Pindaric connotations could be perceived in no less famous programmatic statement from Callimachus' "Hymn to Apollo":

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθριος εἶπεν·
 'οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀεῖδει·
 τὸν Φθόνον ἀπόλλων ποδὶ τ' ἤλασεν ὧδέ τ' εἶπεν·
 'Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
 Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσα,
 ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον.'

Spare Envy privily in the ear of Apollo: "I admire not the poet who sings not things for number as the sea." Apollon spurned Envy with his foot and spake thus: "Great is the stream of the Assyrian river, but much filth of earth and much refuse it carries on its waters. And not of every water do the Melissae carry to Deo, but of the trickling stream that springs from a holy fountain, pure and undefiled, the very crown of waters." (Translated by A.W. and G.R. Mair). (105–112)

In order to stress his literary preferences, Callimachus uses images of a stream and a bee which are also traditional metaphors of poetry implying the ideas of poetic sweetness, fluidity and volatility. Pindar used these metaphors exactly with the implications listed. The interrelation of poetic metaphors of a stream and honey (brought by bees) is evident, for example, in the image of a poet from Nem. 7, 11–12: μελίφρον' αἰτίαν ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε; and the reference to water of "perfect quality" (ἄωτον ἄκρον) in the line 112 seems a direct quotation from Pindar reminding of a similar image in the seventh Isthmian ode:

... ἀμνάμονες δὲ βροτοί,
 ὅτι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον
 κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκτηται ζυγὲν

Men do not remember glory that's not wed to wondrous streams of poetry by which it gains the crest of artistry (Transl. by R.A. Swanson). (Isth. 7, 19–20).

The same expression being used in the context where poetry is likened to the streams of water makes doubtless Callimachean allusion to Pindar. That was already maintained by F. Williams [Williams 1978, 95], in his commentary to the "Hymn to Apollo"; afterwards Pindaric overtones were analyzed at length by Andrew Beer who generally considered that Pindar was one of main sources for the entire contents and images of Callimachus' hymn [Beer 2006].

As a result, it turns out that in his programmatic statements concerning poetry Callimachus, while formally opposing himself to the previous tradition, with the help of quotes and allusions constantly relies upon that very tradition; his picking up from it shows which ideas and images correspond to the main principles of Alexandrian poetics, Pindar plays here an important role.

Without going into details, it is possible just to enumerate some traits that could associate Pindar's poetics with that of the Alexandrians. As well as the Alexandrian poets, Pindar:

1. Considered that the main characteristic of poetry is brevity of the statement (Isth. 1, 62–63; Ol. 13, 98; Pyth 8, 29) and at the same time its accordance to the place and time;

2. Compared in his works different versions of the myth, appreciated their value and chose the most truthful ones, from his point of view;

3. Opposed himself to other authors (Ol. 1, 36), suggesting his own explanation of the event or choosing a new way of recounting it;

4. Sought to connect the present with the past, showing a number of the events of which the new event becomes a continuation.

As there are a lot of studies [Newman 1985, Fuhrer 1988, Beer 2006] exploring Callimachus' use of Pindaric ways of composition in his hymns my going into the problem seems unnecessary; instead, I would prefer to focus upon another poet and another text much more distant from the generic form of Pindaric epinician, i.e., on the problem of interaction between the fourth Pythian ode and Apollonius Rhodius' *Argonautica*. Although such comparison is obviously justified by common plot features, I will mostly concentrate upon concrete lexical parallels and similarity of the images, reflecting the specific ways of Apollonius' treatment of his source.

In his commentary to the fourth Pythian ode B.K. Braswell [Braswell 1988] lists the following lexical parallels to Pindar by Apollonius:

<i>Pythian 4</i>	<i>Argonautica</i>
νό/ των ὑπερ γαίας ἐρήμων (26)	νότα χθονός (4, 1246)
κυμάτων ῥιπὰς ἀνέμου (195)	κύματα καὶ ῥιπαὶ ἀνέμου (2, 1114)
ἀδαμάντινον / ἄροτρον (224)	στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον (3, 232, 1285)
ἀγαγὼν ζεύγλα πέλασεν (227)	πέλασεν / ζεύγλη χαλκείη· (3, 1307-8)
'κῶας αἰγλᾶεν χρυσέῳ θυσάνῳ.' (231)	χρῦσεον αἰγλῆεν κῶας (4, 1142) χρυσέων θυσάνων ...φέγγος· (4, 1146)

The very existence of such parallels convinces of Apollonius' wish to follow Pindar's model not only in a plot structure, but also on the level of word expression.

The poem of the Alexandrian poet and the fourth Pythian ode are obviously united by the very topic of the voyage of the Argonauts whom both authors call ἡμιθέοι 'demigods' (Pyth. 4, 12, 211; Arg. 1, 548). In both works we come

across a key episode when Triton, calling himself Eurypylus, gives to Euphemus a lump of Libyan soil. Moreover, as S. Stephens noticed [Stephens 2007], in this key place the Alexandrian poet refers to Pindar as his predecessor, using the same phrase βῶλαξ δαιμονίη "hallowed bit of earth" (4, 1734), as in Pyth. 4, 37.

This episode is of major importance for Pindar because Euphemus was considered to be the ancestor of Battus from whom the king of Cyrene Arcesilaus, the addressee of the fourth Pythian ode, traced his genealogy. It was also of possible significance for Apollonius because Cyrene was the birthplace of Callimachus, who also considered Battus to be his ancestor (and whose father bore the same name). It is worth mentioning that in Apollonius' epic the story about Euphemus becomes an occasion to recount of the foundation of Thera, as it was also done by Pindar. Some researchers, for example M. De Forest [De Forest 1994], argue that by finishing his poem with the "foundation story", Apollonius Rhodius marks his adherence to literary views and tastes of Callimachus and his *Aetia*. If such a link between two Alexandrian poets is really established here, it is therefore, remarkably, Pindar who mediates here. For the latter, the story about Euphemus and the foundation of Thera becomes a starting point of the narration; Apollonius, however, puts it at the end of his epic, possibly making a double literary reference, both to Pindar and Callimachus.

Sometimes Apollonius' text can be considered as a sort of scholarly commentary to Pindar's work. For example, in *Argonautica* 1, 229–234 the Alexandrian poet acts like a scholiast, interpreting the ethnicon Μινύαι by which the Argonauts are designated in the line 69 of the fourth Pythian ode:

τοὺς μὲν ἀριστῆας Μινύας περιναιετάοντες
κίκλησκον μάλα πάντας, ἐπεὶ Μινύαιο θυγατρῶν
οἱ πλεῖστοι καὶ ἄριστοι ἀφ' αἵματος εὐχετόωντο
ἔμμεναι, ὧς δὲ καὶ αὐτὸν Ἰήσονα γείνατο μήτηρ
Ἄλκμῆδη Κλυμένης Μινυηίδος ἐκγεγαυῖα.

All the chiefs the dwellers thereabout called Minyae, for the most and the bravest avowed that they were sprung from the blood of the daughters of Minyas; thus Jason himself was the son of Alcimede who was born of Clymene the daughter of Minyas.

Similarly, Pindar abstains from whatever explanations simply mentioning that the goddess Hera played a notable role in the organization of the Argonauts' voyage (184–187):

τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὴν ἡμιθέοι-
σιν πόθον ἔνδαιεν Ἥρα
ναὸς Ἀργοῦς, μὴ τινα λειπόμενον
τῶν ἀκίνδυνον παρὰ ματρὶ μένειν αἰ-
ῶνα πέσσοντ', ἀλλ' ἐπὶ καὶ θανάτῳ

φάρμακον κάλλιστον ἔαζ ἀρετᾶς ἄ-
λιζιν εὐρέσθαι σὺν ἄλλοις.

And Hera filled the demigods with flaming irresistible desire for the Argo ship, so none would stay behind besides his mother (so lead a life that lacked all danger) and each, besides his friends and facing death would find the grand intoxication of high excellence.

On the contrary, we find even two “reasons” for her special care in the *Argonautica* by Apollonius Rhodius: the first song reports that Pelias did not honor the goddess by sacrifices during the holiday, and in the third song Hera herself explains her sympathy to Jason by the fact that the hero helped her to cross the river. This story is also used as an explanation why Jason came in one sandal (which Pindar again only mentions, and it is worth noting here that in Arg. 1, 7 ἡραξ οἰοπέδῖλος looks like a certain ingenious paraphrase, a “calque” of Pindar’s μονοκρήπις from Pyth. 4, 75).

Nevertheless, sometimes it looks like the situation is changed and the fourth Pythian ode can, in its turn, be perceived as a certain additional “commentary” to the *Argonautica*. So, listing Jason’s companions, Apollonius simply reports that the hero took Orpheus with him, having followed the advice of Chiron the centaur (1, 33) whose connection with Jason is in no way explained. On the contrary, it is from Pyth. 4, 102–115 that we learn that when Pelias usurped the king’s power, Jason’s parents had to send the boy to be brought up by Chiron. Certainly, it is possible to assume that Apollonius is just following the general mythological pattern, without special reference to Pindar, but the set of other interrelations existing between the two texts makes it possible to suppose some sort of reliance upon Pindar’s version.

Sometimes, Pindaric allusion might serve to protect Apollonius from modern critics. For example, having analyzed the arming scene of the Colchian king before the description of Jason’s exploit (4, 219–224), H. Fränkel [Fränkel 1968, 469] comes to the conclusion that in Apollonius’ poem “preparations for fighting in Homeric spirit ... don’t lead to anything” as they aren’t followed by any single combat. However, the scholar doesn’t take into account the fact that in the episode of Jason’s battle with fire-spitting bulls and earthborn men Apollonius concentrates the lexical echos from the fourth Pythian ode (as noted by B.K. Braswell). And in the fourth Pythian the scene of ploughing the field (224–231) is presented exactly as a competition, nearly a duel between Aeetes and Jason:

ἀλλ’ ὄτ’ Αἰήτας ἀδαμάντινον ἐν μέσ-
σοις ἄροτρον σκίμψατο
καὶ βόας, οἷ φλόγ’ ἀπὸ ξαν-
θᾶν γενύων πνέον καιομένοιο πυρός,
χαλκείας δ’ ὄπλαῖς ἀράσσεσκον χθόν’ ἀμειβόμενοι
τοὺς ἀγαγῶν ζεύγλα πέλασσεν μούνοιο. ὄρ-
θᾶς δ’ αὐλακας ἐντανύσαις

ἦλαν’, ἀνὰ βωλακίας δ’ ὀρόγυιαν σχίζε νῶτον
γάς. ἔειπεν δ’ ὦδε· ‘Τοῦτ’ ἔργον βασιλεύς,
ὅστις ἄρχει ναός, ἐμοὶ τελέσαις
ἄφθιτον στρωμνὰν ἀγέσθω,
' κῶας αἰγλᾶεν χρυσέω θυσάνῳ.’

Aeetes pulled the steel plow out before the men and led the bulls both spewed shafts of blazing fire from their golden jaws and alternately pawed the earth with hooves of bronze – which he, unaided, harnessed to the yoke and drove across earth’s back cutting clods from furrows six feet deep and straight and then said: “Now let the king, commander of the ship, complete this job for me and carry off the gleaming tufted Golden Fleece, immortal covering” (transl. by R.A. Swanson).

In Arg. 3, 230–234 Apollonius Rhodius provides a “reason” explaining how Aeetes has received this plow and bulls:

καὶ οἱ χαλκόποδας ταύρους κάμε, χάλκεα δέ σφρων
ἦν στόματ’, ἐκ δὲ πυρὸς δεινὸν σέλας ἀμπνείεσκον·
πρὸς δὲ καὶ αὐτόγυον στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον
ἦλασεν, Ἡελίῳ τίνων χάριν, ὅς ῥά μιν ἵπποις
δέξατο Φλεγραΐη κεκμηότα δημοτῆτι

And he wrought for him bulls with feet of bronze, and their mouths were of bronze, and from them they breathed out a terrible flame of fire; moreover he forged a plough of unbending adamant, all in one piece, in payment of thanks to Helios, who had taken the god up in his chariot when faint from the Phlegraean fight.

In 3, 1285 Jason takes this plow (στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον) and in lines 1307 – 1308 “brings the bull near the yoke of bronze” (πέλασσεν / ζεύγλη χαλκείη).

Pindaric expression becomes an epic formula by Apollonius (στιβαροῦ ἀδάμαντος ἄροτρον), and on the whole Jason of the *Argonautica* fulfills exactly the same actions that Aeetes completed in Pythian 4. As a result, Apollonius’ Jason somewhat competes with Pindaric Aeetes, and this might serve an additional explanation why the king of the Colchians is putting armor upon himself in the *Argonautica* – if we remember that by Pindar he was competing with Jason and had to protect himself from the bulls’ fire.

One more line from Pindaric passage just cited, κῶας αἰγλᾶεν χρυσέω θυσάνῳ, is also alluded to by Apollonius, but in a different context, when describing Jason and Medea’s wedding. Apollonius breaks it into two parts:

ἐνθα τότε ἐστόρεσαν λέκτρον μέγα· τοῖο δ’ ὑπερθε
χρῦσεον αἰγλῆεν κῶας βάλον, ὄφρα πέλοιτο

τιμήεις τε γάμος καὶ αἰοίδιμος· ἄνθεα δέ σφι
νύμφαι ἀμεργόμεναι λευκοῖς ἐνὶ ποικίλα κόλποις
ἐσφόρειον. πάσας δὲ πυρὸς ὡς ἄμφεπεν αἴγλη,
τοῖον ἀπὸ χρυσεῶν θυσάνων ἀμαρύσσετο φέγγος

There at that time did they spread a mighty couch; and thereon they laid the glittering fleece of gold, that so the marriage might be made honored and the theme of song. And for them nymphs gathered flowers of varied hue and bore them thither in their white bosoms; and a splendor as of flame played round them all, such a light gleamed from the golden tufts.

(4, 1141–1146)

The contrasting usage of χρυσεῶν αἰγλήεν κῶας in line 1142 and ἀπὸ χρυσεῶν θυσάνων... φέγγος in line 1146 makes αἴγλη the synonym of φέγγος, and θυσάνος a variant of κῶας. Such a skillful expression gives additional weight to the hidden quotation from Pindar, and it is guide telling, therefore, that Apollonius puts it in a different context as compared with Pindar. The Alexandrian poet shows that Jason's reward for the victory over Aeetes is not just the Golden Fleece, but also Medea herself. Pindar's ode only implies the fact.

At the same time in some episodes of the *Argonautica* Apollonius Rhodius expresses his disagreement with the predecessors including Pindar. For example, recounting a legend about Boreas' marriage, he stresses that wings of his sons Calais and Zetes are black and grow on their ankles. It seems like a direct "scholarly" polemics with Pythian 4, 182, according to which the Boreads' wings are on their backs and are crimson in colour. While listing the members of the expedition to Colchis, the Alexandrian poet describes their procession to the ship (1, 238–249) lying in the harbor. Thus he does not just find a proper place to a catalog of heroes ascribing to the skillfully made list some functions of action, making it an organic element of the plot, but also, as Braswell noted, argues with Pindar (Pyth. 4, 188) and Hesiod (*Theogony* 997) who put Iolkos directly on the sea coast. A similar technique could be perceived in the change Apollonius makes in the color of Jason's cloak, which is "shaffron colored" by Pindar (κρόκεον εἶμα – 23) but "purple" (πορφυρέη – 1,722, 728) or "red" (ἔρευθος – 726) by Apollonius. Red color appears the recurrent motif throughout the whole famous description of Jason's cloak becoming one of the reasons for the comparison of the hero to a gleaming star (καλὸν ἐρευθόμενος – 1, 778). The "polemics" serves to elaborate a new and exquisite image.

All those instances show how, according to the author's aim, Apollonius' epic poem and Pindar's ode could interact in the mind of the reader. They represent a certain unity, complementing each other.

Pindar was an important source and model for the Alexandrian poets. It is not by chance that Callimachus refers to him in his most significant programmatic statements on poetry. It is no coincidence, either, that allusions to the fourth Pythian ode are also concentrated around the key moments of Apollonius'

narration (departure, meetings with the beloved, the hero's trial, wedding and the poem's ending). Pindar appears a source of the ideas for Callimachus anticipating his own notion of poetry; Apollonius considers Pindar among his major predecessors when recounting the story of the Argonauts. In this way or another, Pindar remains the major source uniting these two Alexandrian poets traditionally opposed to each other.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Acosta-Hughes B., Stephens S. Rereading Callimachus' "Aetia" Fr. 1 // *Classical Philology*. 2002. Vol. 97. № 3. P. 238–255.
2. Asper M. *Onomata allotria: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*. Stuttgart 1997.
3. Beer A. Tradition and Originality in Callimachus' Hymn to Apollo // *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde*. 2006. Vol. 1. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/14502729.pdf> (accessed 29.04.2019).
4. Braswell B.K. *A Commentary on the Fourth Pythian of Pindar*. Berlin; New York, 1988.
5. De Forest M.M. *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*. Leiden, 1994. (Mnemosyne Supplements, vol. 142).
6. Di Benedetto V. Pindaro. *Pae. 7b 11–14* // *Rivista di filologia e di istruzione classica*. 1991. Vol. 119. P. 164–176.
7. Fränkel H. *Noten zu den "Argonautika" des Apollonios Rhodios*. München, 1968.
8. Fuhrer T. A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus // *The American Journal of Philology*. 1988. Vol. 109. P. 53–68.
9. Newman J.K. Pindar and Callimachus // *Illinois Classical Studies*. 1985. Vol. 10. № 2. P. 169–189.
10. Rutherford I. Pindar on the Birth of Apollo // *Classical Quarterly*. 1988. Vol. 38. P. 65–75.
11. Rutherford I. *Pindar's Paean. A Reading of the Fragments with a Survey of Genre*. Oxford, 2001.
12. Stephens S. Remapping the Mediterranean: The Argo adventure Apollonius and Callimachus // *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*. URL: <https://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/stephens/050702.pdf> (accessed 29.04.2019).
13. Williams F. *Callimachus: Hymn to Apollo, a Commentary*. Oxford, 1978.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Acosta-Hughes B., Stephens S. Rereading Callimachus' "Aetia" Fr. 1. *Classical Philology*, 2002, vol. 97, no. 3, pp. 238–255. (In English).
2. Beer A. Tradition and Originality in Callimachus' Hymn to Apollo. *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde*, 2006, vol. 1. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/14502729.pdf> (accessed 29.04.2019). (In English).

3. Di Benedetto V. Pindaro. *Pae.* 7b 11–14. *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 1991, vol. 119, pp. 164–176. (In Italian).
4. Fuhrer T. A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus. *The American Journal of Philology*, 1988, vol. 109, pp. 53–68. (In English).
5. Newman J.K. Pindar and Callimachus. *Illinois Classical Studies*, 1985, vol. 10, no. 2, pp. 169–189. (In English).
6. Rutherford I. Pindar on the Birth of Apollo. *Classical Quarterly*, 1988, vol. 38, pp. 65–75. (In English).

(Monographs)

7. Asper M. *Onomata allotria: Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*. Stuttgart, 1997. (In German).
8. Braswell B.K. *A Commentary on the Fourth Pythian of Pindar*. Berlin; New York, 1988. (In English).
9. De Forest M.M. *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*, Series: Mnemosyne Supplements, vol. 142. Leiden, 1994. (In English).
10. Fränkel H. *Noten zu den "Argonautika" des Apollonios Rhodios*. Munich, 1968. (In German).
11. Rutherford I. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of Genre*. Oxford, 2001. (In English).
12. Williams F. *Callimachus: Hymn to Apollo, a Commentary*. Oxford, 1978. (In English).

(Electronic Resources)

13. Stephens S. Remapping the Mediterranean: The Argo adventure Apollonius and Callimachus. *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*. Available at: <https://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/stephens/050702.pdf> (accessed 29.04.2019).

Irina V. Rybakova, RUDN University (Peoples' Friendship University of Russia). Candidate of Philology, Lecturer of the Department of Foreign Languages, Philological Faculty. Research interests: Alexandrian poetry, Apollonius Rhodius, "Argonautica".

E-mail: Rybakova_irina@mail.ru

Рыбакова Ирина Викторовна, Российский университет дружбы народов. Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков филологического факультета. Научные интересы: александрийская поэзия, Аполлоний Родосский, «Аргонавтика».

E-mail: Rybakova_irina@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00049

А.В. Голубков
ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

К ВОПРОСУ О ПОЛИТИЧЕСКОМ И ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ТРАГЕДИИ «ЭДИП» П. КОРНЕЛЯ

Аннотация. Статья посвящена анализу трагедии П. Корнеля «Эдип», поставленной в Париже в январе 1659 г. Пьеса, созданная по совету суперинтенданта Н. Фуке, разительно отличается по своему сюжету от классических фабульных схем об Эдипе, восходящих к Софоклу и Сенеке. Корнель в значительной степени редуцирует рассказ о жизни Эдипа и Иокасты, развивая при этом историю дочери Лая, Дирцеи, и ее возлюбленного Тезея. В ходе анализа устанавливается, что центральная тема трагедии Корнеля – поиск истинного царя, кровного потомка Лая, который может пожертвовать собой ради спасения Фив от чумы: Эдип изначально не понимает своего предназначения, однако к концу пьесы становится настоящим царем, воплощающим все государство. Выдвигается гипотеза, что такой политический пафос во многом объясняется историческими реалиями Фронды, малолетством Людовика XIV, а также прагматической ориентацией пьесы на светскую аудиторию, ради удовольствия которой Корнель «смягчает» страшные подробности, присущие античному мифу, выстраивает образы Дирцеи и Тезея в соответствии с принципами галантности. Автор приходит к выводу, что пьеса с модифицированным античным сюжетом оказывается ярким воплощением переводческой стратегии «прекрасные неверные», в основе которой оказывается прагматическое изменение источника в соответствии с потребностями современной переводчику публики. Высказывается предположение, что Корнель мог своей пьесой стать, вольно или невольно, проводником идей светского общества и связанного с ним Фуке, арест которого в 1661 г. стал одним из первых самостоятельных шагов Людовика XIV как французского монарха.

Ключевые слова: Франция; классицизм; Эдип; П. Корнель; Людовик XIV.

A.V. Golubkov (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

Towards Political and Aesthetic Context of P. Corneille's Tragedy "Oedipus"

Abstract. The article concerns the analysis of "Oedipus", a tragedy by P. Corneille, staged in Paris in January 1659. The play, created on the advice of Superintendent N. Fouquet, has substantial plot differences as compared with classical Oedipus story schemes, dating back to Sophocles and Seneca. Corneille has considerably shortened the tale about the life of Oedipus and Jocasta, and, at the same time, developed the story of Laius' daughter Dirce and her lover Theseus. While analyzing, the author comes to the conclusion that the central subject-matter of Corneille's tragedy is the search for

a true king, a blood descendant of Laius, who could sacrifice himself in order to save Thebes from plague. Initially, Oedipus does not understand his mission, nevertheless, towards the end of the play, he becomes a real king, embodiment of the state as a whole. There is a hypothesis that such political pathos could be explained mostly by historical realia of the Fronde, by the tender age of Louis XIV, as well as by pragmatic orientation of the play towards high society audience, for whose pleasure Corneille 'softened' the dreadful details of the ancient myth, and developed Dirce's and Theseus' characters in conformity with the principles of gallantry. The author comes to a conclusion that the play with a modified ancient plot turns out to be the embodiment of the 'beautiful infidels' translation strategy, which is based on a pragmatic change of the initial text in accordance with the needs of a certain public. It has been suggested that Corneille could have become with his play, willingly or unwillingly, a partisan of the ideas of the French high society and Fouquet, whose arrest in 1661 was one of the first independent steps of Louis XIV as a French monarch.

Key words: France; Classicism; Oedipus; P. Corneille; Louis XIV.

В 1653 г., после провала трагедии «Пертрит», Корнель, обиженный холодным приемом публики, покинул Париж и переехал на родину в Руан, где посвятил себя сочинению «Подражаний Иисусу Христу», а также размышлениям о специфике драматического искусства и комментированию Аристотеля. К этому моменту уже написаны пьесы, составившие ему огромную славу – «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Никомед». Спустя 6 лет, в год пятидесятилетия, Корнель получил от тогда все еще всемогущего суперинтенданта Н. Фуке приглашение вернуться на сцену с мифологическим сюжетом об Эдипе. Корнель принял предложение и быстро создал трагедию, первое представление которой, состоявшееся 24 января 1659 г., имело оглушительный успех. Спустя 2 недели, 8 февраля, в Бургундском отеле пьесу посмотрела королевская семья; 10 февраля была получена королевская привилегия на издание; 26 марта пьеса была напечатана и появилась в продаже. Популярность корнелевского «Эдипа» была огромной, пьеса шла с большим успехом вплоть до 1719 г. (по некоторым данным, в общей сложности было дано более 500 представлений), когда в репертуаре «Комеди Франсез» была заменена «Эдипом» вольтеровским.

Несмотря на шумный успех пьесы, сопоставимый с «Сидом» и превосходящий популярность «Полиевкта», традиционно «Эдип» не рассматривается в качестве высшего достижения французского драматурга, представляя «некорнелевской» пьесой. Связано это с тем, что традиционно за Корнелем закрепилась слава драматурга, преимущественно черпавшего свои сюжеты, в отличие от Расина, не в мифологическом материале, а из событий менее знакомой зрителям легендарно-исторической действительности, будь то римской или средневеково-европейской. Выбор легендарной тематики, естественно, предопределял манеру читательского и зрительского напряжения, исторический сюжет неизбежно отвлекал зрительское внимание от характеров главных героев, которые, в сущности, в ранних пьесах Корнеля оставались раз и навсегда заданными – «глыбами», со-

стоящими из добродетелей. Такие герои, согласно ремаркам самого Корнеля, «не тщились вызвать сострадание», обладая фактически нулевым потенциалом развития: отсюда и внешний характер конфликта в такого рода пьесах. Мифологический сюжет, характерный скорее для более позднего Расина, предполагал, во-первых, в корне иную стратегию зрительского рецептивного ожидания, основанную не на потреблении сюжета, который был досконально известен, а на слежении за внутренним миром героя, безуспешно борющегося с не контролируемой им самим страстью или же провидением. Во-вторых, мифологический метаязык неизбежно в силу своей универсальности вызывал стремление угадать за персонажами и фабулами реальных современников и отношения между ними.

В разное время миф оказывается способом проговорить то, что часто невозможно сделать с помощью обычного языка, в связи с чем с каждой новой эпохой известное предание обрастает шлейфом коннотаций, в которых неизбежно запечатлевается точка зрения, сформированная сложившимися в данную эпоху культурными стереотипами и потребностями. Судьба античного мифа об Эдипе, в этой связи, в высшей степени показательна тем обилием реплик и экспликаций, что появились в последние полтора века. Пресловутый заявленный фрейдизмом «эдипов комплекс», объясняющий рождение сексуальности и стремления к власти; «анти-Эдип», толкующий миф об Эдипе как выдумку «отца», предназначенную для легализации примененных с его стороны техник насилия и деспотизма в отношении «сына»; легитимация внедрения судебных практик и способов установления истины, включающих в себя дознание, сбор свидетельских показаний и прочие достижения дисциплинарного режима. Можно бесконечно рассуждать о парадоксальной необходимости предания об Эдипе для европейской культуры, на разных этапах умело адаптирующей античный источник к собственным, подчас сиюминутным, потребностям. Заимствовав по инициативе Н. Фуке сюжет из античных источников, Корнель неизбежно втянулся со своей пьесой в круг проблем, касающихся свободы воли и судьбы, однако он в значительной степени развил мотивы, касающиеся порядка власти, легитимности монарха, преемственности и престолонаследия. Отечественному читателю пьеса, скорее всего, неизвестна, поэтому для формулировки некоторых соображений логично воспроизвести ее содержание, которое расходится с привычными античными источниками (прежде всего текстами Софокла и Сенеки).

Первым бросающимся в глаза отклонением от традиционного античного сюжета оказывается выбор главных действующих лиц, коими оказываются не Эдип с Иокастой, но Дирцея (сестра Эдипа) и ее возлюбленный Тезей. 1-й акт открывается описанием чумы в Фивах, где уже 16 лет после смерти Лая царствует Эдип, олицетворяя собой тип слабого, излишне рефлексирующего, неуверенного в себе правителя, который, опасаясь за собственную власть, притесняет падчерицу (и сестру) Дирцею, дочь Лая и Иокасты, запрещая ей выйти замуж за афинского царя Тезея. Как и в античном мифе, Фивы опустошаемы чумой, но ее причины оракулы пове-

дать отказываются. Во 2-м акте появляется тень Лая, взывающая к своим детям принести себя в жертву во имя спасения города. Уверенная в том, что она единственная дочь Лая, Дирцея вызывается принести в жертву себя. В 3-м акте Эдип узнает, что сын Лая жив и предпринимает попытки разыскать его. В то же время Тезей, возлюбленный Дирцеи, во имя ее спасения признается, что он-то и является потерявшимся сыном Лая. Иокаста, а вслед за ней и Эдип, отказываются верить Тезею, считая его самозванцем. В 4-м и 5-м акте Корнель возвращается к античной канве: Эдип, наконец, осознает, что он является сыном и убийцей Лая.

Акценты трагедии Корнеля, как видим, существенно смещены по сравнению с античными первоисточниками. Как справедливо замечал В.П. Большаков, «у зрителя возникает впечатление, что все события, связанные с главной линией сюжета у Софокла: отцеубийство Эдипа, инцест, чума – все это у Корнеля существует только для того, чтобы быть okayмлением и задержкой для сюжетной линии Дирцеи и Тезея» [Большаков 2001, 225]. Тема судьбы и роковой предопределенности у Корнеля отходит на второй план, уступая место мотивам легитимной власти, воплощаемой *настоящим* царем, который, жертвуя собой, спасает всю нацию. Античный сюжет оказывается формой упаковки актуального Корнелю и, заметим, суперинтенданта Фуке политического дискурса, матрицей, вмещающей актуальное содержание: главный вопрос Корнеля – где и как найти истинного царя, чья жертва будет принята и чья пролитая кровь сможет спасти страдающий и обреченный город. В условиях изначальной слабости Эдипа на роль заместительной жертвы «пробуются» Дирцея и, как мы уже видели, Тезей. При живом Эдипе, таким образом, на Фивы обнаруживаются еще 2 претендента. Насушно необходимо найти того, кто в действительности является потомком Лая, т.е. того, в ком больше его крови. Дирцея, предполагая именно себя истинной хранительницей царской крови, восклицает:

Mourir pour sa patrie est un sort plein d'appas <...>. Admire, peuple ingrat, qui m'a déshéritée, Quelle vengeance en prend ta princesse irritée, Et connais dans la fin de tes longs déplaisirs Ta véritable reine à ses derniers soupirs <...>. Sauve-toi de la peste aux dépens de mon sang [Edipe 2004, 30–31].

«Умереть за свою родину – великое дело <...>. Восхищайся же, неблагодарный народ, лишивший меня трона, той жертве, что приносит во имя тебя обреченная дочь царя, и обрети же после череды страданий истинную свою царицу в ее предсмертных воздыханиях <...> Спасайся же от чумы ценою моей крови» (акт 2, сцена 3).

Мотивы жертвы и крови оказываются доминирующими в тексте. Когда Мегара, confidentка Дирцеи, сомневается в необходимости такого кро-

вополития, Дирцея резко ее обрывает: «N'appelle point injuste un trépas légitime» [Edipe 2004, 31] – «Не смей называть несправедным это законное жертвоприношение» (акт 2, сцена 3).

Колеблющийся Эдип заявляет Дирцею, что, если воззвание тени Лая было понято некорректно, то Дирцея может погибнуть зря, т.е. ее жертва не будет «зачтена»: «Mais vous pourriez mourir et perdre votre mort» [Edipe 2004, 42] – «Вы можете умереть и потерять свою смерть» (акт 3, сцена 3).

Эдип намекает, таким образом, на собственные амбиции или же свое предназначение стать той жертвой, которая спасет государство. Фактически герои Корнеля обосновывают ту концепцию царской власти, которая сложилась во Франции и получила позднее название «два тела короля». Согласно этой концепции, монарх совмещает в себе два тела – человеческое и сверхиндивидуальное, божественное, воплощение страны, всей плоти народной. Божественное тело никогда не умирает, оно всегда присутствует, немедленно при смерти «человеческой» оболочки воплощаясь в естественную плоть царского наследника. Этот переход впоследствии санкционируется обрядом помазания на царство, однако только лишь санкционируется – коронация не может сделать королем того, кто не имеет права быть таковым, кто не является первым в списке наследников. Как писал Э. Канторович, комментируя один из средневековых документов: «Это политическое тело не только «более обширно и велико», чем тело природное; в нем еще таятся некие воистину мистические силы, уменьшающие или даже вовсе устраняющие несовершенства слабой человеческой природы» [Канторович 2015, 77]. Поиск такого наследника-спасителя фактически оказывается главной темой Корнеля, заменившего ею софокловскую тему противостояния судьбе, обреченного на поражение. Эдип в таком случае в действительности *стал* царем в момент совершенного им же убийства Лая и оставался таковым на всем протяжении своего правления, он и должен стать жертвой, однако в тот момент, когда Дирцея, кровная дочь Лая, готовится к закланию, Эдип еще не знает о том, кто он в действительности (полагая, что всего лишь тот, кто женился на царице), отсюда его робость и неуверенность.

Поиск жертвы, способной излечить весь город и спасти всю нацию, оказывается, в итоге, сюжетным ядром трагедии. Дирцея, «примеряя» на себя роль жертвы, разговаривает с Иокастой уже не как дочь, но истинная царица, в которой течет кровь Лая:

Pardonnez cependant à cette humeur hautaine: Je veux parler en fille, et je m'explique en reine. Vous qui l'êtes encore, vous savez ce que c'est <...> Le trône a d'autres droits que ceux de la nature. J'en parle trop peut-être alors qu'il faut mourir. Hâtons-nous d'empêcher ce peuple de pèrir; Et sans considérer quel fut vers moi son crime, Puisque le ciel le veut, donnons-lui sa victime [Edipe 2004, 40].

«Простите мне гордыню, я желала б говорить как дочь, но изъясняюсь как царица. Вы царица, Вы сможете меня понять <...> Трон дает иные права, чем те, что даны от природы. Пресечем же смерти этого народа, забудем все его несправедливости в мой адрес и воздадим небу ту жертву, какую оно просит» (акт 3, сцена 3).

Заметим, схожие претензии появляются у Тезея, который притворяется убийцей Лая, претендуя, подобно Дирцею, на роль истинной жертвы в разговоре с той же Иокастой. Первоначально Эдип в корнелевской версии сюжета не понимает «кровного» характера власти, жалуясь на Тезея, упрекнувшего его в слабости:

Si je suis roi, Cléante! Et que me croit-il être?
Cet aman de Dircé déjà me parle en maître!
Vois, vois ce qu'il ferait s'il était son époux
[Edipe 2004, 17].

«Царь ли я, Клеант! Что заставит меня поверить в это? Этот ухажер Дирцеи общался со мной как повелитель. Увидишь, что он еще наделает, когда станет ее супругом!» (акт 1, сцена 3).

В разговоре с Эдипом Тезей, не смущаясь, ставит под сомнение его статус: «Si vous êtes roi, considérez les rois» [Edipe 2004, 17] – «Если же вы царь, то будьте на царей похожи!» (акт 1, сцена 2).

Дирцея без смущения упрекает Эдипа в том, что тот является узурпатором, несправедливо находящимся у власти, которая по праву принадлежит только ей:

Sans rien approfondir, parlons à cœur ouvert.
Vous réglez en ma place
[Edipe 2004, 25].

«Скажем откровенно, не углубляясь в детали, Вы царствуете вместо меня» (акт 2, сцена 1).

Поведение подданных решительно меняется после того, как Эдип узнал свою родословную, осознал себя царем по крови. Он произносит в разговоре с Форбасом:

Et ma perte à l'Etat semble être nécessaire,
Puisque de nos malheurs la fin ne se peut voir
Si le sang de Laïus ne remplit son devoir
[Edipe 2004, 59].

«Моя гибель, кажется, необходима государству, ибо несчастья наши прекратятся лишь если кровь Лая исполнит должное» (акт 4, сцена 4).

Следом в финале монарх восклицает, что «пора приговорить себя ради спасенья всех» (акт 5, сцена 5), понимая, что только жертва истинной царской крови гарантирует спасение всей плоти государства. Софоклово «узнавание-во-имя-себя» трансформируется в корнелево «узнавание-во-имя-всех»; Эдип оказывается легитимным монархом, истинным царем, а не самозванцем, таким образом, его ослепление – не признание поражения в битве с роком, но подтверждение жертвенной ответственности и высокого статуса, фактически истинное помазание. В итоге, кровь из зениц Эдипа спасает Фивы:

Ce sang si précieux touché à peine la terre, <...>
Et trois mourants guéris au milieu du palais
De sa part tout d'un coup nous annoncent la paix
[Edipe 2004, 77].

«Едва лишь драгоценная кровь коснулась земли, <...> как трое умирающих излечились во дворце и провозгласили вдруг всем нам наступление мира» (акт 5, сцена 9).

У Корнеля образ Эдипа, как и образ Дирцеи, оказывается не заданным изначально. Такая подвижность идентичности роднит этих героев отнюдь не с корнелевскими Сидом или Горацием, а скорее с расиновской Федрой или Гофолой. Эдип испытывает постоянную тревогу, слишком много рефлексии:

Et l'énigme du Sphinx fut moins obscure pour moi,
Que le fond de mon cœur ne l'est dans cet effroi
[Edipe 2004, 45].

«И та Сфинксова загадка была не так темна, как глубины сердца моего в этом ужасе» (акт 3, сцена 5).

Открытие той истины, что он, будучи царем, не может из-за своего высокого предназначения самостоятельно конструировать свою судьбу (за него это делают другие силы – нации, рода, Бога), меняет Эдипа, делая его истинным царем. Фактически, Эдип к финалу свершает то, на что были неспособны расиновские персонажи, погубленные своей страстью; если изначально он испытывал сомнения в легитимности, был нерешительным и безвольным, то открытие истины превратило его в истинного царя.

В предисловии к «Эдипу» Корнель признавался, что ни одна из его пьес не содержала столько *мастерства*, сколько было вложено в «Эдипа»; мастерство это состоит по большей части в эстетической ревизии исходного сюжета. На примере анализа текста очевидной оказывается классическая «вульгаризаторская» практика французского XVII в., состоящая в превращении античного наследия в удобный сборник цитат, материал

для ведения того идеологического дискурса, который отвечает актуальным установкам. В своем предваряющем трагедию «Разборе» («Examen») Корнель признается что античный сюжет слишком прост и сух, поэтому он не дотягивающий до трагедии сюжет посчитал возможным обогатить «галантным эпизодом о Тезее и Дирцее», ибо «трагедия лишилась бы привлекательности в общественном мнении из-за изгнанной из нее любви» [Edipe 2004, 8]. Дабы сбалансировать «чистейшую сухость» Софоклова текста, Корнель поступает вполне по-светски, лишая трагедию завораживающей жестокости и брутальности греческого первоисточника. Трагедию можно рассматривать как яркую иллюстрацию господствовавшей в течение XVII в. во Франции стратегии усвоения и применения в собственных интересах античного наследия, получившей название «belles infidèles» (т.е. «прекрасные неверные»). Согласно этой теории, детально описанной в монографии Р. Зюбера [Zuber 1995], перевод или пересказ древнего текста становился переложением, намеренно отдаленным от оригинала; переводчик должен был стать «улучшителем» исходного текста, избавив его от неприличного языка, недостойных сцен, т.е. приспособив его под вкусы читающей публики, современной переводчику, для того, чтобы суметь вызвать те же эмоции, ассоциации, настроения, что возбуждал текст в той эпохе, которой он был порожден. Такая модель перевода, превращающаяся в переложение, была в высшей степени востребована читательской аудиторией; переводчик сознательно стремился угодить публике.

Избирая в качестве целевой аудитории светское общество, Корнель, в молодости активно посещавший кружок госпожи де Рамбуэ, ориентируется на модель светской беседы, основанной на принципе благопристойности. В условиях почти безусловного господства в XVII в. аудированного типа чтения (т.е. вслух) и неразвитости артикулированного (т.е. про себя, внутреннего) знакомства с античным текстом, тем более публичное, неизбежно превращалось в акт прямой коммуникации и было сродни беседе. Игнорирование правил такой беседы могло привести к отказу от коммуникации, непониманию, в силу этого переводчику неизбежно приходилось подправлять произведение, превращая текст в реплику диалога, которую мог бы произнести античный автор в качестве достойного и равноправного собеседника. Изображаемые Корнелем герои – отнюдь не варвары, они вполне соответствуют духу галантного «вежества». Корнель опускает «жесткие» детали биографии Эдипа, не сообщает, например, о том, что ноги ребенка были связаны. Апофеозом корнелевой галантности становится поведение Тезея, истинного галантного придворного, который в 3-м акте ради спасения своей возлюбленной признается в том, что именно он является сыном Лая. Причины подобного вымысла Корнеля, как кажется, очевидны: он стремится создать образ антипода Эдипа, который умеет себя вести в соответствии с нормами благопристойности, принятыми в светском салоне: образ корнелевского Тезея был включен в качестве примера учтивости в «Словарь прециозниц» А. Бодо де Сомеза, вышедший в 1661 г., в том же издании указывалось, что одна из светских дам, го-

спожа де Эсклозель, выбрала себе в качестве псевдонима имя «Дирцея» [Duchêne 2001, 458].

Напомним, что премьера «Эдипа» состоялась в январе 1659 г., когда прециозное движение, в которое входили наиболее яркие и образованные дамы того времени, было, что называется, на высоте; его закат начинается после представления комедии Мольера «Смешные прециозницы», состоявшейся 17 ноября того же 1659 г.; мы уже писали о том, что «закат прециозниц обыкновенно усматривают в 1660 г., когда был фактически закрыт салон Скюдери» [Голубков 2017, 207]. На светскую, в том числе прециозную, публику, вне всяких сомнений, и была рассчитана пьеса Корнеля – как по своим эстетическим установкам, так и по политическому подтексту. Вспомним, что салонные круги отличались фрондерством и симпатией к Фуке, который, собственно, и стоял за спиной Корнеля в выборе сюжета о поисках истинного царя-спасителя. Как думается, посмотревший пьесу двадцатилетний Людовик XIV, помнивший недавно закончившуюся фронду принцев, по-своему мог понять ее прагматику: через 2 с половиной года, 5 августа 1661 г., Фуке будет арестован. 1 августа 1664 г. при дворе в Фонтенбло будет поставлена пьеса Корнеля «Отон» на исторический сюжет о том, кто же возглавит Рим после Гальбы – Отон или Пизон. Сомнений в истинном монархе уже не возникает: Корнель воздал хвалу Отону, в образе которого вся публика покорно и с удовольствием узнавала Людовика XIV. Заметим, что популярность трагедии «Эдип» в это время не идет на спад, однако тот пафос, который в нее, возможно, изначально вкладывал Фуке и симпатизирующие ему группировки, уже не таил никакой опасности для Короля-Солнце.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большаков В.П. Корнель: жизненный и творческий путь. М., 2001.
2. Голубков А.В. Прециозность и галантная традиция во французской салонной литературе XVII века. М., 2017.
3. Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии. М., 2015.
4. Duchêne R. Les précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris, 2001.
5. Edipe: Corneille, Voltaire / textes établis, introduits et annotés par D. Reynaud et L. Thirouin. Saint-Etienne, 2004.
6. Zuber R. Les «belles infidèles» et la formation du goût classique. Paris, 1995.

REFERENCES (Monographs)

1. Bol'shakov V.P. *Kornel': zhiznennyi i tvorcheskii put'* [Corneille: Life and Literary Career]. Moscow, 2001. (In Russian).

2. Duchêne R. Les précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris, 2001. (In French).

3. Golubkov A.V. *Pretioznost' i galantnaya traditsiya vo frantsuzskoy salonnoy literature 17 veka* [Preciosity and Gallant Tradition in the French Salon Literature of the 17th Century]. Moscow, 2017. (In Russian).

4. Kantorovich E.Kh. *Dva tela korolya: Issledovaniye po srednevekovoy politicheskoy teologii* [The King's Two Bodies: The Medieval Political Theology Research]. Moscow, 2015. (In Russian).

5. Zuber R. *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*. Paris, 1995. (In French).

Голубков Андрей Васильевич, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор Школы филологии НИУ ВШЭ; старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: французская литература эпохи Возрождения, XVII в. и Просвещения, французская «галантная» традиция.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Andrey V. Golubkov, National Research University "Higher School of Economics"; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, professor at The School of Philology, HSE; senior researcher at IWL RAS. Research interests: French literature from the ages of the Renaissance, the 17th century and the Enlightenment; the French cultural tradition of the "elegance/galanterie".

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00050

О.Ю. Панова (Москва)
ORCID: 0000-0002-2520-120X

Загадка «Признаний Ната Тернера» (1831): к истории создания и бытования текста в американской литературной традиции

Статья написана при поддержке гранта РФФИ 18-012-00241 А
«История афро-американской литературы XVIII–XX вв.»

Аннотация. «Признания Ната Тернера» (1831), записанные Томасом Греем в тюрьме со слов предводителя виргинского восстания рабов накануне его казни, – один из самых интригующих текстов в истории американской словесности. Он отличается жанровым синкретизмом: в нем присутствуют признаки разных видов (авто)биографических повествований – признаний преступников, духовной автобиографии, невольничьего повествования, а также проповеди и сенсационной журналистики. Совместное произведение повествователя (Ната Тернера) и его стенографа и редактора (Т. Грея) порождает серьезные и труднорешаемые проблемы, связанные с авторством и аутентичностью текста. В «Признаниях Ната Тернера» стратегии рассказчика и его «стенографа» Томаса Грея подчеркнута различны; создается амбивалентный портрет Ната Тернера, который предстает то как мрачный фанатик и кровожадный убийца, то как пророк-духовидец и борец за свободу. Жанровое, тематическое и стилистическое своеобразие «Признаний Ната Тернера» во многом объясняет значимость этого текста для американской литературной традиции. В романе Г. Бичер-Стоу «Дред, история о Великом мрачном болоте» (1856) Тернер стал прототипом бунтаря Дреда. Легенду о Нате Тернере исследовал выпускник Гарварда, унитарийский пастор, аболиционист Томас Уэнтворт Хиггинсон (1823–1911), пытавшийся восстановить исторические факты и нарисовать портрет черного бунтаря. В XX в. в числе прочих к образу Тернера обратился Роберт Хейден, сложивший «Балладу о Нате Тернере» (1962). Присутствие двух резко отличных стилей и повествовательных манер в тексте «Признаний...» легло в основу романа У. Стайрона «Признания Ната Тернера» (1967), отмеченного в 1968 г. Пулицеровской премией. У Стайрона Нат предстает как персонаж с раздвоенной личностью, «чернокожий Гамлет», страдающий от невозможности совместить в одном человеке проповедника и полководца, мистика и политического лидера. Роман писателя-белого южанина, вышедший в разгар «черной революции» 1960-х гг., спровоцировал гневную реакцию афроамериканских радикалов-шестидесятников В защиту романа выступили крупные афроамериканские писатели Р. Эллисон, Дж. Болдуин, известный историк Ю. Дженевезе. Полемика вокруг романа Стайрона продолжалась и в постшестидесятнической афроамериканистике (У. Эндрюс, Г.Л. Гейтс-мл.). Стайрон привлек внимание к исходному тексту, «Признаниям Ната Тернера», записанным Т. Греем в 1831 г., и спровоцировал взрыв интереса к полузабытому жанру невольничьих повествований. Книга Стайрона стала импульсом для исследовательского «бума» вокруг

повествований рабов в афроамериканистике и для появления и расцвета в афроамериканской литературе рубежа XX–XXI вв. жанра «нео-невольничьих повествований».

Ключевые слова: история литературы США; афро-американская литература; признания преступников; духовная автобиография; невольничьи повествования; «Признания Ната Тернера»; У. Стайрон.

O.Yu. Panova (Moscow)
ORCID: 0000-0002-2520-120X

“The Confessions of Nat Turner”: the Origins and the Place of the Enigmatic Text in the American Literary Tradition

The article was written with the support of the RFBR grant 18-012-00241 A

“The History of African-American Literature of the 18th – 20th Centuries”

Abstract. *The Confessions of Nat Turner* (1831), a pamphlet written down by Thomas Gray and published shortly after the trial and execution of Nat Turner, who led a successful slave revolt in Virginia, remains one of the intriguing and enigmatic texts in American literary history. Its syncretic genre combines elements of criminal confessions, spiritual autobiographies, slave narratives, sermons and sensational journalism. In this double-voiced text, created by the narrator Nat Turner and his amanuensis, Thomas Gray poses a serious problem connected with its authorship and authenticity. The strategies of the narrator and the amanuensis are very different; the image of the protagonist is ambivalent: Nat Turner is characterized as a gloomy fanatic – and a self-styled prophet, butcherly murderer – and a slave leader fighting for freedom. The genre syncretism, stylistic originality, and weirdness of *The Confessions...* made it an important text for the American literary tradition. Nat Turner was the prototype for Dred, the protagonist of H. Beecher Stowe’s novel *Dred: a Tale of the Great Dismal Swamp* (1856). The legendary slave preacher and a mastermind of the 1831 insurrection attracted attention of Thomas Wentworth Higginson (1823–1911), a Unitarian minister, who graduated from Harvard Divinity School, an abolitionist, who pondered over the veracity of Turner’s account. In the 20th century Robert Hayden wrote *The Ballad of Nat Turner* (1962). The enigmatic Turner-Gray narrative combining two different styles inspired William Styron: in his Pulitzer prize winning novel *The Confessions of Nat Turner* (1967) the protagonist is a “black Hamlet” suffering from the schism, and unable to reconcile a prophet and a military leader, a preacher and a rebellion of his split personality. The white Virginia-native writer’s novel published at the height of the Black Power movement provoked an outrageous reaction of Black militant radicals and launched an impassioned debate that raised questions of accuracy, authenticity of the historical interpretation of the past, while Ralph Ellison, James Baldwin and the well-known historian Eugene Genovese defended Styron and his “meditation on history”. The debates went on in the African American studies of the 1990–2000s (W.L. Andrews, H.L. Gates Jr.). However, the novel has demonstrated the power of the literary work to shape popular perceptions of

the historical facts. Styron’s novel had a profound impact on both research and fiction itself: the genre of slave narratives enjoyed a scholarly renaissance in African American studies, while neo-slave narratives – a new genre called to existence by Styron’s book, were becoming increasingly popular at the turn of the 21st century.

Key words: American literary history; African American literature; criminal confessions; spiritual autobiography; slave narratives; “the Confessions of Nat Turner”; William Styron.

«Признания Ната Тернера» [The Confessions 1831], записанные в тюрьме со слов предводителя знаменитого кровавого виргинского восстания рабов в ночь накануне казни, – один из самых интригующих текстов в истории американской словесности. Он отличается жанровым синкретизмом: в нем присутствуют признаки разных видов (авто)биографических повествований – признаний преступников (criminal confessions), духовной автобиографии, невольничьего повествования (slave narrative), а также черты проповеди и сенсационной журналистики.

«Признания Ната Тернера», будучи наиболее известным образцом жанра признаний преступников (подробнее см. [Панова 2014]) и сохраняя «несущие элементы» канона, содержит и новаторские моменты: текст отличается необычной тематикой (бунт рабов) и нетипичным главным персонажем: он не просто преступник, убийца или вор, но бунтовщик, лидер восстания. «Признания...» имеют рамочную композицию: вступление и заключение написаны от лица Томаса Грея, адвоката, посетившего осужденного перед казнью и взявшего у него предсмертное «интервью»; основной текст составляют записанные Греем слова Тернера. В XVIII – первой половине XIX вв. число неграмотных или не владевших литературными навыками чернокожих повествователей превышало число тех, кто был в состоянии самостоятельно записать и подготовить рукопись к изданию. В силу этого, создание произведения предполагало сотрудничество повествователя и его помощника – стенографа и редактора, который порой довольно активно вмешивался в текст, приводя его в соответствие с принятыми жанровыми, идейными, стилистическими конвенциями. Совместная работа повествователя и помощника порождает серьезные и труднорешаемые проблемы, связанные с авторством и аутентичностью текста; они встают в связи с подавляющим большинством повествований, входящих в корпус ранней (XVII–XIX вв.) афроамериканской литературы (см. об этом, например, классическую монографию крупного исследователя афроамериканских (авто)биографических повествований У.Л. Эндрюса [Andrews 1986]).

Обычно в изданиях повествований в качестве дополнения давалась информация о форме и степени участия создателей текста – автора и его помощника-стенографа (amanuensis), записывавшего текст. Повествования могли быть «написаны собственноручно» (written by himself/herself), «рассказаны / продиктованы самолично» (related/dictated by himself/herself), «записаны с его/ее слов» помощником-стенографом, «отредактированы»

(revised by) – когда стенограф выступает и в качестве редактора. В зависимости от функций и степени участия в создании текста помощник мог быть собирателем текстов (как, например, журналисты и прочие любители, записывавшие предсмертные признания осужденных), редактором, соавтором или просто секретарем, пишущим под диктовку.

В «Признаниях Ната Тернера» стратегии рассказчика и его «стенографа» Томаса Грея подчеркнута различны. Более того, резко отличаются друг от друга вступление и заключение, написанные Греем от себя. Во вступлении в соответствии с требованиями жанра Грей стремится заинтриговать публику: потрясающие воображение события кровавого восстания требуют сенсационного письма. Играя на чувствах аудитории, Грей прибегает к эмфазе, уснащает текст разными средствами экспрессивности. Вступление пестрит выражениями, вроде «величайший бандит», «лютая банда», «кровавые деяния», «адские замыслы», и патетическими фразами, например: «...многие матери, прижимая возлюбленных чад к груди, будут содрогаться при воспоминании о Нате Тернере и его банде свирепых злодеев» [The Confessions 1831, 3–4, 5]. Нат Тернер в предисловии нарисован исключительно черной краской – он предстает как «мрачный фанатик» (*gloomy fanatic*), открывающий в предсмертных признаниях «глубины своего темного, заблудшего, измученного ума» [The Confessions 1831, 4]. Поскольку аудитория требовала от повествований достоверности и правдивости, Грей подчеркивает искренность осужденного и отсутствие самооправданий.

В послесловии же возникает сложный, амбивалентный образ Ната. Здесь Грей описывает его как выдающуюся личность, отмечая его необыкновенные качества, возражая против попыток представить его примитивным, невежественным, трусливым и дегенеративным недочеловеком. Грей отмечает его религиозность, отсутствие пороков и пристрастий (Нат никогда не выпил ни капли спиртного, не сквернословил, был бесребренником). Грея поражает «выдающийся», «необыкновенный», природный ум Ната, способность «все схватывать на лету, которая встречается у очень немногих людей», решительность и твердость характера; он отмечает, что Тернер умеет читать и писать [The Confessions 1831, 18]. Нат вызывает у Грея чувство, похожее на уважение и даже восхищение. Вместе с тем, Грей повторяет, что Нат – «законченный фанатик», уверенный в своей правоте, отмечает неадекватность его эмоциональных реакций – хладнокровие, с которым он повествует об учиненной им резне, и «исступленное выражение» лица [The Confessions 1831, 19]. Масштаб личности как самого Ната, так и его злодеяния отличают текст Грея от классических признаний преступников. Об убийствах и зверствах во время бунта Грей в заключении пишет с мрачной патетикой («изуверская», «невиданная», «бесчеловечная резня» [The Confessions 1831, 19]). Грей обращается здесь к широко распространенной в американской словесности применительно к небелым расам топике кровожадного дикаря, – однако напрямую этого именованного устаиваются сообщники Ната, но не сам «мрачный фанатик».

Собственно повествование Ната Тернера, записанное Греем, отчетливо распадается на две части. Первая строится на основе жанрового канона духовной автобиографии (об афро-американской духовной автобиографии см. [Панова 2012]) в сочетании с элементами невольничьего повествования: рассказчик скупко дает событийную канву своей жизни (смена хозяев, первый неудавшийся побег и т.д.), «разбавляя» редкими фактами подробное повествование о своей насыщенной духовной жизни. Тернер подчеркивает свою глубокую религиозность, провиденциальность своей судьбы, знание своего призвания, которое было явлено ему с младенчества. Уже в 3-4 года он открывает некие истины своим товарищам по играм, он с раннего детства убежден, что рожден быть пророком, ибо Господь открыл ему бывшее еще до его рождения [The Confessions 1831, 7]. Повествование о детстве и юности содержит ряд лейтмотивов. Прежде всего, это особое, высшее предназначение Ната, которое подтверждают его родные и все окружающие. О нем свидетельствуют и метки на теле (традиционный мотив), и необыкновенные дарования, проявившиеся с ранних лет. Топос «чудо-ребенка» содержит мотивы прозорливости и причастности к высшему знанию, необыкновенного интеллекта и мудрости, не соответствующих возрасту, подвижнического образа жизни (пост, молитва, чтение Писания, размышление), а также прямого общения с духовным миром, духовидчества. Сквозной для всей ранней афроамериканской литературы тоpos стремления к грамотности, образованию присутствует в повествовании своеобразно, сливаясь с топикой чуда: Нат овладевает грамотой чудесным образом, в силу откровения.

Первая часть повествования также заполнена рассказами о чудесах, а также о духовидчестве, видениях, откровениях – еще один тоpos, утвердившийся в афроамериканской литературе и бытующий в ней на протяжении не только XIX, но и XX века. (Среди многочисленных примеров использования этого топоса в афроамериканской литературе XX в., например, беллетризованная автобиография Зоры Н. Херстон «Следы на пыльной дороге» / *Tracks on a Road*, 1942 и роман Р. Эллисона «Невидимка» / *Invisible Man*, 1952). В «Признаниях Ната Тернера» в числе прочих особенно примечательна история о чудесном исцелении Натом белого – Этельдредой Брентли [The Confessions 1831, 11]: она согласуется с важным для повествования лейтмотивом несоответствия дарований, высшего предназначения Ната – и его рабского удела. Эта мысль выражена в тексте не только косвенно, но и эксплицитно: ссылаясь на мнение своего хозяина и других членов религиозной общины, Нат дважды дословно повторяет фразу о том, что из-за его удивительных способностей «в качестве раба от него нет никакого проку» [The Confessions 1831, 8, 9].

Рассказы о видениях, голосах и явлениях духов наполнены библейской образностью, в особенности апокалиптической, – например, видение огромных толп, окружающих Голгофу, распятого Христа, видение крови Спасителя в виде росы, падающей на землю [The Confessions 1831, 10]; 12 мая 1828 г. (дата видения указана точно) Нат слышит с небес «великий

шум» и глас, объявляющий что «древний змий выпущен на волю, Христос сложил иго, которое он нес для искупления людей», и теперь Нат должен «взять его иго и воздвигнуть брань на змия» [The Confessions 1831, 10, 11]. Библейско-апокалиптические откровения несут в себе и прозрачный аллегорический смысл, касающийся расовых отношений и миссии Ната как главаря восстания: «... мне было видение – и я узрел белых духов и черных духов, ведущих между собой брань, и вот, солнце померкло, и гром прокатился по небесам, и потекли реки крови – и услышал я глас, вещавший: “Се, твоя победа, и ты призван узреть ее, и да придет она, трудная или легкая и ты сделаешь ее явной”» [The Confessions 1831, 10]. Началу восстания предшествует знамение – солнечное затмение в феврале 1831 г.

Стиль второй части, где рассказывается о бунте и кровавой резне, учиненной восставшими, резко контрастирует со стилем первой половины повествования Ната. Фразы становятся короткими, рублеными, рассказ – лаконичным и конкретным; повествователь ограничивается точным, сухим перечислением событий. Контраст между прозаичным стилем и жутким содержанием рассказа сообщает повествованию экспрессивность и обеспечивает сильное эмоциональное воздействие.

Жанровое, тематическое и стилистическое своеобразие «Признаний Ната Тернера» во многом объясняет значимость этого текста для американской литературной традиции [Greenberg 2003]. В романе Г. Бичер-Стоу «Дред, история о Великом мрачном болоте» (1856) Тернер стал прототипом бунтаря Дреда. Легенду о Нате Тернере исследовал выпускник Гарварда, унитарийский пастор и аболиционист Томас Уэнтворт Хиггинсон (Thomas Wentworth Higginson, 1823–1911), бывший командиром негритянского полка в войне Союза и Конфедерации. В своей книге «Путешественники и преступники» (Travellers and Outlaws, 1889) он пытается восстановить исторические факты и нарисовать портрет черного бунтаря (про сюжет о Нате Тернере у У. Хиггинсона см. [Cooley 2001, 71–78]). В XX в. в числе прочих к образу Тернера обратился Роберт Хейден, сложивший «Балладу о Нате Тернере» (A Ballad of Nat Turner, 1962).

Присутствие двух резко отличных стилей и повествовательных манер в тексте «Признаний...» легло в основу интерпретации событий в Виргинии 1831 г., предложенной Уильямом Стайроном. В его романе (отмеченном в 1968 г. Пулицеровской премией) «Признания Ната Тернера» (1967) Нат предстает как персонаж с раздвоенной личностью, страдающий от невозможности совместить в одном человеке пророка и полководца, духовидца и политического лидера, религиозного аскета-мистика и бунтаря. Двум противоположным ипостасям натуры Ната соответствуют в романе два разных стиля: язык библейских пророческих книг чередуется с политической риторикой и языком прозаическим, приземленным, конкретным.

Роман У. Стайрона спровоцировал бурную реакцию афроамериканских радикалов-шестидесятников: на писателя, белого южанина, осмелившегося обратиться к этому сюжету в разгар расовой войны в Америке 1960-х гг., обрушилась жесточайшая критика: «гамлетизм», шизофрениче-

ская раздвоенность, набожность стайроновского персонажа давали повод обвинить писателя в злостном искажении личности чернокожего бунтаря, «отбеливании» его психики. В дискуссии об исторической достоверности описанного в романе приняли участие крупнейшие чернокожие прозаики Р. Эллисон и Дж. Бодуин, поддержавшие Стайрона, и выдающийся ученый, историк Ю. Дженевезе, автор классических исследований по истории рабства и американского Юга, которому также досталось от чернокожих радикалов (см. [Genovese 1968], [An Exchange 1968], [Clarke 1968]). Когда страсти несколько остыли, среди афроамериканских критиков постшестидесятнического поколения нашлись те, кто дал положительную оценку роману, – например, гарвардский профессор и медийная знаменитость Г.Л. Гейтс-мл. [Henry Louis Gates 2012], говоря о книге Стайрона, выступил в защиту прав и творческой свободы писателя на выбор сюжетов и на свободную художественную интерпретацию исторических событий.

Несмотря на скандал, возникший вокруг книги (а может быть, и благодаря ему) роман Стайрона сыграл огромную роль как для становящейся новой дисциплины – афроамериканистики, так и для афроамериканской литературы, переживавшей в это время переломный период. По мнению известного исследователя афроамериканской литературы А. Рушди, именно роман Стайрона и ожесточенная полемика вокруг него привели к ключевой трансформации установок в исследованиях рабства и спровоцировали ренессанс этой темы в афроамериканской художественной литературе [Rushdie 1996].

Стайрон привлек внимание к исходному тексту, «Признаниям Ната Тернера», записанным Т. Греем в 1831 г.; за этим последовал взрыв интереса к полузабытому жанру невольничьих повествований, начавшийся с конца 1960-х гг. Именно книга Стайрона стала импульсом для появления и расцвета в афроамериканской литературе рубежа XX–XXI вв. жанра «нео-невольничьих повествований» (см. об этом жанре [Стулов 2012], [Стулов 2010]). До 1967 г. были написаны всего два негритянского романа на эту тему – «Черный гром» (Black Thunder, 1936) Арны Бонтана и «Юбилей» (Jubilee, 1966) Маргарет Уокер. После стайроновских «Признаний Ната Тернера» появилось множество произведений, воскрешающих жанр (авто)биографических невольничьих повествований, в том числе таких известных авторов, как Дж. Оливер Килленс, Эрнст Гейнс, Чарльз Джонсон, Тони Моррисон, Ишмаэль Рид, Ширли Энн Джонсон, Барбара Чейз-Рибу. Как отмечает А. Рушди, «хотя эти романы не являются прямым ответом Стайрону, они стали возможны благодаря тому набору интеллектуальных и социальных условий, который сложился в результате полемики вокруг стайроновского романа» [Rushdie 1996, 66].

Возникшая на волне революции 1960-х идеологизированная афроамериканистика также обратилась к полузабытому жанру невольничьих повествований благодаря выходу романа Стайрона. Тогда было заново открыто единственное на тот момент научное исследование этого материала – защищенная еще в 1946 г. в университете Нью-Йорка диссертация Мэрион

Старлинг; в 1980-е гг. она была переиздана в виде монографии [Starling 1981].

Осваивая обширный материал – громадный корпус невольничьих повествований, большая часть которых создавалась в 1830–1850-е гг. как пропагандистская аболиционистская литература, признаний преступников, духовных автобиографий, афроамериканские исследователи в основном смотрели на роль белых стенографов и редакторов как на «помеху», затрудняющую реконструкцию исходного «черного» оригинала. Так, например, Р. Степто в своей классической книге «Из-за завесы...» подразделяет повествования на «интегрированные» («отбеленные», встроенные в господствующую культуру), «эклетики» и «жанрообразующие» или «родовые», «аутентифицирующие» (свидетельствующие о подлинной оригинальности) [Stepto 1991, XV] – т.е. более или менее «испорченные» вмешательством белых стенографов, редакторов, соавторов, работавших с чернокожими рассказчиками в ту эпоху, когда только начиналось приобщение негров-рабов к западной книжно-письменной культуре.

Типичную для афроамериканистики интерпретацию «Признаний Ната Тернера» (1831) дает признанный специалист в области афроамериканской биографии У.Л. Эндрюс:

«Повествование описывает становление пророка-бунтаря через акты присвоения (библейских моделей. – *О.П.*), которые позволили рабу из Саутхэмптона, шт. Виргиния, возглавить что-то вроде священной войны против белых, коих он, видимо, рассматривал как врагов Христа. Однако уже название произведения оказывается первым в целом ряде сигналов, указывающих на внутреннюю расщепленность текста, в основе которого лежит соперничество двух противоположных волей к власти... Признания могут исходить от двух радикально отличных друг от друга личностей – глубоко религиозного, набожного человека, обладающего духовным видением, наподобие св. Августина – и глубоко развращенного преступника... Нат Тернер, очевидно, хотел, чтобы его признания читались как духовное завещание, свидетельствующее о его верности своей миссии. Томас Грей... записывает повествование так, чтобы оно читалось как ужасная история религиозного помешательства...» [Andrews 1986, 72].

Далее Эндрюс называет Грея «рабовладельцем, уверенным в своем диагнозе психического состояния Тернера», и говорит о «сатанизации» образа Ната [Andrews 1986, 73, 74–75].

Если у Стайрона двойственность стиля «Признаний...», действительно присущая исходному тексту 1831 г., связана с личностью Ната (Стайрон создает образ сложного, внутренне расщепленного персонажа), то У.Л. Эндрюс объясняет эту стилевую двойственность противоположностью целей соавторов – рассказчика Ната и его стенографа Томаса Грея, записавшего и обработавшего повествование. Кроме этого, в анализе Эндрюса присутствует еще ряд типичных моментов, связанных с характерным для черной постшестидесятичной афроамериканистики неисторическим, идео-

логизированным подходом к материалу черной литературной традиции. Прежде всего, это интерпретация набожности Ната Тернера: у Эндрюса тернеровское христианство подается как воинствующая религия, под знаменем которой ведется священная война против белых – т.е. христианство Ната становится чем-то вроде «черного ислама» афроамериканских радикалов-шестидесятников. Затем, это идеализация образа Ната как героя и мученика (традиция, начатая радикальным аболиционизмом в противовес религиозному ненасильственному аболиционизму), обличение Грея как «рабовладельца», носителя соответствующей идеологии, и его христианства как мракобесия и орудия угнетения. Наконец, это апелляция к некоему «изначальному смыслу» «черного текста» (имеется в виду гипотетический «первоисточник» – такой, каким он исходил из уст Ната Тернера), «извращенному» белым соавтором. Такое восприятие невольничьих повествований как палимпсеста и стремление восстановить «черный текст», очистив его от «белых напластований и искажений», в высшей степени характерно для постшестидесятичной афроамериканской критики.

«Признания Ната Тернера» – не самый простой материал для анализа генезиса текста и роли соавторов в его создании. Однако даже в гораздо более ясных случаях, когда речь идет о повествованиях черных невольников, записанных аболиционистами, т.е. когда между соавторами был консенсус и их объединяла одна цель, идеологизированный подход афроамериканистики нацелен на отрицание, казалось бы, очевидного историко-литературного факта: именно в процессе сотрудничества чернокожего повествователя и белого стенографа, редактора и/или соавтора, непосредственно происходила передача культурных моделей и их освоение нарождающейся негритянской словесностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Панова О.Ю. К истории афроамериканской литературной традиции: жанр признаний преступников в XVIII в. и складывание автобиографического канона // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2014. № 1. С. 101–106.
2. Панова О.Ю. «Я восславил Господа»: Джон Маррант и Первое религиозное пробуждение в Америке // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. Серия III: Филология. 2012. № 2. С. 119–134.
3. Стулов Ю.В. Жанр нео-невольничьего повествования в современной афроамериканской литературе // Вісник Львівського університету. Сер. іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 160–166.
4. Стулов Ю.В. «Невольничье повествование» и современный афроамериканский исторический роман // Гуманитарный вектор. 2010. № 4 (24). С. 151–160.
5. Andrews W. To Tell a Free Story: the First Century of Afro-American Autobiography, 1769–1865. Urbana; Chicago, 1986.
6. Clarke J.H. (ed.) William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond. Boston, MA, 1968.

7. The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrection in South Hampton, Va. as fully and voluntarily made to Thomas R. Gray in the prison where he was confined, and acknowledged by him to be such when read before the Court Of Southampton; with the certificate, under seal of the court convened at Jerusalem, Nov. 5, 1831, for his trial. Also, an authentic account of the whole insurrection, with lists of the whites who were murdered, and of the negroes brought before the court of Southampton, and there sentenced, &c. Baltimore, MD, 1831.

8. Cooley T. *The Ivory Leg in the Ebony Cabinet: Madness, Race and Gender in Victorian America*. Amherst, MA, 2001.

9. An Exchange on "Nat Turner". Anna Mary Wells, Vincent Harding, and Mike Thelwell in response to Eugene D. Genovese *The Nat Turner Case* from the September 12, 1968 issue // *New York Review of Books*. 1968. 7 Nov.

10. Genovese E.D. *The Nat Turner Case* // *The New York Review of Books*. 1968. Sept. 12.

11. Greenberg K.S. (ed.) *Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory*. New York, 2003.

12. Henry Louis Gates Jr. on William Styron's Controversial Novel. Open Road Integrated Media. 2012. Feb. 21. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=snLGT7es3qg> (дата обращения 20.06.2018).

13. Rushdi A. H.A. Reading Black, White and Grey in 1968 // *Criticism and the Color Line: Desegregating American Literary Studies*. New Brunswick, NJ, 1996. P. 63–94.

14. Starling M.W. *The Slave Narrative: Its Place in American History*. Boston, MA, 1981.

15. Stepto R.B. *From behind the Veil: A Study of Afro-American Literature*. Chicago, IL, 1991.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. An Exchange on *Nat Turner*. Anna Mary Wells, Vincent Harding, and Mike Thelwell in response to Eugene D. Genovese *The Nat Turner Case* from the September 12, 1968 issue. *New York Review of Books*, 1968, Nov. 7. (In English).

2. Genovese E.D. *The Nat Turner Case*. *The New York Review of Books*, 1968, Sept. 12. (In English).

3. Panova O.Yu. K istorii afroamerikanskoy literaturnoy traditsii: zhanr priznaniy prestupnikov v 18 v. i skladyvaniye avtobiograficheskogo kanona [On the History of African American Literary Tradition: Criminal Confessions of the 18th Century and the Formation of the Canonical Autobiography]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*, Series: Russkaya filologiya [Russian Philology], 2014, no. 1, pp. 101–106. (In Russian).

4. Panova O.Yu. "Ya vosslavil Gospoda": Dzhon Marrant i Pervoye religioznoye probuzhdeniye v Amerike ["I Praised the Lord": John Marrant and the First Great Awakening in the United States]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo universiteta*, Series 3: Filologiya [Philology], 2012, no. 2, pp. 119–134. (In Russian).

5. Stulov Yu.V. "Nevol'nich'ye povestvovaniye" i sovremennyy afroamerikanskiy istoricheskiy roman [Slave Narrative and the Contemporary African American Historical Novel]. *Gumanitarnyy vektor*, 2010, no. 4 (24), pp. 151–160. (In Russian).

6. Stulov Yu.V. Zhanr neo-nevol'nich'yego povestvovaniya v sovremennoy afroamerikanskoy literature [Neo-slave Narrative in Contemporary African American Literature]. *Visnyk L'vivs'koho universytetu*, ser. inozemni movy [Series of Foreign Languages], 2012, no. 20, part 2, pp. 160–166. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Rushdi A. H.A. Reading Black, White and Grey in 1968. *Criticism and the Color Line: Desegregating American Literary Studies*. New Brunswick, NJ, 1996, pp. 63–94. (In English).

(Monographs)

8. Andrews W. *To Tell a Free Story: the First Century of Afro-American Autobiography, 1769–1865*. Urbana; Chicago, 1986. (In English).

9. Clarke J.H. (ed.) *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, MA, 1968. (In English).

10. Cooley T. *The Ivory Leg in the Ebony Cabinet: Madness, Race and Gender in Victorian America*. Amherst, MA, 2001. (In English).

11. Greenberg K.S. (ed.) *Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory*. New York, 2003. (In English).

12. Starling M.W. *The Slave Narrative: Its Place in American History*. Boston, 1981. (In English).

13. Stepto R.B. *From behind the Veil: A Study of Afro-American Literature*. Chicago, IL, 1991. (In English).

Панова Ольга Юрьевна, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор МГУ; старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов: история литературы США; русско /советско-американские литературные связи.

E-mail: olgapanova65@gmail.com

Olga Yu. Panova, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor Hab. of Philology, Professor at MSU; Senior Research Fellow at IWL RAS. Research interests: history of American literature; Russian/Soviet-American literary contacts.

E-mail: olgapanova65@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00051

Т.В. Кудрявцева (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-8279-8639

СЕМАНТИКА «НЕО -» В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

Работа написана в рамках реализации научно-исследовательского проекта РФФИ/РГНФ «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы» № 17-04-00073-ОГН ОГН-А

Аннотация. На рубеже XIX–XX вв. в литературе Германии зарождаются главные тенденции, определившие специфику литературного развития в последующие десятилетия. Одним из факторов, обусловивших его историческую конфигурацию, стали дихотомические отношения литературы конвенционального, традиционного типа и литературы модернистской. С противоборством двух парадигм художественного сознания и связан главным образом вектор литературного развития в Германии XX в. Новая литература, заявившая о себе в начале 1880-х гг., была направлена против лишённой актуальности и художественной новизны массовой литературы эпохи грюндерства. «Новое» рождалось не только в отталкивании от старого и отжившего, но и в противоборстве соперничающих между собой стилей и направлений тех лет. Главная особенность немецкого литературного процесса конца XIX – начала XX в. – разноректорное сочетание компонентов художественной системы, проявившее себя в чрезвычайной неоднородности ее структуры, в причудливом соединении эстетических новшеств с переосмысленным опытом прошлых эпох. В статье предпринята попытка выявить семантические признаки «обновленческого» характера немецкой литературы на рубеже XIX–XX вв., развивавшейся в условиях формирования художественно-эстетического вектора модернизма.

Ключевые слова: немецкая литература; литературный процесс; модернизм; художественная система; стиль; направление; трансформация.

T.V. Kudryavtseva (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-8279-8639

The Semantics of “neo-” in German Literature at the Turn of the 19th and 20th Centuries

The work was written as part of the RFBR / RHF research project “The literary process of the first half of the 20th century in Europe and America: directions and schools” No. 17-04-00073-ОГН ОГН-А

Abstract. At the turn of the 19th and 20th centuries in German literature were emerging its major trends which should determine the specifics of literary development in

following decades. One of the factors that defined the historical configuration of the literary situation were the dichotomous relations of conventional (traditional) and new (modernist) literature trends. In fact the confrontation of two paradigms of artistic awareness established the main vector of literary development in Germany in the 20th century. New literature, which announced itself in the early 1880s, was directed against the popular literature, devoid of relevance and artistic novelty, of the so called Establishment time (Gründerzeit). New modernist trends were emerging not only as rejection of the old and obsolete currents, but also as a result of confrontation of competing trends in those years. The main feature of German literary process at the turn of the 19th and 20th centuries could be described as a multi-vector combination of different components of the artistic system, which manifested itself in the extreme heterogeneity of its structure, in the bizarre conjunction of aesthetic innovations with the reconceived past experience. The article attempts to identify the semantic features of the “updated” character of German literature at the turn of the 19th and 20th centuries, while forming the aesthetic frame of modernism.

Key words: German literature; literary process; modernism; art system; trend; style; transformation.

Лексема «modern» (от лат. *modernus*, *новый*) в качестве прямого заимствования из французского как антоним к «античный, древний» возмещала недостающее семантическое звено прилагательных «*jetzig*», «*gegenwärtig*», «*zeitgenössisch*» (теперешний, настоящий, современный). Хронологическому индикатору, относящему произведение искусства к определенному отрезку времени, таким образом, противопоставлялось понятие качественного, эстетического порядка.

В 1880-е гг. для молодых литераторов, «самых молодых» (*die Jüngsten*) [Leixner 1885, 140–144], как они себя называли, термин служит синонимом «нового», «инновативного» искусства, отвергающего классические каноны, тематизирующего современную жизнь и направленное в первую очередь против литературы культурно-исторической эпохи грюндерства 1870-х гг., обращавшей свои взоры к прошлому.

«Современность» (*Modernität*), сопрягаемая также с признаками актуальности и злободневности, органично включала в свою атрибуцию и семантику «реалистичности». В терминах «реализма» определяет новое искусство один из теоретиков нового направления, В. Бёльше [Bölsche 1887]. В статьях о реализме находит выражение и кредо участника движения, К. Альберти [Alberti 1889, 49–58]. Современный исследователь В. Фендерс отмечает подобное словоупотребление у К. Блейброя, Ю. Хиллебранда и др. [Fähnders 1998, 18]. Лишь в 1890-е гг., когда движение идет на спад, термин «реализм», по сути получивший наряду с «модернизмом» (*die Moderne*) статус самоидентификатора, отражавшего один из базисных компонентов художественного сознания «самых молодых», постепенно вытесняется «натурализмом». В этой связи можно говорить о литературе «самых молодых», по сути, как о «неореалистической». Примечательно, что ее наиболее радикальные образцы с легкой руки Г. Гауптмана оценива-

лись в терминах «последовательного реализма» (Konsequenter Realismus) [Holz 1925, 121].

Прежде всего «самые молодые» радикализуют содержание реалистического искусства. Заостряется уже присутствовавшая в литературе проблематика: большой город, маленький человек, критика неприглядных сторон буржуазного общества (упадок нравственных устоев, лживая мораль и пр.).

К заслугам последовательных реалистов можно отнести и осознание того, что прежние способы художественного освоения действительности себя исчерпали. Новое творческое сознание столкнулось с необходимостью искать новые поэтические средства, адекватные духу времени, меняющимся представлениям о человеке и окружающем его мире. Это в полной мере отвечало требованиям разработки концепта «современность». В нем, как указывает современный компаративист Х.У. Гумбрехт, актуализируется звено, в котором соотносятся не прошлое и настоящее, а настоящее и вырастающее из него будущее [Gumbrecht 1978, 121]. Другими словами, речь идет о слиянии модернистского и авангардистского ракурсов в художественном видении мира. Не случайно писателю вменяется в обязанность «по-боевому прокладывать пути будущему» [Anonym 1886, 810], т.е. новому. В 1891 г. журналист Ф.М. Фельс определит специфику времени как «рубеж двух миров», рассматривая предначертанную им роль как «подготовку грядущего величия», о котором еще никто не имеет ни малейшего представления [Fels 1891, 81].

Главное значение экспериментальных по своей природе произведений поколения «самых молодых» стало понятным спустя десятилетия. Определяя разницу между текстом модернистского типа и текстом традиционным, современные исследователи выделяют в качестве основного признака нарративной трансформации изменение перспективы повествования, ее смещение от центра – автора, на периферию – к персонажам. При подобной расфокусировке позиция автора приобретает характер очуждающего иронического жеста. Так, рассказ «Папаша Гамлет» А. Хольца и И. Шлафа [Vjarne 1889] начинается с иронического (пародийного) цитирования шекспировского «Гамлета», провокативно снимающего ожидаемый налет сентиментальности в описании жалкого существования героя, в бытность знаменитого актера [Burns 1981]. Это, а также передача внутреннего состояния через внешние проявления; ассоциативный принцип построения текста; панорамность (стремление охватить одновременно как можно больше объектов); симульганность; незавершенный, фрагментарный характер текстов, изображавших «кусочек жизни» (что изначально не предполагало сюжетного оформления) есть не что иное, как предвосхищение модернистского письма первой (Ф. Кафка, А. Дёблин и др.) – и экспериментов в области прозы второй (Г. Хайсенбюттель, В. Вондрачек и др.) половины XX в.

Не менее очевидны обновленческие тенденции и в драматургии. Для структуры натуралистических пьес характерна редукция драматического

действия в пользу эпического описания среды и психологической обрисовки персонажей, которые уже не определяют ход действия, а сама среда становится фактором, «порождающим драматическое действие» [Glaser 1982, 193], например, восстание силезских ткачей 1844 г. в пьесе Гауптмана «Ткачи» («Die Weber», 1892). По своей внутренней структуре драма приближается к модернистскому типу текста: характеристики персонажей определяются не личностными параметрами, а выводятся из некоей коллективной деятельности, оказываются интегрированными в «жестовую» парадигму поведенческих мотивов, вытесняющую традиционный центр произведения, соотносимый с главным героем. Не случайно Б. Брехт, весьма критически оценивавший содержательную сторону произведений натуралистов, не видя в них целеустановки на глубинное постижение изображаемой действительности, впоследствии назвал натуралистическую драму преддверием европейского эпического (жестового) театра [Meyer 2000, 76].

О жанровой трансформации, характерной для эпохи рубежа XIX–XX вв., свидетельствует, в частности, «воровская комедия» Г. Гауптмана «Бобровая шуба» («Der Biberpelz. Eine Diebskomödie», 1893). По сути – это образец гротескной «мировоззренческой» [Карельский 1978, 298–303] («тотальной») [Andreotti 2000, 46] пародии XX в., обращенной к обществу, нормы и понятия которого вступают в противоречие со здравым смыслом.

Особое значение для развития модернистской техники письма приобретает и другая пьеса Гауптмана, «Крысы» («Die Ratten», 1911). Описание нужды, царящей в низших слоях общества, сопряжено здесь с карикатурным наложением на современную действительность ценностей прежнего времени, которые продолжают служить бутафорским реквизитом, не только украшая «виртуальную» (театральную) реальность, но и контрастируя с реальной жизнью. Несоразмерность разыгравшейся жизненной трагедии (отчаяние матери, у которой похитили ребенка) с театральными тирадами актеров, на фоне хора из «Мессинской невесты» Шиллера ведущих спор о возможности трагического в повседневной жизни, превращает драму Гауптмана в пародию на классический жанр в духе веяний эпохи (Ф. Ведекинд, К. Штернхайм и др.). В данном случае можно говорить о модернистской трагикомедии как разновидности жестовой (очуждающей) драматургии. Соединение трагического и комического в гротескной форме приобретает форму парадокса, «когда воскресший не верит в свое воскрешение» [Dürrenmatt 1972, 173].

Тенденция переходности от традиции к новации характерна и для поэзии «самых молодых». В ходе работы над поэмой «Фантазус» («Phantassus», 1898–1899) А. Хольц выявляет сущность «необходимого ритма» (der notwendige Rhythmus) [Holz 1899, 26], который во многом определит пути развития немецкого стихосложения в XX в.: для любого явления внешней действительности и внутреннего мира человека в каждый определенный миг существует своя оптимальная форма выражения, и задача художника – найти ее в арсенале поэтических средств, либо создать новую.

Несколько позже Г. Бар даст следующее истолкование понятия «современный» (modern): «Быть современным значит суметь разрешить конфликт между новым содержанием и старой формой в пользу новой формы, адекватной мировоззрению эпохи» [Bahr 1923, 221]. Это положение применимо к так называемым постнатуралистическим течениям рубежа XIX–XX вв. (импрессионизм, неоромантизм, символизм, и др.).

Так, импрессионизм правомерно рассматривать в семантическом поле неореалистических (неонатуралистических) исканий. Он может быть определен прежде всего как неопозитивистское «преодоление» натурализма. Бар, одним из первых подвергнув критике позитивистскую ограниченность натурализма, связывает импрессионизм с обновлением психологического метода и распространяет «правду жизни» натуралистов на внутренний мир человека («правда чувства») [Bahr 1891]. Если для натурализма «мир внутренний есть лишь маленькая производная часть большого чувственно-предметного мира, всецело подчиненная его законам», то для Бара «<...> не душа вписана в большой чувственно-материальный мир, а этот мир вписан в необъятное пространство души и может быть в любую минуту затоплен иррациональной стихией космической жизни» [Жеребин 2010, 34]. Внешние события и явления жизни уже не провоцируют художника на их художественное моделирование, а лишь исполняют роль генератора переживаемого мгновения.

Главная особенность импрессионистической литературы – наметившееся еще в натурализме размывание традиционных жанров. Это проявляется как на уровне сюжетной организации произведения (отсутствие развертывания сюжета), так и в синтаксических особенностях текста. Отпадает необходимость в организации текста по правилам традиционного повествования, жанрово-сюжетная логика которого обусловлена линейными причинно-следственными отношениями. На первый план выступает ассоциативный принцип композиционных связей, в основе которых лежит поток сенсорных впечатлений от внешней действительности, рождающих в сознании реципиента те или иные мысли, настроения, образы.

Любопытно обозначение Баром немецкого символизма рубежа веков как «новый символизм» [Bahr 1892, 576]. Г. Манн характеризует его, словно в пику декларативным заявлениям теоретиков и практиков символизма о принципиальном антимодернизме своего творчества, в терминах «нового, самого “современного” тона» [Mann 1980, 232]. Под последним подразумевается продолжение психологизма француза П. Бурже. По мнению Г. Манна, символисты превосходили Бурже тем, что их интересовали «нервы не только жертвы (персонажа. – Т.К.), но и наблюдателя» (читателя. – Т.К.) [Mann 1980, 232].

Если же принять во внимание точку зрения немецких ученых, что европейский символизм в романских литературах явил себя «запоздавшей и отчасти насильственной реализацией немецкой романтической традиции» [Wilpert 2001, 802], и учесть тот факт, что «традиции неоплатонизма и философии Я. Бёме» [Цветков 2016, 249], без которых трудно предста-

вить символизм в Германии, были широко представлены в немецком романтизме, то логично рассматривать творчество символистов на рубеже XIX–XX вв. в границах неоромантизма.

Специфика немецкого неоромантизма в целом определялась влиянием современной европейской культуры модернизма, прежде всего его эстетики. Не случайно Г. Манн использует термин «новая романтика» (Neue Romantik) в одноименной статье 1892 г. как синоним для обозначения новых художественных веяний, сменивших реалистические тенденции в искусстве второй половины XIX в. Э. Кирхер трактует «неоромантику» в терминах «безгранично широкого», куда попадает все, что находится в стадии становления и движется в сторону «нового идеализма в искусстве» [Kircher 1903, 1122].

Наиболее четко эти идеи сформулированы в трудах философа Г. Зиммеля. Сама «философия жизни», одним из представителей которой значится Зиммель, оказывается причастной к выработке культурно-мировоззренческих постулатов неоромантического искусства. «Жизнь», по Зиммелю, – «процесс творческого становления» [Simmel 1922, 1122]. Примечательна его мысль о «трагедии творчества», обусловленной невозможностью уложить энергию творческой личности в прокрустово ложе устоявшихся форм в искусстве [Simmel 1922, 1122]. Один из способов достижения свободы личности, по Зиммелю, – деятельная духовная жизнь человека, частью которой служит культура [Simmel 1900]. Эти мысли перекликаются с идеями Ф. Ницше, «дионисийско-аполлинийская трактовка творчества» которого может рассматриваться как попытка «представить искусство символом <...> вечного становления» [Цветков 2016, 253]. В 1920-е гг. точку зрения приверженцев «нового идеализма» рубежа веков будет отстаивать Э.Р. Курциус. В его толковании неоромантизм еще раз предстанет как явление возрожденческое и обновленческое [Curtius 1981].

В унисон с символистской риторикой отторжения модернистского вектора развития искусства о своем неприятии «нового» заявили создатели областнической (почвеннической) литературы и неоклассицизма. Подобно символистам, они открыто противостоят «модерности» и обращают взоры к традиции. Так, в содержательном и стилистическом плане областническая литература продолжает традиции деревенского романа и деревенской повести, получивших большое распространение в бюргерском реализме XIX в. Весьма примечательно, тем не менее, определение писателем М.Г. Конрадом отечественного реалистического романа своего времени как «современного» [Conrad 1885]. В понятие «современность» Конрад среди прочего вкладывает вовлеченность литературы в общественно-политическую жизнь. Действительно, в рамках движения «родное искусство» реальность все чаще отходит на задний план, вытесняясь односторонней мифоидеализацией внеисторической сельской жизни. Однако по мере развития в деревне капиталистических отношений социальные иллюзии у многих авторов крестьянских романов терпят крах. Усиление критической направленности подобных произведений, их сатирической,

ЛИТЕРАТУРА

порой гротескной, тональности позволяет говорить о вкладе областнической литературы в обновление реалистической нео-матрицы, уходу из немецкой литературы «нежного реализма» [Bayertz 1984, 92].

После 1900 г. прямой реакцией на новые веяния модернизма, помимо областнической литературы, явился неоклассицизм (Neuklassik). Отказывая модернизму в способности преодолеть узкие рамки капиталистической действительности, теоретик и практик неоклассицизма, литературный критик С. Люблинский и создатель марксистской эстетики Ф. Меринг, не сговариваясь, видят возможность достижения настоящей эмансипации на путях создания нового классического искусства, приближения к «новому классическому веку» [Lublinski 1909]; [Mehring 1892].

Тем не менее, несмотря на то, что неоклассицизм, отмежевываясь от модернизма, черпает вдохновение в предромантических эпохах, пытаясь с помощью проверенных жизнью художественных форм вернуть немецкому обществу веру в утраченные нравственные идеалы, при близком рассмотрении его теория и практика во многом укладываются в общее русло развития модернистского искусства, по сути, находясь в сфере его инновативной нормативности. На фоне разворачивающей свой художественный потенциал эпохи «современности» неоклассики выдвигают тезис о «новой современной классичности» (neue moderne Klassizität), подчеркивая, что речь идет не о «возвращении к традиции, но о поисках новых путей к новой классичности» [Bandur 1996, 285]. В плане требования возврата к строгой организации текста неоклассицизм в некоторой степени может рассматриваться в качестве предтечи «новой вещественности (деловитости)», явившей себя как прямая реакция на патетику позднего экспрессионизма и антиформу дадаизма. Не случайно в качестве синонима классицистическому и в противовес личностному искусству романтиков Люблинский использует термин «вещное искусство» (Sachkunst) и «вещественность» (Sachlichkeit) [Lublinski 1903–1904, 151, 159], с его семантическими признаками «реальность», «материальность», «объективность», «целесообразность». Последний термин наиболее точно отражает суть нового направления. Примечательно, что во времена постреволюционного хаоса будущее Германии, в том числе и ее культуры, видится Т. Манну через призму доброго немецкого порядка, соразмерности, в основе которых лежат принципы целесообразности (Sachlichkeit) [Mann 1923], несовместимые, в частности, с программатикой экспрессионизма. Любопытно отметить, что черты «новой деловитости» усматривали и в творчестве теоретика и практика немецкого неоклассицизма П. Эрнста [Schäfer 1928].

Таким образом, несмотря на внешнюю разнородность явлений, из которых складывался художественный облик эпохи немецкого модернизма, главным стержнем, объединявшим разновекторную направленность литературного процесса, служила его обновленческая парадигматика.

1. Жеребин А.И. На стороне Вены (Об одной реалии в романе Т. Фонтане «Эффи Брист») // Немецкоязычная литература: единство в многообразии. М., 2010. С. 73–78.
2. Карельский А.В. Мировоззренческая пародия как модель художественного сознания в немецкой литературе XIX–XX вв. // Методологические проблемы истории и теории литературы. Вильнюс, 1978. С. 298–303.
3. Цветков Ю.Л. Символизм // История литературы Германии XX века. Т. 1. 1880–1945. М., 2016. С. 249–264.
4. Alberti C. Die zwölf Artikel des Realismus // Die Gesellschaft. 1889. № 5. S. 49–58.
5. Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Bern, 2000.
6. Anonym. Thesen der “Freien litterarischen Vereinigung Durch!” // Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes. 18. 12.1886. S. 810.
7. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden, 1891.
8. Bahr H. Selbstbildnis. Berlin, 1923.
9. Bahr H. Symbolismus // Die Nation. 1892. Jg. 9. №. 38. 18 Juni. S. 576–577.
10. Bandur M. Neoklassizismus // Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / H.H. Eggebrecht (Hrsg.). Stuttgart, 1995. S. 278–299.
11. Bayertz K. Die Deszendenz des Schönen. Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts // Fin de Siècle. Zur Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext / K. Bohnen (Hrsg.). Kopenhagen, 1984. S. 88–110.
12. Bjarne P. Holmsen Papa Hamlet. Dresden, 1889.
13. Bölsche W. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik, Leipzig, 1887.
14. Burns R. The Quest for Modernity. The Place of Arno Holz in Modern German Literature. Frankfurt a. M., 1981.
15. Conrad M.G. Vom vaterländischen Roman // Die Gesellschaft. 1885. № 44. S. 832–836.
16. Curtius E.R. Briefe von Ernst Robert Curtius an Carl Schmitt (1921–1922) // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1981. Bd. 133. S. 1–15.
17. Dürrenmatt F. Theater-Schriften und Reden II. Zürich, 1972.
18. Fähnders W. Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart, 1998.
19. Fels F.M. Die Moderne // Moderne Rundschau, 1891. Bd. 1. H. 3. S. 79–81.
20. Glaser H.A. Naturalistisches Drama // Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte / Glaser H.A. (Hrsg.). Bd. 8. Reinbek bei Hamburg, 1982. S. 188–204.
21. Gumbrecht H.U. Modern, Modernität, Moderne // Koselleck R. (Hrsg.). Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 4. Stuttgart, 1978. S. 93–131.
22. Holz A. Das Werk. Bd. 10. Berlin, 1925.

23. Holz A. *Revolution der Lyrik*. Berlin, 1899.
24. Kircher E. Romantischer und historischer Sinn // *Neue Deutsche Rundschau*. 1903. H. 14. S. 1121–1142.
25. Leixner O. Unsere Jüngsten // *Deutsche Roman-Zeitung*. 1885. № 41. S. 140–144.
26. Lublinski S. Klassische Kunst // *Die Zukunft XII*. 1903–1904. Bd. 46. S. 151–159.
27. Lublinski S. Kritik meiner Bilanz der Moderne // *Der Ausgang der Moderne*, 1909. (Series: Deutsche Texte. Bd. 41). S. 225–235.
28. Mann H. Briefe an Ludwig Ewers. 1883–1913 / U. Dietzel (Hrsg.). Berlin; Weimar. 1980.
29. Mann Th. Goethe und Tolstoi. Aachen, 1923.
30. Mehring F. Etwas über den Naturalismus // *Die Volksbühne*. 1892. № 1. S. 7–11.
31. Meyer Th. Das naturalistische Drama // *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Y.-G. Mix (Hrsg.)*. Bd. 7. München, 2000. S. 64–76.
32. Schäfer W.E. Paul Ernst // *Deutsches Volkstum*. Jg. 10. 1928. H. 12. S. 661–667.
33. Simmel G. *Philosophie des Geldes*. München, 1900.
34. Simmel G. *Probleme der Geschichtsphilosophie*. München, 1922.
35. Wilpert G. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 2001.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals and Literary Magazines)

1. Alberti C. Die zwölf Artikel des Realismus. *Die Gesellschaft*, 1889, no. 5, pp. 49–58. (In German).
2. Conrad M.G. Vom vaterländischen Roman. *Die Gesellschaft*, 1885, no. 44, pp. 832–836. (In German).
3. Curtius E.R. Briefe von Ernst Robert Curtius an Carl Schmitt (1921–1922). *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1981, vol. 133, pp. 1–15. (In German).
4. Fels F.M. Die Moderne. *Moderne Rundschau*, 1891, vol. 1, issue 3, pp. 79–81. (In German).
5. Kircher E. Romantischer und historischer Sinn. *Neue Deutsche Rundschau*, 1903, issue 14, pp. 1121–1142. (In German).
6. Lublinski S. Klassische Kunst. *Die Zukunft XII*, 1903–1904, vol. 46, pp. 151–159. (In German).
7. Lublinski S. Kritik meiner Bilanz der Moderne. *Der Ausgang der Moderne*, 1909, Series: Deutsche Texte, vol. 41, pp. 225–235. (In German).
8. Mehring F. Etwas über den Naturalismus. *Die Volksbühne*, 1892, no. 1, pp. 7–11. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Bandur M. Neoklassizismus. *Eggebrecht H.H. (ed.) Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1995, pp. 278–299. (In German).
10. Bayertz K. Die Deszendenz des Schönen. Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts. *Bohnen K. (ed.) Fin de Siècle. Zur Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*. Kopenhagen, 1984, pp. 88–110. (In German).
11. Glaser H.A. Naturalistisches Drama. *Glaser H.A. (ed.) Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Vol. 8. Reinbek bei Hamburg, 1982, pp. 188–204. (In German).
12. Gumbrecht H.U. Modern, Modernität, Moderne. *Koselleck R. (ed.) Geschichtliche Grundbegriffe*. Vol. 4. Stuttgart, 1978, pp. 93–131. (In German).
13. Karel'skiy A.V. Mirovozzrencheskaya parodiya kak model' khudozhestvennogo soznaniya v nemetskoy literature 19–20 vv. [World Outlook Parody as a Model of Artistic Consciousness in German Literature of the 19th – 20th Centuries]. *Metodologicheskiye problemy istorii i teorii literatury* [Methodological Problems of History and Theory of Literature]. Vilnius, 1978, pp. 298–303. (In Russian).
14. Tsvetkov Yu.L. Simvolizm [Symbolism]. *Istoriya literatury Germanii 21 veka* [History of German Literature of the 20th Century]. Vol. 1. 1880–1945. Moscow, 2016, pp. 249–264. (In Russian).
15. Zherebin A.I. Na storone Veny (Ob odnoy realii v romane T. Fontane "Effi Brist") [On the Side of Vienna (About a Reality Piece in the Novel of T. Fontane "Effi Briest")]. *Nemetskoyazychnaya literatura: edinstvo v mnogobrazii* [German Literature: Unity and Variety]. Moscow, 2010, pp. 73–78. (In Russian).

(Monographs)

16. Andreotti M. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern, 2000. (In German).
17. Bahr H. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, 1891. (In German).
18. Burns R. *The Quest for Modernity. The Place of Arno Holz in Modern German Literature*. Frankfurt am Main, 1981. (In English).
19. Fähnders W. *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart, 1998. (In German).
20. Holz A. *Revolution der Lyrik*. Berlin, 1899. (In German).
21. Mann Th. Goethe und Tolstoi. Aachen, 1923. (In German).
22. Simmel G. *Philosophie des Geldes*. Munich, 1900. (In German).
23. Simmel G. *Probleme der Geschichtsphilosophie*. Munich, 1922. (In German).
24. Wilpert G. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 2001. (In German).

Кудрявцева Тамара Викторовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени. Область научных интересов: немецкая литература, литературный процесс в Германии XX и XXI вв., компаративные исследования, новейшая немецкая поэзия, художественный перевод, русско-немецкие литературные связи.

E-mail: muchina@yandex.ru

Tamara V. Kudryavtseva, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Leading Research Fellow in the Department of contemporary European and American literature. Research interests: German literature, literary process in Germany in the 20th and 21st centuries, comparative studies, contemporary German poetry, fiction translation, German-Russian literary contacts.

E-mail: muchina@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00052

В.В. Шервашидзе (Москва)
ORCID ID: 0000-0003-1444-9178

ПОЭТИКА ПАТАФИЗИКИ АЛЬФРЕДА ЖАРРИ

Аннотация. В статье рассматривается художественный метод французского писателя А. Жарри – великого экспериментатора, мастера языковой игры, создателя теории «патафизики» и новой модели театрального искусства. В теории «патафизики» заложен игровой подход к условности, схематичности литературных топосов. Основной тезис «патафизики» – «исключение есть правило» – парадокс, разрушающий стереотипы обыденного сознания. Стилиевую доминату драматургии А. Жарри составляет утрированное, ироническое пародирование всей предшествующей и современной культуры. Как показывает автор статьи, «патафизика» А. Жарри вскрывает условный характер театрального действия, утверждает универсальность актерской пластики, поэтику кукольного театра, вводит принцип очуждения, разрушающий иллюзию правдоподобия. Жарри стремился заставить зрителя мыслить, а не сопереживать. Поэтика театра марионеток разрушала психологические и социальные характеристики. Условность персонажа подчеркивалась идеей создания абстрактного образа или «марширующей абстракции» (*abstraction qui marche*). Доминантой художественного языка становится гротеск, эпатажирующий зрителя. Инновационные, «маргинальные» идеи Жарри изменили соотношение явлений в литературном процессе. Теория «патафизики» определяется стилистикой контрастов, смешением противоположностей, сосуществующих на равных правах: бытийный и бытовой, комический и трагический, фантастический и реальный. Рецепция этой теории реализуется на уровне языка, в котором слово многозначно, полисемично, эластично. В знаменитой пьесе «Король Убю» гротескный образ злого, трусливого Убю стал символическим воплощением типологии социальных закономерностей XX в., а из его «громоздкого брюха» родился весь европейский театр авангарда – от сюрреализма до С. Беккета и Э. Ионеско.

Ключевые слова: театральная реформа; авангард; поэтика кукольного театра; очуждение; абстрактный образ; канон; игровой подход; смех патафизики; полисемия; символическое воплощение.

V.V. Shervashidze (Moscow)
ORCID ID: 0000-0003-1444-9178

Pataphysics Poetic of A. Jarry

Abstract. The article deals with the artistic method of the French writer A. Jarry – the great reformer of the theater, the creator of the theory of “pataphysics”. In the theory of pataphysics by Jarry has game approach to conventions schematic literary topos. The basic thesis – the exception is the rule – is a paradox, which destroyed ordinary consciousness. Style dominant of Jarrys dramaturgy is an ironic parody of all previous and



modern culture. The author demonstrates us that Jarry's "pataphysics" reveals the conditional nature of theatrical action, affirms the universality of the actors plastic, poetics of Puppet Theater, introduces the principle of judgment, destroying the illusion of likelihood. Jarry tried to force the viewer to think and not to empathize. The poetic of puppet theater destroyed the psychological and social characteristics. The conventionality of the character was emphasized the idea of an abstract image. The dominant feature of the Jarrys language is the grotesque, shocking the viewer. Innovative, marginal ideas of Jarry are changing the correlation of phenomena in the literary process. The theory of pataphysics is determined by the style of contrasts, coexisting on equal rights: existential and everyday, comic and tragic, fantastic and real. The reception of this theory is realized by the language, in which the word has many significantes, polysemie, elastic. The buffonade's and shocking's theater of Jarry is distinguished by the universalization of images and ambiguity of reading. In the play "The King Ubu" the grotesque image of the evil cowardly Ubu became a symbolic embodiment of the typology of the social laws of the 20th century and from "his huge belly" was born the entire European avant-garde theater – from surrealism to S. Becket and E. Ionesco.

Key words: the theater reform; poetics of puppet theater; objectification; polysemie; abstract; image; canon; game approach; laughter of "pataphysics"; symbolic embodiment.

А. Жарри вошел в литературу в 90-е гг. XIX столетия. Это было время многочисленных литературных школ, авангардных направлений, шумно заявляющих о себе манифестами и декларациями. При жизни Жарри не был знаменит. Имя его было окружено устойчивыми мифами и легендами. Современники не воспринимали его всерьез, называя литературным шутком и паяцем за его эпатажные выходки и не менее экстравагантные произведения, выходявшие за рамки культурного сознания «прекрасной эпохи» (*belle époque*), наслаждавшейся безмятежной атмосферой всеобщего процветания и научно-технических открытий (кино, телеграф, автомобиль, пишущая машинка, электричество). Жарри сотрудничал во всех авангардистских журналах, вокруг которых группировались знаменитые поэты, писатели, художники. Реми де Гурмон ввел его в среду поэтов символистов; при его поддержке Жарри стал сотрудником крупнейшего журнала символистов – «Меркюр де Франс». Он был дружен со всей парижской богемой. Но по-настоящему его не знал никто. За маской шутства и буффонады современники не заметили гениального реформатора театра. Он, как и Рембо, и Лотреамон, предвосхитил бунтарский дух эпохи, наступившей после Первой мировой войны.

Премьера «Короля Убу» вызвала неоднозначную реакцию. Скандальный провал называли как открытием «новой эры» французского театра, так и неудачной мистификацией. Жарри спровоцировал скандал, бросив вызов публике. Он умышленно не хотел снисходить до того, чтобы быть понятным. Даже в пояснительной речи, предворяющей спектакль, он искажал слова, нарушая грамматические и синтаксические связи, делая смысл фразы недоступным.



Взгляды А. Жарри, формировавшиеся в 80–90-е гг., многими нитями связаны с историко-литературным контекстом: «писатель всегда опутан "сетью культуры", из которой ускользнуть невозможно» [Барт 1989, 52]. Жарри, как и его единомышленники, отвергал политический террор анархистов, но разделял общий протест против сакральных ценностей III Республики: патриотизма, армии, церкви, политики. Он стремился перевернуть вверх ногами, вывернуть наизнанку высокое и низкое, раскрывая алогичность социальной жизни. Его смех был направлен против здравого смысла, лжи, лицемерия, демагогии. «Изменим условия: зная превращается в животное. Как описать действие войска по отношению к нему? Только лишь как охоту» [Besnier 2005, 118]. За маской бессмыслицы А. Жарри вскрывает фальшь и демагогию «патриотической болтовни» о «сакральных» армейских святынях.

В мировоззрении А. Жарри, представляющим глобальную альтернативу буржуазной посредственности устоям III Республики с ее кукловодом Тьером (премьер-министром), заложены элементы контркультуры. Его театральная реформа была направлена на изменение общественного и культурного сознания «бель эпок» ("*belle époque*"). Жарри пытается найти новый художественный язык, соответствующий его программе.

Новый подход к театральному искусству заключался в пародировании языка, как предшественников, так и современников-символистов. Жарри в своих манифестах утверждал самодостаточность, универсальность актерской пластики, поэтику кукольного театра, очуждение – эстетические средства, разрушающие иллюзию правдоподобия, достоверности. «Медленно покачивая головой – вверх-вниз и из стороны в сторону – актер играет тенями по всей поверхности своей маски» [Жарри 2002, 201]. Жарри стремился заставить зрителя задуматься, а не «сопереживать кулинарным эмоциям», как позже скажет Б. Брехт, критикуя систему Станиславского. Поэтика театра марионеток разрушала психологические, социальные характеристики; персонаж приобретал все черты гиньоля или куклы с символической смысловой нагрузкой. Недаром Жарри называл своего персонажа «толстым Полишинелем». Условность персонажа подчеркивалась идеей создания абстрактного образа или «марширующей абстракцией» (*abstraction qui marche*). Доминантой художественного языка становится гротеск, не только искажающий обычные пропорции, но и эпатажирующий зрителя принципом совместимости несовместимого. Жарри очуждает «сценическую» реальность, подчеркивая условность театрального действия. Иллюзия достоверности, как и любое проявление фактографического воспроизведения, разрушается. Парадоксальность мышления Жарри, иронически относившегося ко всем «абсолютным истинам», канонам и догмам, выявляется в его теории патафизики. Определение этой «научной теории», вложенное в уста кукольного персонажа, «доктора патафизики» Фаустролля (чье имя построено на сочетании несочетаемого – вечного духа поиска, сомнения, олицетворенного в знаменитом герое Гете

и злого скандинавского волшебника тролля), заложен игровой подход к условности, схематичности литературных топосов. «Патафизика изучает законы, управляющие исключениями и стремится объяснить тот, иной мир, что дополняет наш... Предметом описаний будет мир, который мы можем, – а, вероятно, должны видеть на месте привычного» [Жарри 2002, 162]. Основной тезис патафизики – «исключение есть правило», – парадокс, разрушающий стереотипы и клише обыденного сознания.

«Смех патафизики рождается от сознания очевидности, что каждая вещь такая, какая есть. Это единственное проявление безнадежности» [Жарри 2002, 167]. Эстетическое новаторство А. Жарри, его поэтика патафизики были обусловлены стремлением не только разрушить клишированный язык эпохи, но и изменить психологического человека, его отношение с окружающим.

Патафизика А. Жарри разрушает «прописные истины» как средства манипулирования обыденным сознанием, вскрывая условный характер литературы, «несоответствие жизни и слова». «Патафизическая реальность открыта для фантастического и фантазийного черного юмора, и любых преувеличений» [Барт 1989, 170]. Стилиевую доминанту драматургии А. Жарри составляет утрированное, язвительное передразнивание, ироническое пародирование всей предшествующей и современной культурной традиции, вызывая аллюзии с «Песнями Мальдорора» (1869) Лотреамона. Но, в отличие от своего предшественника, ограничившегося пародированием клишированного языка литературы, создавшего грандиозную «литературную энциклопедию», Жарри пытался раскрыть не только источник драмы «литературного сознания», но и сформировать новый художественный язык, адекватный «исчерпывающей полноте литературного высказывания» [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980, 108]. Принципы патафизики отрицают приоритетность одних смыслов над другими, предваряя теорию децентрации Ж. Деррида. Инновационные, «маргинальные» идеи А. Жарри изменяют соотношение явлений в литературном процессе, намечая вектор его развития. Теория патафизики определяется стилистикой контрастов, смещением противоположностей, сосуществующих на равных правах: бытийный и бытовой, комический и трагический, фантастический и реальный. Рецепция этой теории реализуется на уровне языка, в котором слово многозначно, полисемично, эластично.

А. Жарри – великий экспериментатор, мастер языковой игры, которого Делез в «Критике и клинике» назвал «неведомым предшественником Хейдеггера» [Делез 2001, 125], считая, что обновление языка – это одно из основных средств овладения «подлинной реальностью» и «субстанциональной истиной». Жарри создал слово, выходящее за пределы общих мест, обладающее многозначностью, полисемией. «Он заставлял все чаще играть во французском языке латинский, греческий, старофранцузский, бретонский, давая жизнь французскому языку грядущего» [Делез 2001, 134]. Эксперимент А. Жарри со словом раскрывает неограниченный по-

тенциал языка, воспроизводящий неисчерпаемую многоцветную палитру мира: «Не молчать, но играть с языком, убивая в нем всю фальшь возвратить языку его право вдохнуть в него заново душу... литература может быть литературой, только разрушив себя... Нет никакой вещи там, где не хватает слова» [Делез 2001, 155].

Творчество А. Жарри разнообразно по своей жанровой специфике. Это романы: «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898); «Мессалина» (1901); «Абсолютная любовь» (1899); «Сверхсамаец» (1902); опера-буфф – «Зачарованный замок» и оперетта-буфф «Леда» (1899–1900); трилогия об Убю – «Король Убю» (1891), «Убю-рогач» (1897) «Убю-прикованный» (1900). Все его произведения, представляя пародирование предшествующей и современной литературы, строятся на перифразах, аллюзиях, раскавыченных цитатах. Имитируя Рабле, Уэллса, Шекспира, пародируя топосы романтической литературы (Убю-прикованный – «Прометей прикованный»), библейские и античные мифы, – Жарри создает пародийную литературную энциклопедию, в которой образ, ситуация, мотив отсылают до бесконечности к другим литературным топосам, предваряя идею М. Бланшо о «дурной бесконечности» литературы.

Первые очертания знаменитого Убю, чье имя стало нарицательным обозначением самых гнусных и отвратительных черт буржуа, рождаются в стенах Реннского лицея, в котором учился А. Жарри. Вместе с одноклассниками он решил в школьной одноактной комедии высмеять ненавистного учителя физики Эбера. В 1888 г. Эбер впервые появляется под именем Убю в поставленном А. Жарри спектакле в театре марионеток, воплощая архетипические черты буржуазного убожества, самодовольства, грубости, «скотства» (mufflé). Спектакль имел успех. Окрыленный этим юный автор решил переработать ученические пробы пера, и в 1896 г. на сцене театра «Эвр» состоялась премьера «Короля Убю». Перед публикой предстала новая модель театрального искусства, разрушившего традиционную поэтику. Театр Жарри отличался снижением сценического действия, утрированными гротескными персонажами-марионетками, новым уникальным языком, сочетающим банальные фразы с алогичностью, бессвязностью содержания. В результате возникает образ мира парадоксальных смещений, слияние фантастического и бытового, комического и трагического. Время и пространство, изъятые из социально-исторического контекста, превращаются во вневременную абстракцию. «Действие пьесы, – отмечал А. Жарри, – происходит в Польше, т.е. нигде» [Besnier 2005, 125]. Стремление к универсализации превращает папашу Убю в «марширующую абстрактную модель».

Жарри пародирует «Макбета» Шекспира. Эпатирующее содержание «Короля Убю», несовместимое с формой «высокой трагедии», взрывает изнутри традиционный жанр, придавая ему черты фарса, бурлеска, буффонады. Пародийно-ироническое обыгрывание культурной традиции трагедии превращает образную систему пьесы Жарри: его «Макбет» – Король Убю – предстает в гротескно-шутковском облике «толстого Полишинеля», убивающего королевскую семью ради «зонта, капора и широкого плаща до самых пят» [Рашильд 2000, 234]. Злой, ограниченный, трусливый Убю предстает гиньольным, кукольным персонажем, который вызывает в памяти карикатурные рисунки Анри Монье (художника XVIII в.), высмеивающие тупость, косность, убожество буржуа. Каждая его реплика демонстрирует его глупость: «он не должен говорить разумные вещи, а лишь глупые фразы с категоричностью и авторитетностью невежества» [Levesque 1967, 87]. Знаменитый афоризм папаша Убю – квинтэссенция его тупости: «Если не было б Польши, не было б поляков» [Жарри 2002, 230]. Трусость Убю трагедизируется при помощи раблезианской темы «телесного низа»: «Я переломал себе кишки, всмятку разбил яйца... Ой! Меня ранили, меня продырявили, меня изрешетили, меня причастили, в землю закопали, надпись написали» [Жарри 2002, 228]. Трусость Убю – его вечный спутник. Раблезианская стихия смеха придает королю Убю шутковской, буффонный характер: «Как он хорош в каске и кирасе, ни дать, ни взять броненосная тыква» [Жарри 2002, 227].

Непристойная лексика, с которой начинается пьеса – «дерррьмо» (неологизм не существующего во французском языке глагола «merdre»), – школьные арго, архаизмы из Рабле, искаженные слова создают новую реальность, которая перестает подчиняться законам логики, вызывая ассоциации с нонсенсом Л. Кэрролла: «Слова имеют тот смысл, который им придают» [Делез 2002, 15]. Король Убю – «толстый» Полишинель, гротескный, карикатурный персонаж, гарцующий, как и вся его армия, на картонных лошадях; размахивающий картонными саблями, он подчиняет себе все королевство, губит всех Вельмож, грабит банкиров, чтобы сколотить себе состояние. «Пока я не сколочу себе состояние, я не перестану истреблять Вельмож... тащите сюда первого Вельможу и передайте мне Вельможный крюк... я протолкну их всех в подземелье Свинячьи Клещи, – и там они подвергнутся потрошению мозгов». Король Убю уничтожает правосудие, аннулирует законы. Он собирает налоги с населения вместе с Легионом «Грошовых Вымогателей» (сборщиков налогов). «Итак, я говорил, господа, что с финансами дела идут сносно. Значительное число псинок-копилочек каждое утро разбегаются по улицам, и живодееры творят чудеса. Всюду сожженные дома, и люди, стонущие под бременем наших налогов... Ах, мытная сабля, рогатое брюхо, у меня есть уши (oreilles-oneilles), чтоб говорить, а у вас пасть, чтоб слушать» [Жарри 2002, 251]. Для короля Убю незаконное право заменяет закон.

Прямые аллюзии с Макбетом – «кровь короля и вельмож вопиет к отмщению, и вопли эти будут услышаны» [Шекспир 2003, 254] – расширяют

интертекстуальное поле аналогий не только с литературными персонажами, но и с историческими героями-тиранами: Нероном, Калигулой и др. Трагедия «Макбета» вскрывает механизмы деспотизма, авторитарности и тоталитаризма во всех формах. «Потрошите мозги, жмите соки, режьте уши, вытряхивайте финансы и упивайтесь насмерть – вот она, житуха живодеером, вот оно счастье Главного Мытаря» [Жарри 2002, 265]. Э. Ионеско будет восхищаться драматургическим совершенством этой доведенной до крайности злобы: «“Король Убю” – сенсационное произведение, в котором не рассказывается о тирании, а демонстрируется материальная, политическая, моральная чрезмерность и крайности, воплощенные в папаше Убю» [Behar 2003, 107]. Э. Верхарн, после публикации пьесы, написал: «Король Убю, Папаша Убю... воплощает отвратительные качества, свойственные банкирам, политикам, королям: невероятный цинизм, отсутствие морали, достигающие гротеска, мгновенное приспособленчество к самым невероятным ситуациям, бессмысленная, бесконечная, тупая болтовня» [Behar 2003, 186].

Многозначность прочтения образа Убю – от самодовольного, ограниченного буржуа до циничного политика и тирана – обусловлена полисемией многофункционального слова Жарри. Театр эпатажа и буффонады гениального реформатора А. Жарри стал понятен и доступен в годы Первой мировой войны, когда обнажились тонкие покровы культуры, и все испытали ощущение ужаса, обезличенности, обесцененности человеческой жизни. Утрированный, гротескный образ «пожирателя мира» Убю стал пророческим воплощением типологии социальных закономерностей XX столетия, а из его «громдного брюха» родился весь европейский театр авангарда XX в. – от сюрреализма, А. Арто до С. Беккета и Э. Ионеско. Альфред Жарри из «маргинальной» фигуры рубежа XIX в. стал классиком нового театра XX столетия. Произведения А. Жарри, разрушившие границы родного языка, каноны традиционной театральной поэтики, создали новую модель художественной изобразительности, раскрывая одну из характерных особенностей литературного процесса – «цикличность творящегося потока культуры», обусловленного идеей «бифуркации» (точек отклонения Ю. Лотмана) и концептом маргинальности М. Фуко.

А. Жарри был «выдернут» из забвения в 20-е гг. XX в. Аполлинером и Бретоном, назвавшими «Короля Убю» – «великой пророческой книгой», прозвевшей ужасы и катаклизмы XX века, совершаемые гротескно-чудовищными фигурами многочисленных «Убю».

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
2. Делез Ж. Критика и клиника. СПб., 2002.
3. Жарри А. Убю-король и другие произведения. М., 2002.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
5. Рашильд. Французский символизм. Бельгийский театр // Альфред Жарри

или сверхмужчина изящной словесности. СПб., 2000. С. 229–232.

6. Шекспир У. Трагедии. М., 1999.

7. Behar H. *La dramaturgie d'A. Jarry*. Paris, 2003.

8. Besnier P. *Alfred Jarry*. Paris, 2005.

9. Levesque J.-H. *Alfred Jarry*. Paris, 1951.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Rachilde. *Frantsuzskiy simvolizm. Bel'giyskiy teatr* [French Symbolism. Belgian Theater]. *Al'fred Zharry ili sverkhmuzhchina izyashchnoy slovesnosti* [Alfred Jarry or the Supermale of Belles-lettres]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 229–232. (Translated from French to Russian).

(Monographs)

2. Barthes R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. (Translated from French to Russian).

3. Behar H. *La dramaturgie d'A. Jarry*. Paris, 2003. (In French).

4. Besnier P. *Alfred Jarry*. Paris, 2005. (In French).

5. Deleuze G. *Kritika i klinika* [Critique and Clinique]. Saint-Petersburg, 2001. (Translated from French to Russian).

6. Levesque J.-H. *Alfred Jarry*. Paris, 1951. (In French).

Шервашидзе Вера Вахтанговна, Российский университет дружбы народов.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: французская и западноевропейская литература XX в.

E-mail: shervash@yandex.ru

Vera V. Shervashidze, RUDN University (Peoples' Friendship University of Russia).

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature. Research interests: French and Western literature of the 20th century.

E-mail: shervash@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00053

A.S. Shkapa (Naples, Italy)

ORCID ID: 0000-0002-0262-4349

E.S. Shkapa (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-0819-5506

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ТЕМА В РАССКАЗАХ ДИНО БУЦЦАТИ:

к проблеме жанра рождественского рассказа в итальянской литературе

Аннотация. Целью авторов статьи является привлечение внимания к современной итальянской рождественской прозе и творчеству Дино Буццати (в его творческое наследие входят порядка тридцати рождественских произведений). В статье доказывается возрождение литературного жанра рождественского рассказа в итальянской литературе после падения фашизма и окончания Второй мировой войны. На материале произведений крупнейшего итальянского писателя XX в. авторы статьи подробно анализируют трансформацию жанра. Произведения исследуются с учетом литературного процесса, стремительного изменения исторической обстановки. В статье выявлена авторская интерпретация жанра рождественского рассказа, заключающаяся в соединении элементов фантастики и реализма в рамках одного произведения. Дино Буццати не только продолжает, но и новаторски развивает диккенсовские рождественские традиции. В его рассказах выделяются темы, ставшие к этому времени традиционными для жанра, однако, как показывают авторы статьи, актуализируются и модернизируются, переносятся в современность именно диккенсовские образы, поднимаются проблемы современного общества. Таким образом, Рождество в творчестве Дино Буццати и других писателей представляется «зеркалом» мира, который находится в непрерывном развитии, поэтому дальнейший сопоставительный анализ особенностей жанра современного итальянского рождественского рассказа в творчестве других авторов является перспективным направлением для исследования.

Ключевые слова: итальянская литература XX в.; календарная проза; рождественский рассказ; эволюция жанра; Дино Буццати.

A.S. Shkapa (Naples, Italy)

ORCID ID: 0000-0002-0262-4349

E.S. Shkapa (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-0819-5506

Dino Buzzati's Christmas Themed Stories:

On the Question of Genre of Christmas Carol in Italian Literature

Abstract. The authors' goal is to attract attention to contemporary Italian Christmas themed prose and Dino Buzzati's works in particular (approximately 30 Christmas

stories and essays belong to the artistic heritage). The paper proves the rebirth of the literary genre of Christmas carol in Italian Literature after the fall of the fascism and the end of the WWII. The authors analyze in detail the genre transformation on the material of one of the greatest Italian writers of the 20th century. The paper examines the works taking into account both literary process and changing historical context. The article reveals the authors' interpretation of the Christmas carol genre which consists in combining elements of fantasy and realism within a single work. Dino Buzzati not only continued, but also innovatively developed Dickens' Christmas traditions. Buzzati's stories highlight themes that have become traditional for the genre by that time. However, Dickensian images are actualized and updated, transferred to modernity, and problems of modern society are raised. Christmas in the works of Dino Buzzati and other writers seems to be the "mirror" of the world which is constantly developing. Therefore, comparative research, further analysis of the genre features of contemporary Italian Christmas story in the works of other authors proves to be a good perspective for further research.

Key words: Italian literature of the 20th century; prose related to the calendar; Christmas carol genre; evolution of genre; Dino Buzzati.

Обращение итальянских писателей к жанровому канону рождественского рассказа отражает восприимчивость итальянской культуры в целом к этому жанру литературы. Однако данный пласт календарной прозы до сих пор не изучен во всей полноте, кроме того, проблемы включения в рождественскую традицию итальянской литературы, преемственности и дальнейшего развития остаются практически вне поля внимания литературоведов и с этой точки зрения представляют большой интерес. Нельзя не отметить в этой связи работы современных итальянских исследователей П. Дзамбон [Zambon 1993; 2004], а также Д. Падовани и Р. Вердираме [Padovani, Verdirame 2001], признающих формирование нового жанра в итальянской литературе во второй половине XIX в. Их исследования концентрируются на проблемах генезиса и оценках достижений рождественской прозы (работы в большей степени посвящены женской прозе). Между тем в начале XX в. жанр рождественского рассказа не уходит с литературных подмостков, но передвигается на второй план, а в середине XX в. непрерывающаяся традиция позволяет жанру выступить с новыми силами в Италии, возрождающейся после Второй мировой войны. В период фашизма в итальянской культуре происходит спад рождественской прозы, ее угасание, но не исчезновение, а после окончания войны итальянские писатели вновь обращаются к этому литературному жанру, размышляя о вечных темах, зачастую имеющих религиозный контекст.

Несмотря на всю популярность рождественского рассказа, в итальянской литературе не так много писателей, для которых этот жанр перестал носить эпизодический характер и занял определенное место в их литературном творчестве. Среди таких «неслучайных» писателей стоит назвать Дино Буццати (1906–1972), в общей сложности написавшего около тридцати рождественских рассказов и заметок в газете.

Итальянский писатель сначала знакомится с лучшими образцами зарубежной

рождественской прозы – Ч. Диккенса и других авторов (Г.Х. Андерсена, Э.Т. Гофмана и др.), а затем и сам становится частью этой традиции, начинает создавать собственные произведения, посвященные теме Рождества. В уже зрелом возрасте Буццати рассказывает Иву Панафье, как нравилась ему диккенсовская «Рождественская песнь в прозе»: «У Диккенса я все же любил рождественский рассказ, знаешь, эту сказочку о прекрасном совершенстве, в которой есть скряга, который возвращается домой рождественским вечером и видит призрак своего умершего друга и партнера. После приходят призраки прошлого Рождества, которые сопровождают его в путешествии по земному шару...» (цитируется в переводе авторов статьи; перевод выделен курсивом. – А.Ш., Е.Ш.) [Buzzati 1973, 28]. Здесь же Буццати упоминает «Долгий рождественский обед» американского писателя Т. Уайлдера.

Писатель из Беллуно создает небольшие рассказы, наполненные очарованием, поиском истины, но, с другой стороны, не лишены языка хроники, детально прорисованной воображаемой реальности, выдававшие в авторе журналиста. Буццати ежегодно в течение тридцати лет готовит рождественские публикации, представляющие собой соединение элементов литературы и журналистики. В этих произведениях писатель смог отразить свое время, вводя в рассказы наиболее актуальные темы, пробуждая в читателе интерес и позволяя ему вжиться в образы.

Рождественская проза Буццати интересна еще тем, что писатель до последних дней позиционировал себя атеистом, был равнодушен к церкви, а библейское Рождество представляло для него поэтический миф, красивую сказку. Несмотря на экзистенциалистский характер его рождественских произведений, в них в той или иной форме присутствует христианская история, просматриваются христианские традиции и ценности, которые не вступают в противоречие с авторскими поисками смысла жизни и осознанием роли и предназначения человека в мире.

Первое произведение, позволяющее причислить Буццати к продолжателю диккенсовской рождественской традиции, вышло в свет 26 декабря 1945 г. в газете «Коррьере Ломбардо». Этот рассказ назывался «Монтенеро, 66. Почти сказка» (“Montenero, 66. Pressapoco una fiaba”). Следует сказать, что известные нам рождественские рассказы Буццати впервые были опубликованы в периодических изданиях, различных журналах, газетах и приложениях к ним. После первого удачного рождественского рассказа следуют другие: «Долгие поиски в рождественскую ночь» (“Lunga ricerca nella notte di Natale”) (1946), «Вопрос о Младенце Иисусе» (“Il problema del Bambino Gesù”) (1951), «Рождественская сказка» (“Fiaba di Natale”) (1954), «Рождество прошло. Отдых!» (“Natale è passato. Riposo!”) (1957), «Слишком много Рождества!» (“Troppo Natale!”) (1959), «Рождественский гнев» (“Rabbia di Natale”) (1960), «Дом без» (“La casa senza”) (1963), «Странное Рождество Мистера Скруджа» (“Lo strano Natale di Mister Scrooge”) (1965), «Торт и ласка» (“Una torta e una carezza”) (1965), «Оторванность от Рождества» (“Lo stacco di Natale”) (1967) и др. Буццати также публикует в «Коррьере д’Информационе» многочисленные эссе, приуроченные к 25 декабря: «Рождество, как когда-то» (“Natale come una volta”) (1946), «Станный феномен, называемый Рождеством» (“Lo strano fenomeno che si chiama Natale”) (1954) и др. Уже после смерти писателя выходят сборники: «Странное Рождество Мистера

Скруджа и другие истории» («Lo strano Natale di Mister Scrooge e altre storie») (1990), куда вошли двенадцать рассказов автора; сборник «Панеттоне было мало» («Il panettone non bastò») (2004) содержит практически все произведения Буццати, посвященные Рождеству. К сожалению, российские читатели мало знакомы с рождественскими рассказами Дино Буццати; причина банальна – отсутствие переводов произведений на русский язык.

Неотъемлемым элементом рождественских рассказов служит присутствие элементов фантастического или сверхъестественного, унаследованных этим жанром от готической литературной традиции. «В сюжетной линии “готического” рассказа как разновидности жанра романтизма непременно кроется тайна, присутствует элемент волшебства» [Шкапа 2015, 300]. Такой повествовательный прием Диккенса, как введение фантастических элементов: духов, приведений и т.п. – объясняется не только любовью английского писателя к страшным историям (ghost story), являющихся характерным элементом немецкого романтизма в первую очередь, но и непосредственным требованием публики, которая с удовольствием читала рождественские рассказы.

Несмотря на очевидную преемственность и связь рождественских рассказов Буццати с произведениями Диккенса, итальянский писатель, безусловно, был человеком иной эпохи, на чью стиль и манеру письма оказали влияние другие течения и направления в литературе. В 1930–1940-е гг. в Италии появляется литературное направление, которое исследователи называют фантастическим или сюрреальным. Основателем и теоретиком итальянского «магического реализма» считают М. Бонтемпелли, который полемизирует с литературой веризма XIX в., в частности, выступает против излишней пагетичности, пассивности, смирения, жертвенности, против академизма, рафинированной классической литературы; настоящим искусством Бонтемпелли считал только такое, которое способно раскрыть и показать магию, фантастику в реальности повседневной жизни. Однако в Италии количество авторов, творивших в рамках фантастического реализма, незначительно.

Итальянский литературный критик Альберто Азор Роза наделяет этих писателей определением «нетипичные» [Asor Rosa 2009, 437], указывая тем самым на периферийность феномена, а само явление не получило широкого освещения в итальянской литературной критике, возможно, в том числе по причине неподготовленности «литературной почвы». В других странах Европы сравнительно длительный период романтизма позволил сформировать большую чувствительность к иррациональному, необъяснимому, фантастическому, нежели в Италии периода Рисорджименто: «В двадцатом веке эта фантастическая традиция является <...> своего рода подземной рекой с непредсказуемыми выходами на поверхность» [Guglielmino, Grosser 1989, 552].

Буццати, экспериментатор, исследователь фантастического, таинственного, относился именно к таким «нетипичным» писателям. Реальность и фантастика у него тесно сплетены и неотделимы: благодаря другой реальности писателю удается преодолеть противоречие окружающей его жизни. Являясь крупным представителем фантастического реализма, писатель стоял особняком, не принадлежал ни к одной литературной группе. Как писал Г.Д. Богемский,

«Буццати считали писателем-сказочником – его ранние произведения уходят корнями в народные легенды, в фольклор; более поздние отмечены печатью сюрреализма, а среди последних многие можно отнести к жанру фантастики – не столь научной и технической, сколь психологической» [Итальянская новелла XX века 1969, 595–629]. На пересечении фантастики и реализма, двух важных характеристик, рождается своеобразный стиль и манера Буццати, происходит актуализация созданных ранее моделей, модернизация традиционных тем. Сам писатель определял себя как последователь Э. По, Ф.М. Достоевского, О. Уайльда и готического романа. Рождественские рассказы Буццати носят притчевый характер и вполне подходят под «программу», сформулированную когда-то Н.С. Лесковым: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера, <...>, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело» [Лесков 1958, 433].

Смешение и переплетение реального плана и фантастического заметны у Буццати в рассказе «Монтенеро, 66. Почти сказка». Два этих плана постоянно сменяют друг друга, перетекая из одного в другой. Почти сказочным элементом, как подсказывает читателю подзаголовок, является приход Баббо Натале (аналог Санта Клауса) в небольшую комнатку полуразрушенного войной дома, где ютится семья четырехлетнего мальчика Марио Фьокко. С одной стороны, реализм в рассказе представлен в виде описания из газетной хроники, поскольку визит ряженого Баббо Натале в дом одного из детей, опускавших письма с пожеланиями подарков, был подготовлен редакцией. С другой стороны, фантастика реализуется при помощи репрезентации этого события с точки зрения ребенка: «Во сне Марио появляется чудесное видение: древнейший старичок благодушно вида улыбаются ему и протягивает ему аккордеон неопикуемой красоты» [Buzzati 2013, 19]. Актуализируется диккенсовский прием: сон размывает границу между фантастическим пространством и действительностью, элемент сказки входит в жизнь мальчика.

Благодаря тому, что Буццати писал рождественские рассказы практически ежегодно, в рассказах последовательно, на протяжении десятилетий, просматривается, как меняется год от года Италия, отношение к празднику в обществе. Рождество 1945 г. Буццати символично связывает с возвращением к мирной жизни после долгого периода войны, с воскрешением надежд и духовным возрождением: «кажется, что дух старого Рождества снова среди нас, незаметно повсюду, это старая сказка, которая никогда не заканчивается» [Buzzati 2013, 15].

Нельзя не отметить традиционные рождественские темы, к которым итальянский писатель обращался не раз: дух Рождества, ускользающее время, детство, доброта, религиозность.

Диккенсовский дух Рождества в «Долгих поисках в рождественскую ночь» у Буццати отождествляется с Духом Божьим. Секретарь старого архиепископа совершил ошибку – как только в канун Рождества дон Валентино не захотел поделиться Божьей благодатью с нищим и выгнал того из церкви, Дух Божий

тут же покинул храм. Дон Валентино пытается исправить свою ошибку, выходит в беспросветную ночь и бредет по темным улицам. Однако у кого было хоть немного Божьего благословения, тот не захотел делиться даже его малой частицей. Секретарь прелата опечален: люди перестали следовать христианским традициям, не хотят обращать внимание на нужды других, помогать им в бедах и трудностях. Притча призывает стать добрее и милосерднее.

В рождественских рассказах позднего периода интертекстуально заимствованный у Диккенса дух Рождества проходит определенную трансформацию. Так, в рассказе «Странное Рождество Мистера Скруджа» Буццати переносит диккенсовского героя, мистера Скруджа, в современный Нью-Йорк, где он остается бесчувственным, скупым стариком, каким и был в «Рождественской песни в прозе». Продолжая, с одной стороны, традицию английского писателя, Буццати перерабатывает сюжет, в результате чего перед читателями общество предстает достаточно современным. У Диккенса итальянский писатель заимствует имя персонажа, притчевую основу сюжета о скупом мистере Скрудже, которого в рождественскую ночь поочередно сопровождают духи, заставившие его задуматься о, прежде всего, эгоизме, излишней привязанности к деньгам. Если у Диккенса фантастический элемент является одним из сюжетообразующих, то у Буццати прослеживается тенденция к отказу от него в сюжете. Кроме того, если у английского писателя на первое место выходит отрицательное изображение таких качеств как скупость, то у Буццати превалирует сожаление по поводу отказа мистера Скруджа от своей семьи, племянников, отношений с ними – именно это становится причиной одиночества старика, захотевшего оказаться одному на корабле, без родственников, друзей и знакомых в рождественскую ночь: «*С целью избежать Рождества, которое он ненавидел, господин Эбнейзер В. Скрудж, 62 лет, холостяк, очень богатый человек, решил отдалиться, насколько это возможно, от братьев, племянников, от своего дома, от своего города, которым был Нью-Йорк, от всего того, что составляло человеческие и общественные отношения...*» [Buzzati 2013, 135]. Писателем изображается не подготовка к семейному празднику и настроение жителей, их смех, радость, как это происходит в диккенсовском рассказе, а внешнее убранство мегаполиса, мир вещей. Более того, сам мистер Скрудж бежит на корабль не от города и рождественской атмосферы, поскольку ничего подобное тому, что было у английского писателя, в новом мире невозможно: главный герой не видел проявления любви к ближнему, простой улыбки; в этом городе люди практически не существовали друг для друга. Мистер Скрудж пытается сбежать от духа Рождества, который являлся к нему каждый год с желанием изменить его, но, несмотря на повторяемость этой встречи, чуда не происходит. Вопрос, поставленный итальянским писателем в своем рассказе, можно сформулировать следующим образом: достаточно ли в современном мире прихода духа Рождества, чтобы спасти душу главного героя? Буццати, прежде всего, критикует изменившееся общество, не способное помочь перерождению мистера Скруджа. Весь этот рассказ звучит как ностальгия по той рождественской атмосфере, наполненной любовью и добротой, описанной в рассказе Диккенса. Рождество превращается в своего рода проклятие, не дающее покоя, печальное, удручающее и даже мучающее, особенно это становится заметным с момента

введения в повествование фигуры излишне вежливого надоедливого официанта, представляющего собой персонификацию духа Рождества, который обслуживает Мистера.

Сюжет рассказа «Торт и ласка» отсылает нас к «Девочке со спичками» Х.К. Андерсена, в котором продрогший ребенок остается один на улице, замерзает, а после смерти попадает на небесную елку. Вместо девочки перед нами предстает старая няня Клементина, которая каждый год под Рождество возвращается в дом, где проработала долгие годы. По традиции няня печет марципановый торт, который напоминает читателю кукольное королевство с Марципановым замком из сказки «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана. Через отсылку к гофмановской сказке автором стирается граница между миром грез и реальностью. Во время всеобщего приготовления к празднованию Рождества старушка постепенно перемещается на периферию праздника. Старой няне, как когда-то и младенцу Иисусу, не нашлось места в обществе. Через образы-символы няни и семьи реализуется развернутая метафора смены парадигмы ценностей в Италии 1960-х гг. Старушка символизирует собой уходящую эпоху, особое отношение к празднику Рождества как необыкновенному событию во всей человеческой истории, дню, благодаря которому самые близкие люди собирались вместе. Формально и в этом году все снова могут встретить светлый праздник, более того, по сравнению с предшествующими годами, людей в доме больше, но атмосфера холода и безразличия пронизывает все и всех в этом рассказе. Торт в форме младенца Иисуса, отождествлявшийся с традиционным празднованием Рождества, заменяется новыми безвкусными символами богатства, а няню, воспитавшую всех детей этого дома, постепенно отгесняют, изгоняют из зала в холодный подвал, где она оказывается погребенной под новыми атрибутами Рождества: «*конверты, карточки, открытки, картинки, календари <...>. Тяжелый покров как минимум в девяносто сантиметров*» [Buzzati 2013, 133]. Если нищая девочка в сказке Андерсена умирает от зимнего холода, то няня умирает из-за холода человеческих отношений и полного безразличия к ней. Вместо снега ее находят под сугробом поздравительных открыток. В рассказе присутствует дух Рождества, искавший старую няню и ее торт. Дух дарит старушке ту ласку, которой ей не хватало при жизни, а потом покидает этот безжалостный город.

Вместо духа Рождества в некоторые рассказы итальянский писатель вводит животных и их духов в качестве персонажей. В рождественском рассказе «Слишком много Рождества!» главными действующими лицами становятся осел и вол, находившиеся в хлеву в момент рождения Иисуса. Духи животных отправляются на Землю, чтобы увидеть, как современный мир празднует этот великий день. Несмотря на украшенный новогодними елками и гирляндами город, вол не может разглядеть праздника. Рассказ посвящен теме противоречия между светлым Рождеством Христовым и абсурдностью современного празднования этого дня: «*А ты помнишь ту ночь в Вифлееме – хижину, пастухов, того ребенка? Было холодно, но даже там, несмотря ни на что, царила атмосфера умиротворения. Насколько же все было по-другому!*» [Buzzati 2013, 83–84]. Современное празднование Рождества наделяется эпитетами: странное, аномальное и потребительское. Украшенный мишурой город с его предпраздничной суетой,

рождественскими скидками, распродажами и автомобильными пробками кажется театральной сценой, на которой идет абсурдное представление, или полем битвы. Вместо тишины и умиротворенности везде царит суматоха. С помощью этого приема в рождественских рассказах Буццати реализуется воспитательная функция. Писатель расширяет Эзопов язык [Fracassa 2002, 46], животные изображаются похожими на людей [Secchieri 2001, 248], они являются инструментом, через который повествование открывается Тайне, сюрреальному [Pellegrini 2001, 85].

Традиция даров берет свое начало в евангельской истории, от волхвов: «Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариною, Матерью Его, и, падши, поклонились Ему; и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф. 2: 10–11). Принесение даров становится общим местом в рождественских рассказах. У Буццати рождественские подарки теряют какую-либо ценность, не сопряжены с самим праздником Рождества, становятся исключительно материальными. Тема даров важна для писателя на фоне развивающегося консьюмеризма в Италии. Буццати с иронией изображает всеобщее сумасшествие в погоне за подарками перед Рождеством («Слишком много Рождества!», «Рождество прошло. Отдых!» и др.) В рассказе «Оторванность от Рождества» повествователем выступает витрина небольшого антикварного магазина, «оторванная» от предпраздничной суматохи, на нее мало кто обращает внимание. Витрина расположена в удаленном переулке Милана, в той части города, куда не доходит городская суета, шум, всеобщая мания покупать подарки в преддверии Рождества.

Традиционно героями рождественского рассказа являются дети как символ чистоты, рождественского чуда, перед которым смягчается любое сердце, ведь в этот день празднуется рождение Младенца Христа, но тема ребенка, детства в произведениях Буццати не является достаточно исследованной. Как отмечает М. Форменти, «в качестве главного действующего лица детство присутствует у Буццати как горизонт, как экзистенциальная категория, которая задается определенным взглядом на мир и определенным подходом к вещам» [Formenti 1996, 45]. Дети не становятся героями ни в одном из рассказов Буццати, однако во многих заметках и рождественских рассказах присутствуют их образы, показанные с точки зрения взрослых. В этих произведениях Буццати остается верным самому себе и одному из своих излюбленных приемов, а именно остранению (термин В. Шкловского). Обычное поведение детей, взрослых, их характеристики показываются с другого, непривычного, ракурса, опускаются лишние, мешающие детали, перефокусировав, таким образом, восприятие читателя. Особенность этого приема у Буццати – в его своеобразной «зеркальности». Предметом изображения является некий элемент действительности, реальности, но показанный с другой стороны зеркала. Благодаря такой переакцентировке писатель заставляет читателя задуматься, однако не пытается дать ответ. Наиболее ярко эта особенность стиля в отношении образа детства проявилась в рассказе «Вопрос о Младенце Иисусе». Происходит смена ролей родителей и детей: родители, в отличие от своих детей, уверены в правдивости рождественских подарков, принесенных в дом Младенцем Иисусом; дети же авторами подарков считают родителей, но, чтобы получить дары, притворяются, что верят в Младенца Христа и рождественское чудо, однако

Иисус действительно приходит.

Фантастика Диккенса под пером итальянского писателя превращается в фантастический реализм. Суть своеобразной и неповторимой манеры Буццати заключается в отображении реальности в фантастических, даже гротескных, но при этом очень узнаваемых и злободневных образах, при этом фантастические образы абсолютно абсурдны. Критика нового общества потребления заметна во многих рождественских рассказах писателя.

Одним из типичных рассказов, в котором невозможно не заметить язык хроники, унаследованный Буццати из журналистики, является «Дом без», опубликованный 27 декабря 1963 г.: «Сегодня утром в префектуре будет собрание по поводу случая на улице Вентилабро, где в день Рождества <...> имело место необычное происшествие» [Buzzati 2013, 113]. В рассказе речь идет о новом доме с отличными и хорошо отделанными квартирами, находящемся в хорошем районе города, однако в сомнение потенциальных покупателей и квартиросъемщиков вводит тот факт, что цены значительно отличаются даже от тех, по которым продают / сдают квартиры в соседних домах. Чего-то должно не хватать в этом доме, но, на первый взгляд, все на месте, никакие дефекты не были обнаружены. Рассказ строится как журналистское расследование: выдвигаются и проверяются различные предположения о причинах таких цен, однако «мошенничество» не удается подтвердить фактами. Тайна раскрывается только в декабре: во всем доме отсутствует Рождество. Оказывается, дом был спроектирован таким образом, чтобы жильцы, не замечая того, сэкономили на Рождестве, а точнее, на отсутствии этого праздника в доме: «<...> вы должны признать, что это было гениальной находкой – без Рождества стоимость сокращается почти наполовину» [Buzzati 2013, 117]. В рассказе присутствуют гротеск и фантазмагория.

Здесь очевидна двойная трактовка праздника: с одной стороны, этот день является одним из самых важных в году, который не может пройти незаметно. Жильцы дома называют это спекуляцией, они заявляют, что у них и их детей отобрали самое ценное: «Без Рождества? Вы сами-то это понимаете, что значит “без Рождества”? Мы все готовы оплатить разницу» [Buzzati 2013, 117]. Однако по закону никто не обязан наряду с дверьми и окнами, газом и водой поставлять также и Рождество. С другой стороны, причиной, побудившей архитекторов спроектировать и построить дом без Рождества, было видение этого праздника как бесполезной траты денег: в день Святого Стефано (26 декабря) уже никто не вспоминает о вчерашнем празднике. Финал остается открытым, звучит риторический вопрос: можно ли отбирать Рождество у взрослых и детей? Для самого Буццати 25 декабря был как любой другой день, он не праздновал Рождество. Писатель приглашает читателя подумать и решить для себя, что означает для него этот праздник, в чем состоит его смысл, значение и ценность.

По нашему мнению, Буццати справедливо должен занять свое место в одном ряду с Ч. Диккенсом и Н.С. Лесковым, создавшими циклы рождественских рассказов. Рождественское творчество Буццати представляет собой уникальное и интересное явление в современной итальянской литературе, поскольку писатель был единственным, обращавшимся настолько регулярно к теме Рождества (ежегодно, иногда публикуя даже несколько произведений в декабрьских номерах).

Интересны интертекстуальные заимствования фантастических черт у Диккенса, а также характерный авторский стиль, соединяющий элементы журналистики и фантастики в рамках одного произведения (фантастический реализм). Немаловажно, что все произведения являются отражением действительности (многие эпизоды взяты из повседневной жизни) и исторического контекста Италии (Вторая мировая война, экономический бум, а также столкновения старого и нового поколений, вылившиеся в 1968 г. в молодежные восстания по всей территории Европы и, в частности, в Италии). За формой сказочной истории с присущей ему иронией писатель поднимает важные темы. Рождество в творчестве Дино Буццати представляется «зеркалом» мира, который находится в непрерывном развитии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Итальянская новелла XX века / пер. с итал. М., 1969.
2. Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 7. М., 1958.
3. Шкапа Е.С. Н.С. Лесков как преемник рождественских традиций Ч. Диккенса // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 1 (50). С. 297–302.
4. Asor Rosa A. Storia europea della letteratura italiana: in 3 vols. Vol. III: La letteratura della Nazione. Torino, 2009.
5. Buzzati D. Dino Buzzati: un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971). Milano, 1973.
6. Buzzati D. Il panettone non bastò: scritti, racconti e fiabe natalizie. A cura di Lorenzo Viganò. Milano, 2013.
7. Formenti M. L'infanzia nell'universo buzzatiano // Studi buzzatiani: rivista del Centro studi Buzzati. Seren del Grappa, 1996. № 1. P. 45–66.
8. Fracassa U. Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei. Pisa, 2002.
9. Guglielmino S., Grosser H. Novecento. Milano, 1989.
10. Padovani G., Verdirame R. Tra letti e salotti: norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento. Palermo, 2001.
11. Pellegrini E. Bestie imperfette // Bestiari del Novecento. A cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli. Roma, 2001. P. 75–100.
12. Secchieri F. L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola // Bestiari del Novecento. A cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli. Roma, 2001. P. 247–251.
13. Zambon P. Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto–Novecento. Alessandria, 2004.
14. Zambon P. Letteratura e stampa nel secondo Ottocento. Alessandria, 1993.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Formenti M. L'infanzia nell'universo buzzatiano. *Studi buzzatiani: rivista del Centro studi Buzzati*. Seren del Grappa, 1996, no. 1, pp. 45–66. (In Italian).
2. Shkapa E.S. N.S. Leskov kak preemnik rozhdestvenskikh traditsiy Ch. Dikkena [N.S. Leskov as a Successor of Dickens' Christmas Traditions]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2015, no. 1 (50), pp. 297–302. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Pellegrini E. Bestie imperfette. *Bestiari del Novecento. A cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli*. Roma, 2001, pp. 75–100. (In Italian).
4. Secchieri F. L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola. *Bestiari del Novecento. A cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli*. Roma, 2001, pp. 247–251. (In Italian).

(Monographs)

5. Asor Rosa A. *Storia europea della letteratura italiana: in 3 vols. Vol. 3: La letteratura della Nazione*. Torino, 2009. (In Italian).
6. Fracassa U. *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*. Pisa, 2002. (In Italian).
7. Guglielmino S., Grosser H. *Novecento*. Milano, 1989. (In Italian).
8. Padovani G., Verdirame R. *Tra letti e salotti: norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*. Palermo, 2001. (In Italian).
9. Zambon P. *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto–Novecento*. Alessandria, 2004. (In Italian).
10. Zambon P. *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*. Alessandria, 1993. (In Italian).

Шкапа Анна Сергеевна, Университет Востока.

Кандидат филологических наук, преподаватель (Италия, Неаполь). Область научных интересов: итальянская литература XX в., древнерусская литература, проблема жанра.

E-mail: a.s.shkapa@gmail.com

Шкапа Елена Сергеевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Старший преподаватель кафедры иностранных языков, Департамент иностранных языков. Область научных интересов: русская литература XIX в., итальянская литература (XIX–XX вв.), жанр святочного рассказа, интертекстуальность, взаимодействие искусств.

E-mail: elena_shk89@mail.ru

Anna S. Shkapa, University of Naples "L'Orientale".

Candidate of Philology, lecturer (Italy, Naples). Research interests: Italian literature of the 20th century, Old Russian literature, question of genre.

E-mail: a.s.shkapa@gmail.com

Elena S. Shkapa, National Research University Higher School of Economics.

Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages, School of Foreign Languages. Research interests: Russian literature of the 19th century, Italian literature (the 19th – 20th cc.), Christmas Carol genre, intertextuality, interaction between different kinds of arts.

E-mail: elena_shk89@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00054

O.A. Dzhumaylo (Rostov-on-Don)
ORCID ID: 0002-002-1217-5567

‘THE CONFLICT OF INTERPRETATION’ IN KAZUO ISHIGURO ‘NOCTURNE’ (2009)

Abstract. The paper explores Kazuo Ishiguro’s short story *Nocturne*, which is placed in the short story collection, ‘Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall’ (2009) and, due to its oneiric and music narrative substance, may perplex a reader. We propose a draft of various hermeneutic strategies for reading this story. These strategies address the tale from different premises, leading to coherent yet seemingly ‘conflicting interpretations’ (Ricoeur). By application of the mimetic approach, we dwell on Marxist criticism, as well as celebrity studies, which help to reconstruct social and cultural contexts in their relation to the imagery of the story. In the framework of an expressive approach, phenomenological, psychoanalytical, and archetypal readings are shown as supported by symbolic imagery, sets of characters and surrealistic space, and place configurations. The critical tools of an objective approach – formalism, narratology, and intermediality studies – reveal leitmotif clusters, structural patterns, and musical nocturne remediation in the textual poetics. Finally, the reader’s perception of any intratextual relations of this story with Ishiguro’s oeuvre as a whole lead to one of the focal points of his writing – appraisal through mastery, through continuous rehearsing and a nocturnal strumming effect of the same intimate motives of longing for lost love and public recognition. The short story abandons the typical Ishiguro imagery easily found in his earlier novels, and can be viewed as a confessional ‘self-recollection’ remediation and narrative project.

Key words: interpretation; music remediation; oneiric imagery; doppelgängers; leitmotifs; Kazuo Ishiguro; *Nocturne*.

O.A. Джумайло (Ростов-на-Дону)
ORCID ID: 0002-002-1217-5567

«Конфликт интерпретаций» в «Ноктюрне» Кадзуо Исигуро (2009)

Аннотация. Статья обращена к тексту Кадзуо Исигуро «Ноктюрн», который входит в книгу рассказов «Ноктюрны: пять рассказов о музыке и сумерках» (2009), и представляется интерпретационно неоднозначным из-за возникающих в нем амбивалентных онейрических образов и повествования, стремящегося к имитации музыки. Предлагаемый набросок нескольких герменевтических стратегий прочтения рассказа, вопреки кажущемуся «конфликту интерпретаций» (Рикер), в конечном счете нацелен на его целостную трактовку. Использование миметического подхода, в особенности современной марксистской теории и отдельных идей исследований культуры селебрити, позволяет реконструировать социальный и культурный контексты для сюжета и образности рассказа. В рамках экспрес-

сивного подхода (феноменологическое, психоаналитическое и архетипическое прочтение) текст рассматривается в единстве его символической образности, системы персонажей, специфики конфигурации пространства. Инструментарий объективного подхода (формализм, нарративные и интермедийные исследования) выявляет лейтмотивные и структурные повторы, а также музыкальную ремедиацию ноктюрна в поэтике текста. И наконец, обнаружение интратекстуальных связей данного рассказа с другими произведениями Исигуро, известными читателю, позволяет выявить одно из центральных звеньев формально-тематической организации его текстов – признание как результат мастерства, постоянного «репетирования», повторения, настойчивого музыкального возвращения личных тем утраченной любви и публичного признания. Рассказ изобилует образами и сюжетными ситуациями, характерными для ранних романов Исигуро, и может быть прочитан как авторский проект «собираания Я» посредством музыкальной ремедиации и повествовательного конструирования.

Ключевые слова: интерпретация; музыкальная ремедиация; онейрическая образность; двойничество; лейтмотив; Кадзуо Исигуро; «Ноктюрн».

In the short story *Nocturne*, which is placed in the short story collection ‘Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall’ (2009), Kazuo Ishiguro breaks with his own habit of giving slow-paced uneventful plots, yet stays true to his meticulous art of ‘concealment’. He offers a sort of textual undecidability to craft a short story in which the reader has to undermine and re-shape what is represented by the narrator as a mere report about undergoing plastic surgery into a vulnerability of existential plotting.

The story is rendered as a first person narrative of an unsuccessful jazzman, named Steve, who has obvious signs of unreliability. Steve craves for success but prefers to rehearse in his closet for any ideas which his manager suggests. The turning point in his career is about to happen, as Steve has just undergone plastic surgery to his face, which could make him more attractive to the public, and, he thinks, in such a way will help to reunite him with his former wife Helen. After the operation, in his forced isolation in the hotel he meets a celebrity individual named Lindy Gardner, who is also in bandages and who has also gone through a divorce. They have discussions and a rather surrealistic night walk along hotel corridors, during which Lindy praises Steve and offers him a just-stolen statuette of the Best Jazzman of the year, which she later hides in the body of a giant turkey, cooked for a festive occasion.

Having in mind that Ishiguro’s plots ‘forestall easy conclusions about what each story is really about’ [Smyth 2012, 147], is it still important to ask how can it be naturalized in a meaningful way?

Before we let ourselves get into an examination of the text, trying to avoid ‘conspirational mechanisms of reading’ leading to overinterpretation, an important note, which traces Ishiguro’s writerly condition in general, should be made. In his interview with Sean Matthews, which ends with the words ‘I’m sorry, I can’t say more’, Ishiguro referred to his lifelong love for music, making

it both his never-waning way of artistic performance, and his path to the rightness of tone, inaccessible through mere words: ‘I used to want to be a musician and I still play. <...> My answer is almost the answer a musician might give, ‘Why did you play that solo in that way?’ or, ‘Why did you write that passage like that?’ I can’t quite give you a logical answer. I can only speak in the way a musician speaks. It sounds good to me, tonally, emotionally’ [Matthews 2009, 125]. From this perspective, the choice of jazz musicians as protagonists of his stories and the musical genre of the nocturne makes the interpreter’s actions counterproductive. The whole book is set against a disintegrative and deconstructive bent applied to personal experience rather than through provoking a verbal interrogation of the sources and goals of the artistic life. Still what is presented before us is a narration. ‘<...> The private life of the empirical author is in a certain respect more unfathomable than their texts. Between the mysterious history of a textual production and uncontrollable drift of its future readings, the text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick’ [Eco 1990, 202]

This paper proposes a draft of various hermeneutic strategies for reading this story, which address it from different premises leading to coherent yet seemingly ‘conflicting interpretations’ (Ricoeur). According to the French scholar, the threefold mimesis consists, first, of prefiguration; the main idea here is that living practice precedes narratives: ‘the story ‘happens to’ someone before anyone tells it’, ‘a prenarrative quality of experience’, ‘(as yet) untold stories’, ‘a potential story’, and ‘an untold story’. Narrative implicitly draws on the variety of the prenarrative resources of practice (cultural, historical, psychological, phenomenological, etc.). Second, configuration is narrative per se, as it is the constitution of narrative on the basis of practical prenarrative (composition, poetics are construction terms of formalism). Finally, refiguration is the junction where the world of the text and the world of the reader meet. The reading of narratives—both fictional and historical – is a hermeneutic operation in which the text and the reader mutually affect one another. In general, therefore, the threefold mimesis is a mediating notion, one that brings together the real world, the textual work, and the receiver [Ricoeur 1983].

By application of the mimetic approach we may address Marxist criticism, celebrity, and ethnic studies, which help to reconstruct various social and cultural contexts in their relation to the story’s imagery. In the frameset of an expressive approach, phenomenological, psychoanalytical, and archetypal readings can be well supported by symbolic imagery, sets of characters and surrealistic space, and place configurations. Critical tools of an objective approach – formalism, narratology, and intermediality studies – reveal leitmotif clusters, structural patterns, and musical nocturne remediation in the textual poetics. Finally, a reader’s perception of Ishiguro’s texts as a whole encourage another way of considering the making of story meaning, demonstrating its almost emblematic use of the writer’s leitmotifs. If the majority of Ishiguro’s writing is ‘united in being narrated by self-deceiving first-person protagonists who seek to hide painful memories from themselves (and from their readers) and who attempt,

unsuccessfully, to remake themselves in light of what they fear were shameful, even damning, past decisions’ [Shaffer 2009, 10] then *Nocturnes* are more a blend of shame and aspiration for love and recognition in the form of a musical genre associated with dreamy romantic longing and intense bittersweet emotions.

At the very start of the story Steve is thinking about public recognition in a manner evoking Pierre Bourdieu’s concept of ‘cultural capital’ from his seminal work *The Field of Cultural Production* (1993). Spreading the power of those, ‘who recognize no other criterion of legitimacy than recognition by those whom they recognize’ [Bourdieu 1993, 38], is also supported by ‘journalistic capital (visibility, celebrity, scandal)’ [English 2002, 123] as the mediating – and transforming – force between economic and cultural capital today.

“...it has to do with image, marketability, being in magazines and on TV shows, about parties and who you ate lunch with. It all made me sick. I was a musician, why should I have to join in this game? Why couldn’t just I play my music the best way I knew, and keep getting better, if only in my cubicle, and maybe some day, just maybe, genuine music lovers would hear me and *appreciate* what I was doing. What did I want with a plastic surgeon?” [84]

The demand for a better kind of ‘visibility’ for cameras and gossip columnists’ [83] makes this story happen; face bandages turn out to be a sort of wrapping or straplines for a brand new artist to come. The face is no longer associated with ‘individual talent’ but more with a social construction of potentially recognizable artistic identity. It explains a need for a new face-making as a ‘tool’ for professional success: “You have a professional reason. Guy wants to be a fancy chauffeur, he goes and buys a fancy car. It’s no different with you!” [83]. The whole project rejects the idea of the artist’s autonomy, but at the same time provides certain opportunities for those ‘serious’ artists who want to enlarge the scope of their authority and to achieve greater efficacy [English 2002, 126].

It is interesting how Ishiguro plays with the idea of art placement in today’s reality, making problematic a dreamy field of total public estrangement the only space left for the true artist.

“What are you, if you’re a jazz player?” He says. But only in innermost dreams am I still a jazz player. In the real world – when I don’t have my face entirely wrapped in bandages the way I do now – I’m just a jobbing tenor man <...> R&B? Fine. Car commercials, the walk-on theme for a talk show, I’ll do it. I’m a jazz player these days only when I’m inside my cubicle” [82]

Professional and personal identities have to correspond with public demands for tabloid event-making which exploits the consumer’s interest for ‘the right love affairs, the right marriages, the right divorces’ [87]. The references to notorious places like the Chateau Marmont and Beverly Hills hotel where

the character finds himself after his operation turn out to be ‘the right’ setting. Moreover, they manifest a controversial craving for social identity transformation; a quest for moving to the top. The hotel performs as a social metaphor (floors and penthouse) for total appraisal in the public sphere. Apart from that it is a heterotopian space obviously opposed to the Romantic social isolation of the Artist in the space of private authenticity (here it’s Steve’s cubicle). From this perspective the night walk, during which Steve and Lindy are passing the halls prepared for prize-giving ceremonies of ‘The Simon and Westbury Music Awards’ and which make Steve literally exposed to the lights whilst carrying the stolen statuette for Jazz Musician of the Year, shows the wish-fulfillment of publicity, and evaluation by the public. The character’s ‘in repair’ state correlates with the vision of the presidential suite at the top of the building: ‘This place used to be a real mess. But look at it now. It’s taking shape. It’s gonna be gross’ [107]. The poetics of the names mentioned in the story adds to this idea – among the fictitious names there are many names of genuine celebs (George Clooney, De Niro, Chet Baker, Stephen King, Meg Ryan, etc.).

The ‘romantic artist’s’ criticism of ‘vacuous celebrity’ [88] is almost lost in the glamorous lights of neoliberal society, which fosters ‘star quality’ management (with its charismatic media look included), and a proper ‘wrapping’ (prizes and media attention). Plastic surgery encapsulates the questionable idea of perfection for the public, a social reworking of the artist’s personality, which makes Steve feel increasingly moody and almost driven to the point of emotional collapse. Notably, being asked about his artistic performance for and in public, Ishiguro says: ‘It stops authors becoming too introverted, it reminds us that we’re writing for real human beings, but even that has a more problematic side <...> unless you are careful, you lose all sense of your own identity. You might actually even lose contact with your own language’ [Matthews 2009, 114–115]. (Let us just mention about the possibility of applying ethnic studies here: Is there any possibility for a migrant (with a migrant’s face) to achieve a huge success? Ironically and happily Ishiguro himself achieved it, but the repetitive appearance of talented migrants as outcasts and potential losers is striking in his stories).

In the frameset of an expressive approach, phenomenological, psychoanalytical, and archetypal readings can be well supported by symbolic imagery, sets of characters and surrealistic space, and place configurations. The plot centered around the literal ‘unveiling’ [115] of Steve’s new face provokes a step by step unveiling of his suppressed or delegated feelings. Going back to the title – *Nocturne* – it is directly associated with night and dreaming, evoking links to the Freudian interpretations of anxieties and wish-fulfillment strategies. The disorientating aspects of Steve’s wandering along the hotel passages during the night recalls the Freudian ‘uncanny’ and hidden nature of events. The first person (unreliable) narration full of surrealistic distortions and improbable events (‘like <...> in a Raymond Chandler story’ [86]) imitates dreaming, has its quest-structure and its merged space configuration. The very reading of the story re-enacts Steve’s experience of disorientation. Well-known Freudian

mechanisms – condensing, displacement, and representation in dreams – are quite numerous. But before we dwell on some specifics, it should be said that Steve’s conscious wish to reach the ‘big league’ is heated by a subconscious desire to impress and gain back his wife and stop being ‘a big loser’. Interestingly, the whole context and configuration of Steve’s memories is connected with the unsuccessful desire to impress his ex-wife.

“I’ve never been much of a jogger, but I was taken by her and anxious to impress. So there we were running around the park <...> I could feel a pain in my foot, which wasn’t so bad, but when I took off my sneaker and sock, and saw the nail in my big toe rearing up from the flesh like it was doing a Hitler style salute, I got nauseous and fainted” [84].

Leaving aside the ‘castration fear’ from the Freudian seminal work ‘The Uncanny’, which can be fully applied here, we would rather interpret the torn off toe-nail as a representation of the anticipated traumatic experience with the face, an operation Steve was forced to undergo following the persuasion of his agent. The latter kept fabricating the idea of Helen’s coming back to Steve after he had gone through a beautifier: ‘Once you are healed up, she comes back, you’re good-looking, she’s hungry for your body, she can’t wait to be seen with you in restaurants ...’ [86]. Steve hopes to reunite with his wife with the help of his new, successful, artistic look, but aspects of memory provoke doubts about the whole enterprise.

He remembers Helen’s mockery of his way of going to his cubicle as if to a toilet for ‘personal business’ [82]. A witty example of condensing can be found here, as the artist’s world literally is his personal business, denigrated by others and giving a temporary (emotional) relief. In a similar episode in *The Unconsoled*, another truly oneiric piece of writing about a musician looking for recognition, there is a weird image of the cupboard ‘like a broom closet <...> containing a urinal or perhaps a drinking fountain’ [338], curiously placed in the concert hall ceiling where the protagonist was to give his historical performance. An appraisal of the city’s public in that novel was also linked with the painful desire to be reconciled with the subject’s parents and the beloved. A similar chain of Freudian substitutions is repetitive in Ishiguro: a musician for a miserable man looking for intimate closeness, a recognition by the public for a repressed wish to have one’s wife/parents back to oneself, and an awkward ‘personal business’ for public use or display.

If sexual implications, possibly associated with Steve’s lack of potency, can be found in the image of empty egg-trays with which his cubicle is decorated, it is equally important to see how intimate trauma and wistful rematch is related with his recognition as a professional artist. The symbolic sexual imagery of appraisal and belonging is obvious in the episode when an awards statuette was transported inside the giant turkey served in the hotel restaurant for the honorarium dinner.

“We’ve forgotten about the award”. “I told you already. It’s in that turkey”

[109]

“An alligator? Come on! It’s a pair of cute little cherubs kissing each other”

[101]

The very act of prize-giving in the dream is an obvious symbolic satisfaction (wish fulfillment). It should have been officially given to Jake Marvell but it was actually passed to Steve by Lindy. Marvell and Lindy are literally suggestive names – they foreground Steve’s craving for his own good looks. In the case of Marvell it again might be directed in a secondary way: to Steve’s own professional and sexual recognition. “O, Jake Marvell – it’s good to see any sax player getting recognition” [94].

In fact, it is very likely that extensive references to food and festive dishes served (‘successful diners’, ‘backing trays’, ‘gâteau’, ‘cookies’, etc.) work in a similar fashion – to convey an achieved professional success and a very special delight in one’s body. Ironically, there are two times in the story when food treats are shown as tempting but not openly accessible as covered with cellophane (‘special occasion fruit basket still in cellophane’ [88], ‘cookies under cellophane’ [105]). And finally this situation culminates in the final part with ‘all the canisters, trays, cake-boxes, silver-domed platters <...> seen earlier <...> vanished” [110].

Besides, Lindy is voicing Steve’s repressed speech: ‘Did I say we were separated? Did I say that?’ [111] – He did not, she did. ‘Like all of Ishiguro’s fictions of the past quarter century <...> this reveals the ways in which traumatized protagonists absorb the stories of others into their own narratives, often manipulating them beyond recognition to serve their private needs, fears, and desires’ [Shaffer 2009, 19]. Doubles (doppelgänger) – Steve and Lindy – serve as a delegation for Steve’s own painful and unsaid experience, and for reconsideration of his situation as the way to a new life (‘Maybe Lindy’s right. Maybe, like she says, I need some perspective’ [115]) in the act of auto-communication. Steve as a typical Ishiguro unreliable narrator absorbs Lindy’s story or even invents it to serve his own need for protection from pain of the past or a desire too bold to be true.

At the same time Lindy can easily be viewed as an essential part of a possible initiation plot, and to be performing not only as Steve’s repressed voice but reenacting the role of wizard/helper with the functions appropriate for this figure: “I’m gonna take you with me some night, sweetie. I’ll show you great things. The bars, the restaurants, conference rooms. Wonderful ballroom. And there’s no one there, everything’s just dark and empty. And I discovered the most fantastic place, a kind of penthouse, I think it’s gonna be a presidential suite” [95]. The fact, that no general people are seen in this enchanted hotel/hospital, contributes to the image of the archetypal place as an isolation site from all living people. (Perhaps there are some grounds to see an Orpheus and Euridice motif here as well). The initiation plot which takes place here is accompanied by a typical quest motif and a specific trial (surgery), during which a person goes through a ritual of death for the expected rebirth in the new qual-

ity. ‘The weird bandaged monster gazing back from peephole eyes’ [87] both connects body and identity and suggests an ongoing magic transformation from Monster into Beauty. Here the bandage image can be interpreted as a promise for a butterfly’s appearing from a cocoon (from this perspective empty egg-trays are also suggestive). It can go well with the idea of true birth and waking from sleep, another leitmotif of the story.

The critical tools of an objective approach help to reveal ‘the possibilities of art’, if we use some Leavisite notions, in terms of structural patterns, and the musical nocturne’s remediation in the textual poetics of the short story. (Ishiguro runs to music remediation in his writing. See [Dzhumaylo 2009] on the use of musical cadenza in *The Unconsoled*). But rather than consider *Nocturnes* to be ‘a meditation on the ability of music to connect human beings via that elusive human faculty, the imagination’ [Matthews and Groes 2009, 3] we will place selected instances of the playing of nocturnal music as a means of revealing *emotion* (romantic, intimate, hidden from daylight).

The formal elements for nocturne remediation occur in three parts of the nocturne: framing A-B-A corresponds to three parts of the story with the central episode of the oneiric experience in between conventionally realistic ones. Cadenza-like passages, when the opening theme of public recognition (‘big-league’ 11 times repeated) returns in the latter half of the piece, where they are supported with suggestive leitmotifs of romantic longing for lost love (playful ‘big-loser’ eight times repeated), and are also connected with a musical nocturne notable for its capacity to express great lyricism.

The nocturnal experience of longing is often expressed in terms of dynamics, which range from bravura-style pieces to slow melody, from tension to relief, and back from harmonic progressions to haunting dissonances. Notably, on a textual level there are many indications of emotional turmoil. Thus, on one and the same page the reader can find a flux of feelings: ‘I felt exhilarated and optimistic. I felt complete confidence. <...> felt deepest ambitions. <...> felt triumphant. <...> felt depressed, lonely and cheap. <...> euphoric <...>, delight <...>, disgust <...>. Mood was on the up again <...>. I felt a tingle of excitement’ [87–88].

At the center of the story there is an ekphrastic description of Steve’s recorded performance of ‘The Nearness of you’, rendered in professional discourse (‘second chorus’, ‘middle eight’, ‘the band go III-5 to VIx-9’, ‘high B-flat’ [97]). But Steve’s vulnerability at the end of the passage reveals his separation drama: ‘I think there are colors there, longings and regrets, you won’t come across before’ [97]. The connection between professional and emotional is always poignant and even dramatic for Ishiguro’s characters, yet we should stress the primacy of emotion, though reserved and suppressed. Thus, Lindy at first appreciates Steve’s music for its professionalism but in time she says: ‘I haven’t been able to get it out of my head. No, I don’t mean head, I mean heart. I haven’t been able to get it out of my *heart*’ [99].

Featuring an assortment of portamentos, cadenzas and a fioriture of make-beliefs, or the improvised embellishment of a melody, Ishiguro sweetens the

development of the main theme of alienation from the beloved with ‘parallel thirds and sixths’, as if keeping true to the textures of an operatic duet. The melodic line of this nocturne consists of two-note chords instead of a single line. Interestingly, in one nighttime episode, Lindy and Steve are shown with their ‘arms stayed linked’ [107]. Lindy performs as Steve’s double, but their voices do not mimic each other. Being ‘a great team’ [114], the statement they use later, implies well-coordinated moves and supporting attitudes, which can also refer to an ability of good musicians hear each other with an amazing perceptiveness. Lindy keeps saying: ‘You *sound* <...> dispirited’ [92], ‘You *sound* depressed’ [92]. Her mirroring function in relation to Steve is stressed by such minor details as a ‘neighbour’ leitmotif, their almost similar neighboring rooms in which the characters live, their frequent position ‘facing each other on matching white sofas’ [88], and playing chess.

Lindy is moving in tune with Steve’s improvisations, ‘swaying dreamingly to [a] slow beat’ [97] and later confessing her intimate pondering to the sadness of his music track ‘The Nearness of You’. But it is her decisiveness and her name (Linda – from Spanish and Portuguese – beautiful), which makes her an embodiment of Steve’s hopes for the future. Lindy repeats the opening theme of the piece but sounds more confident and heartfelt. Her part is done with a triumphant forte of survival after separation in comparison with Steve’s very soft pianissimo. Lindy represents the way out of the crisis: she is recovering from the painful experience of divorce (her ex-husband’s music is played ‘at top volume’ [115]), which is underlined both by her being in bandages, thus being ‘wounded’, and her placement in the transitional space of recovery – the hotel / hospital ward.

The final note of the character’s relationship, marked with Lindy’s advice to look for other prospects in life, is accompanied with other musical phrases, which contribute to the complexity of the nocturne. ‘The Nearness of You’ music track was played several times in association with the lost partners of Steve and Lindy, notably without any subsequent words, as if pauses after every listening were made to take a breath and contemplate what to say next or how to hide the turmoil of feelings. ‘Ishiguro is a master at constructing narratives with subtle and uncanny parallels’ [Shaffer 2009, 15], but we find that the overall dynamic of the music repetitions clearly reflects the steady movement towards the newfound ability for openness. Musical nocturnal expressiveness holds power over the character’s acknowledgement of his love and loss. In the final paragraph Steve is able to say ‘I love you’ to his ex-wife. All in all, music remediation, musical leitmotifs, and a duet of characters push forward the idea of openness to others and the necessity to get rid of emotional bandages. (It is worthwhile to mention that in Ishiguro’s novels *The Unconsoled*, *When We Were Orphans*, *A Pale View of Hills*, and *An Artist of the Floating World*, music leitmotifs are used in a similar fashion).

Music remediation, sensations and reactions account for what usually happens with a typical Ishiguro character. The circular dynamic of a nocturne on a more abstract level expresses ‘<...> the narrator’s hopeful remembrances

and anticipations that Ishiguro uses to depict his character’s managing of disappointments; his focus helps to link the *Nocturnes* stories with achievements from his prior works.’ [Wong 2015, 134]. It also encourages a demonstration of intra-textual relations with the other four stories within the collection: having the title name of the whole set, *Nocturne* is surely the most dynamic, emotional and dreamlike among the other pieces. ‘The critical and popular success of Ishiguro’s *Nocturnes* also supports the idea that Ishiguro can easily cross over into different genres, which he also demonstrated in his lyrics for the jazz singer Stacy Kent’s album *Breakfast on the Morning Tram* (2007), which has a strong affiliation with his later novels. (Curiously, the final episode of Ishiguro’s own *The Unconsoled* takes place in a tram, going on a continuous circuit, where Ryder is about to have his breakfast. It is significant that Ryder is a touring musician with no home and no family. No wonder that in the surrealistic *Nocturne* seemingly random detail may be interpreted as Ishiguro’s signature: ‘J.A. Pool. Cleansers Inc. BREAKFAST’ [108]). The complex composition of the story collection as an interrelated series of works transcends the traditional singularity of the short story, bringing to mind James Joyce’s *Dubliners* (1914), while the description of *Nocturnes* as an album in which specific musical motifs and themes recur seems even more apt’ [Matthews, Groes 2009, 7].

The chosen repertoire of themes with variations offers the reader even more telling insights into the inextricably bound-up personal and professional/artistic identities of Ishiguro’s narrators in *Nocturnes*. Themes of love and loss, the artist’s craving for public success, problematic appraisal and belonging, true mastery for future triumphant performance – gained through everyday rehearsing, hold attraction for Ishiguro over the whole set of stories. Remarkably, all the themes mentioned find their most expressive representation in *Nocturne*, the story about healing the wound (face surgery as a result of professional and personal misery), which links it with one of the most powerful repetitive metaphors of Ishiguro’s oeuvre. ‘The wound affirms the primacy of irreducible personal experience, which can be played or replayed, talked about or kept silent, even forgotten, but never erased’ [Dzhumaylo 2009, 74].

The acknowledgement of the dubious nature of personal and professional identity as a construct based on an unreliable oneiric narrative / remediated text / repressed life account proves to be especially fitting for fictive autobiography. Significantly, ‘<...> music has long been one of Ishiguro’s preoccupations for his explorations of identity and fate. As a young man, he wrote music and songs, played some of these in the Paris Metro station and wrote the lyrics for a jazz album’ [Mazullo 2012, 80].

Through decades of novel writing Ishiguro makes his characters doubt themselves in spasms of personal defeat, and forces them to flee from painful reality into a world of make-believe. He brings them (and obviously himself) back with the same shame/defeat-boomerangs but never disgraces them. There is nothing disgraceful in human defeat, in experiencing loss and vain hope, and in being genuinely aware of them. Wounds and music again and again evoke empathy and the ability to share one’s personal traumatic experience either with

other characters or with the reader.

‘In *Nocturnes*, music figures in a variety of ways to explore multitudinous themes and techniques related to Ishiguro’s exploration of human experiences, and it also signifies his persistently evolving art.’ [Wong 2015, 142]. Rather than talking about evolution we prefer to relate these recognizably personal thematic and formal patterns to the idea of artistic mastery of the same themes, to Ishiguro’s own *rehearsing* as a way towards *recollection of the self*. In this perspective we would like to cite from Alfred Hornung’s valuable suggestion made in his paper ‘Reading One/Self’: ‘[The] act of refiguring a story from the fragments of one’s art and life seems to be expressive of the latent wish of reading the unity of one self’. [Hornung 1987, 177].

In tune with this, let us add to ‘repetition with variation, evenness of tone, the manipulation of meaning at the material level of the signifier’ [Smyth 2011, 152], attributed to Ishiguro’s art, some other observations. Leitmotif clusters in the story refer to particular thematic elements introduced by the materials Ishiguro prefers in almost every piece of his writing (especially in *The Unconsoled*), and through spatial forms he selects within his individual mental landscape. Among them: the artist figures in the plot of the artist’s appraisal. One caveat should be made – the artist’s appraisal is usually given through the wistful perspective of extraordinary artistic performance and through the retrieved love of close people (e.g. ‘all the parents clapping’, ‘the audience had clapped’); often through a rather distorted vision of self in specific spaces (e.g. theatre plus hotel, hotel plus hospital, etc.); the use of repetitive imagery of private places as spaces for practicing outstanding performance (e.g. changing ‘closets’, cubicles’, etc.); the reduced scope of realistic descriptions which still consist of particular details of festive food (for special treatment and consolation) and games of chess (for the hope of personal exchange).

Apart from this, leitmotifs also refer to particular structural and narrative choices of Ishiguro: the narrative remediation of music; an unreliable narrator, restrained and suffering from an inability to confess his true feelings; ‘pairing characters [which] occurred in Ishiguro’s earlier works’ [Wong 2014, 135], and doubles (doppelgänger) as a means for delegation of one’s own painful and unsaid experience. Even in Ishiguro’s early short story *Waiting for J* (1981) there are doubles: ‘a fantasy self, the successful, well-to-do, celebrated art scholar, [who] seeks to kill off his actual self, the impoverished, unpopular, defeated warehouse supervisor’ [Shaffer 2009, 13]; the peculiar mix of real and fictional names, including well-known musicians’ and writers’ names, which might be both ‘the full subjectivity of an inner life’ [Robinson 2009, 78], and a sign of the unreliable narrator’s ambivalent hiding and revealing of his true professional identity.

Various approaches towards the story provide the text with different yet not totally contradictory interpretations. The possibility to introduce a many-layered analysis is also proved by a different epistemology of the questioning about the text’s meaning as such (drawing on Ricouer’s prefiguration, configuration, refiguration), as well as by the employment of ambiguous textual imag-

ery and poetic means as a whole.

Through various lenses the focal traumatic episode can be perceived as simultaneously a betrayal of the romantic artist’s status quo for neoliberal capitalist self-placement, and as an inability to reveal the painful truth about loss of love, a wound wrapped around but still raw. The linking element between them is a longing for appraisal and belonging and an attempt to go through a painful and somewhat healing change of identity.

The very possibility for the introduction of different interpretations is provoked by the character’s unreliable way of narrating his story, dreaming motifs, which create a nocturnal and surrealistic atmosphere and which welcome various semi-identifiable imagery (condensation, displacement, and representation), although these are connected with the hidden plot, which always lies ‘somewhere just beneath the surface of things’ [Ishiguro 1981, 21]. All in all, it creates a slippery (floating) world of suggestive meanings and a purposeful reluctance of self-imposture so characteristic of Ishiguro’s style.

If mimetic, expressive, and objective approaches were centered on the plot of the story viewed within its textual boundaries, then questioning about intra-textual relations with Ishiguro’s oeuvre as a whole may lead to one of the focal points of his writing – appraisal through mastery, through continuous rehearsing and a nocturnal strumming effect of the same intimate motives. The short story abandons the typical Ishiguro imagery easily found in his earlier novels, and can be viewed as a confessional ‘self-recollection’ remediation and narrative project. In other words, it might suggest showing the ‘true Ishiguro face’ under the surgical bandages.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. Cambridge, 1993.
2. Dzhumaylo O. ‘Never-let-me-go’ Wounds: Leitmotifs in Kazuo Ishiguro’s Novels // *Textual Intricacies. Essays on Structure and Intertextuality in Nineteenth and Twentieth Century Fiction in English* / ed. by C. Bimberg and I. Volkov. Trier, 2009. P. 73–102.
3. Dzhumaylo O. What Kathy Knew: Hidden Plot in *Never Let Me Go* // *Kazuo Ishiguro in a Global Context* / ed. by C.F. Wong and H. Yildiz. London, 2015. P. 91–100.
4. Eco U. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, 1990.
5. English J.F. *Winning the Culture Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art* // *New Literary History*. 2002. Vol. 33. № 1. Winter. P. 109–135.
6. Groes S., Matthews S. ‘Your Words Open Windows for Me’: The Art of Kazuo Ishiguro // *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives* / ed. by and S. Matthews and S. Groes. London, 2009. P. 1–8.
7. Hornung A. *Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet* // *Exploring Postmodernism* / ed. by M. Calinescu and D. Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1987. P. 175–198.
8. Ishiguro K. *Nocturnes*. New York, 2009.

9. Ishiguro K. *The Unconsoled*. London, 1995.
10. Ishiguro K. *A Strange and Sometimes Sadness // Introduction 7: Stories by New Writers*. London, 1981. P. 13–27.
11. Matthews S. ‘I’m Sorry I Can’t Say More’: An Interview with Kazuo Ishiguro // *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives / ed. by and S. Matthews and S. Groes*. London, 2009. P. 114–125.
12. Mazullo M. *Alone: Kazuo Ishiguro and the Problem of Musical Empathy // The Yale Review*. 2012. Vol. 100. № 2. P. 79–98.
13. Robinson R. ‘To give a Name. Is That Still to Give?’: Footballers and Film Actors in Kazuo Ishiguro’s *the Unconsoled // Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives / ed. by and S. Matthews and S. Groes*. London, 2009. P. 114–125.
14. Ricoeur P. *Time and Narrative / trans. K. McLaughlin and D. Pellauer*. Chicago, 1984.
15. Shaffer B.W. ‘Somewhere Just Beneath the Surface of Things’: Kazuo Ishiguro’s Short Fiction // *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives / ed. by and S. Matthews and S. Groes*. London, 2009. P. 9–19.
16. Smyth G. ‘Waiting for the Performance to Begin’ // *Kazuo Ishiguro’s Musical Visions of the Novels / ed. S. Groes and B. Lewis*. London, 2011. P. 144–156.
17. Wong C.F. *Oppositional Narratives of Nocturnes // Kazuo Ishiguro in a Global Context / ed. by C.F. Wong and H. Yildiz*. London, 2015. P. 133–143.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. English J.F. *Winning the Culture Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art. New Literary History*, 2002, vol. 33, no. 1, Winter, pp. 109–135. (In English).
2. Mazullo M. *Alone: Kazuo Ishiguro and the Problem of Musical Empathy. The Yale Review*, 2012, vol. 100, no. 2, pp. 79–98. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Dzhumaylo O. ‘Never-let-me-go’ Wounds: Leitmotifs in Kazuo Ishiguro’s Novels. *Bimberg C., Volkov I. (eds.) Textual Intricacies. Essays on Structure and Intertextuality in Nineteenth and Twentieth Century Fiction in English*. Trier, 2009, pp. 73–102. (In English).
4. Dzhumaylo O. *What Kathy Knew: Hidden Plot in Never Let Me Go. Wong C.F., Yildiz H. (eds.) Kazuo Ishiguro in a Global Context*. London, 2015, pp. 91–100. (In English).
5. Groes S., Matthews S. ‘Your Words Open Windows for Me’: The Art of Kazuo Ishiguro. *Matthews S., Groes S. (eds.) Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London, 2009, pp. 1–8. (In English).
6. Hornung A. *Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Pe-*

ter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet. *Calinescu M., Fokkema D. (eds.) Exploring Postmodernism*. Amsterdam; Philadelphia, 1987, pp. 175–198. (In English).

7. Matthews S. ‘I’m Sorry I Can’t Say More’: An Interview with Kazuo Ishiguro. *Matthews S., Groes S. (eds.) Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London, 2009, pp. 114–125. (In English).
8. Robinson R. ‘To give a Name. Is That Still to Give?’: Footballers and Film Actors in Kazuo Ishiguro’s *the Unconsoled. Matthews S., Groes S. (eds.) Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London, 2009, pp. 114–125. (In English).
9. Shaffer B.W. ‘Somewhere Just Beneath the Surface of Things’: Kazuo Ishiguro’s Short Fiction. *Matthews S., Groes S. (eds.) Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London, 2009, pp. 9–19. (In English).
10. Smyth G. ‘Waiting for the Performance to Begin’. *Groes S., Lewis B. (eds.) Kazuo Ishiguro’s Musical Visions of the Novels*. London, 2011, pp. 144–156. (In English).
11. Wong C.F. *Oppositional Narratives of Nocturnes. Wong C.F., Yildiz H. (eds.) Kazuo Ishiguro in a Global Context*. London, 2015, pp. 133–143. (In English).

(Monographs)

12. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. Cambridge, 1993. (In English).
13. Eco U. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, 1990. (In English).
14. Ricoeur P. *Time and Narrative*. Chicago, 1984. (Translated from French to English by K. McLaughlin and D. Pellauer).

Джумайло Ольга Анатольевна, Южный федеральный университет.

Доктор филологических наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы. Научные интересы: современная британская литература; исповедальность в художественной литературе и культуре; интермедальность; ремедиация.

E-mail: dzum2@yandex.ru

Olga A. Dzhumaylo, Southern Federal University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory and History of World Literature. Research interests: contemporary British literature; confessional writing and confessional culture; intermediality; remediation.

E-mail: dzum2@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00055

Л.Г. Хорева (Москва)
ORCID ID: 0000-0002-3858-3091

ДИСКУРС БЕЗУМИЯ В НОВЕЛЛАХ ЭЛЕНА КОСАНО

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена тем, что творчество испанской писательницы Элены Косано еще никогда не было объектом исследования в отечественном литературоведении. Материалом для анализа послужил сборник новелл «Колдовские души» (2013), ставший лауреатом литературной премии им. Рубена Дарио. Автор статьи рассматривает тексты Элены Косано с точки зрения дискурсного анализа. Современные школы дискурс-анализа подтверждают, что структура текстов сегодня представлена рядом дискурсов, которые взаимодействуют между собой. Изучив систему дискурсов, представленных в сборнике новелл «Колдовские души», автор статьи приходит к выводу, что доминирующим из них является дискурс безумия, который красной нитью проходит через все тексты и представляет концепт безумия во всех его аспектах: болезненное влечение к другому человеку как безумие; безумие творчества; безумие одиночки, не принимающего устоев общества; безумие как одержимость некоей идеей; безумие как результат проникновения в потусторонний мир. Автор приходит к заключению, что испанская писательница органично сочетает в своих текстах концепты безумия, характерные сразу для двух этносов: немецкого и испанского. Немецкая метафора безумия как форма духовного знания, противостоящего рациональной бездуховности, переплетается с испанским концептом безумия как божьего благословения. Соединение двух концептов понимания безумия, вкуче с учениями К. Юнга и З. Фрейда о природе бессознательного, дают уникальный сплав, который определяет авторский стиль испанской писательницы.

Ключевые слова: дискурс; нарратив; безумие; новелла; Элена Косано; немецкие романтики; новейшая испанская литература.

L.G. Khoreva (Moscow)
ORCID ID: 0000-0002-3858-3091

Short Fiction by Helena Cosano: Discourse of Madness

Abstract. The topicality of article is caused by the fact that works of the Spanish writer Helena Cosano never before became a research object in Russian literary criticism. The collection of short stories “Magical Souls” (2013) which became of Rubén Darío prize winner for literature is subject of the analysis. The author of article analyses Helena Cosano’s texts in terms of critical discourse analysis. Modern discourse analysis schools confirm that the structure of texts is presented today by a number of discourses which interact among themselves. The analysis of the system of the discourses in the collection of short stories “Magical Souls”, the author of article comes to the point that the madness discourse dominates over and represents the madness concept in all

aspects: morbid impulse to other person as madness; madness of creativity; madness of the individualist; madness as demonian possession; madness as result of penetration into the other world. The author comes to the point that the Spanish writer combines in the texts the German madness concepts and the Spanish one. The German metaphor of madness as a form of the spiritual knowledge mix well with the Spanish concept of madness as God’s blessing. The alliance of both concepts of madness, coupled with Carl Gustav Jung and Sigmund Freud’s doctrines about the nature of unconscious, give unique alloy which defines the author’s style of the Spanish writer.

Key words: discourse; narrative; madness; short story; Helena Cosano; german romantics; contemporary Spanish literature.

Элена Косано – писательница и дипломат – сегодня по праву считается восходящей звездой испанской литературы. Каждое произведение становится предметом обсуждения и дискуссий испанских критиков и литературоведов, отмечающих неординарность и уникальный авторский стиль писательницы. Еще в 1994 г. она получила Первую Литературную премию французского правительства за лучший дебют. Одним из ключевых и значимых текстов Э. Косано является сборник новелл «Колдовские души» (2013), ставший в следующем 2014 г. лауреатом престижной литературной премии им. Рубена Дарио. Успех этой книги целый ряд испанских критиков связывал с тем обстоятельством, что Элена Косано едва ли не впервые в испанской литературе так препарировала внутренний мир своих персонажей. Соглашаясь с испанскими критиками, мы в настоящей статье ставим целью рассмотрение дискурса безумия и особенностей его изображения в вышеназванном сборнике Элены Косано.

Современная нарратология рассматривает текст как результат реализации текстообразующих и коммуникативных стратегий освоения мира и как центральную зону коммуникативного события. Исследовательские модели текстов опираются на современные теории дискурса. Рассмотрим их более подробно.

В изучении дискурса сегодня преобладают два подхода. Первый связан со школами конструктивистского дискурс-анализа, в основании которых лежат исследования французского культуролога Мишеля Фуко. Основопологающей идеей этого направления является представление о лингвистическом детерминизме. Поскольку человек познает действительность посредством языка, то он (язык) становится не только средством отражения окружающей действительности, но и механизмом его конструирования. Приоритетную роль в этом процессе играют знания, которые человек получает, общаясь с представителями своего или иного этноса. Весь человеческий опыт, таким образом, оказывается воплощенным в языке. Постоянные изменения в языке свидетельствуют об очередном этапе аккумуляции нового опыта, а, следовательно, и об изменении социально-исторического контекста, в котором существует отдельно взятый индивид и этнос в целом. В своих программных исследованиях об археологии знаний Мишель Фуко подвергает сомнению идею незыблемости языковых струк-

тур, утверждая, что ни общие объекты и предметы, ни типы соединения не являются основанием для объединения высказываний под единым знаменателем. В результате М. Фуко вводит понятие дискурса, описывая его следующим образом: «В том случае, когда для некоторого числа высказываний мы могли бы описать подобную систему рассеивания, в том случае когда между объектами, типами высказываний, понятиями и тематическими выборами мы могли бы определить закономерность (*régularité*) (порядок, корреляция, позиции и действия, преобразования), мы условимся говорить, что имеем дело с дискурсивной формацией, избегая, тем самым таких слишком отягощенных условиями и следствиями слов, как “наука” и “идеология”» [Фуко 2004, 93]. Далее исследователь детально рассматривает процесс складывания дискурса как совокупности высказываний.

Современные школы дискурсного анализа подтверждают, что структура науки и знания как такового на каждом историческом этапе представлена не одним, а несколькими дискурсами, которые взаимодействуют, конфликтуют или подавляют друг друга. Современная школа дискурсного анализа ставит своей целью изучение этого процесса взаимодействия и / или взаимовлияния дискурсов. Как показывает практика, «конфликт» в таком сплетении решается доминированием одного из них.

Важнейшим моментом в постструктурализме является направленность на декларацию какой-либо установки, при которой не важен сам герой / персонаж, автор, и в целом все субъекты высказывания могут быть взаимозаменяемы. Это обстоятельство, согласно М. Фуко, означает, что не субъект высказывания детерминирует дискурс, а дискурс определяет статус субъекта. Иными словами, дискурс обуславливает позицию каждого субъекта в его социальной жизни и процессе его личного взаимодействия с другими людьми.

Еще одной установкой дискурса является убежденность в автономности субъекта, который включен в окружающую действительность и, так или иначе, отражает ее, часто попутно создавая в своем сознании другие миры:

«Все дело в том, что хотя начальным и конечным назначением психики бесспорно является достаточно адекватное отражение и знание действительного мира, поскольку без этого знания невозможно было бы обеспечить ориентацию и благополучие человека в этом мире и не было бы нужды в самой психике, тем не менее на развитом уровне сознания оно может позволить себе весьма высокую меру автономии от тягот непреложного мира действительности и действует не только в целях отражения, познания, планирования, прогноза, конструирования в рамках закономерностей действительного мира, но и рамками этого мира – в целях умственных игр и чистых фантазий, создавая не только идеальные аналоги, картины и модели действительного и возможных миров, но и разнообразные построения миров чисто фантастических, возможных, невозможных, иррациональных и смешанных» [Никитин 2003, 167–168].

Никитин выделяет так называемые концепты – виртуальные множе-

ства миров, которые формируются сознанием на базе отождествления и анализа реальной действительности. Как дальше указывает исследователь, концепты своим содержанием, связями и контекстом формируют структуру подразумеваемого ментального мира. В этих подразумеваемых ментальных мирах дискурс как их генератор будет первичным и доминирующим началом.

В когнитивистике дискурс также служит выражением речевой и мыслительной деятельности, иными словами, отражает структуру сознания, отражением которого является язык. Поэтому когнитивистика, прежде всего, изучает вопрос создания речевого высказывания, начиная от его зародыша в виде мысли до стадии оформления в слове и включения ее в связный текст. Когнитивный аспект изучения дискурса всегда дополняется исследованием адресата высказывания, поскольку интерпретация текста является неотъемлемой частью его существования.

Фактор адресата существует в тексте в качестве определенных знаков, которые служат ориентирами для читателя, выстраивающего благодаря им свое понимание данного высказывания. Т.е. система знаков, созданная автором для своего читателя, гарантирует в определенной степени «встречу двух версий единого смысла» [Тюпа 2001, 11].

А.А. Залевская в монографии «Текст и его понимание» [Залевская 2001] разграничивает процессы понимания текстов носителем языка и исследователем. В первом случае реципиент осуществляет первичную интерпретацию текста, которая только частично поддается вербальной реализации. Исследователь в большей степени отвечает за вторичную интерпретацию уже осознанного высказывания и потому истолковывает данный текст с точки зрения определенного жанра, заданной картины мира и т.д. Таким образом, оба процесса представляют собой две стороны одной медали, дополняя друг друга. Дискурс переосмысливает процесс речемыслительной деятельности, который стоит на трех «китах»: автор, адресат и герой произведения [Бахтин 1975, 83]. Выражаясь иначе, М.М. Бахтин указывает на то, что дискурс является коммуникативным (или социальным) событием, которое объединяет внутри себя «говорящего, слушающего, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации» [Бахтин 1975, 83], т.е. все те знаковые системы, которые априори известны участникам процесса.

Дискурсный анализ подразумевает совокупность научных дискурсов. Обычно он не используется при исследовании одного выделенного художественного текста, поскольку его цель – выявление некоего общего знаменателя на базе анализа и интерпретации множества текстов. Как правило, этот метод анализа больше востребован в социологии и психологии. Однако в рамках данной статьи мы попробуем применить описанную методику для анализа новелл Элены Косано.

Для обнажения потаенного мира чувств и переживаний автор использует целый ряд дискурсов: исповедальный, биографический, феминистский, но объединяет их всех и является доминирующим дискурс безумия

во всем его спектре: болезненное влечение к другому человеку как безумие; безумие творчества; безумие одиночки, не принимающего устоев общества; безумие как одержимость некоей идеей; безумие как результат проникновения в потусторонний мир.

Дискурс безумия далеко не нов в мировой литературе. Появляясь в художественном пространстве, он обычно символизирует смену культурных парадигм, рождение нового, еще незрелого, младенческого мира новых идей, форм и образов. Дискурсы безумия красной нитью проходят через такие тексты, как «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Дон Кихот Ламанчский» М. де Сервантеса, пьесы В. Шекспира и многие другие. В романтическую эпоху интерес к безумию ознаменовал новые социально-исторические реалии: переход от классического абсолютизма к персонализму и интерес к личности. Романтики разрабатывают свое представление о безумии, опираясь на концепцию двоемира. Реальный мир является обманом, видимостью высшего мира, единственного ценного, в котором раскрывается сущность бытия. Но понять высший мир с помощью человеческого разума невозможно. Так возникает тема безумия как «метафоры, раскрывающей социальную трагедию несовместимости идеала и действительности, хотя иногда соединяется с действительной психической ненормальностью» [Ванслов 1970, 118]. Таким образом, в романтической литературе безумие становится синонимом познания и понимается как форма духовного знания, которое является истинным и противопоставит рациональной бездуховности.

Понимаемое в таком ключе безумие пронизывает в качестве ключевого мотива все тексты Элены Косано [Cosano, 2013]. Герои новелл «Любовь, любовь», «История одной навязчивой идеи», «Потерянный ангел», «Мертвая девочка», «Анита одержима» переживают переход воображения за границу объективной реальности.

В духе немецких романтиков представлен дискурс безумия в новелле «Потерянный ангел», где героиня не принимает окружающий мир с его противоречиями и потому бежит от действительности в иллюзорный мистический мир фантазии. Восемнадцатилетняя девушка, только что излечившаяся от анорексии, проводит летние каникулы с семьей в Римини. Внешняя канва сменяется исповедальным дискурсом. Видя обнаженных потных, жирных людей на пляжах, в кафе, сливающихся в одну огромную безобразную массу розового и горячего человеческого жира, девушка остро ощущает свое одиночество. Родные и друзья считают ее сумасшедшей, советуют ей стать такой, как все, не усугублять ситуацию своими поступками. Прозаичный конфликт личности и общества заканчивается далеко не прозаическим способом. Девушка решает стать писательницей, но написав несколько страниц, она видит умирающую на дороге птицу и решает отнести ее в тень большой пальмы. Тут происходит необъяснимое: держа птицу в руках, девушка внезапно ощущает любовь Бога к каждому из своих созданий. Это внезапное ощущение – переход границы от ненависти и презрения к любви символизирует переход от мира вещного к

миру божественного откровения, и птица в руках девушки, словно подтверждая этот переход, внезапно оживает и улетает в небо.

Дискурс безумия здесь представлен в стиле немецких романтиков – в конфликте между гением и толпой, что становится причиной внутренней муки, но одновременно открывает дверь в идеальный мир. Элена Косано помещает тему безумия в важнейший философский контекст. Вторя немецким романтикам, она устами своих героев утверждает, что состояние безумного или одержимого похоже на состояние гения – и писателя в частности. Труды З. Фрейда и К. Юнга, психоанализ и изучение бессознательного внесли свою лепту в художественный дискурс испанских новелл. Психопатологический герой становится предметом интереса и исследований. Учение о бессознательном, где таятся демоны человеческой психики, помогают выявить самые неприглядные, но и самые откровенные желания героев. Это учение предполагает наличие множества личностей в каждом человеке и акцентирует один из самых популярных в Испании видов безумия – дьявольское наваждение или одержимость. Именно этот вид безумия переживают герои новелл «Любовь, любовь» и «История одной навязчивой идеи». В обеих историях присутствует автобиографический и исповедальный дискурсы. Мы намеренно не смешиваем эти два дискурса между собой, поскольку последний подразумевает предельную откровенность героя перед самим собой и честную оценку своих действий, в отличие от автобиографического дискурса, избилующего, как любой эго-документ, зонами умолчания, т.е. намеренным забвением тех мыслей, намерений, поступков, которые герой не выносит на суд. В центре внимания в обоих текстах оказывается употребление некоего «Я»; это еще более убеждает читателя в том, что он свидетель переживания уникального человеческого опыта, становления, а в данных случаях вернее сказать – разложении личности и утраты ее социальной целостности. Выхваченные из памяти героев отдельные фрагменты, связывающие их обоих с предметами страсти, избирательны, не хронологичны, делают тексты довольно бессвязным. Но эта нарочитая бессвязность, с другой стороны, создает убедительную форму реконструкции всей истории, отражает субъективный взгляд на все произошедшее. Если в первой новелле «Любовь, любовь» хронотоп не имеет никаких очертаний, весь текст представляет собой объяснение в любви некоей девушке, которая по ходу горячего бреда главного героя становится то блондинкой, то брюнеткой, то Дженнифер, то Брендой, то Мишель, то Мэри, то текст второй новеллы уже значительно ярче проявляет автобиографический дискурс. Героине «Одной навязчивой идеи», в детстве влюбившейся в дальнего родственника, понадобилась вся жизнь для того, чтобы понять, что предмет ее страсти, незримо присутствующий долгие годы в ее жизни и определяющий ее карьеру, на самом деле ничего для нее не значит. Став известной художницей, путешественницей, женой знаменитого пианиста, героиня признается самой себе, что все безумные поступки в жизни она делает только для того, чтобы доказать предмету своей детской любви свою неординарность и талант. Много лет спустя,

случайно на похоронах своего отца столкнувшись со стариком с кривым носом, героиня с ужасом осознает, что это был он, человек, который определил всю ее жизнь, и которого она даже не узнала при встрече. Его смерть оставляет ее равнодушной.

Немецкий след также прослеживается в очевидном влиянии таких философов, как А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, которые в своих учениях предложили новые культурные и религиозные идеалы. Концепт неразумной воли А. Шопенгауэра прочитывается между строк новелл «Мертвая девочка», «Анита одержима». Согласно А. Шопенгауэру, Воля, во власти которой находится весь предметный мир, на самом деле оказывается иррациональной субстанцией. Воля действует стихийно и хаотично, поэтому мир ввергнут в перманентный хаос и безумие. Человек, будучи плотью от плоти порождением предметного мира, также является продуктом Воли, потому он безумен и безрассуден априори. Шопенгауэр сближается с немецкими романтиками в вопросе трактовки генезиса гениальности. Гений стоит всегда над толпой или вдалеке от нее, потому что постигает мир не рационально, а чувственно. Ирреальный мир оказывается глубже и значительнее мира вещественного, но овладеть его знаниями и открытиями можно только погрузившись в собственное бессознательное. Потому символисты, ориентированные на учение А. Шопенгауэра, вслед за немецкими романтиками, стали воспринимать безумие как дар человеку, сумевшего подойти и / или перейти границу ирреального мира и увидевшего в той или иной степени его глубину.

Размышление Ф. Ницше о мире и о положении человека в нем также оставило значительный след в литературе XX в. Учение о сверхчеловеке, который освобожден от всех ценностей, нравственных и этических, породило массу подражаний и вызвало в свое время бурную дискуссию. Ницшеанский след четко прослеживается в новеллах «Анита одержима», «Любовь, любовь», герои которых берут на себя функции Бога, решая, кому жить и кому умереть.

Анализируя специфику дискурса безумия испанской писательницы, необходимо также учитывать то обстоятельство, что в испанской культуре, в отличие от французской, безумие никогда не воспринималось как заболевание, скорее как знак избранника. В том виде, в каком осознала идею безумия испанская культура, впервые была сформулирована апостолом Павлом: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие перед Богом» [1. Кор. 3, 18–19].

Факты испанской истории говорят о том, что в XVI столетии в Испании как в никакой другой стране сильна позиция церкви. Завоевание Нового Света проходило под знаком духовной конкисты, папский престол много лет подряд занимают испанцы, враг церкви расценивается как личный враг короля. Испанская корона долгое время считается синонимом защитницы христианской веры. Неудивительно, что пространство христианской сакральности (как способ воплощения бытия человека) в Испании

становится пространством, которое категорическим образом отграничивает себя от человеческих форм знания и мудрости, в результате чего ближайшим рефреном христианской веры оказывается постулирование ее как безумия перед разумом предметного мира. Истинная вера берет свои корни в опыте переживаний внутреннего человека, который часто принимают за безумие.

Второй контекст дискурса безумия, вполне понятный испанскому читателю, – дьявольская одержимость. Разгул инквизиции и охота на ведьм в Испании приобрела невероятный размах в XVI столетии, и этот опыт надолго запечатлелся в генетической памяти испанцев. Среди огромного перечня признаков ведьм и колдунов безумство занимало едва ли не первое место. Однако справедливости ради надо сказать, что в Испании колдовство и ведовство были обратной стороной медали святости. Амплитуда маятника, качнувшегося в сторону божественного безумия, была равна той, которая отмерила темную сторону погружения в мир иррационального начала.

Немецкий романтизм органично лег на испанскую почву, показав духовные пароксизмы внутреннего мира человека при помощи такого понятного обоим этносам дискурса безумия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 16–71.
2. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1970
3. Залевская А.А. Текст и его понимание. Тверь, 2001.
4. Никитин М.В. Основания когнитивной семантики. СПб., 2003.
5. Тюпа В.И. Аналитика художественного. (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
6. Фуко М. Археология знания / пер. с франц. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебряниковой. СПб., 2004.
7. Cosano H. Almas brujas. Madrid, 2013.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Problemy soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material and Form in Written Word]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [The Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 16–71. (In Russian).

(Monographs)

2. Foucault M. *Arkheologiya znaniya* [The Archeology of Knowledge]. Saint-Pe-



tersburg, 2004. (Translated from French to Russian by M.B. Rakova and A.Yu. Serebryannikova).

3. Nikitin M.V. *Osnovaniya kognitivnoy semantiki* [The Basic Concepts of Cognitive Semantics]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

4. Тура В.И. *Analitika khudozhestvennogo*. (Vvedeniye v literaturovedcheskiy analiz [The Analysis of Literary Text. (Introduction to Literary Analysis)]. Moscow, 2001. (In Russian).

5. Vanslov V.V. *Estetika romantizma* [The Aesthetics of Romantic Movement]. Moscow, 1970. (In Russian).

6. Zalevskaya A.A. *Tekst i ego ponimaniye* [The Text and Its Interpretation]. Tver, 2001. (In Russian).

Хорева Лариса Георгиевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории. Область научных интересов: исследование национального менталитета на материале художественной литературы Испании, стран Латинской Америки.

E-mail: novella2000@mail.ru

Larisa G. Khoreva, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor of Romanic Philology Department, Institute for Philology and History. Research interests: analysis of ethnical state of mind as exemplified in literary of Spain and countries of Latin America.

E-mail: novella2000@mail.ru



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 20.06.2019

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