



НОВЫЙ
филологический
вестник



№ 3(50)
2019

Москва 2019

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Калмыцкий научный центр РАН
Кемеровский государственный институт культуры
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева
С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Kalmyk Scientific Center of the
Russian Academy of Sciences
Kemerovo State Institute of Culture
Russian Scientific Research Institute of Cultural and
Natural Heritage named after D.S. Likhachev
Sergej Ippolitov

Новый филологический вестник

№ 3 (50) ‘ 2019

The New Philological Bulletin

№ 3 (50) ‘ 2019

Москва
2019

Moscow
2019

Новый филологический вестник
№ 3 (50) ' 2019

Редакционная коллегия:

Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор) – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ

Федунина Ольга Владимировна (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследство» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Автухович Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Ершова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Зубарева Вера – Ph.D., профессор Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кемпер Дирк – доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

Козьмина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, профессор 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; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

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

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

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

Музраева Деляш Николаевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

Рейнгольд Наталья Игоревна – доктор филологических наук, Ph.D

(Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

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).

Ханинова Римма Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

Ходанен Людмила Алексеевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и русского языка Кемеровского государственного института культуры.

Цендина Анна Дамдиновна – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института восточных культур и античности РГГУ, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института востоковедения РАН.

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. Главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем РГГУ, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; главный редактор журнала «Вопросы литературы».

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

Шунков Александр Викторович – доктор филологических наук, доцент, ректор Кемеровского государственного института культуры.

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
№ 3 (50) ' 2019

Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief) – 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).

Fedunina Olga V. (Senior Secretary) – Candidate of Philology, Senior Researcher at the Literary Heritage Department (Literaturnoe Nasledstvo), A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Autukhovich Tatyana Ye. – Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

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. – Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

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).

Khaninova Rimma M. – Candidate of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Khodanen Lyudmila A. – Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Literature and the Russian Language of the Kemerovo State Institute of Culture.

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, 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, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at 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.

Muzraeva Delyash N. – Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk

Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Reinhold Natalia I. – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Shaitanov Igor O. – Doctor of Philology, Professor. Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Chief Editor of the journal “Problems of the Literature”.

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).

Shunkov Alexander V. – Doctor of Philology, Associate Professor, Rector of the Kemerovo State Institute of Culture.

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.

Tsendina Anna D. – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.

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).

Zuseva-Özkan Veronika B. – Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Editor-translators:

E.Yu. Sokruta (Candidate of Philology, Researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; doctoral candidate of A.M. 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

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

Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ

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

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Институт филологии и истории, РГГУ
Юридический адрес: 121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

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

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Сайт: <http://slovorggu.ru/>

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Web-site: <http://slovorggu.ru/>

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

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

ISSN 2072-9316

ISSN 2072-9316

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

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2019
© Издательство Ипполитова, 2019
© ООО «Смелый дизайн», 2019

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2019
© Ippolitov Publishers, 2019
© Smely dizayn, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

К 90-летию Ю.В. Манна

От редакции

Н.Ю. Гвоздецкая (Москва)

Имена собственные в поэтике древнеанглийского нарратива
(семантико-синтаксический аспект).....16

И.В. Ершова (Москва)

Мудрость Сиды: рассудительность или хитроумие?.....31

М.Н. Виролайнен (Санкт-Петербург)

Брачный сюжет в гоголевском Петербурге.....44

С.И. Кормилов (Москва)

Социально-историческое своеобразие комизма в гоголевском
«Ревизоре». Статья первая.....53

Н.Н. Кириленко (Москва)

Новейшая комедия (специфика жанра).....62

О.А. Клинг (Москва)

Концепция «преодоления символизма» и ее отражение в оценке
В.М. Жирмунским литературоведческого наследия русских
символистов.....76

В.А. Колотаев, А.В. Марков (Москва)

Каламбур Шпета как поправка к остроумию Фрейда:
неканоническая соборность.....84

Теория литературы

Ю.В. Шатин (Новосибирск)

Поэтика необычного в свете современной теории
аргументации.....92

Ю.В. Подковырин (Кемерово)

Основные качества инкарнации художественного смысла: на
примере интерпретации стихотворения М.Ю. Лермонтова
«Родина».....102

М.Д. Самаркина (Москва)

Фотографическое в лирике: модусы художественности.....114

Построение тезауруса социокультурных вызовов: на основе романов на русском языке (2013–2018)

И.О. Шайтанов (Москва)

Принципы построения тезауруса в романном пространстве.....126

Е.М. Луценко, Е.А. Погорелая (Москва)

Хронотоп угрозы и ее метафорическое преодоление в российском
интеллектуальном романе XXI в.....135

Русская литература

Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

Нарративная структура и проблема жанра в «Рассказе отце
Алексея» И.С. Тургенева.....149

А.В. Игнатенко (Москва)

Экфрастическая репрезентация произведений живописи в
чеховской прозе.....160

Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)

Лексические комбинации в «Кормчих звездах» Вячеслава
Иванова (из опыта применения компьютерного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»).171

А.В. Филатов (Москва)

Ценностный статус мифа в философско-эстетической программе
О.Э. Мандельштама.....182

Литература народов России

Р.М. Ханинова (Элиста)

Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике XX в.....199

Зарубежная литература

И.Н. Фещенко (Португалия)

Происхождение «язычества» Рикарду Рейша – самого загадочного
гетеронима Фернандо Пессоа.....211

Компаративистика

Е.И. Самородническая (Москва)

Чужая женская проза: как в России прочли Ш. Бронте.....225

И.А. Крылова, Н.А. Никитина, Н.А. Тулякова (Санкт-Петербург)

«Любовь сильнее смерти»: о восприятии «Клары Милич»
Тургенева Франсом.....236



Е.Е. Чугунова-Полсон (Кембридж, Великобритания) Хронология английских переводов Александра Блока: история и современность.....	249
К.В. Синегубова (Кемерово) «Тарантул» Боба Дилана в структуре романа М. Петросян «Дом, в котором...».....	261
Ссылка, изгнанничество, эмиграция (материалы конференции)	
А.А. Медведев. Вступительное слово к публикации.....	270
А. Панов (София, Болгария) Мотив «отверженные» в болгарской литературе последней четверти XIX в.....	271
О.А. Богданова (Москва) Исследователи Достоевского в СССР 1920–1930-х гг.: научное сообщество vs лиминальная группа.....	283
И. Крыцка-Михновска (Варшава, Польша) «Поэтом можешь ты не быть, но человеком быть обязан...» О призвании писателя в эмигрантской публицистике и литературной критике Зинаиды Гиппиус.....	295
Дж. Ларокка (Мачерата, Италия) «Un poeta sicuro» и ее «più fedele interprete». Анна Ахматова в переводах Раисы Олькеницкой Нальди.....	307
Г.И. Данилина (Тюмень) «Внутренняя эмиграция» как авторефлексивный литературный дискурс (на материале творчества Лидии Чуковской).....	321
Т.А. Круглова, С.Е. Вершинин (Екатеринбург) Георг Лукач в период советской эмиграции: интеллектуальная стратегия эстетика-марксиста в ситуации термидора.....	332
Й. Люцканов (София, Болгария) Вина и ответственность литератора в социуме и в истории (на материале русской эмигрантской прессы в Болгарии 1920-х – 1940-х гг.).....	347
Н.В. Барковская (Екатеринбург) Право на голос: образ мигранта в современной русской поэзии.....	363

CONTENTS

To the 90th Anniversary of Yuri V. Mann

Editorial Note	
N.Yu. Gvozdetzkaya (Moscow) Proper Names in the Poetics of the Old English Narrative (A Semantic and Syntactic Aspect).....	16
I.V. Ershova (Moscow) Cid's Wisdom: Rationality or Cunning?.....	31
M.N. Virolainen (St. Petersburg) The Marriage Plot in Gogol's Petersburg.....	44
S.I. Kormilov (Moscow) The Socio-historical Originality of Comism in the "Examiner" of Gogol (Part I).....	53
N.N. Kirilenko (Moscow) The Newest Comedy (the Genre Specifics).....	62
O.A. Kling (Moscow) The Concept of "Overcoming Symbolism" and How It Was Mirrored in V.M. Zhirmunsky's Evaluation of the Literary Studies of Russian Symbolists.....	76
V.A. Kolotaev, A.V. Markov (Moscow) Shpet's Pun Amending Freud's Wit: Uncanonical Conciliarity.....	84
Theory of Literature	
Yu.V. Shatin (Novosibirsk) The Poetic of Unusual in Context of Modern Argumentation Theory....	92
Yu.V. Podkovyrin (Kemerovo) Main Qualities of Sense Incarnation: On the Example of the Interpretation of M. Yu. Lermontov's Poem "Rodina" ("Motherland")..	102
M.D. Samarkina (Moscow) Photography in Lyric Poetry: Artistic Modes.....	114

**The Building up a Thesaurus of Socio-cultural Challenges and Threats
Based on Novels in Russian (2013–2018)**

I.O. Shaytanov (Moscow)

The Guidelines for Building up a Thesaurus in the Contemporary
Novel.....126

E.M. Lutsenko, E.A. Pogorelaya (Moscow)

The Chronotope of Threat and Its Metaphorical Expression
in the Russian Intellectual Prose of the 21st Century.....135

Russian Literature

E. Yu. Kozmina (Yekaterinburg)

The Narrative Structure and the Problem of the Genre in
I.S. Turgenev’s “Father Alexey’s Story”.....149

A.V. Ignatenko (Moscow)

Representation of Painting by Ekphrasis in Chekhov’s Prose.....160

L.V. Pavlova, I.V. Romanova (Smolensk)

Lexical Combinations in the “Helmsmen Stars” by Vyacheslav Ivanov
(From the Experience of Application of Software System “Hypertext
Search for Companion-words in Author’s Texts”).....171

A.V. Filatov (Moscow)

Axiological Status of Myth in O. Mandelstam’s Philosophical and
Aesthetic Program.....182

Literature of the Peoples of Russia

R.M. Khaninova (Elista)

Kalmyk Lyrical Poetry of the 20th Century: Friendly Literary Parody..
.....199

Foreign Literatures

I.N. Feshchenko (Portugal)

The Origin of “Paganism” by Ricardo Reis – the Most Mysterious
Heteronym of Fernando Pessoa.....211

Comparative Studies

E.I. Samorodnitskaya (Moscow)

Alien Female Prose: Ch. Brontë Read by Russians.....225

I.A. Krylova, N.A. Nikitina, N.A. Tuliakova (St. Petersburg)

‘L’amour est plus fort que la mort’: On France’s Perception of
Turgenev’s “Clara Militch”.....236

E.E. Tchougounova-Paulson (Cambridge, England)

Chronology of the English Translations of Alexander Blok’s
Works: History And Modernity.....249

K.V. Sinegubova (Kemerovo)

Bob Dylan’s “Tarantula” in the Structure of Mariam Petrosyan’s Novel
“The Gray House” (“The House, In Which...”).....261

Exile, Expulsion, Emigration (Conference Proceedings)

A.A. Medvedev

Introduction to Publication.....270

A. Panov (Sofia, Bulgaria)

The Motive “Outcasts” in Bulgarian Literature of the Last Quarter
of the 19th Century.....271

O.A. Bogdanova (Moscow)

Researchers of Dostoevsky in USSR of 1920–1930s: Scientific
Community vs Liminal Group.....283

I. Krycka-Michnowska (Warsaw, Poland)

“You do not have to be a poet, but you must be a human...” On the
Vocation of the Writer in the Emigration Publicism and Literary
Criticism of Zinaida Gippius.....295

G. Larocca (Macerata, Italy)

“Un Poeta Sicuro” and Her “Più Fedele Interprete”. Anna Akhmatova
in Raisa Ol’kenitsaya Naldi’s Translations.....307

G.I. Danilina (Tyumen)

The “Internal Emigration” as Auto-reflexive Literary Discourse
(On the Basis of the Works of Lydia Chukovskaya).....321

T.A. Kruglova, S.E. Vershinin (Yekaterinburg)

Georg Lukacs During the First Soviet Emigration: Intellectual Strategy
of a Marxist Aesthetician in the Situation of Thermidor.....332

Y. Lyutskanov (Sofia, Bulgaria)

Litterateur’s Guilt and Responsibility in Society and History
(Surveying Russian Emigré Newspapers of Bulgaria, 1920s – 1940s)...
.....347

N.V. Barkovskaya (Yekaterinburg)

Right to Voice: Image of Migrant in Modern Russian Poetry.....363

К 90-ЛЕТИЮ Ю.В. МАННА To the 90th Anniversary of Yuri V. Mann

От редакции

Публикуемую ниже подборку статей авторы и редакция нашего журнала посвящают 90-летию Юрия Владимировича Манна. Тематически подборка объединяет связанные с научными интересами Юрия Владимировича материалы его коллег и учеников, откликнувшихся на приглашение редакции принять участие в юбилейном для нас 50-м номере «Нового филологического вестника». Напоминаем, что юбилею нашего замечательного современника посвящен также опубликованный в начале лета сборник статей «ЛитератураМАН(Н)ия» (М.: РГГУ, 2019).

Еще раз сердечно поздравляем члена нашей редколлегии Юрия Владимировича Манна и выражаем ему свое глубочайшее уважение.

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00056

Н.Ю. Гвоздецкая (Москва)

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ В ПОЭТИКЕ ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОГО НАРРАТИВА (СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)*

Аннотация. В статье обсуждается проблема соотносительности имени собственного с его лексико-синтаксическим окружением и его роль в построении древнеанглийского нарратива (в поэзии и прозе, в исторических сочинениях и житиях святых). Проводится сравнительный анализ употребления имен собственных в «Церковной истории народа англосаксов» Беда, «Жития св. Освальда» аббата Эльфрика, переводе «Метров Боэция» короля Альфреда, героическом эпосе «Беовульф» и других аллитерационных поэмах. Выявляя значимость для интерпретации семантики имени собственного сопровождающих его эпитетов и формульных словосочетаний, автор приходит к выводу, что в житиях святых и в аллитерационной поэзии имя собственное накапливает в себе всю унаследованную из традиции информацию о его носителе, которая «разворачивается» в рассказ в виде глагольных клауз, направленных на создание художественного образа. Мнемоническая функция имени собственного особенно видна в поэмах, представляющих своеобразный каталог репертуара эпического сказителя, однако заметна также в «Беовульфе», где сложное имя влечет за собой клишированные фразы, семантически воспроизводящие его структуру. Автор жития, сокращая число имен собственных (сравнительно с исторической хроникой), расширяет оценочные эпитеты и стереотипные характеристики для главного героя, святого. Имя героя, возвышаемого посредством устойчивой фразеологии, обретает идеализирующую функ-

* Исследование проведено при поддержке РФФИ, проект 17-04-00-444.

цию наряду с функцией идентификации. Таким образом, характер «встраивания» имени собственного в древнеанглийский нарратив маркирует определенный путь развития словесного творчества: от простой констатации фактов в хрониках и исторических сочинениях, где имя собственное идентифицирует известных личностей, к наполнению его оценочной информацией, которая запечатлевается в сложных эпитетах и формульных оборотах, присущих житиям святых и аллитерационной поэзии.

Ключевые слова: имена собственные; древнеанглийская аллитерационная поэзия; «Беовульф»; Беда Достопочтенный; «Церковная история народа англосаксов»; житие св. Освальда; аббат Эльфрик; нарратив; сложные эпитеты; формульная фразеология.

N. Yu. Gvozdetskaya (Moscow)

Proper Names in the Poetics of the Old English Narrative (A Semantic and Syntactic Aspect)**

Abstract. The article discusses the problem of correlation of the proper name with its lexical and syntactic environment and its role in the construction of the Old English narrative (in poetry and prose, in historical works and lives of saints). The use of proper names in the *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* by Bede the Venerable, the *Life of St. Oswald* by Abbot Alfric, King Alfred's translation of the *Metres of Boethius*, the heroic epic *Beowulf* and other alliterative poems is analyzed. Discovering the importance of epithets and formulaic phrases for the interpretation of the semantics of a proper name in the text, the author comes to the conclusion that in the saint lives and in the alliterative poetry the proper name accumulates in itself all the information about its carrier inherited from the tradition, which 'unfolds' into a story in the form of verbal clauses aimed at creating an artistic image. The mnemonic function of the proper name can be clearly seen in the poems that represent a kind of catalogue of the repertoire of the epic storyteller but it is also noticeable in *Beowulf*, where the two-part names of heroes can entail clichéd phrases reproducing their semantic structure. The author of a saint life, reducing the number of proper names (in contrast to a historical chronicle), at the same time increases the number of evaluative epithets and stereotypical characteristics for the main character, the saint. The name of a hero, exalted through the set phrases, acquires an idealizing function alongside with its function of identification. Thus, the character of 'embedding' the proper name into the Old English narrative marks a certain way of development of narrative art: from a simple statement of facts in chronicles and historical works, where the proper name identifies well-known personalities, to filling it with evaluative information, which is imprinted in the compound epithets and formulaic phrases intrinsic to the lives of saints and alliterative poetry.

Key words: proper names; Old English alliterative poetry; *Beowulf*; the Venerable Bede; *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*; the Life of St. Oswald; Abbot Alfric; King Alfred; *Metres of Boethius*; narrative; compound epithets; formulaic phraseology.

** The work was done with the support of the Russian Foundation for Basic Research, project 17-04-00-444.

Имена собственные занимают важное место в поэтике разных литературных жанров, нередко играя смыслообразующую роль в художественном произведении: достаточно вспомнить имена таких гоголевских персонажей, как Хлестаков, Плюшкин, Манилов, которые приобрели нарицательное значение. В литературе нового времени автор осознанно выбирает имена для своих героев: подобные «говорящие имена» намекают на социально-психологические или символические черты персонажей, передают авторское к ним отношение, создают атмосферу рассказа. В средневековой литературе, ориентированной на следование образцу и канону, имена персонажей (как правило, принадлежащих известному аудитории сюжету) задаются традицией. На этом «традиционалистском» этапе развития литературы, как и на предшествующем ему этапе «архаическом» [Аверинцев и др. 1994, 3–38], имя служит идентификации конкретного лица и выступает, прежде всего, знаком правдивости рассказа, который выполняет, наряду с эстетической функцией, функцию познавательную. Тем не менее, и на этой стадии становления литературного сознания имена собственные несут художественную нагрузку, которая может проявляться в композиции и семантико-синтаксических связях слов в нарративе. В данном исследовании предпринята попытка обосновать роль антропонимов в построении древнеанглийского нарратива и, в том числе, показать их семантико-синтаксические функции в поэтическом тексте.

Древнеанглийская литература начала складываться вместе с появлением древнеанглийской письменности в процессе христианизации страны (VII–VIII вв.) и достигла своего расцвета в эпоху объединения Англии в борьбе против скандинавских завоевателей (X–XI вв.). Поэзия опережала прозу: поэтические школы Кэдмона и Кюневульфа, легендарных родоначальников древнеанглийской поэзии, по-видимому, уже сложились, когда появилась Англосаксонская хроника, а король Альфред и его ученые сподвижники положили начало прозаическим переводам с латыни (конец IX вв.). На рубеже X–XI вв. оба жанра идут рука об руку, так что проза аббата Эльфрика (библейские переводы, жизнеописания святых) создается параллельно со стихотворными библейскими парафразами и поэтическими житиями, вышедшими из-под пера безымянных учеников Кэдмона и Кюневульфа. Причем проза и поэзия вступают в тесное взаимодействие: прозаические места в выполненном Альфредом переводе «Утешения философии» Боэция чередуются с аллитерационными стихами, в Англосаксонской хронике прозаический рассказ перемежается иногда поэтическими вставками, агиографическая проза Эльфрика насыщена аллитерацией. Начало же этому положил Беда Достопочтенный, который не только включил в свою «Церковную историю народа англоv» латинские гимны, в том числе переложение Гимна Кэдмона, но и выразил сожаление, что его перевод не может передать всей красоты древнеанглийского оригинала (IV, 24). (Латинский текст Беды цит. по [Colgrave, Mynors 1969], русский перевод цит. по [Беда 2001], с указанием номера книги и главы).

Ранние образцы древнеанглийской прозы (VII–IX вв.) не несут еще художественного характера, будучи ограничены записями законов, королевскими грамотами, завещаниями и хрониками, а богословские и церковные тексты создаются исключительно на латыни. Ситуация меняется в конце IX в. благодаря просветительской деятельности короля Альфреда, который инициировал как переводы с латыни, так и организацию школ, где обучали грамоте на родном языке. Создатели этих переводов, хотя и преследовали, в первую очередь, познавательные цели, адаптировали повествование к англосаксонской аудитории, нередко значительно сокращая, а иногда расширяя оригинал в стремлении придать ему занимательность. Летописцы, в свою очередь, вставляли в погодные перечни событий развернутые рассказы, способные подействовать на воображение читателя. В полной мере художественный характер древнеанглийская проза приобретает в древнеанглийских житиях аббата Эльфрика, чье воздействие на читателя определяется не только назидательными целями, но и живостью рассказа.

В ранней прозе имя собственное выполняет, прежде всего, идентифицирующую функцию, указывая на реальное лицо, а расширяющие его глагольные клаузы обозначают частные действия этого лица, определяемые конкретной ситуацией. Так, в 831 г. некая Эалхбург обещала ежегодно поставлять со своей земли в Кенте провизию монахам церкви Христа в Кентерберри и наложила соответствующие обязательства на своего наследника Эадвеалда. В тексте завещания ее намерения отображаются перформативной формулой *ic Ealhburg bebiade Eadwealde minem mege*, «я, Эалхбург, приказываю Эадвеалду моему родичу» [Смирницкий 2008, 21].

Столь же частными являются глагольные расширения имени собственного в Англосаксонской хронике, несмотря на их стереотипный характер. Хроника, по самому своему заданию, упоминает происшествия, связанные исключительно с лицами высокого звания, чьи предикаты чаще всего укладываются в известные схемы («стал королем», «правил», «сразился», «убил», «захватил», «принял крещение», «умер») и служат идентификации событий, а не созданию образа. Лаконичный язык хроники не допускает иных именных расширений антропонима, кроме прозвищ и обозначений социального или родственного статуса: элдормен Этельвульф; король Этельред и его брат Эльфред; Эльфред, сын Этельвульфа; Сидрок Старый; епископ Хеахмунд, и др. [Метлицкая 2010, 68–69]. Даже богатый деталями эпизод кровавой распри между королем Кюневульфом и его врагом Кюнехардом, братом изгнанного королем Сигеберта, выдержан здесь в фактографичном летописном стиле: созвучные двучленные имена соперников не увязываются в аллитерационную коллокацию, их семантика (нечто вроде «родовитый волк» и «родовитый смельчак») никак не обыгрывается, хотя древнеанглийская литература знает случай осознанного обыгрывания подобного имени, когда архиепископ Вульфстан, бичуя соотечественников в проповеди, дал ей название *Sermo Lupi ad Anglos*, «Послание Волка к Англам». Рассказ о Кюневульфе и Кюнехарде показывает, насколько значимость имени в нарративе хроники определяется

социальной значимостью персонажа: по имени назван убитый Сигебертом элдромен, но не пастух, убивший Сигеберта в отместку за своего господина.

Впрочем, латинский текст Беда, касающийся пастуха Кэдмона (IV, 24), являет собой интересный пример «сокрытия» имени героя, в котором слышится отголосок мифоэпической ментальности. Начиная рассказ о монастыре, где окончил свои дни этот первый христианский поэт англосаксов, Беда называет его «некий брат» и не вводит его имени собственного до тех пор, пока это имя не произносит явившийся Кэдмону во сне посланник Божий: «Кэдмон, спой мне что-нибудь». И пастух, прежде не способный к словотворчеству на светских пирушках, вместе с именем обретает дар песнопения. После этого в коротком диалоге с ангелом имя Кэдмона трижды появляется в сопровождении таких предикатов, как «ответил», «спросил», «начал петь хвалу Господу Создателю».

Эпизод с Кэдмоном напоминает эпизод из эддической «Песни о Хельги сыне Хьёрварда», где заглавный герой вместе с именем получает от валькирии Саввы отменный меч в знак его будущих героических деяний – и наряду с этим, по-видимому, саму способность к подвигам [Песнь о Хельги 1975, 255]. Акт называния (призвания) ангелом Кэдмона возможно трактовать как акт имянаречения, предопределяющий дальнейшие чудесные перемены в его судьбе: латинское выражение *appellans nomine*, «назвав / позвав по имени», в древнеанглийском переводе заменяется на фразу *be noman nemnde*, букв. «именем поименовал». Как и в эддической песни, имя собственное в рассказе Беда выступает символом полученного героем дара и его будущей славы: имени собственного заслуживает лишь тот, о ком есть, что рассказать. Вспомним, что для автора древнеанглийской поэтической парафразы библейской Книги Исхода трагедия египтян, преследовавших израильтян при переходе через Красное море, заключалась не столько в самой их гибели, сколько в том, что некому было рассказать об их участи [Гвоздецкая 2010, 360]. Однако едва ли стоит заходить слишком далеко в подобной интерпретации рассказа о Кэдмоне – ведь в иных местах Беда, как прилежный хронист, спешит назвать имена всех упоминаемых им лиц и особенно тех, кого представляет как свидетелей повествуемого – вероятно, чтобы подтвердить его достоверность.

В переводной прозе, как и следует ожидать, появление имени собственного в тексте обычно обусловлено латинским оригиналом. Замена, как правило, подлежит не имя собственное, а сопровождающие его определения: так, Альфред при переводе Боэция заменяет названия должностей римского государственного аппарата словами родного языка, имеющими близкие значения, например, вождь (*dux*) превращается в короля (*cyning*) [Ненарокова 2002, 81]. Имена античных героев, неизвестные англосаксонской аудитории, нередко опускаются, но иногда замещаются: так, имя римского политика Фабриция было заменено на имя германского легендарного кузнеца Веланда, поскольку первое производно от лат. *faber* «кузнец» [Матюшина 2006, 38–39].

Интересно проследить изменение роли и места в рассказе имени собственного при смене жанрового регистра, о чем свидетельствует процесс трансформации исторического сочинения в агиографическое, а также прозы – в поэзию. Обратимся к тому, как преобразует аббат Эльфрик исторический рассказ Беда о нортумбрийском короле Освальде в житие святого.

В «Церковной истории народа англвов» рассказ об Освальде (IV, 1–13) содержит множество антропонимов и топонимов, призванных подтвердить достоверность описываемого, но не всегда имеющих прямое отношение к Освальду. Беда излагает историю крещения англосаксонских королевств в хронологической последовательности и в контексте крещения всей Англии, отчего сюжет об Освальде пронизан событиями за пределами Нортумбрии и увязан с политикой правителей. Эльфрик в своем жизнеописании святого убирает параллельные линии рассказа, в том числе политическую подоплеку событий, вместе с чем исчезает ряд антропонимов и топонимов, которые мешали бы читателю сосредоточиться на личности короля. Так, из перечня политических соперников Освальда исключены его сородичи, зато более ярким становится описание его противостояния иноземному противнику Кэдалле. По имени назван брат и преемник Освальда, король Освий, который после гибели Освальда в бою забрал с поля битвы его останки, но не дочь брата, которая поместила их для почитания в монастырь. Опущены имена некоторых свидетелей посмертных чудес Освальда, которые в эпоху Эльфрика уже не требовались в качестве доказательств их реальности. Убирая ряд топонимов, Эльфрик оставляет, однако, наименование места битвы, на котором Освальд одержал победу над врагом, поскольку имя Хевенфельд (Небесное Поле) Беда считает символическим предзнаменованием восстановления христианства в Нортумбрии (III, 2).

Глагольные предикаты, сопровождающие имя Освальда в житии Эльфрика, как и у Беда, подчиняются определенной схеме, отражающей последовательность конкретных событий: «жил да был» (*wæs*, 1) – «воздвиг Крест» (*arærdæ ane rode*, 12) – «вступили в сражение» (*eodon to þam gefeohte*, 17–18) – «одержали победу» (*gewunnon þær sige*, 18) – «пожелал обратить свой народ в веру» (*wolde gebigan his leoda to geleofan*, 34) – «стал восприемником в крещении» [короля Кинегильса] (*hine to fulluhte nam*, 95) – «был убит» (*ofslagen wearð*, 105), и т.п. (Древнеанглийский оригинал жития цит. в переводе автора статьи по: [Fowler 1978, 45–48] с указанием номеров строк, принятым в этом издании). Однако Эльфрик чаще, чем Беда, снабжает эти предикаты оценочными определениями и пояснениями, которые заменяют характерные для Беда реалистические детали рассказа. Так, картина воздвижения Креста перед битвой представлена у Беда такими деталями, как «в спешке сколотили Крест и вырыли для него яму, король сам в благочестивом рвении водрузил его и держал обеими руками, пока воины засыпали яму» (III, 2). У Эльфрика вместо этого находим краткую фразу, отмечающую лишь благочестивые намерения короля: «Прежде чем вступить в бой, Освальд воздвиг Крест во славу

Божию» (12–13). Фраза эта повторяется с небольшими вариациями: «С тех пор стоял там тот самый Крест, который воздвиг Освальд во славу Божию» (22). Далее, у Беды Освальд, «едва взоидя на трон, позаботился о том, чтобы весь управляемый им народ сподобился благодати христианской веры» (III, 3). У Эльфрика, «как только Освальд пришел к власти, задумал он по воле Божией склонить свой народ к вере в Бога Живаго» (34–35).

Упоминание воли (или славы) Божией – характерный житийный топос, которым неоднократно пользуется Эльфрик. Не забывает он напомнить читателю и о том, что все чудеса совершались по вере (или заступничеству) Освальда. У Беды в соответствующих местах рассказа подобные выражения отсутствуют, хотя он и упоминает «искренность веры» короля (III, 2). Нарратив Беды нацелен на передачу конкретных фактов, ср. описание исцеления мхом с воздвигнутого Освальдом Креста монаха Ботельма, который «спрятал дар [мох] за пазуху, забыл его вытащить и оставил там. Среди ночи он проснулся от прикосновения чего-то холодного и, ощупав себя поврежденной рукой, обнаружил, что она вылечилась, словно никогда не болела» (III, 2). У Эльфрика это описание сведено к одной фразе: «Больной тотчас заснул и в ту же ночь исцелился по заступничеству Освальда» (27–28). Нарратив Эльфрика направлен на создание образа святого.

Таким образом, имя собственное в прозе Эльфрика словно окутывается некоей аурой, которая сообщает ему аксиологический смысл. Большую роль играют в этом оценочные эпитеты, сопровождающие или замещающие имя Освальда, число которых у Эльфрика превышает таковое у Беды. Дело, все же, не столько в их количестве или качестве (в целом они соответствуют латинскому оригиналу), сколько в распределении их в тексте. И у Беды, и у Эльфрика имя Освальда при первом появлении сопровождается стереотипной оценочной характеристикой, ср. *Osualdi, uiri Deo dilecti* (III, 1) «боголюбивому Освальду», букв. «Освальду, мужу, угодному Богу» и *sum æðele cyning Oswald gehaten... gelyfed swuðe on God* (1–3) «некий благородный король по имени Освальд... весьма возлюбленный в Боге» – эпитет Освальда варьирует здесь эпитет короля Эдвина, крестителя Нортумбрии, *on Crist gelyfed* (6) «возлюбленный во Христе». Однако далее Беда не дает Освальду оценочных эпитетов вплоть до эпизода, в котором раскрывается милосердие короля (*pauperibus et peregrinis semper humilis, benignus et largus fuit*, III, 6 «он всегда оставался добрым, милостивым и щедрым к бедным и путешествующим»). Эльфрик же не только предваряет эпизод схожей характеристикой (*Ða wearð se cyning Oswald swiðe ælmesgeorn and eadmod on þeawum ond eallum þingum cystig*, 60–61; «стал король Освальд щедр на милостыню, и кроток нравом, и во всем добродетелен»), но и ранее вставляет оценочные эпитеты всякий раз, когда речь идет о благочестивых поступках короля. Причем один из эпитетов, *se geleaffulla* «исполненный веры», носит описательный характер, как и *geleafod on God* «боголюбивый», а другие два – *Oswald se eadiga* «преподобный Освальд» и *þæt gesæligan cyninge* «блаженному королю» – приближаются к титулам святого (ср. лат. *beatus* как наименование первого этапа канонизации на

Западе). Неудивительно поэтому, что далее в рассказе Эльфрика о гибели Освальда тот прямо именуется святым – *hæðenan genealæhton to þam halgan Oswolde* (112), «язычники приблизились к святому Освальду».

Беда, повествуя о жизни Освальда, не дает ему таких титулов. Два исключения, на первый взгляд, составляют фразы «Освальд, святейший и победоноснейший король нортумбрийцев» (*sanctissimum ac uictoriosissimum regem Nordanhymbrorum*, III, 7) и «Освальд, христианнейший король Нортумбрии» (*christianissimus rex Nordanhymbrorum*, III, 9). Однако формы суперлатива представляют здесь скорее трафаретные выражения, лишённые канонического церковного смысла (в письмах они сведены до вежливых обращений). Прилагательное *sanctus* нередко сочетается у Беды с наименованиями священных предметов, а применительно к людям может трактоваться просто как знак благочестия, о чем свидетельствует его появление в форме компаратива (*sanctior uir*, III, 10 «более святой муж», то есть выделяющийся благочестием). И если Беда все же именует Освальда «святым мужем» (*uiri sancti*, III, 11), то и неких клириков он в том же эпизоде уважительно представляет как «святых мужей» (*uirorum sanctorum*, III, 11), не давая свидетельств их святости. Характерно, что к Освальду указанные суперлативы также прилагаются в эпизодах, не связанных с посмертными чудесами.

В собственно каноническом смысле Беда применяет слово *sanctus* к Освальду лишь дважды (оба раза не в атрибутивном употреблении): в эпизоде с мальчиком, получившим исцеление «у гробницы святого» (*ad tumbam sancti*, III, 12), где Освальд поименован как король, «соцарствующий с Господом» (*cum Domino regnantis*, III, 12), и в эпизоде, где обитатели монастыря Бардни отказались принять останки короля, хотя «знали, что он был святым» (*sanctum eum nouerant*, III, 11). У Эльфрика подобный титул при упоминании чудес появляется чаще. В эпизоде с грешником, исцеленным реликвиями Освальда (III, 13), Беда говорит лишь о «заслуживающей удивления святости» короля (*mirandae sanctitatis*), проявлявшейся в «его замечательной вере и добродетели» (*excellencia fidei et uirtutis*), а Эльфрик в том же эпизоде трижды называет его святым (*halig*). Также в концовке жития, в посмертной похвале Освальду (138–149) тот трижды назван святым, причем его имя стоит в окружении имен трех других подвижников веры, чья святость не вызывала сомнений в эпоху составления жития (*se halga Beda, se halga Cuðberht, Aidanes... þæs halgan bisceopes*). Поскольку древнеангл. *halig* имело широкий спектр значений (святой, священник, праведный, благочестивый), Эльфрик, говоря о перенесении мощей в монастырь Бардни, трижды уточняет церковный статус Освальда, вводя латинское заимствование *sanct*: монахи, по человеческому заблуждению, не пожелали «принять святого» (*þone sanct underfon*, 129), но Бог просветил их, «что он, праведник, был свят» (*þæt he halig sanct wæs*, 131), так что им все же пришлось «принять святого» (*þone sanct underfon*, 135), коего они прежде отвергли.

Беда-историк, хотя и не сомневается в святости Освальда, ведет по-

вестование в терминах причинно-следственных связей, соотнося чудеса с характером и духовным устройством своего героя и предваряя их описание такой преамбулой: «Его великая вера в Бога и духовное рвение выразились после его смерти во многих чудесах» (III, 9). Эльфрик-агиограф не нуждается в подобных объяснениях, поскольку представляет святость короля как данность, а чудеса – совершающимися по благодати Божией. Поэтому у Эльфрика титулы Освальда, свидетельствующие о его святости, часто предваряют описываемые события, а не следуют за ними. Имя святого и его титулы как бы заранее содержат всю информацию, которая разворачивается в виде рассказа. Имя в житии, уснащенное эпитетами, возвеличивает его носителя, в чем заметны элементы эпизации истории, которая начинает служить недостижимым образцом для аудитории.

Нечто похожее можно наблюдать в древнеанглийской аллитерационной поэзии, где имя, в том числе имя собственное, сопровождается и варьируемое разными эпитетами, доминирует в звуковой и ритмико-синтаксической организации рассказа над глаголом. Превращение исторического повествования в житие можно сравнить с трансформацией прозы в поэзию, недаром отдельные места в житиях содержат так много аллитераций и ритмико-синтаксических формул, что первые издатели печатали их стихами (ср. образец зачина жития св. Освальда в публикации В. Скита [Fowler 1978, 44]). Главенство имени собственного с его эпитетами заметно уже в первых трех строках указанного текста:

*Æfter ðan ðe Augustinus to Engla lande becom,
Wæs sum æðele cyning, Oswold gehaten,
On Norðhymbra lande, gelyfed swyfe on God.*

Интересно, что аллитерированное переложение метров Боэция из «Утешения философией» близко не к латинским стихам, а к их более раннему древнеанглийскому прозаическому переложению, весьма отличающемуся от оригинала [Матюшина 2006, 33, 46]. Следовательно, поводом для поэтического переложения послужило не стремление к передаче содержания, а нечто иное. Стихи в оригинале Боэция «благодаря более широкому взгляду на предмет наделяются большей значимостью, чем соседствующие с ними прозаические части» [Матюшина 2006, 12]. Вероятно, чем-то подобным мог руководствоваться и англосаксонский автор. Сравним введение речи Мудрости (Wisdom), чье имя заменяет иноземное имя Philosophia, в прозе и поэзии. (Текст древнеанглийского Боэция цит. по [Fowler 1978, 122–123], русский перевод автора статьи). В прозе: *Ða ongan se Wisdom singan ond giddode þus*, «Тут начала Мудрость петь и возгласила так». В поэзии: *Ða se Wisdom eft / wordhord onleac, // sang soðcwidas, / and þus selfa cwæð*, «Тут Мудрость вновь / раскрыла словосокровищницу, // запела правдивые песни / и так сама сказала». Обращает на себя внимание не только технический прием стихотворного сочинения – воспроизведение устойчивой аллитерационной коллокации, ср. зачин поэмы

«Морестранник»: *Mæg ic be me sylfum / soðgied wrecan*, «Могу я о себе / правдивую песнь сложить» (Цит. по: [Fowler 1978, 108]). Более значим тот факт, что семантический потенциал имени собственного раскрывается в сопровождающих его именах нарицательных, которые задают оценку содержания прямой речи: сказанное правдиво, драгоценно и принадлежит самой Мудрости.

Еще более интересный пример находим в развернутой поэтической интерпретации переводческой деятельности Альфреда, о которой в прозаическом прологе к переводу Боэция сказано кратко: «... когда он [Альфред] изучил эту книгу и перевел ее с латыни на английскую прозу, он переложил ее еще раз в стихи» (цит. по: [Матюшина 2006, 28]). Первые пять строк поэтического пролога строятся на аллитерационных коллокациях, начинающихся с имени собственного: *Ælfræd – ealdspell* «Альфред – древний сказ», *cyning – cræft* «король – искусство», *leodwyrhta list – lust* «мастерство слагателя песен – желание», *leodum – leod* «людям – поэзию», *monnum – mislice cwidas* «мужам – разные стихи» (цит. по: [Матюшина 2006, 28]). Последовательность созвучных имен задает канву рассказа о короле-поэте, увековечивая его образ, раскрывая мотивы его трудов, о которых поведал его биограф Ассер: любовь к старинной поэзии, выдающиеся способности, стремление приобщить народ к словесному творчеству.

Характерно, что одно из имен, эпитет поэта, представляет свернутую глагольную клаузу (*leodwyrhta* от *leod wyrсан* «слагать, букв. срабатывать песни»), встречающуюся в древнеанглийском переводе рассказа Беды о поэте Кэдмоне. Его эквивалентом в эддической поэзии служит имя бога Одина как зачинателя поэтического искусства (древнеисланд. *ljóðasmiðr* букв. «кузнец песен»), что, возможно, говорит об общегерманских истоках композита. Моделью для подобных композитов выступали, по-видимому, имена собственные германских вождей, служившие героизации их носителей, ср. *Æðelræd*, производное от *eðle rædan* (Widsith, 12b) «вотчиной править» и *beaggyfa*, *beaga brytta* *Beowulf*, 1102a, 1487a), соотносимые с *giefe bryttian* (Widsith, 102b), *beagas bryttian* (ср. *Beowuf*, 1726, 2370) «наделять дарами, кольцами» [Гвоздецкая 2018, 42].

Если в деривационном плане подобные имена представляют свернутые глагольные клаузы, то в плане поэтической наррации они, напротив, дают повод для развертывания заложенной в них информации в рассказ. Можно нередко наблюдать тождество внутренней семантической формы композита и синтаксически соотносенной с ним глагольной клаузы. Так, поэт «Беовульфа» рассказывает о посещении великаном Гренделем дворца Хеорот, опираясь на имена-эпитеты, воссоздающие целостный образ чудовища. Каждое из них появляется в тексте тогда, когда Грендель собирается совершить то действие, которое запечатлено в его имени. *Sceadugenga* «во-тьме-ходящий» приходит ночью (702b–703a), *scyn/man-scaða* «демон/зло-вредитель» собирается заманить и унести воинов во тьму (706–707, 712–713), *bealo-hydig* «зло-замышляющий» врывается во дворец разъяренным (723–724a), *ellor-gast* «дух-изгнанник», потерпев поражение

в схватке с Беовульфом, отправляется в дальний путь (807a–808). То же и в зачине поэмы, где сложные эпитеты полагают начало глагольным клаузам, ср. *Hwæt, we Gar-Dena / in geardagum // þeodcyniga / þrym gefrunon // hu þa æðelingas / ellen fremedon* (Beowulf, 1–3), «Что ж, мы воинственных данов / в давние дни // великих конунгов / славу узнали, // как те витязи / подвиги совершали». Сложное имя *Gar-Dena* «копейные (воинственные) даны» подсказывает поэту фразу *ellen fremedon* «подвиги совершали», композит *þeodcyniga* «великих конунгов» превращается в «славу узнали» [Гвоздецкая 2016, 48–49, 53–55].

Имена собственные в «Беовульфе» могут порождать в тексте формульные выражения, отмечающие какую-то значимую черту героя. Так, «говорящее» имя *Унферт* (*Unferð=Un-frið* букв. «не-мир») впервые появляется в составе церемониальной речевой формулы, сопровождаемой метафорой ссоры, которую затевает герой, оказываясь нарушителем мира на пиру: *Unferð mæfelode, Ecglafes bearn, <...> onband beadurune* (499–501a), «Унферт молвил, <...> сын Эгглава, развязал руны распри» (Текст «Беовульфа» цит. по [Swanton 1990], перевод автора статьи). Имя *Беовульфа* («боевой волк» или «пчелиный волк, т.е. медведь») скорее отсылает к силе и храбрости, но в форме номинатива более чем в половине случаев включается в ту же формулу (*Beowulf mæfelode*, 529a, etc.), чем отмечается значимость монологов героя в композиции поэмы.

Отметим, что сама древнегерманская аллитерационная поэзия выросла из такой «героизирующей» функции имен собственных, связываемых аллитерацией в перечнях имен легендарных германских вождей (тулах) [Смирницкая 1982, 194]. Подобными перечнями изобилует поэма «Видсид», монолог странствующего поэта, ср. *Ætla weold Hunum, / Eormanric Gotum, etc.* (Widsith, 18), «Этла правил гуннами, / Еорманрик готами», и т.п. Аллитерирующие каталоги имен собственных – это прием, позволявший устному сказителю всегда иметь в памяти запас эпических преданий, разворачивая имена в рассказ по мере надобности, ср. *Hroðwulf ond Hroðgar / heoldon lengest // sibbe ætsomne, / <...> // forheowan æt Heorote / Heaðobeardna þrym* (Widsith, 45–49), «Хродвульф и Хродгар / держали долго // мир между собою, / <...> // порубили у Хеорота / хадобардов рать». В этом примере задают тон имена собственные – антропонимы, топоним и этноним, к которым подстраиваются (здесь созвучные им) глаголы [Гвоздецкая 2018, 30–32].

Подобная техника сказительства проявляется и в поэме «Деор», кратко монологе поэта, который, потеряв место придворного певца, пытается утешить себя, перечисляя имена эпических героев и героинь, претерпевших немало бед. Поэма имеет строфическую композицию; каждая из первых пяти строф начинается именем собственным, за которым следуют глагольные фразы, намекающие на причину несчастий. Так, в первой строфе немногочисленные предикаты вытеснены в последнюю, неаллитерирующую позицию в строке, а смысловую канву фраз составляют нередко аллитерирующие с антропонимом имена, позволяющие вспомнить сюжет:

Веланд, мифический правитель подземных существ, которого пленил и стреножил Нидуд, терпит жестокие страдания. Ср. (Deor, 1–6):

*Welund him be wurman / wræces cunnade,
anhydig eorl / earfoða dreag;
hæfde him to gesiþþe / sorg ond longap,
wintercealde wræce; / wean oft onfond,
siþþan hine Niðhad / on nede legde,
swoncre seonobende / on syllan monn.
Веланд средь змей / беду узнал,
Эрл одинокий (иначе: упрямый) / невзгоды терпел;
Держал в сотоварищах / тоску и печаль,
Студеную скорбь; / часто с горем дружил,
Когда ему Нидуд / узду наложил,
На сухожилья тяжкие узы / лучшему мужу.
(Текст «Деора» цит. по [Fowler, 1978, 112–113] в переводе автора статьи).*

Интересно, однако, что уже к шестой строфе (Deor, 28–34) личные имена сходят на нет, а доля невзгод (*earfoða dæl*) приписывается некоему горемыке, чей эпитет (*sorgsearig*) варьирует эпитеты другого страдальца, потерявшего вождя дружинника (*modsearig, earmsearig, earfeða gemundig* «печальный, озабоченный бедами»), от чьего лица ведется рассказ в лирической поэме «Скиталец» (Текст «Скитальца» цит. по [Fowler, 1978, 112–113] в переводе автора статьи). Лексические совпадения показывают, что опущение имени собственного – не случайность, а смена жанрового регистра. Фигура нарратора-сказителя, принадлежащего героико-эпическому миру, сливается в «Скитальце» с фигурой абстрактного мудреца (*snottor on mode*, 111), изрекающего общие истины. Так и в «Деоре» вводится афористическое высказывание, за которым слышится не голос сказителя, а голос анонимного автора поэмы (Deor, 31–34):

*Mæg þonne gefencan / þæt geond þas woruld
witig Dryhten / wendeð geneahhe,
eorle monegum / are gesceawað,
wislicne blæd, / sumum weana dæl.
Как не помыслить, / что в мире сем
Владыка всеведущий / розно решает,
многим эрлам / удачу дарует,
всякие блага, / долю несчастий иным.*

Характерно, что хотя в последней, седьмой строфе «Деора» приводятся конкретные данные о сказителе (скоп, т.е. певец, Хеоденинг) и названо имя его соперника (Heortenda), его собственное имя отнесено к прошлому (*me wæs Deor nomā*, 37b, «Мне было Деор имя»), ибо с потерей творчества теряется и смысл именованного певца. Фигура Деора раство-

рется в обобщенной фигуре анонимного автора, которому принадлежит, очевидно, повторяющийся после каждой строфы элегический рефрен: *Þæs ofereode, / þisses swa mæg*, «То миновало, / и это пройдет». Эпический рассказ о конкретных событиях сменяется лирико-дидактическими обобщениями. Тем не менее, герой-нарратор «Скитальца» не остается во все безымянным: имя собственное заменяют ему определяющие его личность эпитеты. Утратив социальные связи и превратившись в лирического героя, он не утрачивает героико-эпического мировосприятия, вспоминая пиры и битвы. Может быть, поэтому эпитеты, указывающие в поэме на его отверженность, перекликаясь с другими сложными эпитетами, все же близки известным моделям имен вождей. Так, композит *an-haga* «одинок живущий (или: думающий)», с одной стороны, перекликается с *an-hydig* в «Деоре» (букв. «один-думающий» – одинокий или упрямый), а с другой стороны – с мужским именем *An-laf*; композит *eard-stara* (букв. «по земле ступающий») – с эпитетами *hæf-*, *mearc-*, *mor-stara* («бродящий по пустоши») или *an-stara*, *an-laga* «одиночка», с одной стороны, и с личными именами, содержащими отглагольный дериват в роли второго компонента, с другой (*Ead-gifu* «богатство дающая», *Ead-gæd* «богатством правящий»).

Таким образом, характер «встраивания» имени собственного в нарратив в древнеанглийской поэзии и прозе маркирует определенный путь развития словесного творчества: от простой констатации фактов в хрониках и исторических сочинениях, где имя собственное идентифицирует известных личностей, к наполнению его ценностной информацией, которая запечатлевается в устойчивых эпитетах и формульных оборотах, присущих житиям святых и аллитерационной поэзии. Если в первом типе текстов сопровождающие имена глагольные клаузы фиксируют конкретные события, то во втором они отмечают стереотипные черты героя, формирующие его художественный образ. Здесь семантика имени собственного вступает в тесное взаимодействие с его синтаксическим окружением в нарративе, как бы запечатлевая в себе описывающую героя клишированную фразеологию. В результате имя собственное становится носителем всей заложенной в традиции информации о его носителе и обрастает целым рядом сложных эпитетов, всегда готовых «развернуться» в рассказ в виде соответствующих глагольных клауз, что особенно заметно в героико-эпической поэзии. В героических элегиях, где акцентируются не деяния, а страдания героя, соотносимые с общечеловеческой участью, исчезает потребность в идентификации личности, однако роль имени собственного выполняют соотносимые с ним по структуре композиты, обозначающие внеличностный характер персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38.

2. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англо- / пер. В. Эрлихмана. СПб., 2001.

3. Гвоздецкая Н.Ю. Концепт «путь» в поэтическом творчестве англо-саксов (VII–XI вв.) // Древнейшие государства Восточной Европы – 2009: Трансконтинентальные и локальные пути как социокультурный феномен. М., 2010. С. 345–361.

4. Гвоздецкая Н.Ю. Именные композиты в древнеанглийском поэтическом тексте (синтактико-нарративный аспект) // *Rhema. Рема*. 2016. № 3. С. 47–62.

5. Гвоздецкая Н.Ю. Фinitные и нефinitные клаузы с именами собственными в древнеанглийском поэтическом дискурсе (на материале поэмы «Видсид») // *Rhema. Рема*. 2018. № 1. С. 28–45.

6. Матюшина И.Г. Боэций и король Альфред: поэзия и проза // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения. М., 2006. С. 11–57.

7. Метлицкая З.Ю. Англосаксонская хроника IX–XI века. СПб., 2010.

8. Ненарокова М.Р. Перевод как культурная адаптация: две античные истории в изложении короля Альфреда Великого // Перевод и подражание в европейских литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 76–112.

9. Песнь о Хельги сыне Хьёрварда // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. С. 253–259.

10. Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия. М., 1982. С. 171–232.

11. Смирницкий А.И. Хрестоматия по истории английского языка с VII по XVII в. М., 2008.

12. Colgrave B., Mynors R. (eds). *Bede's Ecclesiastical History of the English People* / ed. and tr. B. Colgrave, R. Mynors. Oxford, 1969.

13. Fowler R. (ed.). *Old English Prose and Verse. An Annotated Selection with Introductions and Notes* by R. Fowler. London, 1978.

14. Swanton M. (ed.). *Beowulf. Edited with an Introduction, Notes and New Prose Translation* by M. Swanton. Manchester, 1990.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gvozdet'skaya N.Yu. Imennyye kompozity v drevneangliyskom poeticheskom tekste (sintaktiko-narrativnyi aspekt [Noun Compounds in Old English Poetic Text (a syntactic and narrative aspect)]. *Rema. Rhema*, 2016, no. 3, pp. 47–62. (In Russian).

2. Gvozdet'skaya N.Yu. Finitnye i nefinitnye klauzy s imenami sobstvennymi v drevneangliyskom poeticheskom diskurse (na materiale poemy "Vidsid") [Finite and Non-Finite Clauses in Old English Poetic Discourse]. *Rema. Rhema*, 2018, no. 1, pp. 28–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Averintsev S.S., Andreev M.L., Gasparov M.L., Grintser P.A., Mikhailov A.V. Kategorii poetiki v smene literaturnykh epokh [The Categories of Poetics in the Chang-

ing Literary Epochs]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics. Literary Epochs and types of literary consciousness]. Moscow, 1994, pp. 3–38. (In Russian).

4. Gvozdetskaya N.Yu. Kontsept “put” v poeticheskom tvorchestve anglo-saksov (7–11 c.) [The Concept of the Way in the Anglo-Saxon Poetic Art]. *Drevneyshie gosudarstva Vostochnoy Yevropy – 2009: Transkontinental’nye i lokalnye puti kak sotsiokul’turnyi fenomen* [The Oldest States of Eastern Europe – 2009: Transcontinental and Local Ways as Sociocultural Phenomenon]. Moscow, 2010, pp. 345–361. (In Russian).

5. Matyushina I.G. Boetsiy i korol’ Al’fred: poeziya i proza [Boethius and King Alfred: Poetry and Prose]. *Stikh i proza v evropeyskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Verse and Prose in European Literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2006, pp. 11–57. (In Russian).

6. Nenarokova M.R. Perevod kak kulturnaya adaptatsiya: dve antichnye istorii v izlozhenii korola Alfreda Velikigi [Translation as Cultural Adaptation: Two Ancient Stories Rendered by King Alfred the Great]. *Perevod i podrazhanie v evropeyskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Translation and Imitation in European Literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 2002, pp. 76–112. (In Russian).

Гвоздецкая Наталья Юрьевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, заведующая кафедрой английской филологии Института филологии и истории. Специалист в области английской филологии, истории английского языка, древнеанглийской и древнеисландской литературы. Научные интересы: историческая поэтика; древнегерманский эпос; древнеанглийская аллитерационная поэзия; языки, литература, культура, история средневековой Англии и Исландии.

E-mail: ngvozd@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6183-2316

Natalya Yu. Gvozdetskaya, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology; Head of the Department of English Philology, Institute of Philology and History. Specialist in English Philology, History of the English Language, Old English and Old Icelandic Literature. Scholarly interests: Historical Poetics; Old Germanic Epic; Old English Alliterative Poetry; Languages, Literature, Culture, History of the Medieval England and Iceland.

E-mail: ngvozd@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6183-2316

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00057

И.В. Ершова (Москва)

МУДРОСТЬ СИДА: РАССУДИТЕЛЬНОСТЬ ИЛИ ХИТРОУМИЕ?

Аннотация. В статье исследуются особенности героического характера Сида Кампеадора и поднимается проблема происхождения главного качества Сида, определяемого как «mesurado». Стоит объяснять специфику испанского героя его сходством с историческим прототипом или античным идеалом правителя, или же проблема состоит в особой генетической природе этого эпического персонажа? Анализ отдельных эпизодов «Cantar de mio Cid» – эпизодом с закладом сундуков и битвы при Теваре – показывает, что рассудительность и мудрость Сида скорее следует толковать как хитроумие. Уточнить истоки природы эпического амплуа Сида Кампеадора предлагается благодаря хроникальным переложениям, часть из которых датируется временем, предшествующим датировке поэмы, а часть – последующим. Анализ эпизода в Нахерской хронике, который следует трактовать как хитроумный трюк с ложным умалением сил, а также определение сюжетной роли Родриго Диаса в рассказе о разделе королевства Фернандо I в «Хроника двадцати королей» как роли советчика, помогающего найти хитроумный выход из сложной ситуации, позволяет утверждать, что мудрость Сида проистекает прежде всего из плутовства, характерного для героя-трикстера, и все эпические роли и функции Сида Кампеадора, которые складываются в испанской эпической традиции до конца XIII в. (хитроумный воин; советчик; властитель), последовательно связывают мудрость Сида не с его разумными «экономическими» стратегиями и рассудительностью нрава, а с хитроумием, проявленным при принятии решений.

Ключевые слова: «Песнь о моем Сиде»; умеренность; герой-трикстер; заклад сундуков с песком; «Нахерская Хроника»; «Хроника двадцати королей».

I. V. Ershova (Moscow)

Cid’s Wisdom: Rationality or Cunning?

Abstract. In this paper the heroic personality of Cid Campeador is considered and a problem of the origin of the main Cid’s trait (defined as “mesurado”) is articulated. It is worth a try to explain the peculiar features of the Spanish hero by his similarity with either the historical prototype or ancient ideal of the ruler or the problem consists in the genetic nature of this epic character? The analysis of certain events of the “Cantar de mio Cid” – the event with pawning the chests and the Battle of Tevar – shows that rationality and wisdom of Sid should rather be interpreted as resourcefulness. It is suggested to verify the origins of the nature of Cid Campeador’s epic role through the use of chronicle renderings, some of which are dated from the time preceding the poem dating and some, from the ensuing time. The analysis of the event in the “Crónica Naxerense”, which should be treated as a clever trick with false belittlement of the forces,

as well as definition of the narrative role of Rodrigo Dias in the story about division of the kingdom of Fernando I in the “Crónica de veinte reyes” as the counselor helping to find a clever escape from a difficult situation makes it possible to assert that wisdom of Sid stems above all from trickery typical for the trickster hero, while all epic roles and functions of Cid Campeador that develop in the Spanish epic tradition by the end of the XIIIth century (wise warrior; counselor; seignior) consistently link Sid’s wisdom with cunning resourcefulness in decision-making rather than with rational “economical” strategies and rationality of disposition.

Key words: “Cantar de mio Cid”; *mesura*; trickster; pawning the sand-filled chests; “Crónica Najerense”; “Crónica de veinte reyes”.

Средневековая эпическая традиция знает немало примеров героев, имевших реальных прототипов, но даже на их фоне Сид Кампеадор (Родриго Диас де Бивар) считается едва ли не самым «историчным» из них. Доводов в пользу исторической достоверности Сида Кампеадора приводится много: от реальных фактов его биографии до специфических черт характера героя. Своеобразие испанского эпического героя действительно связано с его близостью к историческому прототипу, однако речь скорее должна идти о специфике генезиса его эпического амплуа, которое трансформирует традиционный облик героя-воина в контексте средневековой культуры.

Исследователи «Песни о Сиде» исходят из одного твердого положения – Сид (и этим он обязан своему историческому прототипу) отличается несвойственной эпическому герою «мудростью, разумностью» – и пытаются самым разным образом объяснить это качество. И правда, обычно сопоставляемый с такими героями, как Беовульф, Роланд, Гильом Оранжевый и др., Сид никак не вписывается целиком в роль «героя-воина», что подвергает сомнению эпическую природу героя и поэмы. Испанский эпический герой зрел годами, разумен, практичен и даже хозяйственен; он весь в постоянной заботе о своих вассалах (об их пропитании, ночлеге, наделах земли), а нанесенное ему оскорбление предпочитает решать не воинскими поединками с недругами, но сложной судебной процедурой на кортесах короля, в результате чего его слава и богатство еще больше возрастают. Заботясь о пропитании своего войска, Сид оказывается способен даже на подлог, что обычно становится аргументом в пользу его хозяйственной находчивости и рассудительности. Конечно, его воинские качества бесспорны; правда, он никогда не показан в традиционном для эпического героя бое-поединке, хотя и убивает много врагов в битвах, более того, каждая его битва – это скорее хорошо продуманная военная операция.

По мнению многих исследователей, мудрость Сида проявляется буквально во всех действиях героя – это его умеренность в поведении, разумность при захвате и разделе добычи (обязательные компоненты тем битвы и осады), военная стратегия и способность находить хитроумные решения. Какова же генетическая природа мудрости Сида Кампеадора? Одни объясняют ее «рыцарскими» установками ученого автора поэмы,

исходящего из системы ценностей XII–XIII вв. и отдающего предпочтение добродетелям не столько эпическим, сколько рыцарским. Для других рассудительность и здравомыслие Сида – тоже не совсем эпическое свойство, но с другими доводами. Характер Сида трактуется как реализация унаследованной от античности идеи гармоничного сочетания в человеке *sapientia* и *fortitudo*, причем первое выступает скорее в значении «*prudencia*» (благоразумие и рассудительность). Такие объяснения также возводят героя поэмы к учено-клерикальной, т.е. письменной традиции. В качестве подтверждения не случайного характера этой редкой и странной для эпического героя характеристики приводится факт внесения теологами *prudencia* в список христианских добродетелей на рубеже XII–XIII вв. [Montaner 2011, 831]. Третьи выводят нехватку воинских качеств Сида и преобладание рассудительности в его поступках из его меркантильности и даже стяжательства: кажется, что раздел добычи составляет в совокупности большую часть песни. Отечественный переводчик и исследователь поэмы Б.И. Ярхо, проверяя «Песнь о Сиде» и другие эпические памятники средневековья на наличие или отсутствие патриотической лексики, сделал вывод, что по преобладающей семантике лексика испанской поэмы свидетельствует о следующем: «“Сид” – песнь корысти и стяжания (“Слово” – песнь храбрости; “Роланд” – песнь борьбы за веру; “Беовульф” – песнь вражды и мести)» (из доклада, прочитанного в ИМЛИ осенью 1941 г.) [Акимова, Шапир 2006, xxvii]. Родриго Диас действительно немало занят заботой о деньгах, разделом добычи, подсчетом завоеванного и пр., что, прежде всего, можно считать следствием реальных целей Реконквисты на ранних этапах, где основными были именно экономические цели (добыть землю и содержать себя и дружину).

Наконец, нетрадиционность Сида часто объясняется соединением в нем качеств двух типов собственно эпического героя – «героя-воина» и «героя-мудреца»: воинской доблести, силы, с одной стороны, и мудрости, а то и хитроумия, с другой [Menéndez Pidal 1957, 338; Hart 1977, 64–68; Schaffler 1977; Estrada 1982, 117–118; Deyermond 1987, 26]. Классическим примером первого типа героев обычно называют Ахилла, второго – Одиссея.

Сид, действительно, ближе ко второму типу – героя-мудреца, а как следствие его мудрость в поэме является не только (и не столько) рассудительностью и здравомыслием, но и хитростью.

Можно даже утверждать, что Сид Кампеадор в качестве эпического героя генетически возникает именно как герой-хитрец, и его мудрость надо понимать, прежде всего, как хитроумие. Сид минимально показан в бою, ни разу не изображен в единоличном поединке, а его самые запоминающиеся деяния – это заклад ложных сундуков и хитрости при осаде и в битвах с врагом. Все хитроумные решения Сида идут во благо его войску, а потому только возвеличивают героя.

Самый главный эпизод, доказывающий хитроумие Сида, – заклад с сундуками, реализующий фольклорный мотив «герой хитростью добыва-

ет помощь». Когда Сид покидает Бивар, лишенный всего своего имущества, то весь путь до границы Кастилии представляет собой следование героя за опережающим его запретом короля («крепко запечатанная грамота»). Он не может купить ничего из еды в Бургосе, найти себе пристанище в домах горожан, раздобыть денег на содержание войска. В этом внимании к материальному обеспечению войска герой «Песни о моем Сиде», как считается, разительно отличается от других памятников романского эпоса [Bowra 1952, 345–346; Duggan 1989, 19–20]. Бедствия героя на трудном пути вызывают горе людей, и только самые отважные решаются прийти на помощь герою: копейщик Мартин Антолинес добывает Сиду провизию и помогает ему в истории с закладом. Он привозит в лагерь на Арлансоне ростовщиков Ракеля и Видаса, которые принимают ложный заклад, поклявшись не открывать сундуки в течение года, и дают ссуду Родриго Диасу, которая нужна ему, чтобы содержать войско и заплатить за постой жены и дочерей в монастыре Сан-Педро де Карденья.

Мотив ложного заклада также имеет фольклорный характер; среди вариантов (но не источников) называют рассказ об обмане с сундуками, которые должны ввести в заблуждение вороватого ростовщика, в 15 апологе книги Петра Альфонса «Наставление клирику» [*Disciplina clericalis*, XV, пер. треть XII в., отсюда этот рассказ перешел в «Римские деяния»], а также эпизод с сундуками с камнями для создания ложного богатства у Геродота (История, III-123). Вместе с тем точных сюжетных совпадений с указанными историями не найдено, хотя сходство с апологом Петра Альфонса есть (изукрашенные сундуки, ростовщик); однако смысл рассказа в «Песни о Сиде» прямо противоположный. А. Монтанер, ссылаясь на А. Дейермонда, М. Чаплин и Сальвадора Мигеля, связывает рассказ о закладе сундуков с песком с жанром «примера», где лукавство и хитрость героя помогают победить его противников. Так и происходит в апологе Петра Альфонса, где сундуки с мнимым богатством по совету старой монахини должны проучить вора и заставить его вернуть деньги. В «примере» главное – это помощь божественного плана (в узко терминологическом смысле) или возможность включения в проповедь с религиозно-дидактической задачей (в широком) [Deyermont, Chaplin 1972, 41; Salvador Miguel 1977, 207; Montaner 2011, 627]; такая назидательная цель есть в латинском апологе (отсюда старая монахиня, придумавшая обман), но его нет в поэме, что скорее свойственно бытовой сказке или новеллистическому рассказу. Один и тот же мотив трактован в «Песни о Сиде» и в «Наставлении клирику» совершенно по-разному.

Однако вернемся к смыслу и месту этого эпизода в поэме. Мотив с мнимым богатством в сундуках встраивается в сюжет с вполне определенной задачей – достать денег на содержание семьи и дружины. Как кажется, он не содержит никакой иронии по отношению к ростовщикам Ракелю и Видасу, хотя эта интерпретация является основной в испанской критике. В частности, эпизод этот трактуется следующим образом: Ракель и Видас оказывают помощь Сиду только ради своего корыстного интереса, и – как

и инфанты Каррионские – окажутся в итоге в проигрыше [Gargano 1980, 222]. Невозврат денег ростовщикам рассматривается как пример шутки над шутником (мотив *burlador burlado*) [Lacarra Ducau 1979, 193–194]; подробнее об интерпретации эпизода в сидоведении см. [Montaner 2011, 673–675].

На самом деле этот эпизод лишь демонстрирует хитроумие героя и его помощника, находящих выход в безвыходной ситуации, а учитывая, что все знают о гневе и запрете короля, ростовщики могли вполне догадываться о пустых сундуках, рассчитывая на возмещение и удачу Сиды («вот какая ваша удача, велика ваша добыча» – *assí es vuestra ventura, grandes son vuestras ganancias*, v. 177). К тому же, весь эпизод по своему формульному составу оформлен именно как просьба Сиды о помощи. Эта типическое место, и оно имеет устойчивую форму в поэме. Любая просьба о помощи включает в себя следующие компоненты: а) напоминание о запрете короля («ведь король на него гневается» – *que el rey le á airado*, 114, 156); б) обещание последующей награды – в данном случае Мартином Антолинесом, а затем и самим Сидом («сделает вас навсегда богачами, не будете вы бедняками» – *por siempre vos faré ricos, que non seades menguados*, 108; *mientras que vivades non seredes menguados*, 157); в) трата денег на дружину и нужды семьи.

Другим примером демонстрации мудрости Сиды в поэме, а точнее его хитроумия становятся военные операции героя, например, в битве при Теваре. Последовательность действий такова: перед началом военных действий графа Рамона Беренгера идут угрозы и обмен устными посланиями (в виде двух реплик); далее следует обращение к войску, где Сид задумывает своего рода ловушку для малопригодного к битве врага: спускающееся с горы огромное войско графа примут на копья удачно расположившиеся рыцари Сиды – в этот момент он сообщает, что его лагерь стоит под горой и это дает ему преимущество:

«Прежде чем въедут они в долину, примем их на копья;
Одного вы раните – три седла станут пустыми.
Увидит Рамон Беренгер, за кем бросился в погоню,
Чтоб сегодня в роще Тевара завоевал я свою добычу»
(*Antes que ellos lleguen al llano presentémosles las lanças:
por uno que firgades tres siellas irán vazias.
Verá Remont Verenguel tras quién vino en alcança,
oy en este pinar de Tévar por tollerme la ganancia
[Cantar de mio Cid 1993, далее СМС 996–999].*

Сидово войско выходит на битву меньшим числом, но с большей отвагой и мужеством. А франков хотя и много, но они слабы и плохо готовы к сражению; это подчеркнуто кратким замечанием об одежде противников: франки в придворных костюмах, тогда как на людях Сиды воинская одежда.

Весь эпизод противостояния с графом Барселонским в «Песни о моем Сиде» решен очень стереотипно для системы типических сцен в поэме, хотя и в несколько комической интонации: это и рассуждения о туфлях вместо высоких сапог, о легких седлах вместо тяжелых галисийских, предназначенных для боя; это также сцена обмена речами после битвы, в которой Сид трижды уговаривает поест графа, а тот отказывается в обиде. Комизм этот слегка отдает шутловством, что с общей трикстерской подоплекой характера Сиде и его хитроумием соотносится в полной мере. Все обращение героя с графом должно подчеркнуть превосходство Кампеадора и некоторую несерьезность противостоящего ему врага (в отличие от мавров, к которым Сид всегда относится всерьез).

Итак, мудрость Родриго Диаса в «Песни о Сиде» проявляется не столько в дележе добычи или его реакциях, сколько в умело организованных битвах и осадах, которые демонстрируют главное эпическое свойство Сиде – его хитроумие. Попробуем выяснить истоки природы эпического амплуа Сиде Кампеадора. Сделать это, на наш взгляд, можно благодаря хроникальным переложениям, часть из которых датируется временем, предшествующим датировке поэмы, а часть – последующим.

В хроникальной эволюции сказаний о Родриго Диасе де Бивар одним из самых интересных и спорных текстов оказывается латинская «Нахерская хроника» (лат. *Chronica Nainerensis*, 1160? или 1180–1190?), созданная предположительно в монастыре Санта Мариа ла Реаль де Нахера [Ubieto Arteta 1981]; это первая хроника, посвященная истории Кастилии и ее правителей (впервые издана Ж. Сиро [Círot 1909] под названием «Chronique léonaise»). Среди прочего хроника вызывает особый интерес вниманием к легендарным сюжетам и, возможно, обращением к устным сказаниям и эпическим песням о деяниях героев (сюжет о битве при Ковадонге; отречение Альфонсо Великого; о мятежных графах Кастилии; о судьях Кастилии; о графе Фернанде Гонсалесе; о графине-предательнице; об инфанте Гарсия; о сыновьях Санчо Наваррского). В частности, одним из таких сюжетов в латинской хронике является история борьбы за власть и битв короля Санчо II Кастильского, источником которой считают несохранившуюся «Песнь о Санчо II Сильном», существовавшую то ли на латинском, то ли на романском языке. Начало этой истории кладет раздел королевства королем Фернандо I между тремя его сыновьями и двумя дочерьми. Дочери получили города и области к ним прилежащие, а сыновья поделили между собой Кастилию, Галисию и Леон. Результатом необдуманного решения старого короля стали междоусобные битвы братьев-королей.

Родриго Диас де Бивар, кастильский рыцарь и альферес короля (обладавший полномочиями командующего войском), возникает в следующем эпизоде: накануне битвы братьев-королей при Гольпехере король Санчо собирает военачальников, чтобы выяснить, чье войско больше и каковы их собственные силы. В этот момент между королем и Родриго происходит следующий диалог:

«Тогда сказал Санчо: “Если они превосходят числом, ты мы лучше и сильнее их. Не стоит ли мое копьё тысячи рыцарей, а копьё Сиде Кампеадора – сотни?” На это ответил ему Родриго, что с Божьей помощью смог бы он сразиться с одним рыцарем, а там как Бог даст. Однако король снова и снова препирался с кастильцем, говоря ему, что тот мог бы сразиться с 50, или 40, или 20, или, наконец, с десятком; но лишь один ответ смог он услышать из уст Кампеадора: “Выйду на бой против одного и сделаю то, что Бог позволит”»

(“...rex Santius hortatus suos sic ait: “si illi numerosiores, nos meliores et forciores. Quin inno lanceam meam mille militibus, lanceam uero Roderici Campidocti, centum militibus comparo”. Ad hec Rodericus cum uno tantum milite cum Dei adiutorio se pugnaturum et quod Deus disponderet facturum asserebat. E contra cum rex iterum atque iterum Rodericum secure cum L uel cum XL uel cum XXX, deinde cum XX uel ad minus cum X posse pugnare contenderet, nunquam tamen aliud uerbum ab ore Roderici potuit extorquere, nisi quod cum uno se cum Dei adiutorio pugnaturum et quod Deus permitteret facturum” [Naiensis III.7-17]).

По окончании битвы оба короля попадают в плен, и здесь на выручку Санчо приходит Родриго, увидевший, как четырнадцать воинов схватили короля и уводят его в плен. Далее:

«Побежал он за ними, крича издали: “Куда вы идете, жалкие? Какой будет ваша победа, если, уведя нашего короля, вы потеряете своего? Верните нашего короля и получите своего”. Они же, не зная того, что король их и в самом деле стал пленником, и считая, что это никак невозможно, презрительно отнеслись к Родриго и сказали ему: “Глупец, зачем следуешь ты по следу пленного короля? Или надеешься в одиночку вырвать его из наших рук?” Отвечал на это Родриго: “Дайте мне одно копьё, и я вам очень быстро покажу, с Божьей помощью, чего я хочу”. Они воткнули копьё в землю и поехали дальше. Схватив его, Родриго, прищипорил коня, первым броском сразил одного и развернувшись выбил из седла другого; и так раз за разом, налетая на них и повергая на землю, освободил короля и дал [ему] коня и оружие»

(“...instanter properat et eos a longe sic affatur: “quo miseri fugitis, uel que uictoria uobis si regem nostrum fertis et uestro rege caretis? Nostrum reddatis, ut uestrum post habeatis”. Illi regem suum captum esse nescientes et id nequaquam fieri potuisse credentes, uerba Roderici contemptui habentes dixerunt: “stulte, quid insequeris capti uestigia regis? Tu solus eum de manibus nostris liberari confidis?” Quibus Rodericus ait: “si lancea sola daretur, cum Dei adiutorio in breui meam uobis patefacerem uoluntatem”. At illi fixa in campo lancea processerunt. Qua Rodericus arrepta, equum calcariibus urgens primo impetum unum prostravit, in reditu alium deiecit et sic in eos sepius feriendo et ad terram prosternendo, regem eripuit, equum et arma exhibuit [Naiensis III. 1: 29-45]).

Важной структурной чертой обоих эпизодов становится принцип удвоения, который организует весь эпизод: два этапа битвы (сражение, заканчивающееся пленением двух королей; бой Родриго за освобождение

короля Санчо с четырнадцатью рыцарями); две беседы Родриго Диаса (одна с королем накануне битвы, вторая с противниками, пленившими короля). В обеих сценах поведение Родриго Диаса строится по одной модели – фольклорной по своему генезису: герой преуменьшает и умаляет свою силу. Скромный ответ Родриго следует на похвальбу короля, при этом протагонистом в этом случае следовало бы считать именно Родриго, и кажется, что структура эпизода подтверждает это.

Второй раз у Родриго Диаса подобная же перебранка происходит с вражескими рыцарями, пленившими короля, где он вновь демонстративно преуменьшает свои возможности, сначала уговаривая врагов добром отпустить короля, а потом преследуя отряд в одиночку и безоружным. Он начинает сражаться только после того, как враги уверились в его глупости: под насмешки рыцарей герой просит лишь одно копьё. Далее Родриго этим самым копьём по одному расправляется с половиной отряда, освобождает короля, и вместе они побеждают остальных (подробнее о трюке Родриго и его эпических параллелях см.: [Ершова 2018]).

Мотив умаления своей силы эпическим героем очевидно несет в себе оттенок хитрости, плутовства. В упомянутом выше втором диалоге (Родриго и рыцарей) этот оттенок трикстерства, преуменьшения своей силы ради обмана антагониста, просматривается достаточно отчетливо. Этому хитроумному герою вполне соответствует и трюк с сундуками, и периодические ловушки в бою и осадах, к которым часто прибегает эпический Сид в поэме. Эпизод в «Нахерской хронике» предстает фольклорным по самой своей природе, а потому позволяет нам предположить, что хитроумие с самого начала эпической карьеры было вполне свойственно эпическому Сиду.

Эпические сказания о Сиде Кампеадоре в XIII в. оказались записаны и включены в различные варианты хроник Испании, начатых в скриптории Альфонсо Мудрого. Там возникает еще один вариант сюжета о событиях, предшествующих тем, что описаны в «Песни о моем Сиде». Если в XII в. все деяния Родриго Кампеадора и его посвящение в рыцарство связывались с вассальной службой королю Санчо, то в XIII в. начало воинской биографии Сиде приходится на время службы, королю Фернандо (и отныне так и будет в устной традиции, в частности, в романах). Первое упоминание Родриго Диаса в «Хронике двадцати королей» (*Crónica de veinte reyes*, гл. 237) происходит в тот момент, когда хроника повествует о 40-м году правления Фернандо I Великого и подходит к рассказу о смерти короля и разделе страны между его сыновьями. Коротко история раздела выглядит следующим образом: умирающий король делит страну между сыновьями, забыв при этом наделить наследством дочь Урраку. Обиженная инфанта с плачем и жалобами требует справедливости и заручается помощью Сиде Руй Диаса. Сыновья, каждый, отдают часть своей земли Урраке, и Санчо, старший, вынужден отдать крепость Самору, что ему не нравится. Король умирает, но все предчувствуют будущие распри братьев, и они начинаются почти немедленно после смерти короля.

Заметную и важную роль в рассказываемом сюжете играет Ruy Diaz mio Sid – так называет его хроника и, по-видимому, эпическая поэма, ставшая ее источником. Сид в этом сюжете выступает правой рукой и советчиком короля Фернандо: «Хорошо, что вы пришли, Сид, мой верный вассал, ибо не было у короля лучшего советчика, чем вы» (*Bien seades venido Çide, mio leal vasallo, ca nunca rrey tal consejero ovo nin tan bueno commo vos sode* [Ss, CCXXXVIII]). Соответственно все его действия в приведенных эпизодах связаны с функцией *мужа совета* (эту функцию часто выполняет герой-мудрец, например, Одиссей в «Илиаде»): он послан королем за сыном-кардиналом; он является свидетелем раздела и клятвы; он дает совет инфанте Урраке, как попасть к королю и изложить свою жалобу; он советует королю дать наследство Урраке; он умирляет знать и ссоры у покоев умирающего короля.

Очевидно, что особое положение Сиде при короле Фернандо (сюжета по своему происхождению более позднего, чем «Песнь о Сиде») является следствием того высокого статуса, который обретает герой в эпической традиции. Именно Сид находит решение, как наделить наследством инфанту Урраку: Руй Диас не просто советует ей скорее попасть в покои короля, но придумывает хитрость с публичным плачем Урраки, чтобы ввести ее к умирающему королю. Хитрость Сиде заключается в том, что инфанте надлежит громко плакать у покоев умирающего отца, тогда тот услышит плач Урраки и велит позвать ее. Советническая функция Сиде в данном сюжете является основной, все советы Сиде осторожны и сопряжены с хитроумием, что вполне согласуется с эпическим поведением Сиде и характером героя в «Песни о моем Сиде».

Так мы видим, что помимо героя-воина традиция сказаний о Сиде Кампеадоре демонстрирует нам три ипостаси Сиде – *героя-мудреца* (с элементами трикстерства) в «Нахерской хронике», *советчика* в «Песни о разделе короля Фернандо», а также разумного и рассудительного Сиде-воина и правителя из «Песни о Сиде»: и все они между собой связаны одной чертой – хитроумием. Более того, хитроумие в нем, как кажется, является способом примирить два противоположных амплуа, из которых составлен его образ в «Песни о Сиде» – *героя-воина* и *властителя*. Хитроумный герой, часто выступающий в древнем эпосе в роли *мужа совета* (как, например, тот же Одиссей в «Илиаде» и Сид в начале своего героического пути), в средневековом рыцарском эпосе «Песнь о Сиде» приобретает черты эпического властителя.

Быть может, в том числе по этой причине в поэме Сид почти никогда прямо не называется «мудрым» и «разумным», тогда как ему и в самом деле свойственны эти качества. Как полагает Фр. Рико, «mesura» – разумность, уравновешенность, умеренность – не только является достоинством героя, но, оказываясь центральной категорией, характеризующей героя-воина, «неминуемо ведет к разрушению жанра» (имеется в виду эпос) [Rico 1993, XL]. Умеренность и рассудительность действительно не очень свойственны традиционному герою-воителю. Более того, в случае с

Сидом наличие этого качества сказывается на остальных характеристиках и мотивах, свойственных персонажу такого типа: так, например, мотивы «жалобы героя», «похвалы героя» максимально редуцированы, а такие, как, например, безрассудство героя, его вспыльчивость, и вовсе отсутствуют. На лексическом же уровне *умеренность / разумность*, главная по сути черта героя, не обретает форму устойчивого эпитета-характеристики (само слово в тексте применено к Сиду лишь однажды – «хорошо сказал Сид и так разумно» (*fabló mio Cid bien y tan mesurado*, 7). И это как раз понятно: слово «mesura» в средневековой культуре четко маркировано и имеет характер категории, правда, в системе рыцарско-куртуазных добродетелей, и войдет оно скорее в кодекс поведения идеального рыцаря – героя рыцарского романа, нежели героя эпического. В «Книге о рыцарском ордене» Раймундо Льюля, в четвертой ее части, где описывается поведение идеального рыцаря, «мудрости» как важнейшей добродетели рыцарства отведено важное место:

«Отсюда следует, что поскольку предназначение рыцарей заключается в том, чтобы преследовать и уничтожать злокозненных людей, и поскольку никто не подвергается стольким опасностям, как рыцари, можно ли себе представить что-то более необходимое рыцарю, чем мудрость? Умение рыцаря побеждать в турнирах и на полях сражений не столь тесно связано с рыцарским предназначением, как умение здраво мыслить, рассуждать и управлять своей волей, ибо благодаря уму и расчету было выиграно куда больше сражений, чем благодаря скоплению народа, амуниции или рыцарской отваге, («Книга о рыцарском ордене, ч. 4, п. 8», пер. В.Е. Багно; характерно, что в ностальгическом идеале Р. Льюля «мудрость» названа впереди «мужества» [см. Льюль 2016, 243]).

По-видимому, сложившуюся ситуацию можно объяснить не только тем, что средневековый литературный узус не позволяет сделать *mesura* формальной, т.е. словесно выраженной характеристикой эпического героя, хотя она вполне бы подошла той функции правителя, которую выполняет Сид во второй половине поэмы.

Таким образом, можно утверждать, что мудрость Сиды проистекает прежде всего из плутовства и хитроумия, характерного для героя-трикстера, и все эпические роли и функции Сиды Кампеадора, которые складываются в испанской эпической традиции до конца XIII в. (хитроумный воин; советчик; властитель), последовательно связывают мудрость Сиды не с его разумными «экономическими» стратегиями и рассудительностью нрава, а с хитроумием при принятии решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ершова И.В. Деяния Сиды Кампеадора в испанской историографии: следы «устности» в латинской хронике XII в. // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 236–245.

2. Льюль Р. Книга о рыцарском ордене / пер. В.Е. Багно // Льюль Р. О любящем и возлюбленном. СПб., 2016. С. 71–132.

3. Акимова М.В., Шапир М.И. Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. vii–xxxii.

4. Boura C.M. Heroic Poetry. London, 1952.

5. Chronica Naierensis. Corpus Cristianorum. Continuatio Mediaevalis. LXXI A. Chronica Hispana Saeculi XII. Pars II / Juan A. Estévez Sola (ed.). Turnhout, 1995.

6. La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II / M. de la Campa Gutiérrez (ed.). Málaga, 2009.

7. Cirot G. Une chronique léonaise inedited // Bulletin Hispanique. 1909. Vol. 11. P. 259–282.

8. Cantar de mio Cid / A. Montaner (ed.). Barcelona, 1993.

9. Deyermond A. El “Cantar de mio Cid” y la épica medieval española. Barcelona, 1987.

10. Deyermond A.D., Chaplin M. Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic // Philological Quarterly. 1972. № 51. P. 36–53.

11. Duggan J.J. The “Cantar de mio Cid”: Poetic Creation in Its Economical and Social Contexts. Cambridge, 1989.

12. López Estrada F. Panorama crítico sobre el Poema del Cid. Madrid, 1982.

13. Gargano, A. L’universo sociale della Castiglia nella prima parte del Cantar de Mio Cid // Medioevo romanzo. 1980. Vol. VII. P. 201–246.

14. Hart T.R. Characterization and plot structure in the Poema de Mio Cid // Mio Cid Studies. London, 1977. P. 63–72.

15. Lacarra Ducay M.J. La cuentística medieval en España: los orígenes. Zaragoza, 1979.

16. Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Madrid, 1957.

17. Montaner Frutos A. El Cantar de Mio Cid // Cantar de Mio Cid / A. Montaner (ed.). Madrid; Barcelona, 2011. P. 256–560.

18. Rico Fr. Un canto de frontera: “La gesta de mio Cid de Bivar” // Cantar de mio Cid / A. Montaner (ed.). Barcelona, 1993. P. xi–xliii.

19. Salvador Miguel N. Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid // Revista de Filología Española. 1977. Vol. 59. № 1–4. P. 183–224.

20. Schaffler N. Sapientia et fortitudo en el Cantar de mio Cid // Hispania. 1977. Vol. 60. P. 44–50.

21. Ubieto Arteta A. Historia de Aragón: Literatura medieval I. Zaragoza, 1981.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Cirot G. Une chronique léonaise inedited. *Bulletin Hispanique*, 1909, vol. 11, pp. 259–282. (In Spanish).

2. Deyermond A.D., Chaplin M. Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic. *Philological Quarterly*, 1972, no. 51, pp. 36–53. (In English).

3. Ershova I.V. Deyaniya Sida Kampeadora v ispanskoj istoriografii: sledy "ustnosti" v latinskoj khronike 12 v. [The Deeds of the Cid Campeador in Spanish Histrography: Traces of Oral Tradition in Latin Chronicle of the 12th Century AD]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2018, no. 1 (44), pp. 236–245. (In Russian).

4. Gargano A. L'universo sociale della Castiglia nella prima parte del Cantar de Mio Cid. *Medioevo romanzo*, 1980, vol. VII, pp. 201–246. (In Italian).

5. Salvador Miguel N. Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid. *Revista de Filologia Espanola*, 1977, vol. 59, no. 1–4, pp. 183–224. (In Spanish).

6. Schafler N. Sapientia et fortitudo en el Cantar de mio Cid. *Hispania*, 1977, vol. 60, pp. 44–50. (In Spanish).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Akimova M. V., Shapir M. I. Boris Isaakovich Yarkho i strategiya «tochnogo literaturovedeniya» [Boris Isaakovich Yarkho and the Strategy of "Exact Literary Criticism"]. *Yarkho B.I. Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: izbrannyye trudy po teorii literatury* [The Methodology of Exact Literary Criticism: Selected Works on the Theory of Literature]. Moscow, 2006, pp. vii–xxxii. (In Russian).

8. Hart T.R. Characterization and plot structure in the Poema de Mio Cid. *Mio Cid Studies*. London, 1977, pp. 63–72. (In Spanish).

9. Montaner Frutos A. El Cantar de Mio Cid. *Montaner A. (ed.). Cantar de Mio Cid*. Madrid; Barcelona, 2011, pp. 256–560. (In Spanish).

10. Rico Fr. Un canto de frontera: "La gesta de mio Cid de Bivar". *Montaner A. (ed.). Cantar de mio Cid*. Barcelona, 1993, pp. xi–xliii. (In Spanish).

(Monographs)

11. Boura C.M. *Heroic Poetry*. London, 1952. (In English).

12. Deyermond A. *El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española*. Barcelona, 1987. (In Spanish).

13. Duggan J.J. *The "Cantar de mio Cid": Poetic Creation in Its Economical and Social Contexts*. Cambridge, 1989. (In English).

14. López Estrada F. *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid, 1982. (In Spanish).

15. Lacarra Ducau M.J. *La cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza, 1979. (In Spanish).

16. Menéndez Pidal R. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, 1957. (In Spanish).

17. Ubieto Arteta A. *Historia de Aragón: Literatura medieval I*. Zaragoza, 1981. (In Spanish).

Ершова Ирина Викторовна, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-7319-2945

Irina V. Ershova, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPА; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, IWL RAS. Research interests: the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-7319-2945

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00058

М.Н. Виrolainen (Санкт-Петербург)

БРАЧНЫЙ СЮЖЕТ В ГОГОЛЕВСКОМ ПЕТЕРБУРГЕ

Аннотация. В статье исследуется брачный сюжет с участием старшей и младшей пары персонажей, разыгранный в шести повестях Н.В. Гоголя «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В старшей паре, комичной или «страшной», иногда неполной, воплощено нарушение нормы. Младшая пара призвана эту норму восстановить, осуществив благополучное обновление истории. Но к искомому финалу приходят только приключения кузнеца в «Ночи перед Рождеством». Остальные пять повестей дают вариации искажения канонически «правильного» развития свадебного сюжета. В «петербургских повестях» старшая пара заняла периферийное положение, но уцелела в своем составе, между тем как младшее поколение оказалось представленным вереницей холостяков (Пирогов, Пискарев, Ковалев, Чертков, Поприцин, Башмачкин). Женщины Петербурга близки не к героиням «Вечеров», а к панночке в «Вие», брак с ними или нежелателен, или невозможен. Автор статьи приходит к выводу, что подобная эволюция брачного сюжета связана с историческими воззрениями Гоголя. Репутация Петербурга, созданная Гоголем, сложилась в контексте споров о двух столицах; споры были манифестацией предпочтений, отдаваемых либо Московской Руси, либо реформированной Петром России. Выводы в «петербургских повестях» парад холостяков, занимающих ключевые роли в сюжетах, на заднем плане которых фигурируют уродливые старшие пары, Гоголь демонстрировал невозможность восстановления нормы, которое хотя бы однажды состоялось в условном малороссийском прошлом. «Петербургская» почва такого шанса не дает. Не случайно годы жизни Ивана Федоровича Шпоньки, в принципе неспособного к браку, приходится на петербургский период русской истории. Не случайно и то, что место действия комедии, целиком посвященной несостоявшейся женитьбе, – Петербург.

Ключевые слова: Гоголь; «петербургские повести»; брачный сюжет; историсофия.

M.N. Virolainen (St. Petersburg)

The Marriage Plot in Gogol's Petersburg

Abstract. This article explores the marriage plot involving both the elder and younger couples embodied in the six stories of “The Evenings on Farm Near Dikanka”. The elder couple, comic or “scary”, sometimes incomplete, embodies the violation of the norm. The younger couple is supposed to restore the norm by renewing the story successfully. However, only the blacksmith's adventures in “Christmas Eve” happen to reach the finale in question. The other five stories give different variations of distorting the iconic “correct” development of the marriage plot. In “St. Petersburg Stories” the elder couple is marginalized yet complete, whereas the younger generation is presented

via the succession of bachelors (Pirogov, Piskarev, Kovalev, Chertkov, Poprostdchin, Bashmachkin). Women in St. Petersburg seem to resemble cossack's daughter from “Viy” rather than the female characters “The Evenings”. They are unwanted or couldn't be married. This evolution of the marriage plot is related to Gogol's historical views. The reputation of St. Petersburg created by Gogol emerged in the context of disputes about the two capitals. These disputes were the manifestations of preferences given either to The Muscovite Russia or the one reformed by Peter the Great. By creating the whole procession of bachelors taking the leading parts in “St. Petersburg Stories”, with the ugly elder couples in the background, Gogol demonstrated the impossibility of restoring the norm which had happened in the conditional past of the so-called “Little Russia”. But it is impossible in St. Petersburg. It is no coincidence that the lifespan of totally unmarriageable Ivan Fedorovich Shponka covers the St. Petersburg period of the Russian history. Neither is the fact that the comedy fully devoted to the failed wedding is set in St. Petersburg.

Key words: Gogol; “St. Petersburg Stories”; the marriage plot; historiosophy.

Композиция двух частей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» проста и симметрична: предисловия и заключительные повести из жизни деда составляют в обоих случаях рамку, внутри которой расположено по три повести с брачным сюжетом. Сюжет этот только в «Ночи перед Рождеством» разыгрывается в полном соответствии с каноном волшебной сказки (добыча свадебных даров в «ином» мире обеспечивает получение невесты и счастливый финал). Остальные пять повестей дают вариации искажения канонически «правильного» развития свадебного сюжета. В «Сорочинской ярмарке» брачные перипетии заканчиваются благополучно, но подозрительна реплика кума: «...батя с дочкой затеяли здесь сами свадьбу!» [Гоголь 2001–, I, 96–97]. Это не более, чем шутка, острое словцо, однако в «Страшной мести» оно развернется в сюжет инцеста. Да и в истории утопленницы из «Майской ночи» вражда панночки с мачехой подана как соперничество за сердце сотника, обещавшего после женитьбы «крепче прежнего» прижимать свою дочь к сердцу – так же крепко, как обнимает, закончив рассказ об этом, Левко свою Ганну [Гоголь 2001–, I, 115, 116]. Герой «Вечера накануне Ивана Купала» со свадебным испытанием не справляется, а, казалось бы, выпадающая из общего ряда повесть о Шпоньке на самом деле венчает этот ряд, преподнося читателю полный крах свадебного сюжета.

Для каждой из шести повестей Гоголю потребовался один и тот же набор центральных персонажей, как будто речь шла о незамысловатой по своему составу театральной труппе: герой-любовник и молодая героиня, мужской и женский персонаж из старшего поколения, существо, прямо или косвенно связанное с inferнальным миром. Остальные составляют фон (хор). Герой-любовник мог предстать и победителем (Грыцько, Левко, Вакула), и проигравшим (Петрусь, героически гибнущий пан Данило), исполняющим то трагическую роль (тот же пан Данило), то комедийное амплуа (Шпонька) – но во всех случаях он выступал как участник брачного

сюжета. Брачную пару составляли и старшие персонажи. Пара эта всегда оказывалась неблагополучной, часто даже неполной. Место матери могла занимать сварливая злая мачеха, или же это место вообще пустовало. Как правило, старшее поколение представало в комическом свете, но возможны были и «страшные» варианты (отец пани Катерины, сотник и его жена-ведьма в «Майской ночи»). Принадлежность к нечистой силе допускалась только для представителей старшей пары (исключение – утопленница, но она – жертва родительского поколения). Старшие словно демонстрировали распад связей, которые младшие призваны восстановить, и младшая пара иногда справлялась, а чаще нет с этой важнейшей для исторического движения и космического равновесия задачей.

В следующем гоголевском цикле описанный набор персонажей оказался востребованным лишь в малой степени. Так, в любящей паре из «Старосветских помещиков» можно увидеть попытку совместить черты старшего и младшего поколения. Заданный в «Вечерах» сюжетный рисунок отчасти повторяется в истории любви погубленного отцом Андрия, резко выделяющейся на фоне эпического повествования «Тараса Бульбы». Некоторые подробности из жизни Ивана Ивановича и Гапки вполне соответствуют тем, которые могли бы встретиться при описании старшей пары в «Вечерах». Но уже сюжет «Вия» явно выпадает из заданных в первом цикле контуров.

Гоголю, однако, свойственна была тавтология – у него повторяются и словечки, и образы, и мотивы, и композиционные, и сюжетные ходы. (О настойчивом возвращении Гоголя к одной и той же формуле см., например: [Манн 1988, 366–378]). В «петербургских повестях», хотя и не объединенных автором в цикл и даже написанных в разное время, «труппа» «Вечеров» возвращается – правда, в существенно измененном составе, поскольку изменился и сам брачный сюжет. (Ср. общий ряд, в который выстроены Ю.В. Манном Пискарев, Андрий, Поприщин и Вакула при анализе развития любовной темы у Гоголя [Манн 1994, 416–417]). На фоне гоголевского Петербурга перед нами проходит парад холостяков: Пирогов, Пискарев, Ковалев, Чертков, Поприщин (и, с определенными оговорками, Башмачкин) бессемейными вступают в сюжет и такими же из него выходят. Лишь двое из них – Поприщин и Пискарев – предаются брачным грезам, но это грезы несбыточные, ибо предмет мечтаний одного стоит недостижимо высоко на социальной лестнице, другого же – непозволительно низко. Другие герои либо не помышляют о браке, либо дорожат своей холостяцкой жизнью, предпочитая развлекаться «раг атои» (а уж если жениться, то «только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капитала») [Гоголь 1937–1952, III, 54]). Семей обременен лишь старый художник в «Портрете» – но ему предстоит потерять близких и стать отшельником, прежде чем он сумеет одолеть дьявольское искушение.

Заметим, что петербургские холостяки лепятся из однородного материала. Близки по своим характерам Пирогов и Ковалев, только одному выпадает более суровое испытание, чем другому. В Черткове как будто

суммированы Пискарев и Пирогов. Выпадает из этого ряда Поприщин – но зато его повторяет близкий к безумию мелкий чиновник Башмачкин.

Если младшая пара безвозвратно утратила на петербургской почве свою женскую половину, то старшая пара уцелела в своем составе, хотя в ряде случаев несколько помолодела (возможно, за счет бездетности), оказалась представленной только в комическом варианте и вытесненной на периферию сюжетов. И ссоры, и любовные утехы петербургских супружеских пар имеют балаганный оттенок. Поколотивший соперника Шиллер соблюдает твердое правило «целовать жену свою в сутки не более двух раз, а чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз», никогда не кладет «перцу более одной ложечки в свой суп» [Гоголь 2001–, III, 152]. Врачующий пациента щелчками доктор имеет «свежую, здоровую докторшу» и ест «поутру свежие яблоки» [Гоголь 1937–1952, III, 68]. «Пусть дурак ест хлеб!» – думает о своем муже «почтенная дама», супруга цирюльника Ивана Яковлевича [Гоголь 1937–1952, III, 49]. Вслух она выражается гораздо резче: «Сухарь поджаристый! Знай умеет только бритвой возить по ремню, а долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять, потаскушка, негодяй!» [Гоголь 1937–1952, III, 50]. «Осадился сивухой, одноглазый черт», – вторит ей жена Петровича в «Шинели» [Гоголь 1937–1952, III, 149]. Сопровождающееся побоями сожителство с прислугой – повторяющийся мотив петербургских повестей. Казначей в департаменте, где служит Поприщин – «седой черт. А на квартире собственная кухарка бьет его по щекам. Это всему свету известно» [Гоголь 2001–, III, 205]. Сослуживцы Башмачкина «про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба» [Гоголь 1937–1952, III, 143].

Ни одной молодой героини, напоминающей девушек «Вечеров», мы в гоголевском Петербурге не найдем. Зато, как неоднократно отмечено, найдем вариацию панночки из «Вия». Описание погони петербургского художника за красавицей с Невского проспекта навязчиво ассоциируется с полетом, напоминая полет Хомя Брута верхом на ведьме. В «Невском проспекте» повторяется и сюжет оборотничества; он дан в петербургской повести в слегка прикровенном виде, но в обоих случаях красота оборачивается безобразием, юность – старостью, женское – мужским. (О красавице-проститутке как об Эннойе – падшей Софии см.: [Вайскопф 2012, 157–159].) Панночка в «Вие» превращается в то существо, о котором уже не говорится «она»: «...с треском лопнула железная крышка гроба, и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд...» [Гоголь 1937–1952, II, 216]. Но и проститутка «вместе с чистотой души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным» от мужчин «существом» [Гоголь 2001–, III, 135]. Взаимопревращение панночки и старухи в «Вие» происходит мгновенно – но и старение юной «Перуджиновой Бианки» происходит на глазах у читателей: во второй визит Пискарева «бледность краслась на

лице ее, уже не так свежем» [Гоголь 2001–, III, 143]. Противопоставленные друг другу в «Вечерах» участницы старшей и младшей пары в «Вие» сливаются в одно лицо, и петербургская повесть отчасти вторит этому. Не исключено, что возможность такого слияния отразилась и на поведении Хлестакова, на несколько минут позабывшего разницу между Анной Андреевной и Марьей Антоновной.

История жертв панночки репродуцирована в «Шинели», когда чуждый всему мирскому Акакий Акакиевич на пару минут попал под наваждение женской красоты. По дороге на вечеринку он загляделся на выставленную в освещенном окне магазина картину, «где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную» [Гоголь 1937–1952, III, 159]. Когда псарь Микита из «Вия» увидел такую же «нагую, полную и белую ножку» панночки, – тут же подхватил ее на спину и «пошел скакать, как конь, по всему полю» [Гоголь 1937–1952, II, 203]. Облаченный в новую шинель Башмачкин благополучно миновал картину, но на возвратном пути «подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая, как молния, прошла мимо». Впрочем, он и тут быстро опомнился, «подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси» [Гоголь 1937–1952, III, 160–161]. Вспомним: молния испепелила скакавшего рысью Микиту, да и сам Хома Брут скакал, набирая скорость, «с непонятным всадником на спине» [Гоголь 1937–1952, II, 186].

Любопытно, однако, что в «Риме», писавшемся примерно в то же время, что и «Шинель», молния становится важным штрихом портрета идеальной красавицы. В раннем наброске о черных, как уголь, глазах Аннунциаты сказано, что «из них льются молнии» [Гоголь 1937–1952, III, 476]. В окончательном тексте сравнение с молнией выдвинуто на первое место; оно зачинает не только описание героини, но и всю повесть: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскrojивши черные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты» [Гоголь 1937–1952, III, 217]. Аннунциата – позднее создание Гоголя, но и в ранней статье «Женщина» о другой идеальной красавице, Алкиное, сказано: «Молния очей исторгала всю душу...» [Гоголь 1937–1952, VIII, 147] (огненное, испепеляющее начало сосредоточено здесь и в мужском персонаже – ее поклоннике Телекесе). Но Аннунциата так же, как до нее Алкиноя – образ статуарный [см.: Шенрок 1895, 156]. Ни ту, ни другую невозможно вообразить в полете, как героинь «Вия» или «Невского проспекта». Между тем в гоголевском Петербурге тайной родственницей старухи-панночки оказывается не только «Перуджинова Бианка» – едва ли не каждая обитательница столицы вот-вот готова взлететь. «Блестящие ножки» танцующей дамы, небрежно касаясь паркета, «более эфирны, нежели если бы вовсе его не касались» [Гоголь 2001–, III, 137]. Красота женщины – «воздушная, легкая, очаровательная, чудесная, подобная мотылькам, порхающим по весенним цветкам». Ее личико – «легонькое», на нем лежат «воздушные тоны», тело – «почти прозрачное» [Гоголь 1937–1952,

III, 98, 101, 104, 103]. Приключения Пискарева и Пирогова как будто бы контрастно противоположны: недоступная красавица-брюнетка оказывается общедоступной, а доступная красотка-блондинка – добродетельной мужней женой. «Глупенькая немка», которую преследует Пирогов, действительно, не вершит демонического полета – но зато она порхает как птичка: «Блондинка бежала скорее и впорхнула в ворота одного довольно запачканного дома. <...> Незнакомка порхнула далее в боковую дверь» [Гоголь 2001–, III, 147]. Способность к полету в ней лишь притушена, но ни в коем случае не отсутствует. То же касается и дочери его превосходительства в «Записках сумасшедшего»: «Лакей отворил дверцы, и она выпорхнула из кареты, как птичка» [Гоголь 2001, III, 206]. (Такие же «улетучивающиеся» красавицы встречаются римскому князю в отвергаемом ради вечного города Париже – европейском аналоге Петербурга: «Еще большее впечатление произвел на него особый род женщин – легких, порхающих. Его поразило это улетучившееся существо» [Гоголь 1937–1952, III, 222]). Само бытие летящих и порхающих женщин словно бы слегка сдвинуто в сферу воздушную. Откровеннее всего об этом свидетельствуют женские наряды в «Невском проспекте». Дамские рукава, например, похожи «на два воздухоплавательных шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина». Это не насмешка над эксцессом моды, это лишь чуть утрированный постоянный признак женщин, которые появляются то «в платьях, сотканных из самого воздуха», то просто в «воздушном платье» [Гоголь 2001–, III, 129, 137, 138], то в легком, как дым, башмачке. (Ср. о «летучих» женских образах в романтической традиции: [Вайскопф 2012, 291–299]). Не удивительно, что в ту же воздушную сферу отчасти смещены и сами события повести.

Женщина, «эта красавица мира» [Гоголь 2001–, III, 135], слишком часто у Гоголя оказывается существом подозрительным. В самой Аннунциате, имя которой сулит благую весть, могут быть усмотрены черты тех гоголевских красавиц, которые ведут героев к гибели [см.: Джулиани 2009, 170–181]. Не удивительно поэтому возникновение устойчивой версии о патологическом страхе Гоголя перед женщинами. Думается, однако, что стойкое холостяцкое положение главных героев «петербургских повестей» имеет причину, лежащую не столько в области авторской психологии, сколько в области историософских воззрений Гоголя. (В иной, метафизической и спиритуалистической плоскости и, разумеется, в совершенно ином объеме эротическая и брачная тема в творчестве Гоголя и в контексте русского романтизма рассмотрена в книгах М. Вайскопфа [Вайскопф 2002; Вайскопф 2012]).

Андрей Белый видел в «коллективе», населяющем «Вечера», единый род: «...род – ствол; и листики – личности; прошелестят; и – ответятся; дети живы отцами; отцы – дедами; деды же живут в прадеде: он – “я” рода; но он – мертвец мертвецов <...> Цель жизни – створиться с “дедом”» [Белый 1934, 47–48, 49]. Такая картина изображает движение истории вспять. Между тем в размежевании пар – старшей и младшей – очевидно намере-

ние не только разделить, не только контрастно столкнуть поколения, но и испытать возможность благотворного движения истории вперед. Если старшая пара, как уже говорилось, демонстрирует искажение и даже распад нормы, то молодые, прекрасные, сильные и любящие друг друга дивчина и парубок призваны ее восстановить. Происходит это, однако, только в одной повести, сюжетно следующей сказочному канону, совмещенному, впрочем, с каноном житийным – в повести о кузнеце Вакуле, так или иначе искупившем шашни матери с чертом. Но сомнительные удачи и несомненные неудачи в других пяти повестях не ставят под вопрос саму устремленность малороссийских сюжетов к благополучному итогу – пусть даже в большинстве случаев достичь его не удастся. Лишь в одной повести, на фоне других сильно приближенной к современности, появляется герой, вообще неспособный к браку.

Ситуация резко меняется при перемещении гоголевских сюжетов в петербургское пространство.

В первой половине XIX в. споры о достоинствах старой и новой столицы были манифестацией предпочтений, отдаваемых либо Московской Руси, либо Петровской России [см.: Вацуро 1969, 160–168]. Оценивая созданную Гоголем чудовищную репутацию Петербурга, нельзя забывать, что она сформировалась именно в этом контексте и выражала, кроме всего прочего, исторические взгляды писателя. Связано с ними и развитие брачной темы. Выводя в «петербургских повестях» вереницу холостяков, занимающих ключевые роли в сюжетах, на заднем плане которых фигурируют уродливые старшие пары, Гоголь словно бы демонстрировал, что о восстановлении нормы речи уже быть не может. Не случайно годы жизни Ивана Федоровича Шпоньки приходятся на петербургский период русской истории. Не случайно и то, что место действия комедии, целиком посвященной несостоявшейся женитьбе, – Петербург.

В третьем томе прижизненного собрания сочинений Гоголя «Рим» органично примкнул к серии петербургских сюжетов. Две изображенные в этой повести столицы весьма точно корреспондируют антитезе «Москва – Петербург». Париж – новая столица Европы, аналог новой столицы России, но предпочтение с очевидностью отдано «ветхой» столице – Риму. Образ Аннунциаты соответствует восходящей к глубокой древности средневековой традиции, отождествлявшей женщину и город (страну); брак с такой женщиной символизировал овладение царственной властью [см.: Вайскопф 2012, 601–602]. Казалось бы, в «Риме» следует ожидать следования этой традиции. Князь, действительно, влюбляется в Аннунциату с первого взгляда. Но уже при второй встрече выясняется, что он «хотел бы только смотреть на нее», ибо совершенство не может принадлежать кому-то одному [Гоголь 1937–1952, III, 250]. А в финале повести князь, поглощенный открывшейся ему панорамой вечного города, «позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё что ни есть на свете» [Гоголь 1937–1952, III, 259]. Красота Аннунциаты растворяется в красоте города, подтверждая их тождество друг другу, но и обре-

кая современного героя на те прекрасные платонические чувства, которые брачной развязки не предполагают. Тенденция «петербургских повестей», пусть и в возвышенном варианте, возобладала в тексте, казалось бы, призванном открыть новые исторические перспективы «ветхого мира».

Весь прозаический текст Гоголя начинается в «Сорочинской ярмарке» с изображения брачного союза неба и земли, знаменующего идеал космической гармонии. Через брачный сюжет Гоголь как будто испытывал исторический мир на способность воспроизвести эту предзаданную человечеству гармонию. Несостоятельность брачных связей, возрастающая по мере приближения к современности, говорит об историческом пессимизме писателя, распространившемся не только на «петербургскую», но и на «римскую» («московскую») версию исторического движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 1934.
2. Вайскопф М. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
3. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.
4. Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969. С. 150–170.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л., 1937–1952.
6. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М., 2001–.
7. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы и исследования. М., 2009.
8. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988.
9. Манн Ю.В. «Сквозь видный миру смех...»: жизнь Н.В. Гоголя. 1809–1835. М., 1994.
10. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 3. М., 1895.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Vatsuro V.E. Pushkin i problemy bytopisaniya v nachale 1830-kh godov [Pushkin and Problems of Chronicles in the Beginning of the 1830-ies]. *Pushkin: issledovaniya i materialy* [Pushkin: Research and Materials]. Vol. 6. Leningrad, 1969, pp. 150–170. (In Russian).

(Monographs)

2. Belyy A. *Masterstvo Gogolya: issledovaniye* [Gogol's Mastership: Research]. Moscow; Leningrad, 1934. (In Russian).
3. Giuliani R. *Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryanny ray: materialy i issledovaniya* [Rome in the Life and Work of Gogol: Materials and Research]. Moscow, 2009. (In Russian).

4. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. 2nd ed., suppl. Moscow, 1988. (In Russian).

5. Mann Yu.V. "Skvoz' vidnyy miru smekh...": zhizn' N.V. Gogolya ["Through a laughter visible to the world...": N.V. Gogol's Life]. 1809–1835. Moscow, 1994. (In Russian).

6. Shenrok V.I. *Materialy dlya biografii Gogolya* [Materials for Gogol's Biography]. Vol. 3. Moscow, 1895. (In Russian).

7. Vayskopf M. *Vlyublennyy demiurg. Metafizika i erotika russkogo romantizma* [The Demiurge in Love: The Metaphysics and Erotica of Russian Romanticism]. Moscow, 2012. (In Russian).

8. Vayskopf M. *Syuzhet Gogolya. Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's Plot. Morphology. Ideology. Context]. Moscow, 2002. (In Russian).

Виrolайнен Мария Наумовна, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, главный научный работник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ. Область научных интересов: история и поэтика русской литературы, культурология.

E-mail: virolainen@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0892-5556

Maria N. Virolainen, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; St. Petersburg University.

Doctor of Philology, Chief Researcher at IRLI (Pushkin House) RAS; Professor at the Department of the History of Russian Literature, SPbU. Research interests: the history and poetics of Russian literature, cultural studies.

E-mail: virolainen@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0892-5556

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00059

С.И. Кормилов (Москва)

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОМИЗМА В ГОГОЛЕВСКОМ «РЕВИЗОРЕ»

(Статья первая)

Аннотация. Смех в литературе почти не изучался как социально-историческое явление. Между тем классические комедии прошлого для большинства зрителей перестали быть смешными, т.к. они не понимают социальной и исторической психологии авторов и их современников. Режиссеры театра и кино стараются сделать эти произведения смешными с помощью приемов, не имеющих отношения к их текстам. Но литературоведы, знающие историю, могут объяснить читателю, почему именно такие тексты были смешны для людей определенного времени и определенной среды. Такая попытка восполнить возникшую лакуну предпринимается в статье. Например, в «Ревизоре» Гоголя для вдовы унтер-офицера штраф за порку по ошибке был бы «счастьем», потому что в условиях почти натурального хозяйства деньги ценились особенно высоко, а для образованных зрителей первой половины XIX в., уже осознавших свое человеческое достоинство в отличие от людей XVIII в., такое представление о «счастье» было комично. Городничего даже большинство литературоведов считает кем-то вроде мэра. На самом деле он начальник полиции маленького города, и как раз главный полицейский является самым бессовестным мошенником. Примерно такой же престижности была должность судьи, которого не назначало начальство, а выбирали дворяне на своих собраниях. В комедии Гоголя оба чиновника, которые должны защищать закон, первыми дают взятки, причем очень большие (современники сразу понимали, что они жили не на жалованье). Все чиновники представляются мнимому ревизору в парадных мундирах со шпагами. Шпага – знак их «благородства», «рыцарского» достоинства. Но все они берут с собой большие суммы денег и дают взятки «ревизору». Это было очень смешно для современников Гоголя, знавших социально-культурные реалии и нормы своей эпохи.

Ключевые слова: смех; современные режиссеры; чиновники; городничий – начальник полиции; взятки; социально-исторические реалии.

S.I. Kormilov (Moscow)

The Socio-historical Originality of Comism in the "Examiner" of Gogol (Part I)

Abstract. Laughter in literature has hardly been studied as a socio-historical phenomenon. Meanwhile, the classic comedies of the past for most modern viewers ceased to be amusing since they are unaware of the authors' social and historical psychology as well as that of their contemporaries. Theater and film directors try to make these works funny with the help of techniques that have nothing to do with the texts. But literary

scholars who know history can explain to the reader why those texts used to be funny for the people of a certain time and from a certain society. This article attempts to bridge the gap in question. For example, in Gogol's "The Government Inspector" the widow of a non-commissioned officer gets a penalty for flogging by mistake would be "happiness", because under the subsistent farming money was especially highly valued, and the educated spectators of the first half of the 19th century realized their human dignity unlike the people of the 18th century, that is why that idea of "happiness" was comical. Most of the literary scholars consider the chief of police to be someone like a mayor. In fact, he is the chief police officer of a small town as well as its most shameless fraudster. Nearly as prestigious was the position of judge who was not appointed by the authorities but selected by the local gentry at their meetings. In Gogol's comedy, both officials who were supposed to defend the law, turned out to be the first ones to take bribes, and very large ones (Gogol's contemporaries immediately understood that they did not live on a salary). All the officials are presented to the imaginary inspector in full uniforms with fencing swords which should signify "nobility", "dignity" and "knight-hood". Nevertheless, they all bring large sums of money with them and give bribes to the "inspector". Gogol's contemporaries found that funny as they knew the socio-cultural realities and norms of their society.

Key words: laughter; modern directors; officials; the chief police officer; bribes; socio-historical realities.

Смех – явление социально-историческое, в том числе в художественной литературе. Например, для читателей времен Сервантеса была особенно смешной сцена, в которой перетрусившего Санчо Пансу подбрасывают на одеяле. Как известно, «фарсовые» элементы комизма есть и в «Ревизоре» Гоголя: падение подслушивавшего Бобчинского с оторвавшейся дверью, его и Добчинского столкновение лбами, когда они подходят поздравлять Анну Андреевну как мать «невесты», столкновение зрителя училищ и почтмейстера в дверях с квартальным, футляр, который напуганный городничий надел было вместо шляпы. Сейчас эти эпизоды обычно не производят прежнего эффекта.

Некогда неподготовленные зрители даже драматические и трагические события на сцене воспринимали как смешные. Жена Д.И. Менделеева (теща Блока) вспоминала о любительских спектаклях в Боблове:

«Публику, кроме родственников и соседей, составляли крестьяне ближних деревень. Репертуар совершенно не подходил под уровень их развития. Происходило следующее: в патетических местах ролей Гамлета, Чацкого, Ромео начинался хохот, который усиливался по мере развития спектакля. "Представление" в понятии деревни того времени должно было непременно потешать, смешить; так как в стихах вышеупомянутых авторов, произносимых спокойно, не было ничего смешного, то когда наступало волнение, жесты, – они думали, что вот тут-то и начинается, и разряжали свою скуку взрывами хохота, что очень смущало артистов. Чем патетичнее была сцена, тем громче был смех» [Менделеева 1980, 77].

В поздние сталинские времена автору «Ревизора» можно было поставить в укор то, что «изображение недовольства населения занимает в сюжете комедии совершенно незначительное место и, сверх того, осуществляется в комическом плане. Гоголь только наметил такие возможности, но не развил их. По своему мировоззрению он был далек от их истинного понимания. Его убеждения тянули его в другую сторону» [Поспелов 1953, 138]. Подразумевается – в сторону религиозного морализма. Уже тогда это начиналось, но главное другое – в комедии все должно быть комично. И даже в «поэме» с огромной ролью комизма персонажи из народа по преимуществу комичны, прежде всего Петрушка и Селифан. А сцена с жалобами в «Ревизоре» социологически весьма насыщена. Например, современный читатель узнает, кого и на каких основаниях отдавали в рекруты. «Следовало взять сына портного, он же и пьянюшка был, – сообщает оставшаяся без мужа слесарша, – да родители богатый подарок дали, так он (городничий. – С.К.) и присыкнулся к сыну купчихи Пантелеевой, а Пантелеева тоже подслала к супруге полотно три штуки; так он ко мне. "На что, говорит, тебе муж? он уж тебе не годится". Да я-то знаю – годится или не годится; это мое дело, мошенник такой! "Он, говорит, вор; хоть он теперь и не украл, да все равно, говорит, он украдет, его и без того на следующий год возьмут в рекруты"». Притом «и очередь-то на нас не выпадала, мошенник такой! да и по закону нельзя: он женатый» (д. 4, явл. XI) [Гоголь 1973, II, 65]. Значит, в рекруты брали из всех податных сословий по определенной очереди, и женатый слесарь по закону не подлежал призыву в отличие от неженатого сына купчихи. В ремарке слесарша названа *старухой*. Тогда и сорокалетние считались пожилыми, но в армию сорокалетнего мужчину забрать было можно. Не только городничий – помещики тоже старались сбить в рекруты пьяниц и воров, у Сквозник-Дмухановского это надуманный «аргумент» в пользу его незаконного решения. В условиях почти натурального хозяйства денег у людей из низов было мало, поэтому «штрафт» за порку по ошибке для унтер-офицерской вдовы был бы «счастьем»: «Мне от своего счастья неча отказываться <...>» [[Гоголь 1973, II, 65]. Дворянский зритель при этих словах хохотал; крестьянский вряд ли бы вообще засмеялся.

Кроме купцов и городских низов городничим недовольны средние слои – в ремарке мелькнула личность совершенно комического вида: «Дверь отворяется, и выставляется какая-то фигура во фризовой шинели, с небритою бородою, раздутою губою и перевязанною щекою...» [Гоголь 1973, II, 66].

Современные зрители при постановках классических комедий смеются гораздо меньше, чем, например, зрители XIX в., иногда и совсем не смеются.

Сюжеты многих классических произведений большинству известны заранее. Классика для массы – предмет официального благоговения, почтенный, но скучноватый. Публика в театре совсем необязательно смеется даже при словах столь осведомленного грибоедовского Фамусова о *вдове-*

докторше: «Она не родила, но по расчету / По моему: должна родить. —» (д. II, явл. I) [Грибоедов 1988, 33]. «Ревизора» стараются *сделать* смешным разными режиссерскими выдумками. Так, в московском театре «Современник» в постановке Галины Волчек голодный Хлестаков (Василий Мищенко) ел подметку собственного сапога, а после того, как Марья Антоновна заставала его на коленях перед своей матерью, Анна Андреевна (сама Г. Волчек) укладывала Хлестакова на какое-то ложе, нависала над ним мощным телом и, не глядя на дочь, говорила ей сквозь зубы медленно и внушительно: «...ты берешь пример с дочерей Ляпкина-Тяпкина. Что тебе глядеть на них? не нужно тебе глядеть на них. Тебе есть примеры другие – перед тобою мать твоя. Вот каким примерам ты должна следовать» (д. 4, явл. XIV) [Гоголь 1973, II, 69]. Такое «дописывание» или «доигрывание» за классиков в театрах – обычное дело. А дело исследователя – восстановить и объяснить смысл классического текста, который некогда вызывал или мог вызвать комическую реакцию, но теперь не вызывает. Так, современники Гоголя должны были осознавать двойные русские – в отличие от украинских – фамилии как по преимуществу аристократические. Но у главных гоголевских чиновников они «говорящие» и, по сути, антиаристократические. Сквозник-Дмухановский и по-русски и по-украински значит примерно «дважды продувной», фамилия судьи прямо отражает его отношение к делу.

Нередко комизм в «Ревизоре» не улавливается именно из-за смены многих социально-исторических реалий и представлений.

Как известно, 7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и, клянусь, будет смешнее чорта» [Н.В. Гоголь о литературе 1952, 56]. Есть множество свидетельств, в том числе самого Гоголя в «Театральном разезде после представления новой комедии» и других сочинениях, что зрители «Ревизора», включая Николая I, хохотали над ним до упаду. Не хохотали только высокопоставленные чиновники и близкие к их среде литераторы вроде барона Е.Ф. Розена, который, по воспоминаниям И.И. Панаева, гордился тем, что во время авторского чтения «Ревизора» он один ни разу не улыбнулся [Панаев 1950, 65]. Такие агеласты показаны и в «Театральном разезде...». Они поняли, что сатира Гоголя (которую ряд современных литературоведов во главе с И.П. Золотусским вообще не признает сатирой, полагая таковую несовместимой с религиозной моралистикой) имеет не только нравственный, но и политический смысл, ведь в финале о появлении настоящего ревизора, прибывшего по именному (царскому) повелению, возвещает жандарм, а жандармерия – это политическая полиция. Она призвана поставить на место чиновников и в первую очередь городничего – главу *обычной* полиции в городе. Не следует считать его кем-то вроде мэра, тем самым переоценивая статус гоголевского персонажа. Особенно он преувеличен в экранизации «Ревизора» режиссера С. Газарова. В 5-м действии комедии, после отъезда Хлестакова, уже городничий хлестаковствует, мечтает о генеральстве, о том, чтобы надеть «кавалерию» через плечо, т.е. ор-

денскую ленту, причем Анна Андреевна считает, что голубую – ленту высшего российского ордена Андрея Первозванного, а городничий трезвее, он «согласен» и на красную – принадлежность высшей степени одного из других орденов. Ему и до нее чрезвычайно далеко. Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин говорит про себя: «Вот уж кому пристало генеральство, как корове седло! Ну, брат, нет, до этого еще далека песня. Тут и почище тебя есть, а до сих пор еще не генералы» (д. 5, явл. VII) [Гоголь 1973, II, 81]. «Судья Ляпкин-Тяпкин <...> считает себя выше городничего. Это сознание своей значимости вытекало из его официального положения...» [Бродский 1964, 51]. За три трехлетия в должности он «представлен к Владимиру четвертой степени с одобрения со стороны начальства». Хлестаков говорит: «А мне нравится Владимир. Вот Анна третьей степени уже не так» (д. 4, явл. III) [Гоголь 1973, II, 53]. Это «рассуждение» глупо и потому комично: орден св. Владимира 4-й степени был выше ордена св. Анны не только 3-й, но и 2-й степени. Как он мог не «нравиться» мелкому чиновнику Хлестакову, который не имел никаких наград?

В экранизации же С. Газарова в сцене «возвышения» городничий (Никита Михалков, председатель Российского фонда культуры) не в мечтах, а «на самом деле» появляется в красном, расшитом золотом мундире, какой полагался только сенаторам [Мурашев 2000, 147–148], а не начальникам полиции небольших городков, с голубой лентой и звездой ордена Андрея Первозванного на груди (этот орден давался лишь особам царствующего дома и исключительно высоким сановникам, обычно для этого надо было иметь полный комплект остальных орденов). Если все это у героя Н.С. Михалкова уже есть, ему больше абсолютно не о чем мечтать. Таков у нас уровень гуманитарной культуры: можно отлично помнить гоголевский текст, произносить его «с выражением» и все-таки совершенно его не понимать, не осознавать, что играешь. Для знающего человека это комично, но комизм тут как раз гоголевский – смех сквозь слезы.

Единая городская администрация – уже советское бюрократическое изобретение. Каждый уездный чиновник находился в непосредственном подчинении у своего губернского начальства. Городничему прямо подчиняются частный пристав Уховертов, квартальные Свистунов, Держиморда и др. – и, конечно, рядовые полицейские; но в театре нередко и квартальных показывают как рядовых, городничий сует под нос квартальному кулак и т.д., хотя квартальный – офицер или чиновник офицерского ранга, как Очумелов в «Хамелеоне» Чехова, и одних слов Сквозник-Дмухановского достаточно, чтобы продемонстрировать его грубость. Судью, зрителя училищ и прочих в 1-м действии он «пригласил» (не вызвал), успев сделать распоряжения «по своей части» (д. 1, явл. I) [Гоголь 1973, II, 9, 10], и дает им советы (не приказывает).

Первым лицом в уездном городе считался уездный предводитель дворянства. Его выбирали. По истечении срока полномочий до новых выборов предводителя замещал судья, тоже выбранный дворянством уезда, а не назначенный, как городничий. «Должность уездного судьи была настолько

значительна, что в 1832 году было постановлено, чтобы уездный судья замещал предводителя дворянства (высшее официальное лицо в уезде <...>) в случае освобождения последним должности, если до губернских выборов оставалось не более года. Если же более, то уездный предводитель дворянства должен был быть выбран под руководством уездного судьи» [Романович-Славатинский 1912, 465]. Уездный предводитель числился в 6-м (полковничьем) классе Табели о рангах. Однако его функции не были собственно административными. «В обязанности предводителей дворянства входила защита дворянских интересов и попечение о пользах дворянства, а также сохранение порядка в среде сословия и взаимодействие с местной администрацией по ряду вопросов» [Раскин 2000, 670]. Законопослушный Гоголь не вывел на сцену (буквально на *позор*) самое уважаемое лицо в городе, что даже неправдоподобно (куда делся предводитель, почему не встретился с чиновником из Петербурга?). Есть предположение, что и чин городничего Гоголь не назвал «из осторожности» [Войтоловская 1971, 115]. Но, по сути, он дал и предводителю характеристику устами робкого зрителя училищ Хлопова. Поскольку «в уездных и губернских училищных советах должность председателей была возложена на местных предводителей дворянства» [Раскин 2000, 666], это сделало возможным жалобный и потому комичный рассказ Луки Лукича об учителе, корчащем рожи: «Вот еще на днях, когда зашел было в класс наш предводитель, он скроил такую рожу, какой я никогда еще не видывал. Он-то ее сделал от доброго сердца, а мне выговор: зачем вольнолюбивые мысли внушаются юношеству» (д. 1, явл. I) [Гоголь 1973, II, 12–13].

Реальные рычаги власти были все же в первую очередь у городничего. Россию не зря считали полицейским государством. В 1847 г. в ней было 61,5 тыс. чиновников и семь министерств (а также ряд отдельных ведомств), и больше половины чиновников – 32,4 тыс. – принадлежали двум министерствам: внутренних дел и юстиции [Зайончковский 1978, 67]. Недаром два фактически главных лица в городе, показанном Гоголем, – начальник полиции и судья. «Самые значительные расходы города шли на богоугодные заведения и на содержание полиции» [Войтоловская 1971, 81]. Попечителю богоугодных заведений Землянике («сладкая» фамилия!) «велено» давать больным овсяный суп, а у него «по всем коридорам несет такая капуста, что береги только нос» (д. 1, явл. III) [Гоголь 1973, II, 18], т.е. варятся одни пустые щи из прокисшей капусты, но именно Земляника угостил Хлестакова понравившимся ему «завтраком». Не начинала строиться якобы сгоревшая, по словам Сквозник-Дмухановского, церковь, «на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма», именно «при богоугодном заведении» (д. 1, явл. V) [Гоголь 1973, II, 21]. Насчет должности Земляника Гоголю возражали. «Сын городничего города Устюжна А.И. Макшеев писал: “Никакого попечителя богоугодных заведений не было, по крайней мере в таких городах, как Устюжна, потому что не было самих богоугодных заведений”. “С другой стороны, в комедии нет крупных деятелей в дореформенном суде, как исправник, секретари, предво-

дители дворянства, стряпчий, откупщик и проч.”» [Манн 1978, 196]. Но Гоголю для комического (сатирического) эффекта было важно, чтобы взятничнику, доносчику и клеветнику дали под начало не просто больницу, а *богоугодные* заведения. В доносе Хлестакову он обвиняет судью в разных провинностях, но не в безбожии. Насчет других должностей Ю.В. Манн пояснял: «Макшеев сравнивал изображенное в “Ревизоре” с одним, реальным уездным городом (чтобы опровергнуть слухи, будто бы в комедии выводится его родной город Устюжна). А Гоголь-то рисовал в “Ревизоре” свой, “сборный” город!»

Зачем нужны были писателю судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказчиков, если эту сторону жизни с успехом представлял один Ляпкин-Тяпкин?» [Манн 1978, 196].

Видимо, городничий и Земляника хорошо ладят, недаром последний доносит Хлестакову на трех чиновников, но не на городничего. Знает он и Андрея Ивановича Чмыхова, который сообщает письмом городничему, что в его город едет ревизор (д. 1, явл. I) [Гоголь 1973, II, 9]. Отвечающий за богоугодное дело – вор и доносчик. Даже в немой сцене он – «как будто к чему-то прислушивающийся» [Гоголь 1973, II, 88]. Хотя чиновники первым представляться Хлестакову с деньгами в руках заталкивают Ляпкина-Тяпкина, расставляет их по местам, распоряжается Земляника (он и в чине старше). Однако в немалой степени соль комедии состоит в том, что взятку в ней первым дает начальник полиции, который должен жуликов ловить, а вторым (первым среди других чиновников) – судья, который должен жуликов сажать. Второй из них, уходя от Хлестакова после того, как он принял деньги, удовлетворенно заявляет: «Ну, город наш!» (д. 4, явл. III) [Гоголь 1973, II, 54]. Городничий не зря именуется градоначальником и градоправителем. Его полномочия были большими, он следил за *порядком* в городе вообще. Хлестакову городничий говорит: «...посмотрите, какое у нас течение дел... порядок какой... <...> Также, если будет ваше желание, <...> в уездное училище, осмотреть порядок, в каком преподаются у нас науки» (д. 2, явл. X) [Гоголь 1973, II, 34]. «Когда в городе во всем порядок, улицы выметены, арестанты хорошо содержатся, пьяниц мало...» (д. 3, явл. V) [Гоголь 1973, II, 41]. Полиция следила и за торговлей: «На рынке у меня говядина всегда хорошая» (д. 2, явл. VIII) [Гоголь 1973, II, 29]. О порядке, как он здесь понимается, в «Ревизоре» не раз говорят – не только Сквозняк-Дмухановский, но и Земляника и купцы. Выдерживается и внешняя субординация: когда разговаривают чиновники, первым после городничего обычно высказывается либо частный пристав (в уездном городе это заместитель городничего), либо судья. Основной же комизм в том, что блюститель порядка, законности оказывается всех виноватее и вороватее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский Н.Л. Гоголь и «Ревизор» // Бродский Н.Л. Избранные труды. М., 1964. С. 40–84.

2. Войтоловская Э.Л. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971.
3. Гоголь Н.В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1973.
4. Грибоедов А.С. Горь от ума. 2-е изд., доп. М., 1988. (Литературные памятники).
5. Зайончковский П.А. Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М., 1978.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
7. Менделеева А.И. А.А. Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 70–80.
8. Мурашев Г.А. Титулы, чины, награды. СПб., 2000.
9. Н.В. Гоголь о литературе. Избранные статьи и письма. М., 1952.
10. Панаев И.И. Литературные воспоминания. М.; Л., 1950.
11. Поспелов Г.Н. Творчество Н.В. Гоголя. М., 1953.
12. Раскин Д.И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. Т. V. М., 2000. С. 662–830.
13. Романович-Славатинский А. Дворянство в России. 2-е изд. Киев, 1912.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Brodskiy N.L. Gogol' i "Revizor" [Gogol and "The Government Inspector"]. *Brodskiy N.L. Izbrannyye trudy* [Collected Works]. Moscow, 1964, pp. 40–84. (In Russian).
2. Raskin D.I. Istoricheskiye realii rossiyskoy gosudarstvennosti i russkogo grazhdanskogo obshchestva v 19 veke [The Historic Realia of the Russian State and the Russian Civil Society in the 19th Century]. *Iz istorii russkoy kul'tury* [From the History Of Russian Culture]. Vol. 5. М., 2000, pp. 662–830. (In Russian).

(Monographs)

3. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow, 1978. (In Russian).
4. Murashev G.A. *Tituly, chiny, nagrady* [Titles, Ranks, Awards]. St. Petersburg, 2000. (In Russian).
5. Pospelov G.N. *Tvorchestvo N.V. Gogolya* [Gogol's Literary Works]. Moscow, 1953. (In Russian).
6. Romanovich-Slavatinskiy A. *Dvoryanstvo v Rossii* [The Nobility in Russia]. 2nd ed. Kiev, 1912. (In Russian).
7. Voytolovskaya E.L. *Komediya N.V. Gogolya "Revizor"*. *Kommentariy* [Gogol's Comedy "The Government Inspector". Commentary]. Leningrad, 1971. (In Russian).

8. Zayonchkovskiy P.A. *Pravitel'stvennyy apparat samoderzhavnoy Rossii v 19 v.* [The Government Apparatus of the Imperial Russia in the 19th Century]. Moscow, 1978. (In Russian).

Кормилов Сергей Иванович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор филологического факультета.

E-mail: profkormilov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7924-2931

Sergei I. Kormilov, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor of the Faculty of Philology.

E-mail: profkormilov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7924-2931

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00060

Н.Н. Кириленко (Москва)

НОВЕЙШАЯ КОМЕДИЯ (СПЕЦИФИКА ЖАНРА)

Аннотация. В статье говорится о специфике жанра новейшей комедии (на материале отечественной комедии). Автор отмечает, что хотя новейшая драма становится объектом все более пристального внимания исследователей, новейшая комедия еще недостаточно изучена. Определению ее специфики мешает очень широкое применение термина «комедия» как исследователями, так и самими авторами-драматургами; между тем очень многие произведения, определяемые авторами как «комедии», являются по жанру драмами. Чтобы определить специфику жанра новейшей комедии, проведено сопоставление с классической комедией с опорой на концепцию классической драмы Н.Д. Тамарченко. Классическая комедия при этом выступает в роли фона, на котором видны отличия новейшего жанра. Автор приходит к выводу, что новейшей комедии, в отличие от классической, присущи следующие черты новейшей драмы в целом: наличие самоопределяющихся персонажей; допустимость диалогов и реплик, не имеющих прямого отношения к действию; эпизация, проявляющаяся, в частности, в избыточности ремарок; допустимость *разноречия* и *разноязычия*; склонность к экспериментированию с малой формой. В то же время по своим структурным признакам (диалоги с перебиванием, комментированием, передразниванием, пародированием; диалоги с комическим непониманием; *брак* в финале), а также по способу завершения (восстановление нормы благодаря *благодетельному обману*) новейшая комедия сохраняет *вечное ядро* комедии и является наследницей классической. Такое сочетание *вечного ядра* и признаков новейшей драмы в целом и составляет специфику новейшей комедии.

Ключевые слова: жанр; новейшая комедия; самоопределяющиеся персонажи; эпизация; разноречие и разноязычие; малая форма; классическая комедия; концепция классической драмы Н.Д. Тамарченко; структурные признаки; диалог; способ завершения; вечное ядро комедии.

N.N. Kirilenko (Moscow)

The Newest Comedy (the Genre Specifics)

Abstract. The article examines the genre specifics of the newest comedy (based on Russian comedy). Though the newest drama is the object of increasing attention of the searchers, the newest comedy has not yet been thoroughly studied. The definition of its genre specifics is hampered by too wide application of the term *comedy* both by the searchers and dramatists. A multitude of texts is labeled by their authors as *comedies* are *dramas*. In order to make the genre specifics of the newest comedy more precise, we compare it to the classical comedy on the basis of N.D. Tamarchenko's conception of classical drama. Classical comedy represents the background for the differences of the

newest genre. The author comes to the conclusion that the newest drama as a whole possesses the features which are typical of the newest comedy as compared to the classical one: the presence of self-identifying characters; the possibility of the dialogues and cues bearing no relation to the action; epicalization represented by the abundance of stage directions; the possibility of *heteroglossia*; the tendency to employ "minor forms". At the same time, dialogues with interruption, comments, mocking, lampooning, comic misunderstanding, marriage at closing curtain, and restoring the norm through benevolent trickery – all these features show that the newest comedy retains the *eternal kernel* of the classical comedy in its structure whose heiress it is. This combination of the *eternal kernel* and the features of the newest drama as a whole comprises the specifics of the newest comedy.

Key words: genre; newest comedy; self-identifying characters; epicalization; *heteroglossia*; minor forms; classical comedy; N.D. Tamarchenko's conception of classical drama; structural features; dialogue; method of finality; the *eternal kernel* of comedy.

Новейшая русскоязычная драма становится объектом все более пристального внимания отечественных, а также белорусских и украинских исследователей [Громова 2005; Ветелина 2009; Журчева 2001; Журчева 2007 b; Зайцева 2002; Липовецкий 2008]. В XXI в. появились диссертации, посвященные специфике новейшей драмы, иногда рассматриваемой через призму творчества отдельных авторов: [Болотян 2008; Лазарева 2010; Наумова 2009; Старченко 2005; Шлейникова 2008]. В этих диссертациях в какой-то степени уделяется внимание и комедии.

Наиболее известно специальное исследование С. Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века» и ряд ее статей [Гончарова-Грабовская 2006; 2015 b]; этим автором проделана огромная работа. В то же время термин «комедия» применяется исследовательницей неоправданно широко: «Комедия приобрела полифоничность, неся в себе не столько радость и веселье, сколько "трагикомическую грусть", что свидетельствовало об обновлении поэтики. Это дало основание говорить о тяготении комедии к трагикомедии. Комический герой вызывает сочувствие и заставляет не смеяться, а сопереживать» [Гончарова-Грабовская 2015 а, 9].

Необходимо отметить, что и сами авторы (Н. Коляда, И. Вырыпаев, О. Богаев и др.) называют свои пьесы комедиями очень часто. Стремление авторов раздвинуть рамки отражено в специальной работе Е.М. Васильева «Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века» [Васильев 2009]. Однако столь широкое применение термина «комедия» как исследователями, так и самими авторами-драматургами мешает выявлению ее жанровой специфики; между тем очень многие произведения, определяемые авторами как «комедии», являются по жанру драмами. С моей точки зрения, наличие отдельных черт не делает их комедиями, поскольку жанр определяет совокупность структурных признаков и способа завершения. Н.Д. Тамарченко говорил о «Вишневом саде» как о драме, похожей на комедию (см. параграф § 1. «Комедия с признаками драмы и драма, похожая

на комедию (“Горе от ума” и “Вишневый сад”)» главы «Классическая и неклассическая драма»: [Теория литературы 2004, I, 413–417]). В таком контексте закономерно появление исследований, рассматривающих традицию творчества Чехова в современной драматургии [Васильева 2002; Макарова 2012; Щербакова 2006; Вербицкая 2002].

Пьесы Николая Коляды и Ивана Вырыпаева, которые авторы называют комедиями, являются по жанру драмами. В отличие от них пьесы «Полиглоты» Родиона Белецкого, «Прибайкальская кадрили» Владимира Гуркина, «Загадочный мужчина», «Третий глаз» и «Последний муж» Олега Ернева, «Второй первый брак» Алексея Зензинова и Владимира Забалуева, «Ren-Овация» Александра Пальчуна, «Пока она умирала» и «Браво, Лауренсия!» Надежды Птушкиной, «2 слова о любви» Александра Репина, «Бывшие» Ольги Степновой и целый ряд других сохраняют *вечное ядро* комедии. (Характерно, что С.Я. Гончарова-Грабовская, хотя и называет имя Коляды среди авторов, пишущих комедии, но противопоставляет героя и действительность в его пьесах и комедиях Птушкиной [Гончарова-Грабовская 2003].) Оговорюсь, что так называемые «комедии абсурда», например, «Ботинки на толстой подошве» Петра Гладиллина, по моему мнению, – явление принципиально иного порядка, нежели комедии, о которых идет речь.

Необходимо пояснить, что под термином *вечное ядро* я понимаю совокупность, с одной стороны, структурных элементов комедии и, с другой, – способа завершения в исходном жанре, т.е. классической комедии, сохраняющуюся в жанре-преемнике (новейшей комедии).

Какие структурные элементы можно отнести к *вечному ядру* комедии? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сопоставить новейшую комедию, в данном случае вышеназванные тексты, со структурой классической комедии. При этом классическая комедия будет выступать в роли фона, на котором видны отличия. По мысли Н.Д. Тамарченко, только на фоне классических, образцовых жанров «можно выявить своеобразие драматических жанров нового типа» [Теория литературных жанров 2008, 294]. (Я ссылаюсь на рукопись «Теории литературных жанров» 2008 г., т.к. в одноименном учебнике для бакалавриата 2011 г. представлена редуцированная версия данного текста).

Я буду опираться на концепцию классической драмы этого ученого; скажу о ней кратко. Под классической драмой Н.Д. Тамарченко понимал не исключительно античную драму, не драму классицизма, и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическую* в противоположность *новой* [Теория литературы 2004, I, 305, 408–431] (более подробно см. в главе «Теории литературных жанров», которая так и называется «Классическая драма»: [Теория литературных жанров 2008, 295–332]). Согласно данному пониманию, «исторические различия между классической и неклассической или “новой” драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом» [Теория литературы

2004, I, 305].

В сущности, согласно концепции Тамарченко, не только классическая, но и новая драма (добавлю, в перспективе и новейшая) представляют собой *периоды, включающие несколько этапов*; так классическая включает античную, ренессансную, драму классицизма и барокко. Между этими периодами существуют *переходные этапы*; в один из таких этапов между классической и новой драмой в XVIII в. происходило формирование неклассического *жанра драмы* и, более того, новой «родовой основы» разных жанров [Теория литературных жанров 2008, 332–364]. Здесь ученый опирался на мнение одного из самых глубоких отечественных теоретиков драмы М.С. Кургинян [Кургинян 1964, 296]; [Лавлинский 2013 а, 14–15].

В то же время мы видим полное соответствие между периодами в концепции Тамарченко и вариантами периодизации исторической поэтики у классиков исторической поэтики – С.С. Аверинцева [Аверинцев 1981, 7–8], Э.Р. Курциуса [Curtius 1954, 22, 89], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997, 288] и С.Н. Бройтмана [Теория литературы 2004, II, 12].

Каковы же черты, присущие, согласно данной концепции, классической драме? Что здесь общего с новой и что отличается?

Тамарченко полагал, что **катастрофа** и **катарсис** «имеют *универсальное* значение: применимы и к трагедии, и к комедии; равно важны и для классической драмы, и для неклассической» [Теория литературы 2004, I, 311]. Как пример применимости этих понятий к новой драме ученый приводил катастрофу и катарсис в «Вишневом саде»: «тут и ожидание “обвала дома”, и “принесение жертвы” (забытый в доме Фирс), и переживание “несчастья”, связанного с “волей” (чувством освобождения от прошлого)» [Теория литературы 2004, I, 311].

Искомая общность для классической трагедии и комедии «заключалась в принципах *единства действия* и *неизменности характера* героя (в их органической взаимосвязи)» [Теория литературных жанров 2008, 296]. Развитие действия в классической драме, в отличие от новой, не приводит к *прояснению ситуации*, соответственно не происходит изменения сознания героя, «его точки зрения на себя и на мир, его позиции» [Теория литературных жанров 2008, 363], а значит – нет и *внутреннего действия*.

По-видимому, отсутствием *внутреннего действия* в классической драме обусловлена *сращенность слова и сюжета*: «Она, по общему мнению, характерна для диалогов классической драмы. В первую очередь в ней персонажи своими репликами “откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение”» [Теория литературы 2004, I, 325; приводимую цитату см.: Хализев 1999, 43].

Что касается специфики классической комедии, для нее характерны мотивы «взаимного намеренного или невольного **непонимания**: естественной или притворной *глухоты*, *разговора на разных языках* или *перехода на “квазиязык”* (замены обычного общения якобы иностранной экзотической речью, жестикующией и т.п.); реплик или жестов *неуместных*,

сделанных *некстати* <...>; *нелепых ссор*, основанных на такого рода недоразумениях, и *примирений* и т.д.» [Теория литературы 2004, I, 417].

Таким образом, именно на фоне основных признаков классической драмы («неизменности героя и единства действия в их органической взаимосвязи») видны и особенности драмы последующих периодов: меняющийся, самоопределяющийся герой; внутреннее действие; мировоззренческий характер диалогов; эпизация и т.д.

Эти черты, появившиеся уже в новой драме, типичны и для новейшей. Так, в отличие от классической комедии, для рассмотренных нами текстов характерны следующие структурные элементы:

– **персонажи, меняющиеся по ходу пьесы.** Поведение Кондакова («Третий глаз» Ернева); Олега и Эли («Браво, Лауренсия!» Птушкиной); Татьяны, Игоря и Дины («Пока она умирала» Птушкиной), Яши («Бывшие» Степновой) – поведение самоопределяющегося героя. Отметим, что И.М. Болотян, выделяя четыре типа героев в «Новой драме», три из них характеризует как «самоопределяющуюся личность»; каждая из них, как показывает исследовательница, самоопределяется по-своему [Болотян 2008]. Для такого героя, по выражению С.П. Лавлинского характерно «тинейджерское сознание».

– **диалоги**, которые могут иметь прямое отношение к поступкам или же носить мировоззренческий характер. Например, диалог Кондакова и Веры, когда собравшийся покончить с собой Кондаков вдруг начинает выяснять, почему такая красивая девушка занимается сварочными работами («Третий глаз» Ернева);

– **эпизация**, в частности, проявляющаяся в *избыточности ремарок*. С.П. Лавлинским в частной беседе с автором указал на «избыточность ремарок» в новой драме в целом. (В частности «эмоционально-ценностная “избыточность” чеховских ремарок» отмечена исследователем в его учебной программе по драме [Лавлинский 2013 б]. И.Ф. Разумовской подробно рассмотрены определения такого рода ремарок разными исследователями: «беллетризованная ремарка» (В.Е. Хализев) и др. [Разумовская 2011]). Так проявляют характер и песня, которая не просто «из окон льется», а «не уступая шуму дождя», и гроза, которая не только уходит, а «словно оставляя в покое примирившиеся дождь и пение» в финале комедии «Прибайкальская кадрили» Гуркина: «Ночь. Гроза. Синие сполохи то и дело выхватывают из темноты дом стариков. Не уступая шуму дождя и громовым, раскатам, из светящихся распахнутых окон льется песня. Гроза уходит все дальше, словно оставляя в покое примирившиеся дождь и пение» [Гуркин].

Добавим, в новейшей драме может нести признаки избыточности и список действующих лиц. Так, Эля здесь характеризуется девятью (!) предложениями. В частности, о персонаже, которого мы еще не видели, говорится: «Она любит самозабвенно, но и требует сверх меры. Мужчине обычно в тягость и первое, и второе» [Птушкина].

– **разноречие и разноязычие.** Бахтин особо подчеркивал такое отли-

чие современной ему драмы от классической. Ученый писал, что драме абсолютно чуждо романное *разноречие* и *разноязычие*: «Чистая драма стремится к единому языку, который лишь индивидуализуется драматическими персонажами. Драматический диалог определяется столкновением индивидов в пределах одного мира и единого языка» [Бахтин 1963, 79]. Бахтин специально оговаривается, что не имеет в виду современную драму: «Мы говорим, конечно, о чистой классической драме, как выражающей идеальный предел жанра. Современная реалистическая социальная драма может, разумеется, быть разноречивой и многоязычной» [Бахтин 1975, 217].

Персонажи в новейшей комедии говорят по-разному, в зависимости от их социальной роли. Язык деревенских персонажей Гуркина («Какую халеру лыбишься?») разительно отличается от языка бывшей балерины Ольги Яковлевны в пьесе «Браво, Лауренсия!» Птушкиной: «Мне до сих пор снится па-де-ша из “Лауренсии”». Но гораздо важнее, конечно, разноречие в пределах текста одной пьесы (комедии Птушкиной, «Третий глаз» Ернева), что сильнее всего выражено в пьесе Белецкого «Полиглоты», где пришедшие в клуб говорят якобы на английском языке, сбиваясь на русский. При всем том речь персонажей «на этих языках» имеет индивидуальные отличия.

Несмотря на перечисленные важнейшие отличия между классической комедией и новейшей есть принципиальное сходство, отнюдь не внешнего характера. Проявлено оно в первую очередь в диалогах. В отличие от классической трагедии, для комедии характерно перебивание, комментарии по ходу чужой речи, более того, *передразнивание* как чужих монологов, так и реплик противника в диалоге.

Вот пример из классической комедии Бена Джонсона «Алхимик», в которой мошенник Сатл (в переводе Б. Пастернака – Саттль) выманивает деньги у богача Маммона, а друг последнего Серли пытается этому воспрепятствовать:

Саттль

...

– Доставьте вечером все ваши вещи
Из олова и меди. Таганы –
Маммон

– Чугунные? –
Саттль

Так что же. – Захватите.
Займемся превращеньем их.
Серли

Могу
Себе представить.
Маммон

Захватить и вертел?

Саттль
 Да. И решетки.
 Серли
 Скобки и крюки
 Для вешанья горшков и сковородок, –
 – Не так ли?
 Саттль
 Да.
 Серли
 Чтоб быть вполне ослом! [Джонсон 1931, 371]

Здесь реакция не только на смысл высказывания, но и на его форму; именно это и дает возможность передразнивания. Перебивая, Серли *нарушает границы высказываний* Саттла, частично их *заменяя*; именно таким способом осуществляется пародирование. Такое перебивание есть во всех названных выше текстах новейшей комедии, и как высшая точка перебивания, нарушающего границы высказывания, встречается также *говорение хором* («Браво, Лауренсия!» Птушкиной).

Диалоги с подслушиванием и комментированием в комедии есть уже на ранних стадиях в «Щите» Менандра, «Псевдоле» Плавта и «Формионе» Теренция. Сходным образом построены сцены передразнивания дона Херонимо доном Мендосой в «Дуэнье» Шеридана; подглядывания-подслушивания сэром Тоби и слугами чтения Мальволио записки и его монолога, сопровождаемой издевательскими комментариями в «Двенадцатой ночи» Шекспира (у Шекспира такого рода диалоги есть в каждой комедии) и т.п. В обеих частях комедии Репина «2 слова о любви» есть сцены с персонажами, прячущимися под столом или под кроватью. (См. также «Первый второй брак» Зензинова и Забалуева.)

Не менее важен для комедии вариант диалога, когда *чужое* слово повторяется с *комическим непониманием*, перевирается, выворачивается, в результате чего смысл меняется на противоположный. Характерна в этом смысле сцена в тюрьме из комедии Шекспира «Много шума из ничего». Кизил и Булава употребляют перевернутые ученые слова («*Вся диссамблея в сборе?*» [Шекспир 1959, 575]) или существующие, но в обратном значении: «*Как! Никакого подозрения к моему чину! Никакого подозрения к моему возрасту!*» [Шекспир 1959, 579].

Здесь мы также видим нарушение границ, в том числе *нарушение границ серьезного высказывания*, путем замены правильных слов травестийными.

В новейшей комедии очень характерен диалог с комическим непониманием впервые встретившихся Ольги Яковлевны и Эли из пьесы Птушкиной «Браво, Лауренсия!». Первая говорит о своей неожиданной поездке в Египет, а Эля думает, что речь идет о ее свадьбе с Олегом:

Эля. ... Все-таки, огромное событие... а я даже не представляю, что надеть!

Ольга Яковлевна. Невероятное событие! И вот именно, что врасплох! И у меня проблема, что надеть! Хорошо, хоть купальник нашла.

Эля. Вы собираетесь быть в купальнике? Вы экстравагантны, очень экстравагантны...

Распространено также и травестийное перевираание слов:

Николай. Финита, Санька! Старческий маразм! Или как его?

Саня. Но. Марзам.

Николай (*сплюнув*). Маразм! О! А ты... (*передразнивая*) марза-ам.

Саня (*махнув рукой*). Ай. Подумал-то правильно, про его подумал.

При этом и в классической комедии и в новейшей для комического эффекта необходимы не только *непонимание* персонажей и перевираание ими слов, но также *очевидность их заблуждения* для читателя (зрителя).

Гете писал, что в комедии «обычным разрешением всех затруднений, возбуждавших в нас, говоря по правде, весьма умеренные опасения и надежды, является брак <...> Никто не хочет умирать, все хотят вступить в брак – вот полушутливое, полусерьезное различие между трагедией и комедией в реалистической эстетике» [Гете 1980, 398–399]. Однако брак (или повторное соединение) в финале – обязательный структурный элемент комедии изначально, задолго до реалистической эстетики. О.М. Фрейденберг в своей статье «“Эйрена” Аристофана» подробно рассматривает семантику брака в «Мире» Аристофана и, отчасти, в «Ахарнях» и «Лисистрате» [Фрейденберг 1988]. При этом ученый относит *брак* именно к «устойчивым частям структуры комедии», а не к мотивам [Фрейденберг 1998, 350].

Брак – это обязательный финал классической комедии, сюда относятся знаковые тексты: «Щит» и «Третьейский суд» Менандра; «Псевдол» Плавта и «Формион» Теренция; «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Сон в летнюю ночь» и другие комедии Шекспира; «Скупой», «Проделки Скапена» и другие комедии Мольера и т.д. Подчеркнем, что в брак не всегда вступают главные герои, они могут способствовать соединению второстепенных персонажей (Псевдол, Формион, Скапен и т.д.). Брак может состояться и вопреки интригам основных персонажей, как в комедиях Бена Джонсона «Вольпоне» и «Алхимик».

Вступают в брак или соединяются вновь во всех рассмотренных текстах новейшей комедии. В финале «Загадочного мужчины» О. Ернева отчитавший героиню за ошибку в расчетной смете коллега тут же предлагает вступить в брак; пьеса того же автора «Третий глаз» начинается с того, что Кондаков намерен покончить с собой, а в финале он хочет жить и соединиться с Верой. В комедиях «Бывшие» О. Степновой и «Второй первый брак» Зензинова и Забалуева бывшие супруги воссоединяются вновь, а в «Последнем муже» Ернева целых три бывших супруга остаются жить в квартире героини.

Комедия – явно рациональный жанр (рациональность здесь противопоставляется мною иррациональности, а не игре). А игра героев, со всеми ее характерными признаками – обманом, переодеваниями, всякого рода *подменами* – не только не осуждается, но составляет самую суть и движущую силу сюжета комедии. Комедия – произведение о том, *кто кого переиграл*.

Недаром Н.Д. Тамарченко говорил о роли благодетельного обмана в классической комедии: «Комедии как жанру свойственна категория **весе-лого** (т.е. по сути дела, *благодетельного*) **обмана**. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющиеся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы» [Теория литературы 2004, I, 410–411; оформление сохранено].

Благодетельный обман восстанавливает *норму* и в новейшей комедии: мнимое родство с Пушкиным соединяет поссорившихся персонажей («Браво, Лауренсия!» Птушкиной); мнимая дочь не только становится необходимой «родственникам», но и сама нуждается в них («Пока она умирала» Птушкиной); бывшие супруги играют в воссоединение, но действительно воссоединяются («Бывшие» Степновой; «Второй первый брак» Зензинова и Забалуева).

Как видим, сходство классической комедии и новейшей проявляется и в способе завершения – восстановление нормы, благодаря *благодетельному обману*.

Таким образом, в новейшей комедии можно выделить *вечное ядро* комедии: диалоги с перебиванием, комментированием, передразниванием, пародированием; диалоги с непониманием; *брак* в финале; способ завершения. Соответственно жанровая специфика новейшей комедии состоит, с одной стороны, в наличии признаков новейшей драмы (самоопределяющиеся персонажи, эпизация, эксперименты с форматом), с другой – в сохранении *вечного ядра* жанра. При принципиальных изменениях, произошедших с комедией после классического периода, в новейшей сохранилось *вечное ядро*, и жанр комедии продолжает жить, не уходя из литературного процесса (Аверинцев).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3–14.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
3. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2008.
5. Васильев Е.М. Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: проблема жанровых номинаций: в 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2009.

С. 48–60.

6. Васильева С.С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2002.
7. Вербицкая Г. Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х 90-х годов: (пьесы Н. Коляды в чеховском контексте). Уфа, 2002.
8. Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108–114.
9. Гете И.-В. Примечание к «Поэтике» Аристотеля [1827] / пер. С. Герье // Гете И.-В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 398–401.
10. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX века – начала XXI века. М., 2006.
11. (а) Гончарова-Грабовская С.Я. Парадоксы комического в русской драматургии рубежа XX–XXI вв. // Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2015. № 3. С. 8–11.
12. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX и начало XXI в.). Минск, 2003.
13. (b) Гончарова-Грабовская С.Я. Современная русская драматургия: проблема комического // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: в 15 т. Т. 14. СПб., 2015. С. 159–164.
14. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005.
15. Гуркин Вл. Прибайкальская кадрили [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/g/gurkin_vladimir (дата обращения 02.09.2019).
16. Джонсон Б. Алхимик // Джонсон Б. Драматические произведения. М.; Л., 1931.
17. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001.
18. (а) Журчева О.В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара, 2007.
19. (b) Журчева Т.В. От «новой драмы» к «новой драме»: смерть трагикомедии (постановка проблемы) (MS) // Материалы международной научной конференции «Современная российская драма». Казань, 2007. С. 8–19.
20. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса. М., 2002.
21. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. С. 238–362.
22. (а) Лавлинский С. П. «Действие как проблема» в теории драмы // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 4. М.; Кемерово, 2013. С. 9–16.
23. (b) Лавлинский С.П. Поэтика драмы. Рабочая программа дисциплины. М., 2013.
24. Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980–1990-х гг.: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2010.
25. Липовецкий М. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 192–200.
26. Макарова В.В. Чеховский интертекст в современной российской драма-

тургии 1980–2010 гг.: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2012.

27. Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Самара, 2009.

28. Птушкина Н. Bravo, Лауренсия! URL: http://ptushkina.com/PiecePDF/Bravo_Laurencia.pdf (дата обращения 02.09.2019).

29. Разумовская И.Ф. Смыслообразующая роль ремарки в неклассической драме // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 1–2. Кемерово, 2011. С. 42–56.

30. Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х годов: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2005.

31. Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008.

32. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

33. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 387–412.

34. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

35. Фрейденберг О.М. «Эйрена» Аристофана / публ. и введ. Н.В. Брагинской // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 224–236.

36. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1999.

37. Шекспир У. Много шума из ничего / пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М., 1959. С. 493–606.

38. Шлейникова Е.Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2008.

39. Щербакова А.А. Чеховский текст в современной драматургии: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иркутск, 2006.

40. Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 10. Aufl. Bern; Munchen, 1954.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. (a) Goncharova-Grabovskaya S.Ya. Paradoxy komicheskogo v russkoy dramaturgii rubezha 20–21 vv. [The Paradoxes of the Comic in the Russian Drama at the Turn of the 21st Century]. *Vestnik BDU*, Series 4, Filalogiya. Zhurnalistyka. Pedagogika [Philology. Journalism. Pedagogy], 2015, no. 3, pp. 8–11. (In Russian).

2. Lipovetskiy M. Performansy nasiliya: “novaya drama” i granitsy literaturovedeniya [The Performances of Violence: “New” Drama and the Borders of Literary Theory]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2008, no. 89, pp. 192–200. (In Russian).

3. Vetelina L.G. “Novaya drama” 20–21 vv.: problematika, tipologiya, estetika, istoriya voprosa [The New Drama at the Turn of the 21st Century: Issues, Typology, Aesthetics, History]. *Vestnik Omskogo universiteta*, 2009, no. 1, pp. 108–114. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Averintsev S.S. Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literatura [The Poetics of Ancient Greece and World Literature]. *Poetika drevnegrecheskoy literatury* [The Poetics of the Ancient Greek Literature]. Moscow, 1981, pp. 3–14. (In Russian).

5. Bakhtin M.M. Slovo v romane [The Word in the Novel]. *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [The Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975. (In Russian).

6. Freydenberg O.M. (author): Braginskaya N.V. (ed.). “Eyrena” Aristofana [Aristophanes’ Evrena]. *Arkhaicheskiy ritual v fol’klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [The Archaic Ritual in the Folklore and early Literary Works]. Moscow, 1988, pp. 224–236. (In Russian).

7. Freydenberg O.M. Obraz i ponyatiye [The Image and the Notion]. *Freydenberg O.M. Mif i literatura drevnosti* [Myths and Classical Literature]. Moscow, 1998, pp. 387–412. (In Russian).

8. (b) Goncharova-Grabovskaya S.Ya. Sovremennaya russkaya dramaturgiya: problema komicheskogo [Contemporary Russian Drama: the Issues of the Comic]. *Russkiy yazyk i literatura v prostranstve mirovoy kul’tury* []: in 15 vols. Vol. 14. St. Petersburg, 2015, pp. 159–164. (In Russian).

9. Kurginyan M.S. Drama [Drama]. *Teoriya literatury. Osnovnyye problemy v istoricheskoy osveshchenii. Rody i zhanry* [The Theory of Literature, Main Issues in the Historical Aspect. Genres]. Moscow, 1964, pp. 238–362. (In Russian).

10. (a) Lavlinskiy S.P. “Deystviye kak problema” v teorii dramy [Action as A Problem in the Theory of Drama]. *Poetika russkoy dramaturgii rubezha 20–21 vekov* [The Poetics of Russian Drama at the Turn of the 21st Century]. Issue 4. Moscow; Kemerovo, 2013, pp. 9–16. (In Russian).

11. Razumovskaya I.F. Smysloobrazuyushchaya rol’ remarki v neklassicheskoy dramе [The Meaningful Role of remarks in Non-Classical Drama at the Turn of the 21st Century]. *Poetika russkoy dramaturgii rubezha 20–21 vekov*. [The Poetics of Russian Drama at the Turn of the 21st Century] Issues 1–2. Kemerovo, 2011, pp. 42–56. (In Russian).

12. Vasil’yev E.M. Avtorskiye zhanrovyye oboznacheniya v dramaturgii 20 veka [The Author’s Genre Marks in the 20th Century Drama]. *Dergachevskiyе chteniya. Russkaya literatura: natsional’noye razvitiye i regional’nyye osobennosti: problema zhanrovyykh nominatsiy* [Dergachev’s Readings. Russian Literature: the National Development and Regional Peculiarities. The Problem of genre Nominations]: in 2 vols. Vol. 2. Yekaterinburg, 2009, pp. 48–60. (In Russian).

13. (b) Zhurcheva T.V. Ot “novoy dramy” k “novoy drame”: smert’ tragikomedii (postanovka problemy) (MS) [From “New” Drama to “New” Drama: the Death of Tragicomedy. On Defining the Issue]. *Sovremennaya rossiyskaya drama* [Contemporary Russian Drama]. Kazan, 2007, pp. 8–19. (In Russian).

(Monographs)

14. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoyevskogo* [The Issues in Dostoyevsky’s

- Poetics]. Moscow, 1963. (In Russian).
15. Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 10. Aufl. Bern; Munich, 1954. (In German).
16. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997. (In Russian).
17. Goncharova-Grabovskaya S.Ya. *Komediya v russkoy dramaturgii kontsa 20 veka – nachala 21 veka* [Comedy in the Russian Drama at the Turn of the 21st Century]. Moscow, 2006. (In Russian).
18. Goncharova-Grabovskaya S.Ya. *Poetika sovremennoy russkoy dramy (konets 20 i nachalo 21 v.)* [The Poetics of Contemporary Russian Drama (The Turn of the 21st Century)]. Minsk, 2003. (In Russian).
19. Gromova M.I. *Russkaya dramaturgiya kontsa 20 – nachala 21 veka* [The Russian Drama at the Turn of the 21st Century]. Moscow, 2005. (In Russian).
20. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury (poetika, genesis, funkcionirovaniye)* [Drama as Literature (Poetics, Genesis, Functioning)]. Moscow, 1999. (In Russian).
21. (b) Lavlinskiy S.P. *Poetika dramy. Rabochaya programma distsipliny* [The Poetics of Drama. A Curriculum]. Moscow, 2013. (In Russian).
22. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2008. (In Russian).
23. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]: in 2 vols. Moscow, 2004. (In Russian).
24. Verbitskaya G. *Traditsii poetiki A.P. Chekhova v sovremennoy otechestvennoy dramaturgii 80-kh 90-kh godov: (p'yesy N. Kolyady v chekhovskom kontekste)* [The Traditions of Chekhov's Poetics in Contemporary Russian Drama. 1980s-1990s. Kolyada's Plays in Chekhov's Context]. Ufa, 2002. (In Russian).
25. Zaytseva I.P. *Poetika sovremennogo dramaturgicheskogo diskursa* [The Poetics of Contemporary Drama Discourse]. Moscow, 2002. (In Russian).
26. (a) Zhurcheva O.V. *Avtor v drame: formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v russkoy drame 20 veka* [The Author in Drama: The form of Expressing the Author's Mind in the Russian Drama of the 20th Century]. Samara, 2007. (In Russian).
27. Zhurcheva O.V. *Zhanrovyye i stilevyye tendentsii v dramaturgii 20 veka* [The Genre and Stylistic Tendencies in the 20th Century Drama]. Samara, 2001. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

28. Bolotyan I.M. *Zhanrovyye iskanija v russkoy dramaturgii kontsa 20 – nachala 21 veka* [the Genre Searchings in the Russian Drama at the Turn of the 21st Century]: PhD Thesis. Moscow, 2008. (In Russian).
29. Lazareva E.Yu. *Osobennosti khudozhestvennogo mira N. Kolyady v kontekste iskanij dramaturgii 1980–1990-kh gg.* [The Peculiarities of Kolyada's Artistic World-view in the Context of the 1980s-1990s Drama Searchings]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2010. (In Russian).
30. Makarova V.V. *Chekhovskiy intertekst v sovremennoy rossiyskoy dramaturgii 1980–2010 gg.* [Chekhov's Intertext in Contemporary Russian Drama of the 1980s-2010s]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2012.

31. Naumova O.S. *Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii kontsa 20 – nachala 21 vv. (na primere tvorchestva N. Kolyady i E. Grishkovtse)* [The Forms of Expressing the Author's Mind in the Drama at the Turn of the 21st Century]: PhD Thesis Abstract. Samara, 2009. (In Russian).
32. Shleynikova E.E. *Dramaturgiya O.A. Bogayeva v kontekste russkoy dramy ru-bezha 20–21 vekov* [Bogaev's Drama in the Context of the Russian Drama of the Turn of the 21st Century]: PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2008. (In Russian).
33. ShCherbakova A.A. *Chekhovskiy tekst v sovremennoy dramaturgii* [Chekhov's Text in Contemporary Drama]: PhD Thesis Abstract. Irkutsk, 2006. (In Russian).
34. Starchenko E.V. *P'yesy N.V. Kolyady i N.N. Sadur v kontekste dramaturgii 1980-90-kh godov* [Kolyada's and Sadur's Plays in the Context of the 1980-1990s Drama]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2005. (In Russian).
35. Vasil'yeva S.S. *Chekhovskaya traditsiya v russkoy odnoaktnoy dramaturgii 20 veka (poetika syuzheta)* [Chekhov's Tradition in Russian One-Act Drama of the 20th century. The poetics of the Plot]: PhD Thesis Abstract. Volgograd, 2002. (In Russian).

Кириленко Наталья Натановна, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа; теория драмы; поэтика плутовского и авантюрного романа; поэтика социально-криминального романа.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9186-862X

Kirilenko Natalia N., independent researcher.

Candidate of Philology. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); the poetics of the classic detective story, the adventure investigation and the police novel; drama theory; the poetics of picaresque novel and adventure novel; the poetics of social-criminal novel.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9186-862X

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00061

О.А. Клинг (Москва)

КОНЦЕПЦИЯ «ПРЕОДОЛЕНИЯ СИМВОЛИЗМА» И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ОЦЕНКЕ В.М. ЖИРМУНСКИМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ*

Аннотация. Теоретическое наследие русских символистов оказало решающее влияние не только на становление формализма в России, но на формирование представления поэтики как науки у В.М. Жирмунского. Жирмунский наряду с другими, в том числе отечественными символистами, стоял у истоков развития в России поэтики как науки. Если статью «Преодолевшие символизм» можно назвать манифестом акмеизма, то «Задачи поэтики» – не менее ярким манифестом нового литературоведения 1920-х гг. В связи с этим в данной работе прослеживается, каким образом трансформировалось восприятие русского символизма ученым и в каком контексте это происходило. Уже ранний, а в еще большей степени зрелый Жирмунский подчеркивал значительный вклад литературоведческого наследия русских символистов. Результаты исследования свидетельствуют о том, что в оценке литературоведческих концепций русских символистов ранний Жирмунский, как и в оценке наследия символизма в целом, воздавая должное им, был критичен, однако позже, в 1960-е гг., он отмечал огромное значение литературоведческих идей символистов. Это шло в русле эволюции отношения Жирмунского к символизму вообще. Поздний Жирмунский, в отличие от раннего, фиксировал не столько различие поэтики, к примеру, А.А. Блока и А.А. Ахматовой, сколько сходство. Установлено, что концепция «преодоления символизма» отразилась в оценке Жирмунским литературоведческого наследия русских символистов. Они перекликаются и развиваются во взаимотражении. Автор статьи указывает на то, что в поздних работах Жирмунский возвращается не только к идеям символистов, но и к их литературоведческому наследию.

Ключевые слова: Жирмунский; преодоление символизма; поэтика; литературоведение символистов; влияние.

О.А. Kling (Moscow)

The Concept of “Overcoming Symbolism” and How It Was Mirrored in V.M. Zhirmunsky’s Evaluation of the Literary Studies of Russian Symbolists**

Abstract. The theoretical heritage of Russian symbolists affected not only the

* Статья написана в рамках исследовательского проекта по гранту РФФИ 18-012-00727\19А на тему «Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х–1920-х гг.».

** The article was written as part of a research project titled “The Influence of Symbolism’s Literary Studies Heritage on the Theory of Literature in the 1910s and 1920s”, carried out on an RFBR grant 18-012-00727\19A.

establishing of formalism in Russia, but also V.M. Zhirmunsky’s blossoming idea of viewing poetics as a scholarly discipline. Zhirmunsky, along with other Russian symbolists, helped nurture the view of poetics as a scholarly discipline in Russia. If the article “Those who overcame symbolism” can be called the manifesto of acmeism, then “The goals of poetics” can be called an equally brilliant manifesto of the new literary studies of the 1920s. This is why this article helps track the transformation of Zhirmunsky’s view of Russian symbolism and the context in which it took place. In his early years, and even more so in his mature works, Zhirmunsky already pointed out the impact Russian symbolists had made on the Russian literary studies. The studies show that in evaluating the scholarly ideas of Russian symbolists, as well as in evaluating symbolists’ heritage in general, Zhirmunsky maintained a critical attitude despite praising them. However, much later, in the 1960s, he outlined the great importance of symbolists’ ideas. This change mirrored the change in Zhirmunsky’s attitude towards symbolism in general. For example, in his later works Zhirmunsky pointed out the similarities in the poetics of A.A. Blok and A.A. Akhmatova, unlike his earlier works where he used to point out the differences. It was established that the concept of “overcoming symbolism” influenced Zhirmunsky’s evaluation of the Russian symbolists’ literary heritage. They intertwine and develop simultaneously by mirroring each other. The author of the article sheds light on the fact that in Zhirmunsky’s latest works he returns not only to the ideas of the symbolists, but also to their scholarly heritage.

Key words: Zhirmunsky; overcoming symbolism; poetics; symbolists’ literary studies; influence.

В.М. Жирмунский наряду с другими, в том числе отечественными символистами, стоял у истоков формирования в России поэтики как науки. В оценке наследия литературоведческих концепций русских символистов ранний В.М. Жирмунский, как и в оценке наследия символизма в целом, воздавая должное им, был критичен, однако позже, в 1960-е гг., он отмечал огромное значение литературоведческих идей символистов. Это шло в русле эволюции его отношения к символизму вообще. Поздний Жирмунский, в отличие от раннего, фиксировал не столько различие поэтики, к примеру, Блока и Ахматовой, сколько сходство. Уже ранний, а в еще большей степени зрелый Жирмунский подчеркивал значительный вклад литературоведческого наследия русских символистов.

Итак, оценки Жирмунским самого символизма как литературного направления и символистского литературоведения перекликаются и развиваются во взаимотражении. В связи с этим целесообразно проследить, как трансформировалось восприятие русского символизма ученого и в каком контексте.

Осмысляя общие сходные процессы, происходившие в литературе начала XX в., С.А. Венгеров ввел понятие «русский нео-романтизм». «“Декаденты” и “символисты” по-своему, марксисты того более по-своему, богоискатели по-своему, толстовцы по-своему, – но только прочь от унылой серой обыденности, на широкий простор кипения сил...» – писал он, доказывая, что «чрезвычайность и романтизм – это, можно сказать, одно

и то же» [Венгеров 1914, 19]. Венгеров находил стилевую доминанту эпохи в 1914 г., который наряду с 1912-м и 1913-м гг. был временем наиболее резкого размежевания с символизмом, с одной стороны, акмеистов, с другой, – футуристов (в статье 1909 г. «Победители или побежденные» [Венгеров 1909] отразился интерес известного ученого к «новейшей» литературе. Вероятно, это обусловило попытку Б. Лившица пригласить в качестве председателя одного из футуристических вечеров С.А. Венгерова [Лившиц 1989, 501–502]). Имея в виду не только «модернистскую», но и всю русскую литературу, Венгеров обнаружил «психологическое единство» 1890–1910-х гг.: «Писатели одного хронологического поколения всегда теснейшим образом между собой связаны, хотя не всегда это осознают и ожесточенно враждуют между собою. Но ведь *вражда* (здесь и далее курсив наш. – О.К.) часто есть самое яркое *доказательство* того, что люди интересуются одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон» [Венгеров 1914, 3].

Тем не менее «синтетическая» концепция Венгерова, для которой характерно утверждение, с одной стороны, «*внешнего разнообразия* (курсив наш. – О.К.)», а с другой, – «*психологического единства*» двадцатилетия 1890–1910-х гг. [Венгеров 1914, 3; 6], не была принята современниками. И не только на уровне манифестов новых поэтических школ. В 1916 г. в обстановке, как вспоминала А.А. Ахматова, «кампании по уничтожению акмеизма» [Ахматова 1989, 12] появилась знаменитая работа В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм». Позже (окончательно к 1924 г.) сформировалась еще одна своего рода концепция «преодоления символизма» Б.М. Эйхенбаума. В работе «Анна Ахматова. Опыт анализа» он писал об акмеизме: «Здесь – не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми ими одобренных (Кузмин, Брюсов)» [Эйхенбаум 1969, 88]. Подчеркивая, что «... в акмеизме, а в том числе и в творчестве Ахматовой, нельзя видеть нового направления», Эйхенбаум делает вывод: «Преодоление символизма принадлежит футуристам» [Эйхенбаум 1969, 88; 85].

Характерна оговорка, сделанная Эйхенбаумом, как можно предположить, в пику Жирмунскому: «Вопрос о литературных традициях Ахматовой не может быть выяснен сейчас – это дело будущих историков» [Эйхенбаум 1989, 139].

Отметим, однако, что и в 1916 г. Жирмунский писал о «двойственности» акмеистов по отношению к символистам: притяжении и отталкивании: «...словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное». Как считал Жирмунский, новое поколение поэтов «... может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм» [Жирмунский 1977, 109]. Однако в статье, своего рода «академическом» манифесте акмеизма, упор тем не менее был сделан на идею «преодоления символизма». Именно как статья, выдвинув-

шая эту концепцию, вошла она и в сознание современников и в сознание интерпретаторов последующего времени.

Идея «преодоления символизма» была развита позже (1920 г.) в работе Жирмунского «Два направления в современной поэзии» [Жирмунский 1977, 109]. В статье 1970 г. «Анна Ахматова и Александр Блок» В.М. Жирмунский вспоминал об атмосфере, в которой создавалась упомянутая статья: «Много лет назад, в 1920 г., *когда противоположности живого литературного процесса были заметнее современнику, чем сходство* (здесь и ниже курсив наш. – О.К.), мне пришлось сопоставить два стихотворения Блока и Ахматовой, написанные на аналогичную тему – любовной встречи в ресторане, – как пример “двух направлений современной лирики”, *полярно противоположных* по своему творческому методу» [Жирмунский 1977, 334]. Разбирая через пятьдесят лет стихотворение Блока «В ресторане» («Никогда не забуду, он был или не был, Этот вечер...») и стихотворение Ахматовой «Вечером» («Звенела музыка в саду...»), ученый обращал внимание читателей и на *сходство* этих двух произведений: «И все же, несмотря на принципиальное различие творческого метода, стихотворения эти связаны между собой – не только “современной” темой любовной встречи в ресторане, своеобразным “урбанистическим” фоном, на котором выступают отдельные сходные детали (“голоса скрипок”), но и трудно определимыми общими чертами времени, которые сама Ахматова позднее сумела воплотить как художник в восставших из прошлого образах поэмы “Девятьсот тринадцатый год”, где Блоку было отведено первое место – как самому замечательному поэтическому выразителю своей эпохи» [Жирмунский 1977, 335].

Сопоставление двух точек зрения В.М. Жирмунского, который в поздних работах находил сходство художественных систем Блока и Ахматовой, тогда как в ранних статьях разводил двух поэтов, имеет для данного исследования особое принципиальное значение. Автор исходит, как было отмечено выше, из того, что нельзя ставить знак тождества между манифестарным уровнем отражения литературной ситуации того или иного времени, конкретно, 1910-х гг., и уровнем поэтики. Безусловно, нельзя сбрасывать со счетов первый уровень – он чрезвычайно важен для воссоздания исторической картины, важен для такой дисциплины в литературоведении, как история литературы, но он непременно должен быть «проверен» анализом стиливого состояния эпохи, которое можно осуществить с помощью другой дисциплины в литературоведении – поэтики.

Вернемся, однако, к «бытованию» идеи «преодоления символизма» в литературоведении. Хотя сам Жирмунский «откорректировал» собственную концепцию «преодоления символизма», И.П. Смирнов в 1977 г. подчеркивал: «... его модель “преодоления” символизма не исчерпывает своеобразия поэтической ситуации 1910-х гг.». Любопытно, однако, следующее суждение исследователя: «Настаивая на расподоблении структурных принципов акмеизма и символизма, В.М. Жирмунский был склонен, по видимому, к парадоксальному взгляду на русский футуризм как на прямое

продолжение (а не “преодоление”) символической поэтики» [Смирнов 1977, 11]. Смирнов опирается на сопоставление у Жирмунского в работе «Поэтика Александра Блока» «*пожара сердца*» у Маяковского с *сердцем*, «*сгорающим на костре*», у Блока [Жирмунский 1977, 216].

Взаимоотрицающие концепции «преодоления символизма» раннего Жирмунского и раннего Эйхенбаума Смирнов связывал с «исторической ограниченностью взгляда» и делал резонный вывод: «Семантический переворот отрывает одну систему от другой, противопоставляя их. Но не с меньшим правом можно заявить, что между циклами не бывает абсолютного зияния, что скачок плавлен, что сдвиг постепенен» [Смирнов 1977, 25]. Симптоматично, что в своей более поздней книге И.П. Смирнов к главе «Символизм и авангард» поместил подзаголовок: «Элементы постсимволизма в символизме» [Смирнов 1994].

Жирмунский, как уже указывалось выше, называл поколение поэтов 1910-х гг. «... в большей или меньшей степени преодолевшими символизм. По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее, породившее эти завоевания, отбрасываются как надоевшее, утомительное и ненужное» [Жирмунский 1977, 216].

Осмысляя «журнальную науку» символистов (Андрей Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов и др.) и особенно книгу Андрея Белого «Символизм», Б.М. Эйхенбаум в статье 1926 г. «Теория “формального метода”» писал почти в таких же словах о двойственном отношении к литературоведению символизма: с одной стороны, воздавал должное, а с другой стороны, настаивал: «встреча двух поколений» (на самом деле: *шибка*, столкновение) – символистов и постсимволистов не только в искусстве, но и в науке – «определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки – по линии теории символистов и методов импрессионистической критики» [Эйхенбаум 1987, 378–379]. С дистанции времени Эйхенбаум так передает притяжение/отталкивание теорий символистов и формалистов: «Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки» [Эйхенбаум 1987, 379].

В оценке поэзии символизма Жирмунский ровно на десятилетие раньше в сходном ключе описывает «наследство», от которого акмеисты отказались: «Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневного восхождения на Голгофу мистицизм <...> Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно постепенное обеднение эмоционального, лирического элемента» [Жирмунский 1977, 109]. А слова Эйхенбаума о журнальной науке символистов будто выросли из Жирмунского. При всей нередкой полемике двух ученых друг

с другом.

Теоретическое наследие русских символистов оказало решающее влияние не только на становление формализма в России, но на формирование представления поэтики как науки у Жирмунского. Если статью «Преодолевшие символизм» можно назвать манифестом акмеизма, то «Задачи поэтики» не менее ярким манифестом нового литературоведения 1920-х гг.

Русские символисты оказали влияние уже на ранние работы Жирмунского, в том числе на его первую книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914). Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов и др. большое внимание уделяли мировой культуре, в том числе европейскому романтизму. Можно говорить о воздействии символистов, которые рассматривали свое искусство в широком контексте мировой культуры, на концепцию немецкого романтизма Жирмунского. Это позволяет увидеть новые аспекты в изучении в России немецкого романтизма. Исключительный интерес русских символистов, особенно младших, к мистике предопределил внимание Жирмунского к «современной мистике», что отразилось во второй части названия указанной книги. Правда, уже во второй своей книге «Религиозное отречение в истории романтизма» (1919) Жирмунский в русле отталкивания от символизма обозначил отстранение от религиозного начала. Это связано с отказом формалистов от мистики русского символизма. Особняком стоит изучение полемики русских символистов с Жирмунским о Гете. Речь идет об архивных материалах из фонда одного из самых верных учеников Брюсова С.М. Соловьева (РО РГБ). Итак, статья Жирмунского «Преодолевшие символизм», как отмечалось выше, академический манифест акмеизма, лишь на первый взгляд отражает решительный уход от наследия символизма. Однако в ней напрямую указывается, что влияние символизма на акмеистов до конца еще оставалось. А в самой работе, в ее методах явственно обнаруживается воздействие теоретических идей символистов-литературоведов. В первую очередь речь идет о приемах исследования. Символисты одни из первых отработали оптику изучения текущей, современной литературы. Это отразилось в их статьях о литературном процессе. Во многом к Брюсову восходит понимание Жирмунским неоклассического искусства, однако Жирмунский существенно переосмысляет символизм, в том числе Брюсова, не как продолжение классической традиции, а романтизм («Валерий Брюсов и наследие Пушкина»). В начале этой работы он выдвигает на первый план историческую и теоретическую поэтику, у истоков которой стояли русские символисты. Прямая отсылка к ним дана в начале работы Жирмунского 1919 г. «Задачи поэтики». Можно подтвердить влияние символистов на понимание поэтики как науки у Жирмунского. В большей степени, чем формалисты, ученый в полемике с ними тяготел к синтетическому литературоведению русских символистов. Важно также зафиксировать влияния стиховедения русских символистов (Белый, Брюсов и др.) на работы Жирмунского «Композиция лирических произведений (1921), «Рифма. Ее история и теория» (1923), «Введение в метрику: (Теория сти-

ха)» (1925), «Мелодика стиха (по поводу книги Б.М. Эйхенбаума “Мелодика стиха”)» (1922). Это существенно обогащает наше представление о состоянии теории литературы 1920-х гг. Возврат не только к идеям символистов, но и к их литературоведческому наследию отразился в работах позднего Жирмунского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Автобиографическая проза // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 3–17.
2. Венгеров С.А. Основные черты новейшей русской литературы. 2-е изд. СПб., 1909. С. 39–88.
3. Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. Статья первая // Русская литература XX века (1890–1910). Т. 1. Кн. 1. М., 1914. С. 2–38.
4. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
5. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. М., 1989.
6. Смирнов И.П. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
7. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
8. Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987.
9. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Akhmatova A.A. Avtobiograficheskaya proza. *Literaturnoye obozreniye*, 1989, no. 5, pp. 3–17. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Vengerov S.A. Etapy neoromanticheskogo dvizheniya. Stat'ya pervaya [The Stages of the Neo-Romantism Movement]. *Russkaya literatura 20 veka (1890–1910)* [The Russian Literature of the 20th Century (1890–1910)]. Vol. 1. Issue 1. Moscow, 1914, pp. 2–38. (In Russian).

(Monographs)

3. Eykhenbaum B.M. *O poezii* [About Poetry]. Leningrad, 1969. (In Russian).
4. Eykhenbaum B.M. *O literature. Raboty raznykh let* [About Literature. Works from Various Years]. Moscow, 1987. (In Russian).
5. Livshits B. *Polutoraglazyy strelets. Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya* [The One-and-a-Half-Eyed Rifleman. Poems. Translations. Memories]. Moscow, 1989. (In Russian).

6. Smirnov I.P. *Khudozhestvennyy smysl i evolyutsiya poeticheskikh sistem* [Artistic Meaning and the Evolution of Poetic Systems]. Moscow, 1977. (In Russian).

7. Smirnov I.P. *Psikhoistoriya russkoy literatury ot romantizma do nashikh dnei* [Psychological History of the Russian Literature from Romanticism to the Present Day]. Moscow, 1994. (In Russian).

8. Vengerov S.A. *Osnovnyye cherty noveyshey russkoy literatury* [The Main Features of the Newest Russian Literature]. 2nd ed. St. Petersburg, 1909. (In Russian).

9. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, 1977. (In Russian).

Клинг Олег Алексеевич, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы филологического факультета. Научные интересы: теория литературы, русская литература, символизм и постсимволизм, платиновый век, три волны авангарда в русской поэзии, история литературоведения.

E-mail: okling@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253

Oleg A. Kling, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor, head of the Theory of Literature Department, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, Russian literature, symbolism and postsymbolism, the platinum age, three waves of avant-garde in Russian poetry, history of literary studies.

E-mail: okling@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00062

V.A. Kolotaev, A.V. Markov (Moscow)

SHPET'S PUN AMENDING FREUD'S WIT: UNCANONICAL CONCILIARITY

Abstract. While Freud claims “wit” as a necessary part of individual psychology, Shpet answers him covertly, believing that “pun”, despite its capriciousness, is a fact of collective psychology. Shpet deduces from the “pun”, the initial mixture of sacred and profane meaning, especially Russian culture. Moreover, Shpet visualizes a pun, understanding it not as a collective mistake, but as a stage theatrical collective experience. This allows him to contrast to the doctrine of reception and device, which the formalists developed, the new doctrine of theatre-like directing, which distinguishes between the preparatory stage and the performing stage. Such doctrine of directing was not developed specially, limited to adaptation of the scholastic distinction of primary and secondary intentions to modern aesthetics. At the same time, Shpet combines old philosophical doctrine of intentions with a peculiar philosophy of speech: he distinguishes in speech not only concept and implementation, but also semantic core and its playing out. In this case, the dialectical principle can be attributed not only to the level of content, but also to the level of expression, explaining the aesthetic effects of modernist art as a result of accepting expression as a new content. For Shpet, life-building or para-religious projects of modernism are only part of such a substitution, and the study of puns thus shows not only what shifts can be in the functioning of modernist art, but how modernist art is possible in general. Shpet acts as a critic and at the same time as apologist for modernism, and such complexity of position without resorting to his philosophy of puns blocked correct understanding of his aesthetic and theoretical-literary program. The radical polemical position of Shpet does not explain immediately his persuasive theatricalization of puns as creation of new non-individualistic aesthetics. But Shpet's position could be clarified now by turning to the aesthetic disputes of Russian symbolism, in particular, on the level of obscene pun. It turns out that the thinkers from Solovyov to Shpet differed profanation in an individualistic pun, and the theatricalization of collective experience in a collectively perceived pun. A specific version of “conciliarity” now is to be reconstruct, productively supplementing the proposals of the Slavophiles and Bakhtin.

Key words: wit; pun; Freud; Shpet; Solovyov; psychoanalysis and literature; technique; theatricalization; individualism; conciliarity (collegiality); intention.

B.A. Колотаев, А.В. Марков (Москва)

Каламбур Шпета как поправка к остроумию Фрейда: неканоническая соборность

Аннотация. Если Фрейд утверждает «остроумие» как необходимую часть индивидуальной психологии, то Шпет скрыто отвечает ему, полагая «каламбур»,

несмотря на его капризность, фактом коллективной психологии. Шпет выводит из «каламбура», начального смешения сакрального и профанного смысла, особенности русской культуры. Более того, Шпет визуализирует каламбур, понимая его не как коллективную ошибку, но как сценическое коллективное переживание. Это позволяет ему противопоставить учению о приеме, которое развивали формалисты, новое учение о режиссуре, в которой различается подготовительный этап и исполнительский этап. Такое учение о режиссуре не было развито специально, представляя собой адаптацию схоластического различия первичных и вторичных интенций к современной эстетике. При этом Шпет соединяет философское учение об интенциях со своеобразной философией речи: речь состоит не только из концепта и его реализации, но и из семантического ядра и его разыгрывания. В таком случае диалектический принцип становится возможно отнести не только к плану содержания, но и к плану выражения, объяснив эстетические эффекты модернистского искусства как результат принятия выражения за новое содержание. Для Шпета жизнетворческие или парарелигиозные проекты модернизма – только часть такой подмены, и исследование каламбуров тем самым показывает не только, какие могут быть сдвиги в функционировании модернистского искусства, но и как вообще возможно модернистское искусство. Шпет выступает как критик и одновременно апологет модернизма, и подобная сложность позиции без обращения к его философии каламбура доселе мешала правильно понять его эстетическую и теоретико-литературную программу. Резкая полемичность позиций Шпета не позволяет сразу оценить убедительность его театрализации каламбура как создания новой внеиндивидуалистической эстетики. Но его позицию можно уточнить, обратившись к эстетическим спорам русского символизма, в частности, о степени непристойности каламбура. Тогда оказывается, что мыслители от Соловьева до Шпета, видели в индивидуалистическом каламбуре профанацию, а в коллективно воспринятом каламбуре – театрализацию коллективного опыта. Таким образом, реконструируется специфический вариант «соборности», продуктивно дополняющий предложения славянофилов и Бахтина.

Ключевые слова: остроумие; каламбур; Фрейд; Шпет; Соловьев; психоанализ и литература; прием; театрализация; индивидуализм; соборность; интенция.

1. Pun as necessary part of public consciousness and private conscience

Freud's tripartite theory of psychical life, where the *ego*, the *super-ego* and the *it* are figures of conflict, not functional parts of the mind, attributed basic functions of the mind to internal speech. As Freud's seminal work [Freud 2014] proves, the wit is essential for internal speech, but also critical and judgemental. Ambitions of the wit to control our wishes is limited through the censorship of the norm, when wit demonstrates only the hidden structure of the wishes. But where we start from this limit? Metaphorical discourse of the psychoanalysis here is useful for therapeutic, not theoretical purposes.

In his work *Conscience and its Master* [Шпет / Shpet 1994, 82] Gustav Gustavovich Shpet (Dr. Gustav Späth) criticizes Fichte for unbounded volun-

tarism. Fichte understood subjective point of the person as basic both for being-as-person and for acting-as-person. But here the act is not autonomous, while it is completely embedded in the order of subjective thinking. Shpet suspects here a capricious egocentric position, not compatible with any real order of events. This reduction of things of events to current invention he names pun, and observes “even individual consciousness not able to think in a form of action, if we don’t want to pun with the word action” [Шпет / Shpet 1994, 451]. Shpet meant as pun double sense of the word action in Russian: theatrical act and real action. If we may present action of mind as scenic, it is witty, but according to Shpet, scenic illusions have nothing to do with real structure of social acting. In Shpet’s aesthetics theatrical observation is subject to subdivisions into episodes and gesticulations, but in real life we choose not episodes or movings, but real strategies.

Not only Fichte, but another German thinker, Wilhelm Wundt, was blamed by Shpet for his involuntary pun. In his *Introduction to Ethnic Psychology* [Шпет / Shpet 2006] he criticized Wundt’s *Volkerpsychologie* [Wundt 1900–1920] for mixing collective and general psychological reactions. Wundt’s collective or people psychology was for Shpet not more than theatrical observations, not intended for real analysis of motivations. Wundt, our philosophes said, had been observer of folk life, and all his generalisations were not more than trivial observations. The pun here exists as methodological point: the german *Gemeinpsychologie* could be translated both as general psychology and vulgar or profane psychology. Wundt’s lack of method, Shpet wanted to say, had been necessary effect of this pun.

The next pun, fateful for the development of Russian philosophy, Shpet finds in the time of Russian Emperor Alexander the First, that is often called for Russian triumph over Napoleon and for activity of late classicist and early romantic authors “the Golden Age of Russian culture”. In his *Essay on Russian Philosophy Progress* [Шпет / Shpet 1922] Shpet discussed universities in Kharkiv and Kazan established by the Emperor Alexander, that had copied German system of education based on philosophical discussions of actual questions of sciences, and asked the question, why these newfounded universities were rare active in discussing and promoting philosophical positions. Shpet quoted students’ characteristics of professor Palmin, that the later preferred the practical reason over pure reason, and saw here a good pun [Шпет / Shpet 1922, 168]. This pun was principal for all argumentation in Shpet’s book, where he condemns Russian philosophy for eclectic mix of practical social tasks and theoretical observations. According to Shpet, Russian intellectuals for practical persuasiveness and moral authority were prone to take samples and arguments from everywhere, without real work of reflection of discussion. So, Russian philosophy for him was closer to propaganda, church sermon or number of ill-conceived public statements, that to academic research.

If we read Nikitenko’s memoirs themselves (entry dated February 2, 1826), we see that practicality was conceived by Palmin not as social activity, but as traditional for Western continental philosophy restraint and friendliness, that is

often called wisdom of life or philosophy of everyday conduct.

The final sample of fatal pun we find in Shpet’s article *On Belinsky’s Hegelianism* [Шпет / Shpet 2009]. For Belinsky as representer of left-wing Hegelianism, the main problem was the leap from theoretically conceived dialectics as observance of changes to practical social instructions. Hegelian inspiration was understood to produce social changes. Left-wing Hegelianism, no doubt, was a political program all over the Europe.

But Shpet marks important drift in Belinsky from method to subject: from dialectics of changes to the conscience, understood not as a moment, as in Hegel, but as motivation of changes. This pun is widespread in Russian language use: for example, in Soviet times “socialist / communist conscience” or “socialist/communist consciousness” (the both are equally translate one Russian idiom) meant not only development of political position of the left wing, but also everyday motivation of communist, a kind of corporative ethics of the members of the Communist Party.

According to Shpet [Шпет / Shpet 2009, 125], Belinsky, who didn’t knew German and had received Hegel’s systematic philosophy through records of listeners and reading popular brochures, misunderstood Hegel’s self-consciousness as moment of dialectics, not in the sense of direction, but of authority. In Hegel to have conscience of the self is to be self-confident, and in Belinsky is to act from the own side, to act personally and to feel (and construct) deeply and intimately all the knowledge. We can trace here the origin of Russian pangs of conscience and empathy as main effect of social knowledge, that we often connect with Russian soul. Shpet marks, that it was a pun: conscience understood literary as common knowledge was mixed with conscience conceptualized as science of your personal cognition, legitimizing empathy and shame.

All these samples prove the differences of Shpet’s *pun* from the Freud’s *wit*. Both wit and pun undermine our wishes, but wit is kind of personal therapy, while pun is public theatrical statement. Wit is strict and moralistic, and pun is in contrary indulgent, if we speak about social questions. Wit is gap in the psychical censorship, and pun is link of two conceptions of self, that passed this censorship. As it is proved in Shpet studies [Tihanov 2006; Seifrid 2009], grammar as general poetics was necessary for Shpet as model of conceptualizing not only formal notions, but also feelings and intentions. We add: reformatizing as pun in singular and in plural.

2. Grammatical criticism of formalist aesthetics as theatricality in singular

Why Shpet speaks on rudeness and vulgarity of any pun? He points not complex, but simplifying character of the pun. The key episode is difference, proved in Aesthetical fragments [Шпет / Shpet 1923, 134], between complex and simple cacophony. The last are archaisms, if we will reproduce archaic diction, and read right not as [rait] but as [reeghkht], this sounds cacophony. But complex cacophony, for Shpet, is not any enhanced unpleasant combination of

sounds, but unusual grammar form, local or archaic use of gender of thing. His sample is *unconfigured piano*, masculine in modern Russian and feminine in archaic Russian. We see from this sample, that complex cacophonhy demands not only acoustic effects, but also main sense of the word, unconfigured piano no matter produces cacophonhy all the time.

The simplification now was not error against existing canon, but error against formation of a canon. Unconfigured piano is not good in any canonical use, but archaic phonetics could be of a style, could sound as vintage fashion. The question was about archaic phonetics couldn't ground any new canon, and questions any old phonetical canons. So, pun simplifies not canonical senses, but means to formate these senses.

Shpet underlines that canonical art demands automatic recall of association. But it is complex art: we need not only to link our mental associations with images of things, but to reactualize our habit to link with these types of images (music images or literature images) these groups of associations. Pun is not mistaken image of the word, mislistening, as we usually think, but simplification of our habits or of our typologies of senses.

Shpet tried to show that irregularities can be aesthetically significant if they are used sparingly, when they were "insignificant, unsharp", and then they could "play the role of ... a pleasant pathogen" [Шпет / Shpet 1923, 118]. Here he says the most interesting thing, that puns act not by virtue of causing emotions, but by the "reflected path", in other words, simply acting not as vehicles or devices of our habits of understanding, but as their collective reflection.

Shpet directly refers to the scholastic doctrine of *primary intentions*, the ability of our intellect to relate to things, and *secondary intentions*, its ability to relate to concepts. According to Shpet, puns as semantic "freaks" [Шпет / Shpet 1923] are unacceptable in the scientific discourse: their simplified character violates the distinction between reaction to things and reaction to concepts, between primary and secondary intentions.

Shpet understands primary intentions as acts of thinking, and secondary intentions as acting moods of thinking. Pun is the mood of thinking that can be only in singular, and so doesn't allows to differ primary and secondary intentions. But where Shpet borrowed theatricality as fit for singular, when he reserved formalist devices only for plural? A real link from individual theatricality to collective experience of pun as "unconfigured", not as simply sounding unusual, is found in Solovyov's poetry.

3. Poetic pun as collective experience

Shpet reserved puns only for poetry, and it is necessary to say, that for poetry of Russian Symbolism. Vladimir Solovyov, philosopher and one of the first poets of this style, blamed Briusov and his group for void declarations. They declared they would create poetry full of impressionistic hints and allusions, but the result is realistic reproduction of erotic obsession and drunken state of mind. The higher intention is profaned by everyday emotions, that turned unusual in-

spiration, high *μανία*, into trivial representation of maniac behaviour.

Scolding Bryusov's poetic manifesto, *Creation* (1894) Solovyov notes that a dial naked in front of a azure moon cannot go out, because a month and a moon are names for the same subject. Bryusov implied a pun of fate, the constant transformation of the discredited somnambulist experience, the experience of free associations in the form of night objects, into creativity as a special experience in the psychological study of the boundaries of these associations and the conditions for their implementation, the movement from complex to simple. But for Solovyov this movement in poetry is impossible: it always leads to the introduction of new persons, and therefore to certain indecency, when newly invented persons are witnesses of creativity as a very intimate process. The dial naked for Solovyov is uniquely obscene, and individual theatricality is a bad pun.

Solovyov also interpreted Bryusov's poem about golden fairies, deliberately created as schematic, as geometric distribution of unusual images, protecting free associations within a rigid stanzaic scheme. In the expressions of "silver bursts", "jealous boards" and others, he saw peeping into a women's bath, understanding fantasy not as creative, but as erotic.

In other words, the mirroring of simple ordering of associations for Solovyov was illegal, the movement from simple to complex in prose, in prosaic thinking out of a poetic form, and therefore some obscene affair, while poetic mirroring could only be a pun. Solovyov believed that jealous boards should show enough morality to prevent the insolent peep, they should become such a pun of jealousy, not just as a rivalry, but as a very specific action with a very definite assessment of it from the outside. Collective theatricality, where it is conscience, is a good pun, pun as critics of symbolist expressive devices.

For the first time in poetry, a pun becomes a theme in the play of Solovyov's *White Lily, or Sleeping Night on Intercession* (1880), a comic act in the style of the *Affinity of World Elements Mystery in eleven acts* (published 1884, read by Solovyov in manuscript) by Kozma Prutkov [hoax author, invented by group of Russian poets for mocking Romanticism], the brilliant parody of romantic emotion and romantic way of life. In this play, Chaldean (he-image of *raisonneur*) explains to Galactea (she-image of Nature, derived from Galactics) that his title is "only a pun of fate". Galactea replies: "Pun? What it puns now?" Chaldean, as a person claiming for knowledge (in seminary jargon to in was common name teachers Chaldeans maybe as learned barbarians), says "a pun of fate" for personal individual experience as device of his life-building. But Galactea reinvents collective experience of punning the pun, as discussing fate as collective effect of speech and life-building as punny realization of the plural. Here we see a source of Shpet's position. In this case, poetry is understood by Shpet as stage design of a certain type, implying, like Solovyov's, an elusive object of desire.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Шпет Г.Г. Сознание и его собственник // Шпет Г.Г. Философские этюды. М.,

1994. С. 20–116.

2. Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г.Г. *Philosophia Natalis*. Избранные психолого-педагогические труды / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. М., 2006. С. 417–500.

3. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. Пг., 1922.

4. Шпет Г.Г. К вопросу о гегельянстве Белинского // Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. II. Материалы / [реконструкция, науч. ред., коммент., археограф, работа Т.Г. Щедрина]. М., 2009. С. 100–184.

5. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Пг., 1923.

6. Freud S. *Wit and its relation to the unconscious*. London et al., 2014.

7. Tihanov G. *Gustav shpet: Literature and aesthetics from the Silver Age to the 1930s* // *Primerjalna književnost*. 2006. Т. 29. №. 2. P. 1–19.

8. Seifrid T. *Sign and/vs. essence in Shpet* // *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Ind., 2009. P. 181–191.

9. Wundt W. *Völkerpsychologie*, 10 Vols. Leipzig, 1900–1920.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Tihanov G. *Gustav Shpet: Literature and aesthetics from the Silver Age to the 1930s*. *Primerjalna književnost*, 2006, vol. 29, no. 2, pp. 1–19. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Seifrid T. *Sign and/vs. essence in Shpet*. *Tihanov G. (ed.). Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Ind., 2009, pp. 181–191. (In English).

3. Shpet G.G. *Soznaniye i ego sobstvennik* [Conscience and its Master]. *Shpet G.G. Filosofskiye etyudy* [Philosophical Scetches]. Moscow, 1994, pp. 20–116. (In Russian).

4. Shpet G.G. *K voprosu o gegel'yanstve Belinskogo* [On Belinsky's Hegelianism]. *Shpet G.G. (author); Shchedrina T.G. (ed.). Oчерk razvitiya russkoy filosofii. 2. Materialy* [Essay on Russian Philosophy Progress: 2. Reconstructed]. Moscow, 2009, pp. 100–184. (In Russian).

5. Shpet G.G. *Vvedeniye v etnicheskuyu psikhologiyu* [Introduction to Ethnic Psychology]. *Shpet G.G. (author); Shchedrina T.G. (ed.). Philosophia Natalis. Izbrannyye psikhologo-pedagogicheskiye trudy* [Selected Works in Psychology of Education]. Moscow, 2006, pp. 417–500. (In Russian).

(Monographs)

6. Freud S. *Wit and its relation to the unconscious*. London et al., 2014. (Translated from German to English).

7. Shpet G.G. *Esteticheskiye fragmenty* [Aesthetical Fragments]. Petrograd, 1923. (In Russian).

8. Shpet G.G. *Oчерk razvitiya russkoy filosofii* [Essay on Russian Philosophy Pro-

gress]. Petrograd, 1922. (In Russian).

9. Wundt W. *Völkerpsychologie* [Psychology of People], 10 Vols. Leipzig, 1900–1920. (In German).

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

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

E-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

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

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

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Колотаев Владимир Алексеевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, декан факультета истории искусства.

E-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

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

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00063

Ю.В. Шатин (Новосибирск)

ПОЭТИКА НЕОБЫЧНОГО В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ АРГУМЕНТАЦИИ*

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые приемы поэтики необычного в свете современной теории аргументации, представленной прагма-диалектической концепцией амстердамской школы. Как известно, важнейшей частью любой аргументативной теории является обнаружение и критика ошибок, допускаемых в процессе аргументирования как в повседневной речи, так и в разного рода письменных дискурсах. Фундаментальный обзор таких ошибок был осуществлен Франсом ван Еемереном. Эти ошибки чаще всего носят неосознанный характер и выявляются лишь в специальных исследованиях. Вместе с тем особый интерес представляют тексты, в которых ошибки аргументации осознанно встраиваются в систему, обуславливая таким образом поэтику необычного. В статье анализируются тесты «Алисы в стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» Л. Керролла, «Винни-Пух и все-все-все» А. Милна, а также приемы поэтики одного из представителей ОБЕРИУ А. Введенского. В ходе рассмотрения мы обнаружили, что такие аргументативные ошибки, как принятие желаемого за действительное (*argumentum ad consequentium*), подмена причинных связей временными (*post hoc ergo propter hoc*), произвольный довод (*petitio principii*) и некоторые другие, даются в указанных текстах не как обычные атомарные высказывания, но получают глубокий нарратологический смысл. Автор статьи предлагает отличать поэтику нонсенса, где всякий раз можно обнаружить эксплицитные или имплицитные отсылки к миру реального, от поэтики абсурда у Введенского, когда, по выражению Я. Друскина, совершается «радикальная десубстанциализация мира».

Ключевые слова: поэтика; неориторика; аргументативная ошибка; нонсенс.

Yu. V. Shatin (Novosibirsk)

The Poetic of Unusual in Context of Modern Argumentation Theory**

Abstract. The article discusses some of the poetics of the unusual in the light of the contemporary theory of argumentation, presented by the pragma-dialectic concept

* Исследование выполнено за счет гранта Российского Фонда Фундаментальных Исследований (Проект №18-00-0760 «Анализ и моделирование структуры риторических аргументов в естественном языке на примере научно-популярного дискурса») в Институте филологии, Институте философии СО РАН.

** The study was carried out with a grant from the Russian Foundation for Basic Research (Project No. 18-00-0760 “Analysis and Modeling of the Structure of Rhetorical Arguments in a Natural Language with the Example of Popular Scientific Discourse”) at the Institute of Philology, Institute of Philosophy SB RAS.

of the Amsterdam school. It is obvious, that the most important part of any argumentative theory is detection and criticism of errors made in the consequence of argumentation both in common speech and in various kinds of written discourses. A fundamental review of such errors was carried out by Frans van Yeaemeren. These errors are most often unconscious and come to light only with special studies. At the same time, texts with errors of argumentation deliberately embedded in the system are of particular interest, thus determining the poetics of the unusual. The article analyzes the “Alice in Wonderland” and “Alice in the Looking Glass” by L. Carroll, “Winnie the Pooh and all-all-all” by A. Milne, as well as poetic techniques of one of the representatives of OBERIU group A. Vvedensky. In the course of the review, we found that such argumentative errors as wishful thinking (*argumentum ad consequentiam*), substitution of causal relationships with temporary ones (*post hoc ergo propter hoc*), arbitrary argument (*petitio principii*) and some others, are not given in these texts as ordinary atomic utterances, but get a deep narratological meaning. The author suggests to distinguish the poetics of nonsense, where each time you can find explicit or implicit references to the real world, taking point from the poetics of the absurd at Vvedensky, where, in the words of J. Druskin, “radical desubstantialization of the world” takes place.

Key words: poetic; new rhetoric; fallacies; nonsense.

Известный специалист по теории аргументации Ф.-Х. ван Еемерен в одной из своих статей приводит забавное объявление, опубликованное службой гражданской обороны в середине 1960-х гг. В этом сообщении утверждалось буквально следующее: «Можно предполагать с большой долей уверенности, что ни одна водородная бомба не упадет на Нидерланды, так как наша страна настолько мала, что после ядерного удара от нее ничего не останется». Еемерен утверждает, что «довод к последствиям или принятие желаемого за действительное (*argumentum ad consequentium*) является ошибкой в том случае, когда тезис фактического характера представляется в благоприятном или неблагоприятном свете с помощью лишь одного указания на желательные или нежелательные последствия описываемого действия» [Еемерен 2006, 178].

Несмотря на явную несуразность *argumentum ad consequentiam*, он часто встречается как в повседневной речевой практике, так и в художественной литературе. Одна из моих собеседниц утверждала, что ее партнер по переговорам должен купить ее квартиру по той цене, которую она предлагала, потому что в противном случае ей не хватит денег на квартиру, которую она собиралась купить в другом городе. Еще чаще такой прием используется в художественных текстах. В сатирической поэме А.К. Толстого «Сон Попова» советник Тит Евсеич, позабывший надеть штаны на важный прием у министра, утешает себя:

А что, – подумал он, – коль мой наряд
Понравится? Ведь есть же, право слово.
Свободное, простое что-то в нем!
Кто знает? Что ж? Быть может, подождем!
[Толстой 1984, I, 360]

В отличие от Попова, апеллирующего ad hominem с учетом либеральных взглядов министра, другой персонаж Иван Бездомный предпочитает аргументы ad hoc, после того как компания Воланда похитила его одежду во время купания в Москве – реке. «Иван оборвал пуговицы с кальсон там, где те застегивались у щиколотки, в расчете на то, что, может быть, в таком виде они сойдут за летние брюки, забрал иконку, свечу, спички и тронулся, сказав себе: “К Грибоедову! Вне всяких сомнений они там”» [Булгаков 1999, 231].

Число подобных примеров можно увеличить. Вместе с тем, особый интерес представляют тексты, в которых ошибки аргументации носят не единичный характер, привязанный к конкретной сюжетной ситуации, но, напротив, выстраивают серию ситуаций, в которой преднамеренно нарушается порядок аргументации. Такие тексты относятся к явлениям нонсенса и / или абсурда. Они представляют интерес прежде всего как некий фон, на котором более отчетливо вырисовывается картина так называемой «правильной» аргументации. В уже упоминавшейся статье Еемерена об ошибках в аргументации приводится цитата из произведения голландского писателя Пьета Грейса: «Дьявол разрисовал этот мир. Но ему не разрешают компенсировать свои расходы за счет освобождения от налогов. Потом, в 1982 году, появляется его племянник. У племянника завязывается роман с премьер-министром. Вот почему деревья опять покрываются листвой» [Еемерен 2006, 177]. Этот пример интересен тем, что, помимо традиционной ошибки post hoc ergo propter hoc, здесь возникает целый ряд несовместимостей: неизвестно, что было с деревьями после покраски до 1982 г., оставались ли они не разрисованными, поскольку дьявол не получил освобождения от налогов, какими были отношения дьявола с племянником, почему именно роман племянника с премьер-министром возвратил деревьям прежний цвет. Благодаря градации абсурдность высказывания с каждым шагом возрастает, как снежный ком, и исключает таким образом интерпретацию ситуации с точки зрения здравого смысла.

В своей работе мы остановимся на некоторых примерах нонсенса и / или абсурда в произведениях «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, «Винни-Пух и все, все, все» Алена Милна, а также на текстах русского поэта Александра Введенского, входившего в группу ОБЕРИУ, чтобы показать, что как раз нарушение традиционных приемов аргументации не только создает художественный эффект, но и расширяет границы создаваемого мира, открывая дорогу новой семантике и прагматике.

Как известно, в повседневном употреблении носители языка не различают десигнат, денотат и референт. Напротив, указанные тексты играют на несовпадении этих понятий. «Когда-то Кристофер Робин был знаком с одним Лебедем на пруду, которого он звал Пухом. Для Лебеда это было очень подходящее имя, потому что, если ты зовешь Лебеда громко: “Пух! Пух! Пух!” – а он не откликается, то ты всегда можешь сделать вид, что ты

просто понарошку стрелял; а если ты звал его тихо, то все подумают, что ты просто подул себе в нос. Лебедь потом куда-то делся, а имя осталось, и Кристофер Робин решил отдать его своему медвежонку, чтобы оно не пропадало зря» [Милн 1969, 7]. Здесь знак получает собственное бытие, независимое от ранее закрепленного за ним объекта. Как справедливо отмечает комментатор, «отсутствие постоянных семантических признаков заставляет имена собственные приобретать признаки парасемантические. Вокруг имени сплетаются ассоциации, которые крепко держат его в своей паутине» [Руднев 1996, 207].

Подобная словесная паутина, связанная с нарушением различий десигната, денотата и референта, буквально окутывает семантическую структуру диалогии об Алисе. Если у Милна Лебедь исчезает, оставляя за собой имя, а Пятачок из обрывка ПОСТОРОННИМ В производит имя своего мифического дедушки Вильям Посторонним, то Алиса, оказываясь в лесу, теряет имя. «Это, верно, то самый лес, – размышляла она, – где нет никаких имен и названий. Интересно, неужели я тоже потеряю свое имя? Мне бы этого не хотелось! Если я останусь без имени, мне тотчас дадут другое, и наверняка какое-нибудь ужасное! А я примусь разыскивать того, кто подберет мое старое имя» [Кэрролл 1978, 145–146]. В Зазеркалье два аргументативных пространства: Не-Лес, в котором существуют имена и предикаты, и Лес, где имена исчезают, но благодаря предикатам сохраняется возможность построить новую аргументацию, присваивая сущностям новые имена. Отчасти это напоминает хорошо известную семиотикам шутку, что Адам назвал тигра тигром, потому что тот был очень похож на тигра. Вместе с тем, возвращение десигнату имени не гарантирует соответствие имени своему референту. Так поступает Шалтай-Болтай, устанавливая новые правила аргументации:

«– Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, сказал Шалтай-Болтай презрительно.

– Вопрос в том, подчиняться ли они вам, сказала Алиса.

– Вопрос в том, кто здесь хозяин, – сказал Шалтай-Болтай, – вот в чем вопрос. Алиса в конец растерялась и не знала, что сказать» [Кэрролл 1978, 176–177].

Растерянность Алисы вполне понятна, поскольку в своей аргументации Шалтай-Болтай, нарушая законы повседневной коммуникации, в полной мере реализует 192 тезис «Философских исследований» Л. Витгенштейна, согласно которому «изобретение какого-то языка могло бы означать изобретение на основе естественных законов (или же в соответствии с ними) некоего приспособления для определенной цели; но об изобретении языка можно говорить и в другом смысле, аналогично тому, в каком речь велась об изобретении игры» [Витгенштейн 2010, 207]. В Стране Чудес и Зазеркалье слова и смыслы существуют в разных измерениях. При встрече с Алисой Герцогиня дает ей совет думать о смысле, а слова придут сами, в Зазеркалье Черная Королева, напротив, убеждает героиню

говорить по-французски, если не знаешь, что сказать. Асимметрия логики и лингвистики возникает всякий раз, когда слово оказывается бессмысленным, а логика бессловесной. Образующиеся разрывы как нельзя лучше демонстрируют ограниченность зоны действия традиционной аргументации, апеллирующей только к здравому смыслу и отрицающей саму возможность перехода за его границы.

Более сложный случай нетрадиционной аргументации демонстрируется в эпизодах, где понятия, тождественные в обыденном языке, оказываются антиномичными при их употреблении в качестве логических концептов. Когда Алиса поднимает Короля, чтобы передвинуть его на следующую клетку, тому кажется, что его подбросил вверх взрыв вулкана.

«Этой ужасной минуты я не забуду никогда в жизни! – сказал Король.

– Забудешь, – заметила Королева, – если не запишешь в записную книжку.

Алиса с любопытством смотрела, как Король вытащил из кармана огромную записную книжку и начал что-то в ней писать» [Кэрролл 1978, 121].

Можно с уверенностью утверждать, что королевская чета не читала сочинений Анри Бергсона. Иначе они бы знали, что есть два противоположных вида памяти – интуитивная, связанная с чистой длительностью, и рациональная, благодаря которой то или иное событие привязывается к определенной точке времени и пространства. Более того, перевод одного кода памяти в другой оказывается невозможным. Благодаря поэтике необычного такой вид ошибочной аргументации делается вполне очевидным. Менее очевидной такую ошибку аргументации можно наблюдать в научно-популярной литературе и на телевидении при демонстрации всякого рода околонучных «сенсаций». В этом плане поэтика необычного выполняет функцию критики языка, обнажая его чистую природу и освобождая от действия, поскольку «вопреки своему названию “язык действия” порождает неустранимую сеть знаков, отделяющих язык от действия. И тем самым он обосновывает природой свою искусственность... Исходя именно из этого обстоятельства, люди смогли установить условный язык; они теперь располагают в достаточной мере знаками, отмечающими вещи, чтобы найти новые знаки, которые расчлениют и соединяют первые знаки» [Фуко 1977, 166]. Язык, создающий поэтику необычного, доводит процесс расчленения и нового соединения знаков до той степени совершенства, при которой нормы обыденного мышления и повседневного пользования речью теряют свою принудительную силу.

И здесь особый интерес представляет сам способ коммуникации между Алисой и существами, населяющими виртуальный мир карточных игр и шахматных задач. Как заметил один из исследователей, «Алиса каждый раз должна искать компромисс между “исследовательской дистанцией” и непосредственным участием (контактом). Поскольку дистанция и размер соотношены, то разные превращения, присущие исполнительскому стилю Алисы, становятся важным фактором тех действий, в которых Алиса уча-

ствует (вспомним эпизод “застревания” в доме Белого Кролика и, в особенности, сцену суда» [Шифрин 2017, 102]. В более сложных текстах, относящихся к поэтике необычного, герои сами могут моделировать ситуацию коммуникативного провала. Так, в повести Саша Соколова «Школа для дураков» учащиеся вспомогательной школы воспользовались отсутствием учителя Павла Петровича Норвегова, который задал им шахматную задачу, и изобрели новую фигуру Конеслона, передвигающегося по доске буквой X, после чего задача перестает решаться. В отличие от умственно отсталых учеников, а также от своего создателя – Л. Кэрролла, бедная Алиса вынуждена проводить две процедуры сразу: реконструировать язык Страны Чудес и Зазеркалья и интерпретировать высказывания на нем как на языке уже застывшем. Именно одновременность этих процедур и приводит Алису в ситуацию семиотического кошмара.

В одной из первых глав «Алисы в Стране Чудес», встретившись с Мышью, Алиса должна одновременно выстраивать новый язык коммуникации и решать риторическую задачу – апелляции к аудитории.

«– О, Мышь! Не знаете ли Вы, как выбраться из этой лужи? Мне так надоело здесь плавать, о, Мышь!

Алиса считала, что именно так и следует обращаться к мышам. Опыта у нее никакого не было, но она вспомнила учебник латинской грамматики, принадлежащий ее брату (Алиса мысленно начинает склонять слово «мышь», пока не доходит до звательного падежа. – Ю.Ш.).... Мышь взглянула на нее с недоумением и легонько ей подмигнула (так, во всяком случае, показалось Алисе), но она не сказала в ответ ни слова.

– Может, она по-английски не понимает? – подумала Алиса. Вдруг француженка родом? Приплыла сюда вместе с Вильгельмом Завоевателем.

Хотя Алиса и гордилась своим знанием истории, она не очень ясно представляла себе, когда это происходило. И она опять начала:

– Ou' est ma chatte?

В учебнике французского языка эта фраза стояла первой. Мышь рванулась из воды и вся затряслась от ужаса.

– Простите! – быстро сказала Алиса, видя, что обидела бедного зверька. – Я забыла, что вы не любите кошек» [Кэрролл 1978, 23].

Пытаясь реконструировать семантику языка Мыши, необходимую для контакта, Алиса напрочь забывает о прагматике, без которой диалог окажется невозможным. В этот момент она совершает аргументативную ошибку, хотя остается в рамках «правильного» языка. Как справедливо замечает Еемеерен, «аргументативные ошибки следует понимать, как неверные действия (wrong – incorrect moves) в коммуникативном процессе аргументирования. Аргументативные ошибки в рамках прагма-диалектической теории рассматриваются как помеха на пути к разрешению разногласий, а природа конкретной аргументативной ошибки зависит от того, каким образом она препятствует достижению разрешения разногласий...»

Термин «аргументированная ошибка», таким образом, оказывается связанным с понятием правила ведения критической дискуссии и определяется как речевой акт, частично или полностью блокирующий попытки участников дискуссии разрешить различия во мнениях [Еемерен 2006, 189–190].

В современных исследованиях поэтики необычного недостаточно четко, на наш взгляд, проводится различие между нонсенсом и абсурдом. Иногда эти понятия употребляются как синонимы. Между тем, такое различие очень важно и для поэтики, и для теории аргументации. В случае нонсенса всегда эксплицитно или имплицитно сохраняется сравнение изображаемого мира с миром реальным. В случае абсурда мы имеем абсолютно плотную семиологическую границу между мирами, исключаящую всякое взаимопроникновения одного в другой. В Зазеркалье во время бега с Королевой героиня замечает:

«– У нас, – сказала Алиса, с трудом переводя дух, – когда долго бежишь со всех ног, непременно попадаешь в другое место.

– Какая медлительная страна! – сказала Королева. – Ну, а здесь, знаешь ли, приходится бежать со всех ног, чтобы только оставаться на месте» [Кэрролл 1978, 137–138].

В случае же абсурда «не скептицизм и не нигилизм, и не невесомое состояние (битничество), а скорее апофатическая теология (Дионисий Ареопагит) – богословие в отрицательных понятиях, поскольку полная радикальная десубстанциализация возможна только для верующего. У неверующего остается еще последний идол, или фетиш, я сам, мой ум» [Друскин 1993, II, 169].

Сохраняя веру в «последнего идола» – логику, лишенный всякого апофатизма, Л. Кэрролл вплотную подошел к абсурду, так и не перейдя его границ. В поздний период своего творчества он создал знаменитую «Охоту на Снарка». В поэме некое придуманное существо Снарк, снящийся адвокату, превращается в самого адвоката, являясь одновременно судьей и присяжным заседателем.

Приговор был: «Пожизненный каторжный срок,
По отбытию ж оного – штраф».
Гип – ура! – раза три прокричало жюри,
И Судья отозвался: пиф-паф!

Но тюремщик, роняя слезу на паркет,
Поуменьшил восторженность их,
Сообщив, что козы уже несколько лет,
К сожалению, нету в живых

(перевод Г. Кружкова).

Этот эпизод, вполне вероятно, был использован в абсурдистской пьесе

А. Введенского «Елка у Ивановых». Там тоже представлена сцена суда, где выясняют отношения Козлов и Ослов, подопечные которых не поделили место для купания и пали в кровавой битве.

Словно мертвые цветы
Полегли в снегу козлы
Пали на землю ослы
Знаменем подняв хвосты.

Однако в финале «всем становится ясно, что нянька присутствовала на суде, а разговор Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз» [Введенский 2013, 258].

Абсурдный мир Введенского самодостаточен и самозамкнут. Это мир предметов, затерявшихся в словах, и мир слов, затерявшийся в мире предметов. В отличие от мира Кэрролла или Милна его аргументация не может быть проверена логикой реального мира. Она является либо безошибочной, либо сплошной ошибкой в зависимости от того, какую точку зрения выбирает наблюдатель: находится ли он внутри текста или вне него. Так, весь сюжет поэмы «Потец» посвящен выявлению заглавного слова. Сыновья допрашивают отца: «Обнародуй нам отец / что такое есть потец», но так и не получают ответа до тех пор, пока «нянька стала укладывать отца спать, превратившегося в детскую косточку». В финале мы узнаем: «Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти вот что такое потец. Господи, могли бы сказать сыновья, если бы они могли. Ведь это мы уже знали заранее» [Введенский 2013, 217–218].

Современный исследователь ОБЕРИУ А.В. Корчинский справедливо увидел в их трудах (прежде всего у одного из главных теоретиков Л. Липавского) «радикальную версию общефилософского поворота в XX веке от установки на истинность как соответствие высказывания некоторому положению дел – к установке на убедительность высказывания» [Корчинский 2015, 108]. Действительно, в своих трудах Л. Липавский прямо утверждает: «Не надо гоняться за доказательствами. Это только иллюзия, достоверность от него не увеличивается. В самом деле, что такое доказательство? “То, что я говорю, вполне соответствует тому, что вы признали за правильное прежде”, но прежде признанное совсем недостоверно, и новое может ему противоречить. Лучше сказать: “Я вникнул и увидел, что это так; вникните и вы”» [Липавский 2005, 369].

Таким образом, основываясь на результатах художественного опыта Л. Кэрролла, А. Милна, А. Введенского и других обериутов, можно утверждать, что процесс сближения «далековатых понятий», начавшийся в последние десятилетия XIX в., привел к началу века XXI к диффузии понятий в областях знания, прежде находящихся на разных полюсах. Логика расширяла свои границы, все более удаляясь от формальных определений, так возникли новые способы аргументации, в свою очередь аргументация породила новую риторику. Поэтика, имеющая дело с художественными

текстами, также не осталась в стороне. Обратившись к необычному, она создала определенные образцы, важные при исследовании аргументов в различных типах коммуникации, иногда весьма далеких от словесного искусства. «Начиная со всех возможных (иногда весьма экзотических, “лишенных смысла”) комбинаций терминов, вроде бы с чисто словесной “безответственной” игры, мы получили возможность строгого анализа информации, чтобы с учетом достоверного знания, полученного опытным путем, получать новое знание. Нонсенс действительно оказывается необходимым условием истины» [Тульчинский 2002,129].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М., 1999.
2. Введенский А. Всё. М., 2013.
3. Витгенштейн Л. Философские исследования М., 2010.
4. Друскин Я. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений: в 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 164–173.
5. Еемеерен Ф.-Х. ван. Ошибки в аргументации // Важнейшие концепции теории аргументации. СПб., 2006. С. 162–197.
6. Корчинский А.В. Философия вне философии: «исследования» Л.С. Липавского // Корчинский А.В. Форманты мысли. Литература и философский дискурс. М., 2015. С. 97–113.
7. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес и в Зазеркалье. М., 1978.
8. Липавский А. Исследование ужаса. М., 2005.
9. Милн А. Винни-Пух и все – все – все. М., 1969.
10. Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. М., 1994.
11. Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 1. Л., 1984.
12. Тульчинский Г.Л. Льюис Кэрролл: нонсенс как предпосылка истины // Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. Ч. 1. СПб., 2002. С. 130–150.
13. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных знаний. М., 1977.
14. Шифрин Б. Лестница ситуативности: речевые машины и поэтика сна в кэрролловской традиции (прагмасемантические ключи к абсурду) // Поэтика необычного в литературе и искусстве XIX – XXI веков. СПб., 2017. С. 87–118.

REFERENCES

(Articles from Proceeding and Collections of Research Papers)

1. Druskin Ya. Materialy k poetike Vvedenskogo [Materials to Poetic of Vvedenskiy]. *Vvedenskiy A. Polnoye sobraniye proizvedeniy* [Collection Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993, pp. 164–173. (In Russian).
2. Eemeran F.-H. van. Oshibki v argumentatsii [Fallacies]. *Vazhneyshiy kontseptsii teorii argumentatsii* [Critical Concepts in Argumentation Theory]. St. Petersburg. 2006, pp. 162–197. (Translated from English to Russian).
3. Korchinskiy A.V. Filosofiya vne filosofii: “issledovaniya” L.S. Lipavskogo [Philosophy out Philosophy: L.S. Lipavsky’s Investigations]. *Korchinskiy A.V. Formanty*

mysli. Literatura i filosofskiy diskurs [Formants of Philosophic Thought. Literature and Philosophic Discourse]. Moscow, 2015, pp. 97–113. (In Russian).

4. Shifrin B. Lestnitsa situativnosti: rechevye mashiny i poetika sna v kerrollovskoy traditsii (pragmasemanticheskiye klyuchi k absurdu) [Staircase of Situative Cases: Machines of Discourses and Poetic of Dreams in Tradition of Carroll (Pragmasemantic Clues to Absurdity)]. *Poetika neobychnogo v literature i iskusstve 19–20 vekov* [Poetic of Unusual in Literature and Art of 19–20 Centuries]. St. Petersburg, 2017, pp. 87–118. (In Russian).

5. Tul’chinskiy G.L. L’yuis Kerroll: nonsens kak predposylka istiny [Lewis Carroll: Nonsense as Premise of Truth]. *Rossiya i Britaniya v epokhu Prosveshcheniya. Opyt filosofskoy i kul’turnoy komparativistiki* [Russia and Britain in Epoch of Enlightenment. Experiment of Philosophic and Cultural Comparativism]. Part 1. St. Petersburg, 2002. pp. 130–150. (In Russian).

(Monographs)

6. Foucault M. *Slova i veschi: arheologiya gumanitarnykh znaniy* [The Words and the Things: An Archology of Humanitarian Knowledge]. Moscow, 1977. (Translated from French to Russian).

7. Lipavskiy A. *Issledovaniye uzhasa* [Investigation of Horror]. Moscow, 2005. (In Russian).

8. Rudnev V. *Vinni-Pukh i filosofiya obydenного yazyka* [“Winnie-the-Pooh” and Philosophy of Ordinary Language]. Moscow, 1994. (In Russian).

9. Wittgenstein L. *Filosofskkiye issledovaniya* [Philosophical Investigations]. Moscow, 2010. (Translated from German to Russian).

Шатин Юрий Васильевич, Институт филологии СО РАН; Новосибирский государственный университет; Новосибирский государственный педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор. Главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН; профессор кафедры истории и теории журналистики НГУ; профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Yuri V. Shatin, Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences; Novosibirsk State University; Novosibirsk State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor. Chief Researcher of Section of Literary Studies, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences; Professor of History and Theory of Journalism Department, NSU; Professor of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Investigation of Literature Department, NSPU.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Ю.В. Подковырин (Кемерово)

**ОСНОВНЫЕ КАЧЕСТВА ИНКАРНАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА:
на примере интерпретации стихотворения
М.Ю. Лермонтова «Родина»**

Аннотация. В статье изучается феномен смысла литературного произведения. С помощью понятия *инкарнации* выявляется специфика художественного смысла. По мнению автора статьи, в литературном произведении смысл воплощается (инкарнируется) в формах изображенной и словесно артикулированной действительности (мира героев). При этом инкарнация смысла, осуществляющаяся в актах художественного творчества и его адекватной рецепции, по мысли автора статьи, не отрицает жизненных смыслов, открытых героям, а восполняет их до целого. На материале стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» автор рассматривает основные качества инкарнированного художественного смысла. В статье выявляются и описываются такие качества инкарнированного художественного смысла, как онтологизация, предметность и «зримость» (ориентированность на чувственное восприятие), целостность и репрезентативность, континуальность (в противоположность дискретности понятийной интерпретации), персональность, со-бытийность (актуализация в форме бытия как со-бытия). Под онтологизацией художественного смысла в статье понимается следующее: в литературном произведении смысл не обосновывается логически, а утверждается онтологически – самим фактом (и способом) наличия изображенного в произведении бытия. Предметность и зримость художественного смысла проявляется в том, что он раскрывается в произведении как «бытие, выставленное на обозрение» (Ингарден). Важными качествами инкарнированного художественного смысла, прочно связанными друг с другом, служат, по мнению автора статьи, его целостность (это всегда смысл жизни как целого, а не частной ситуации) и репрезентативность (способность актуализироваться – в качестве смысла целого – в каждой части произведения). Континуальность инкарнированного смысла проявляется в том, что он не может быть до конца разложен на семантические элементы и, следовательно, не «переводится» полностью на язык обобщающих понятий. Персональность художественного смысла заключается в том, что он актуализируется в произведении в личностной форме. Со-бытийность инкарнированного смысла определяется тем, что в художественном произведении он осуществляется в форме бытия как со-бытия (события общения).

Ключевые слова: инкарнация; смысл; интерпретация; внеаходимость; репрезентация; диалогичность; хронотоп; визуальность; целостность.

Yu. V. Podkovyrin (Kemerovo)

**Main Qualities of Sense Incarnation:
On the Example of the Interpretation of
M.Yu. Lermontov's Poem "Rodina" ("Motherland")**

Abstract. In article the phenomenon of sense of a literary work is studied. By means of the concept of incarnation the specificity of sense is established. The author states that the sense is embodied (incarnated) in the literary work in the form of the represented and verbally articulated reality (the characters' world). At the same time the incarnation of sense realized through artistic creativity and its adequate reception, does not deny the meaning of life revealed to the characters, but makes it complete. With the help of M.Yu. Lermontov's poem "Rodina" ("Motherland") the author considers the main qualities of the incarnated sense. The article discovers and describes such qualities of the incarnated sense as: ontologization, subjectiveness and "visuality" (the focus on sensory perception), integrity and representativeness, continuity (contrary to discretization of conceptual interpretation), personalisation, co-existence (updating in the form of existence). The ontologization of sense in article is understood as follows: the sense is not proved in the literary work logically, but is approved ontologically: through the very existence of the life represented in the work. The subjectiveness and visuality of sense is disclosed in the work as "life exposed to public" (Ingarden). So the important qualities of the incarnated sense, closely interconnected, are, according to the author of article, its integrity (it is always the meaning of life as a whole, not as a single situation) and representativeness (the ability to be updated – as sense whole – in each part of the work). The continuity of the incarnated sense is determined by the fact that it cannot be semantically divided, and, therefore, cannot be fully "translated" into the language of generalization. The personalisation of sense is shown in it being updated in the work in a personality form. The co-existence of the incarnated sense is defined by the fact that in the work of art it is carried out in the form of being as "co-being" (a communicative situation).

Key words: incarnation; meaning; interpretation; extrapolation; representation; dialogicity; chronotope; visuality; wholeness.

Данная статья посвящена описанию специфической черты смысла литературного художественного произведения, а именно – его *инкарнации*.

Богословское по происхождению понятие «инкарнации» в XX в. переносится в сферы нравственной философии [Марсель 2004], [Бахтин 2003, 7–68], герменевтики [Гадамер 1988, 485–492]) и эстетики [Бахтин 2003, 69–263]. : Вместе с тем, последовательное соотношение понятий инкарнации и смысла в эстетическом контексте не осуществляется, а его герменевтический потенциал не раскрыт. Столь же непроясненной, несмотря на многочисленные герменевтические и семиотические исследования последнего века, остается *специфика* художественного смысла. В современном литературоведении смысл либо соотносится с *идеями*, содержащейся в произведении (отождествление идеи и смысла имеет место уже у Ге-

геля [Гегель 1968, 114–309]) и соотносимой с интенцией автора, либо с *информацией*, которую передает текст и которая корреспондирует с культурными и литературными «кодами», установками читателя и т.п. Как информация смысл рассматривается в семиотических, структуралистских, постструктуралистских (см. об этом: [Подковырин 2015]) и ряде других теорий. Признавая значимость данных концепций, мы все же считаем, что они не выявляют специфику художественного смысла, по сути, приравнивая смысл художественного высказывания к семантике любого высказывания или действия.

Существенным шагом на пути к прояснению природы художественного смысла является осознание его «интерсубъективности» (В.И. Тюпа), совершающееся в *диалогических* гуманитарных концепциях XX в. В работах М. Бахтина, Г.-Г. Гадамера, М. Бубера и ряда других крупнейших мыслителей диалогической направленности не только художественный, но и всякий смысл рассматривается в контексте события коммуникации. Смысл литературного произведения в свете такого подхода изучается (в исследованиях М. Бахтина, Х.-Р. Яусса, В. Тюпы, Л. Фуксона и др.) как феномен, возникающий на пересечении бытийных путей героев, автора и реципиента. Вместе с тем, обнаружение присущей смыслу литературного произведения «интерсубъективности» все же оставляет открытым вопрос о его специфике. Действительно, диалогичность также не является специфическим качеством художественного смысла, т.к. присуща в той или иной мере любому высказыванию. Так, «смысловая полноценность» высказывания, согласно Бахтину, определяется его адресованностью, т.е. «способностью непосредственно определять ответную позицию другого [разрядка М.М. Бахтина – Ю.П.] говорящего, то есть вызывать ответ» [Бахтин 1997, 176].

Как нам представляется, особенностью художественного смысла, выделяющей его среди других типов смысла (смысла словесного высказывания, жизненного поступка, научной теории и т.п.), является то, что он не только интерсубъективен, но и *инкарнирован*, т.е. – воплощен, претворен в действительность (см. об этом подробнее: [Подковырин 2011]). В литературном произведении смысл воплощается (инкарнируется) в формах изображенной и словесно артикулированной действительности «мира персонажей» (Н.Д. Тамарченко). Для последних же этот мир является сферой осуществления их частных *жизненных* смыслов (житейских забот и чаяний), не «совпадающих» с наличностью их жизни как целого. Инкарнация смысла, таким образом, представляет собой совершающийся благодаря творческой деятельности автора и сотворческой деятельности реципиентов акт художественной *интерпретации* человеческой жизни, раскрытия ее сверхжизненного смысла, недоступного персонажам с их имманентных художественному миру, «житейских» позиций. Необходимо заметить, что инкарнация смысла, осуществляющаяся в актах художественного творчества и его (адекватной) рецепции, не отрицает жизненных смыслов, открытых героям (в своем мире – обычным людям), а «завершает» (М.М. Бах-

тин) их, восполняет до целого.

В данной статье мы сосредоточим внимание на еще не исследованных специально в литературоведческой герменевтике и теории литературы *качествах* художественного смысла, которые раскрываются в акте его инкарнации.

Рассмотрим в свете интересующей нас проблемы «хрестоматийное» стихотворение М.Ю. Лермонтова «Родина» [Лермонтов 2014, 337–338]. Уже первая строчка данного текста («Люблю отчизну я, но странною любовью!» [Лермонтов 2014, 337]) представляет собой – в жизненном семантическом контексте героя – осмысление его отношения к «отчизне», в котором выделяется неподвластная «рассудку» *странность*. Эта «странность» любви лирического субъекта, апеллирующая к чувствам, противостоит в стихотворении рассудочному, рациональному отношению к Родине. При этом сам лирический субъект осознает, что его отношение противостоит общепринятому – позиции «многих». Любовь героя «странна» еще и потому, что *сторонится* общепонятного и привычного (*не* странного). В анонимном кругозоре «многих» актуализируются абстрактно-возвышенные аспекты «отчизны»: «слава», «покой», «старина». В индивидуальном взгляде героя, напротив, высвечивается все чувственно-конкретное: «дымок спаленной жнивы», «изба, покрытая соломой» [Лермонтов 2014, 338] и т.п. Такое предпочтение лирическим субъектом чувств – рассудку, конкретного – абстрактному, «странного» – привычному, личного – общепринятому в открытом герою смысловом контексте жизни предстает как его частное *мнение*, с которым можно «спорить или соглашаться» [Бахтин 2003, 93].

Вместе с тем, читателю лермонтовского стихотворения открыт и другой смысловой контекст, внешний по отношению к жизненному семантическому «измерению» и формируемый творческой активностью автора. Условием формирования данного контекста является смысловая «внеаходимость» [Бахтин 2003, 97] автора и реципиента. С позиции внеаходимости жизнь героя предстает как нечто завершенное: как данность, а не как возможность. С герменевтической точки зрения отмечаемая (в трудах того же Бахтина) *завершенность* художественного мира означает, что он сам является *осуществившимся* смыслом, сам себя истолковывает. Для героя смысловой горизонт его жизни открыт: это значит, что его жизнь во всех ее моментах (в том числе – в отношении к «отчизне») может иметь какой-то другой – возможный – смысл. Для автора и читателя смысл жизни героя уже *сбылся*, воплотился в *форме* этой жизни: изображенной в произведении действительности. Следовательно, смысл, раскрывающийся в кругозорах автора и читателя – это *инкарнированный* смысл: неотделимый от бытия и утверждаемый самим характером его наличности.

Если в смысловом контексте героя его отношение к «отчизне» имеет, на что мы указали выше, характер возможности, является альтернативным и спорным *мнением*, то в инкарнированном смысловом «измерении» оно предстает как нечто необходимое, как *истина*. Однако истинность пред-

ставляемой в произведении точки зрения не доказывает *логически*, а утверждается *онтологически*: самим фактом наличия этой точки зрения как момента изображенного в произведении бытия. Первым качеством инкарнированного смысла, следовательно, является его *онтологизированный* и в этом отношении *бесспорный* характер. Истинность художественной интерпретации жизни подтверждается самим фактом наличия этой жизни. Разумеется, как жизни другой, «вымышленной». Какая же истина (смысл) утверждается лермонтовским стихотворением? В контексте «странной любви» лирического субъекта высвечивается и обретает смысл определенный аспект отчизны, который в самом общем виде можно определить как *естественный: природный*, но вместе с тем и *народный*. Данные определения, впрочем, будут уже понятийной «транскрипцией» смысла, который изначально открывается читателю в форме изображенного бытия, т.е. как нечто *протяженное и «зримое»* (конечно, не в психологическом значении данного определения, о чем подробнее мы скажем далее). Чтобы *понять* смысл стихотворения, его – этот смысл – нужно *разглядеть*. Однако разглядеть мы можем (в случае адекватного понимания) только то, что стихотворение нам *показывает*. Это, например, такие качества «отчизны», как «степей холодное молчанье» и «лесов безбрежных колыханье». Но читатель «видит» также, как нечто онтологизированное, и сам «взгляд» лирического субъекта. В жизненном семантическом контексте связь между неосознанной («люблю – за что, не знаю сам» [Лермонтов 2014, 338]) любовью лирического субъекта и тем, *что* он любит, – односторонняя и произвольная. Ведь можно любить в Родине и нечто иное, например, «темной старины заветные преданья». В инкарнированном же смысловом «плане» и отношение героя, и предмет этого отношения выступают как *необходимо* связанные друг с другом моменты смысла художественного произведения, утверждаемого посредством онтологизации, претворения в действительность. В любви лирического героя подчеркивается естественность, поскольку чувство как нечто иррациональное, неосознанное – это проявление естественного начала в человеке. Собственно, признание «люблю – за что, не знаю сам» представляет собой своего рода тавтологию, т.к. любовь по своей чувственной природе исключает знание как проявление «рассудка». Следовательно, отношение лирического субъекта самим своим характером утверждает *естественное* «измерение» жизни. Но и предмет этого отношения – «отчизна» – также раскрывается как нечто, в первую очередь, *природное*. Однако «природное» как обобщающее определение уже затуманивает многие аспекты смысла, которые открываются *взору* читателя.

Почему «огни печальных деревень» [Лермонтов 2014, 338] во взгляде лирического субъекта «дрожащие» [Лермонтов 2014, 338]? Судя по всему, это связано с тем способом передвижения, который избирает герой: «проселочным путем» и «в телеге» [Лермонтов 2014, 338]. Такой характер поездки позволяет наиболее отчетливо ощутить неровности дороги, на что косвенно указывает дрожание огней в темноте. Сами же эти неровности проселочного (т.е. наименее обработанного, «цивилизованного») пути

раскрывают некое качество природы: ее неровность, неудобство (опять-таки с точки зрения «цивилизованного» человека), отсутствие четко определенных границ. Отмеченные черты природы акцентируются и другими «видами» [Ингарден 1962, 24] (воспользуемся этим термином Р. Ингардена), представленными в стихотворении: «разливами рек», «лесов безбрежных [курсив мой – Ю.П.] колыханьем» [Лермонтов 2014, 338]. Но эти же качества характеризуют и любовь как проявление естественного начала в человеке. Именно поэтому всякая любовь, в том числе любовь к Родине – «странная», не укладывающаяся в определенные рамки.

Таким образом, приобщаясь ощущениям героя, едущего ночью по проселку в телеге, мы понимаем утверждаемый стихотворением смысл. Точнее, включаемся в процесс понимания. Отмеченная особенность понимания художественного произведения раскрывает такое качество инкарнированного смысла как *предметность и ориентированность на чувственное восприятие*. Еще раз подчеркнем, что последнее качество следует понимать не в прямом – психологическом – смысле данного определения. Скорее здесь уместно соотношение с традиционной эстетической категорией *образа*. Художественное произведение утверждает тот или иной смысл не доказывая его, а *показывая*, открывая чувственному восприятию. Художественный смысл, следовательно, поскольку он воплощен (инкарнирован), раскрывается в произведении как «бытие, выставленное на обозрение» [Ингарден 1962, 79].

В сделанном нами утверждении, вместе с тем, можно увидеть некое противоречие: мы говорим о *смысле* стихотворения как о чем-то едином и целостном, соотнося его, однако, всякий раз с частными подробностями. С одной стороны, даже если речь идет о небольшом произведении, мы не можем с одинаковой отчетливостью удерживать во внутреннем «взоре» все детали. С другой стороны, во всяком произведении, даже самом объемном, представлен лишь *фрагмент* бытия. На каком же основании можно говорить, что в произведении выставляется на «обозрение» именно бытие (онтологизированный смысл) как нечто целостное? Попробуем ответить на этот вопрос, рассмотрев одну подробность из толкуемого нами стихотворения. В последних строках стихотворения сообщается следующее:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков
[Лермонтов 2014, 338].

Что – через взгляд лирического субъекта – показывает нам стихотворение? Почему для героя так важно, например, зрелище пляски? Прежде всего, пляска, в отличие от танца, предполагает относительную свободу и (в сравнении с танцем) неупорядоченность движений. В этом смысле пляска – более естественный, некультурный вид телесной активности.

Отмеченные смысловые обертоны, присущие пляске, как раз подчеркиваются «топаньем» и «свистом». Но актуализация естественного «измерения» бытия уже имела место в стихотворении: мы отмечали ее и в природных реалиях, и в специфическом образе движения по проселочной дороге. Следовательно, внимание героя к пляске не случайно: оно актуализирует тот смысл, который утверждается и другими подробностями стихотворения. Однако увидеть это можно, только рассмотрев данную подробность в контексте целого, увязав с другими – похожими или же наоборот контрастными – деталями. Известное герменевтическое правило – «целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого» [Гадамер 1991, 72] – применимо и к художественному тексту. Но в чем специфика этого применения? То, что в художественном произведении всегда «выставляется на обозрение» человеческая жизнь как смысловое целое, обуславливает соотнесенность каждой частной подробности и ситуации именно с целостным смысловым контекстом. Смысл жизни героев как целого, а не только смысл конкретной ситуации, *сбывается* в каждой детали, в каждом элементе изображенной действительности. Следовательно, часть и целое соотнесены в художественном тексте опять-таки не логически, а онтологически. Каждая подробность инкарнирует тот же самый смысл, но в то же время актуализирует определенный его аспект. Так, образами «странной любви», «разливов рек», «избы, покрытой соломой», «пляски», «говора пьяных мужичков» актуализируется семантика естественности, связанная с Родиной, «отчизной». Однако в первом случае естественность утверждается в определенном характере чувства, во втором – в «виде» природной реалии, в остальных случаях – в определенных формах и образах социального (а именно – народного) бытия. Целое смысла в каждом конкретном фрагменте произведения как бы поворачивается к реципиенту определенной стороной. Таким образом, существенным качеством инкарнированного художественного смысла, помимо указанных ранее, является его *целостность* (это всегда смысл жизни как целого, а не частной ситуации) и *репрезентативность* (способность актуализироваться – в качестве смысла *целого* – в каждой *части* произведения).

Часть художественного произведения, как мы это могли увидеть на примере лермонтовского стихотворения, не просто отсылает к смыслу целого, но и определенным образом *истолковывает* этот смысл. Однако соотношение семантики части и целого в художественном произведении раскрывает и другую особенность инкарнированного смысла. Если каждый конкретный образ произведения представляет собой момент его – текста – самоистолкования, то чем это истолкование отличается от того, что фиксируется нами словесно?

Прежде всего, художественный смысл, поскольку он инкарнирован, **не поддается до конца разложению на части, составляющие элементы**. Прислушаемся внимательнее к «говору пьяных мужичков» [Лермонтов 2014, 338], соотносимому в сознании героя с событием праздника и зрелищем пляски. Выше мы отметили его связь с семантикой естественности.

Действительно, опьянение – такое состояние человека, которое выводит его из сферы официального, способствует фамильярному общению. Но смысл данного образа не сводится к противопоставлению фамильярной и официальной форм коммуникации, отсылающему к обобщающей оппозиции естественного и искусственного. Или же народного и принадлежащего к высокой, «официальной» культуре. Все эти смысловые аспекты присутствуют в образе, но их вычленение и соединение не дает нам художественного смысла, в котором всегда остаются вынесенные «за скобки» оттенки, предстающие как нечто зримое, но несказанное. Возникает ощущение, что мы образ «видим» и «слышим» и, следовательно, в эстетическом отношении понимаем, но полностью перевести его на язык обобщающих понятий не можем. *Континуальность* инкарнированного смысла противостоит *дискретности* «транскрибирующей» этот смысл интерпретации. Так, в говоре пьяных мужичков мы слышим ту же неровность, необработанность, какая видится в уже рассмотренных ранее образе «проселочного пути» и «пляски» [Лермонтов 2014, 338]. В то же время и указанные характеристики не исчерпывают смысла, инкарнированного этим образом. Дальнейшее вслушивание и всматривание в данный фрагмент художественной действительности – вслушивание и всматривание на фоне целого, – безусловно, позволит увидеть и другие смысловые грани.

Непереводимость художественного смысла на язык понятий определяется также его подчеркнутой конкретностью, уникальностью. Представление об уникальности художественного смысла (разумеется, понимаемой по-разному на разных стадиях поэтики) не вызывает особых споров, но нуждается в уточнении. Уникальным может быть и смысл нехудожественного текста (например, философского), и житейского высказывания. В чем же особая уникальность художественного смысла? Думается, прежде всего в том, что в семантическом отношении уникальное в художественном произведении – это не просто *новая*, нигде более не встречающаяся информация. Новизна и неповторимость текста не гарантируют уникальности его смысла. Узнаем ли мы из стихотворения Лермонтова нечто новое об отчизне и отношении к ней? Возможно. Но к пониманию смысла произведения это не будет иметь прямого касательства. Уникальность художественного смысла определяется первоначально не тем, что он *новый*, а тем, что он *другой*, поскольку соотнесен с позицией другой личности. Но как проявляется эта позиция и в чем здесь отличие от ситуации жизненного общения? Прежде всего, как уже было показано ранее, смысл художественного произведения, в силу позиции внаходимости, занимаемой автором и реципиентом (читателем), увязывается не с *отношением* героя, выраженным словесно, а с его *бытием* – онтологизируется. Так, личное отношение героя к Родине находится в том же смысловом «плане», что и различные аспекты того, к чему герой относится (например, «разливы рек ее [отчизны – Ю.П.], подобные морям» [Лермонтов 2014, 338] – такой же момент инкарнированного – воплощенного в бытии героя – смысла, как и не побежденная «рассудком» «странная любовь» [Лермонтов 2014, 337]).

Следовательно, в художественном произведении мы не просто сталкиваемся с неким личностным осмыслением действительности (такое может иметь место и в житейском разговоре), но со смыслом, актуализирующимся в личностных формах. На такое личностное *бытие* (не только опредмеченный, но и обретший «лик» [Бахтин 2003, 89, 90, 163, 235], если воспользоваться данным бахтинским словом, смысл), а не просто на другое (пусть и личное) *мнение*, мы и реагируем, *понимая* художественное произведение. При этом именно в художественном произведении личность проявляется как смысловое целое (здесь персонализация смысла соотносится с его целостностью, также рассмотренной нами ранее). Именно в силу тотальной персонализации художественного бытия-смысла личностные черты приобретает каждый образ произведения, самым обликом своим заявляющий о себе «я такой»: сам себя и все целое изображенной жизни таким способом истолковывающий. Качества личности приобретает, в первую очередь, в лермонтовском стихотворении сама «отчизна», в том числе поэтому ее и можно «любить», а также «чета белеющих берез», «с резными ставнями окно» [Лермонтов 2014, 338] и т.п. При этом один аспект такой персонализованной реальности истолковывает другой. Так, естественность не поддающейся «рассудку» любви героя согласуется в смысловом отношении с самим предметом любви – «Родиной», «отчизной». Корни этих слов указывают на семантику, сопряженную с родовыми, опять-таки естественными связями между людьми, между человеком и миром.

Итак, художественный смысл «сбывается» не просто в виде некой предметности, но именно в облике конкретной личности (пусть даже личности в минимальном или отрицательном смысле), с присущем ей миром (это всегда некое я-в-мире) и отношением к миру. В классической эстетике на личностную природу художественной реальности, разумеется, без какой-либо привязки к герменевтике, наиболее точно указывает Гегель, определяя «идеал» – чувственное бытие идеи – как «прекрасную индивидуальность» [Гегель 1968, 162] (при этом также необходимо учитывать последовательный монологизм гегелевской эстетики). В существенной мере именно *персональность* художественного смысла обуславливает использование в нашей работе латинизированного, с богословским «шлейфом», понятия «инкарнация» вместо более нейтрального «воплощение». В богословской традиции специально подчеркивается *личностный* характер инкарнации: Бог воспринимает не человеческую природу вообще, как нечто абстрактное, а воплощается как «конкретное историческое лицо – Иисус из Назарета» [Православная энциклопедия 2005, 327]. В художественной реальности смысл, как уже было сказано, не просто опредмечивается, иллюстрируется, а актуализируется в *личностной* форме.

При этом стоит особо подчеркнуть, что не «одиноким» образ человека, а *смысловое целое жизни как события общения* становится особым, присущим искусству, способом интерпретации действительности. Так, в «Родине» утверждаемое лирическим субъектом отношение к «отчизне» сопоставляется с другими – анонимными, но также значимыми в мире

стихотворения позициями (имеется в виду «отрадное мечтание» [Лермонтов 2014, 338], вызываемое «темной старины заветными преданиями» [Лермонтов 2014, 338], точка зрения «многих», кто, в отличие от героя, не глядит «с отрадой» на «полное гумно» [Лермонтов 2014, 338] и т.п.). Таким образом, необходимым качеством инкарнированного художественного смысла является не только его онтологизация, но и *со-бытийность*: в художественном произведении смысл существует в форме бытия как события (события общения). Иначе говоря, не отдельная личность лирического субъекта либо адресата, рассказчика либо протагониста, а *интерперсональное* целое жизни, при этом словесно артикулированное, становится тем бытием, в которое претворяется смысл в акте художественной коммуникации. Сама словесная форма литературы отчетливо актуализирует это качество художественного смысла.

Итак, интерпретация «Родины» Лермонтова позволила нам актуализировать такие качества инкарнированного художественного смысла, как 1) онтологизация, 2) предметность и «зримость» (ориентированность на чувственное восприятие), 3) целостность и репрезентативность, 4) континуальность (в противоположность дискретности *понятийной* интерпретации), 5) персональность, 6) со-бытийность (актуализация в форме бытия как *со-бытия*). Дальнейшее исследование инкарнированного художественного смысла, как нам представляется, должно быть направлено на соотнесение отмеченных его качеств с определенными элементами структуры литературного произведения (пространственно-временная развернутость художественного мира, сюжетная артикуляция, субъектная и словесная организация).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003.
2. Бахтин М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1997.
3. Воплощение // Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005. С. 327.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., 1988.
5. Гадамер Г.-Г. О круге понимания / пер. с нем. А.В. Михайлова // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72–91.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1 / пер. с нем. Б.Г. Столпнера. М., 1968.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. СПб., 2014.
9. Марсель Г. Опыт конкретной философии / пер. с фр. В.П. Большакова и В.П. Визгина. М., 2004.
10. Подковырин Ю.В. Смысл литературного произведения в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале работ Р. Барта «Критика и истина», «От произведения к тексту», «Смерть автора») // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение.

2015. № 8 (151). С. 9–20.

11. Подковырин Ю.В. Феномен художественной инкарнации смысла (на материале рассказа А.П. Чехова «Актёрская гибель») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 137–144.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Podkovyrin Yu.V. Smysl literaturnogo proizvedeniya v strukturalistskikh i post-strukturalistskikh literaturnykh teoriyakh (na materiale rabot R. Barta “Kritika i istina”, “Ot proizvedeniya k tekstu”, “Smert’ avtora”) [The Meaning of a Literary Work in the Structuralist and Post-Structuralist Literary Theories (On Material R. Barthes’ Works “Criticism and the Truth”, “From the Work to the Text”, “The Death of the Author”)]. *Vestnik RGGU*, Series: Istoriya. Filologiya. Kul’turologiya. Vostokovedenie [History. Philology. Culturology. Oriental Studies], 2015, no. 8 (151), pp. 9–20. (In Russian).

2. Podkovyrin Yu.V. Fenomen khudozhestvennoy inkarnatsii smysla (na materiale rasskaza A.P. Chekhova “Akterskaya gibel”) [The Phenomenon of Incarnation of Meaning (On Material of A.P. Chekhov’s Story “The Death of an Actor”)]. *Vestnik Kem-erovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv*, 2011, no. 16, pp. 137–144. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gadamer H.-G. O krughe ponimaniya [About The Circle of Understanding]. *Gadamer H.-G. Aktual’nost’ prekrasnogo* [The Relevance of Beauty]. Moscow, 1991, pp. 72–91. (Translated from German to Russian by A.V. Mikhaylov).

4. Voploshchenie [Incarnation]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Vol. 9. Moscow, 2005, p. 327. (In Russian).

(Monographs)

5. Bakhtin M. *Sobraniye sochineniy* [The Collected Works]. Vol. 1. Moscow, 2003. (In Russian).

6. Bakhtin M. *Sobraniye sochineniy* [The Collected Works]. Vol. 5. Moscow, 1997. (In Russian).

7. Gadamer H.-G. *Istina i metod* [The Truth and Method]. Moscow, 1988. (Translated from German to Russian edited by B.N. Bessonov).

8. Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics]. Vol. 1. Moscow, 1968. (Translated from German to Russian by B.G. Stolpner).

9. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Research In Aesthetics]. Moscow, 1962. (Translated from Polish to Russian by A. Ermilov and B. Fedorov).

10. Marcel G. *Opyt konkretnoy filosofii* [An Experience of Concrete Philosophy]. Moscow, 2004. (Translated from French to Russian by V.P. Bolshakov and V.P. Vizgin).

Подковырин Юрий Владимирович, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русского языка. Область научных интересов: герменевтика, теория литературы, правила понимания и интерпретации, особенности смысла литературных произведений.

E-mail: mail1981@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-9306-4331

Yurij V. Podkovyrin, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor of the Department of the Russian Language. Research interests: hermeneutics, theory of literature, rules of interpretation, features of meaning in literary works.

E-mail: mail1981@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-9306-4331

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00065

М.Д. Самаркина (Москва)

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ В ЛИРИКЕ: МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ*

Аннотация. В статье рассматриваются примеры фотографической поэтики в лирике через призму модусов художественности. На наш взгляд, самые частые из них – элегический, иронический и героический, каждый из которых имеет свое обоснование в теории литературы. Кроме того, эти теоретические формулировки совпадают с тем, что о фотографии писали Ролан Барт, Сьюзен Сонтаг и Вальтер Беньямин. На примере таких текстов, как «Фотография 11 сентября» В. Шимборской, «Рахиль» А. Городницкого, «Фотография» А. Кушнера, «Кто-то и фото» Г. Сапгира, «Военные фотографии» Ю. Визбора и «На фотографии в газете» Р. Казаковой, мы выявляем точки пересечения двух теорий. Для элегического модуса стали мотивы утраты, связанные с объектом снимка. Для героического модуса свойственно отождествление субъекта и снимка и отказ субъекта от собственного «я». Для иронического модуса, напротив, – разделение себя и снимка и, как следствие, свобода самоопределения. При этом есть черты фотопэтики, которые не связаны с модусами: это ситуации и события, вытекающие из позиции лирического субъекта относительно снимка (позирование, экфрасис, разглядывание), а также временная организация текста.

Ключевые слова: визуальное в литературе; фотографическое в литературе; фотографическое в лирике; фотопэтика; фотография.

M.D. Samarkina (Moscow)

Photography in Lyric Poetry: Artistic Modes**

Abstract. In the article, we analyze the examples of photopoetics in lyric poetry through the perspective of artistic modes. In our opinion, the most frequent are elegiac, ironic and heroic, every single of those has its grounding in the theory of literature. In addition, these theoretical wording coincide with what by Roland Barthes, Susan Sontag and Walter Benjamin wrote about photography. Taking such texts, as “Photograph from September 11” by W. Szymborska, “Rachel” by A. Gorodnicky, “Photograph” by A. Kushner, “Someone and the photo” by H. Sapgir, “War photographs” by Yu. Visbor and “On the Photograph in a Newspaper” by R. Kazakova, as an example, we identify the points of intersection of the two theories. Elegiac mode is characterized by the motives of loss, connected with the object on the photo. Heroic mode is characterized by the

* Статья подготовлена в рамках работы по научному проекту РГГУ «Категория наблюдателя и проблемы визуального в литературе» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

** The article was prepared as part of the research project of the RSUH “Category of observer and visual problems in literature” (competitive project “Student project research teams of the RSUH”).

identification of the subject and the image, and the denial of the subject from his own self. Ironic mode, on the contrary, is characterized by separation of self and image, and, as a consequence, freedom of self-determination. At the same time, there are features of photopoetics, that are not connected with the modes: situations and plot events, resulting from the lyrical subject’s point of view (posing, ekphrasis, examining the picture), and also the temporal organisation of the text.

Key words: visual in literature; photography in literature; photography in lyrics; photopoetics; photography.

В центре нашей статьи – проблема поэтики фотографического, связанная с модусами художественности. На наш взгляд, фотографическое как тип визуального может влиять на внутреннее устройство текста, проявляя на разных уровнях такие свойства фотографии, как дискретность, замкнутость, трансгрессивность и т.д. Поскольку модус художественности есть «стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом» [Тюпа 2008 а, 127], т.е. система взаимодействия всех уровней текста, поэтика фотографического, проявившаяся в них, будет особым образом формировать тип художественного завершения. Цель нашей статьи – проанализировав несколько текстов, подтвердить или опровергнуть эту гипотезу. Материалом в данной статье станут шесть стихотворений: «Фотография 11 сентября» В. Шимборской, «Рахиль» А. Городницкого, «Фотография» А. Кушнера, «Кто-то и фото» Г. Сапгира, «Военные фотографии» Ю. Визбора и «На фотографии в газете» Р. Казаковой.

На наш взгляд, в данных стихотворениях присутствуют три модуса художественности: иронический, элегический и героический. Кратко разъясним данные понятия. Так, иронический модус художественности состоит в «размежевании я-для-себя и я-для-другого», «внутренней непричастности иронического “я” внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения» [Тюпа 2008 а, 84]. Для элегического модуса свойственны «умаление “я” относительно собственных границ его причастности ко всеобщей жизни», «цепь мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью внутренних состояний, дробящих жизнь на мгновения» [Тюпа 2008 а, 302–303]. Героический модус, в свою очередь, выражается в «совпадении личного мироощущения с ролью в миропорядке», принятии «неотменимой и неоспоримой судьбы», а также «равнодушии к собственной самобытности» [Тюпа 2008 а, 42].

Понятие модусов художественности, в отличие от прочих в литературоведении (например, сюжет, точка зрения, композиция), не используется в анализе фотографий как таковых. Но любопытно, что похожие ключевые суждения возникают в значимых философских работах, посвященных самой сути фотографии. Например, Сьюзен Сонтаг пишет, что «фотография – элегическое искусство, сумеречное искусство. В большинстве ее объектов, именно потому, что они сфотографированы, есть нечто трогательное. <...> Сделать снимок – значит причаститься к смертности другого

человека (или предмета), к его уязвимости, подверженности переменам. Выхватив мгновение и заморозив, каждая фотография свидетельствует о неумолимой плавке времени» [Сонтаг 2015, 28]. Здесь напрямую используется слово «элегическое», кроме того, есть чуть ли не дословные совпадения с процитированным выше определением В.И. Тюпы. В фотографии в понимании Сонтаг есть врожденная антиномия вечности и мгновения: совершаясь в один миг, она утверждает вневременное. Ролан Барт, в свою очередь, говорит, что «фотопортрет представляет собой закрытое силовое поле. На нем пересекаются, противостоят и деформируют друг друга четыре вида воображаемого. Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [Барт 2013, 24]. Иными словами, фотография – поза, которую, сравнивая с собой, фотографируемый волен как принимать, так и отвергать. При этом подобная ситуация встречи воображаемого может возникать и в случае ненамеренного попадания на фотоснимок. «Ауру можно определить, как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользнуть взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, – это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: *страстное стремление “приблизить” к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции*» [Беньямин 2015, 81–82], – пишет Вальтер Беньямин. Любой данности – в том числе уникальной человеческой жизни. Из этого могут вытекать два сюжета: нарочитого акцентирования своей самости как субъекта (его можно встретить в таких текстах, как «Это я» Льва Рубинштейна или «Анализ фотографии» Бориса Слуцкого) или, напротив, нивелирования собственной уникальности как личности, варианты которого мы рассмотрим позднее. Из вышеизложенного мы можем предположить, что выбранные нами модусы, во-первых, действительно присущи не только фотографии как явлению, но и фотографическому в литературных текстах, во-вторых, будут схожим образом выражаться в разных произведениях.

Итак, каждый из модусов художественности получает свои теоретические обоснования как в поэтике, так и в философии фотографии, и имеет понятийные точки пересечения: общие определения и сформулированные концепты. Теперь рассмотрим, как упомянутые нами характеристики модусов проявляются в конкретных примерах фотографического в лирике. Для того чтобы выполнить поставленную нами задачу, мы обратим внимание на такие элементы строения текста, как лирический субъект, пространственно-временная организация, мотивы, ситуации и события.

Начнем со стихотворения А. Городницкого «Рахиль». Оно начинается так:

Подпирая щеку рукой,
От житейских устав невгод,
Я на снимок гляжу с тоской,
А на снимке двадцатый год.
Над местечком клубится пыль,
Облетает вишневый цвет.
Мою маму зовут Рахиль,
Моей маме двенадцать лет
[Городницкий].

Ролан Барт, рефлексирова о фотографиях своей матери, пишет следующее: «От многих из этих снимков меня отделяла История. Разве История не является просто-напросто временем, когда мы не родились? Мое несуществование прочитывалось в одежде, которую мама носила до того, как я был в состоянии ее вспомнить. При виде близкого существа, одетого по-другому, охватывает подобие оцепенения» [Барт 2015, 82]. Но для лирического «я» фотография того времени, когда его нет, есть способ приобщения к истории и осознания, что после него что-то будет. Лирический субъект становится центром, в котором встречаются два времени: прошлое и будущее. Способом осуществления этой встречи становится фотография: имя, возраст и глаза объединяют мать лирического «я» и его внучку, а появляющийся в восьмистишиях рефрен с вариацией закрепляет эту связь: «Мою внучку зовут Рахиль, // Моей внучке двенадцать лет». Первые два факта (двенадцать лет – возраст бат-мицвы, инициации для девушки в иудаизме) отражают связь героя не только со своей семьей, но и с более глобальной трагичной историей XX в., о которой вскользь говорится во втором восьмистишии: «И кого из моих родных // Ненароком ни назову, // Кто стареет в краях иных, // Кто убитый лежит во рву». Основной пафос стихотворения – преодоление замкнутой истории, заключенной в фотографии. Визуальная презентация людей из прошлого на фотографии легитимизирует их нахождение в настоящем.

Сравним это стихотворение с «Фотографией 11 сентября» Виславы Шимборской:

Прыгнули вниз из горящего зданья –
один, два, несколько человек
выше, ниже.

Фотография их задержала при жизни,
а теперь сохраняет
над землей к земле.

Каждый из них еще цел,

со своим лицом
и кровью хорошо укрытой.

Времени еще хватает,
чтобы волосы растрепались,
а из карманов выпали
ключи, мелкие деньги.

Они еще витают в воздухе,
в пределах этого пространства,
которое как раз открылось.

Только две вещи я могу для них сделать –
описать их полет
и не добавлять последней фразы
[Шимборская 2003, 81–82].

На русскоязычном сайте, посвященном творчеству поэтессы, данное стихотворение было проиллюстрировано знаменитым снимком Ричарда Дрю, и в этом смысле оно может быть рассмотрено как фотоэкфрасис. Первый терцет задает нам исходную ситуацию прыжка людей из окон, фотография, сам факт фотографирования появляется только во втором терцете, и теперь каждый последующий момент, описанный и усиленный повтором «еще», описывается в формах настоящего времени, как будто будущего для них не существует. Время приобретает такую длительность, которая возможна только в фотографии, когда секунда дробится на доли выдержки, неповторимость момента здесь явлена в своем пределе. В тексте представлены именно эти свойства фотографии – кажущаяся возможность продлить мгновение, сделать его вечным, и в этом смысле он экфрастичен. Между тем, в последних строках лирическое «я» стихотворения обозначает свою позицию к этому мгновению: знание, чем это оно закончится, его необратимость делает ее ответственной перед историей, сопричастной всему происходящему.

В обоих стихотворениях фотография, которую рассматривают лирические субъекты, – реально существующий для них объект из архива, который запечатлевает веху в личной или мировой истории. Образы смерти и вечности, противопоставленные историческому движению времени, также можно назвать общим местом двух стихотворений. В связи с этим можно вспомнить «Снимок» Б. Ахмадулиной, в котором схожая сюжетная ситуация (рассматривание снимка Анны Ахматовой) обрастает теми же мотивами и пафосом причастности. Модус всех трех стихотворений, обозначенный данным комплексом элементов, – элегический.

Проанализируем «Военные фотографии» Юрия Визбора. Вот его первое восьмистишие:

Доводилось нам сниматься
И на снимках улыбаться
Перед старым аппаратом
Под названием «Фотокор»,
Чтобы наши светотени
Сквозь военные метели
В дом родимый долетели
Под родительский надзор
[Визбор 1999, 452.].

Любопытно в данном случае заглавие текста: фотографии даны во множественном числе, и ситуация фотографирования не исключительная в быту военных не уникальна, на что указывает и начальное «доводилось», и далее употребленные глаголы в формах несовершенного вида; при этом событие дано все-таки единичное: «Встань, фотограф, в серединку // И сними нас всех в обнимку». Несмотря на то, что автор стихотворения жив, лирическое «я» говорит с позиции тех, кто сознает свою судьбу: «Может быть, на этом снимке // Вместе мы в последний раз». Вкупе с употребляемым личным местоимением «мы» это создает ситуацию отказа от своей идентичности как уникальной личности, становления в ряд подобных себе: «Так стояли мы с друзьями // В перерывах меж боями». Фотография делается не для себя – для родителей и для будущих поколений: «В фотографиях на память // Для отчизны дорогой». При этом лирический субъект не знает, кто будет на него смотреть, взгляд со стороны принадлежит неизвестному лицу: «Кто-нибудь потом взглянется // В наши судьбы, в наши лица». Событием в сюжете данного стихотворения является отказ от своей исключительности через фотографирование.

Соотнесем его со стихотворением Риммы Казаковой «На фотографии в газете». Вот его первые строки:

На фотографии в газете
нечетко изображены
бойцы, еще почти что дети,
герои мировой войны.
Они снимались перед боем –
в обнимку, четверо у рва.
И было небо голубое,
была зеленая трава
[Казакова 1974, 58].

В этом стихотворении нам представлен взгляд на героев со стороны и с временной дистанции, как это делает лирический субъект в тексте Шимборской. Тем не менее, даже при обозначении как точки зрения, так и людей на фотографии используются личные местоимения множественного числа «они» и «мы»: «Забыть тот горький год неблизкий // мы никогда бы

не смогли», личного взгляда здесь не представлено. Нельзя не отметить и здесь наличие неопределенного местоимения «чей-то», обозначающий статус каждого запечатленного: «Здесь чей-то сын и чей-то милый // и чей-то первый ученик». Тот, кто увидит эти снимки, им неведом, так и наоборот: масштаб в рамках всеобщей истории не позволяет идентифицировать каждого погибшего. Лирическое «мы» принимает эту жертву как должное, как необходимое, их подвиг воспевается. Фотография выступает не как объект личного или семейного архива (которым может стать любое другое коллективное фото, например, класса), а как доступный каждому мемориал подвига, как форма коллективной памяти.

В обоих стихотворениях есть «чтобы», причина, веское оправдание жертвы, на которую идут герои фотографии – мирное будущее. В фотографическом же плане это запечатление их подвига в настоящем, чтобы их помнили потомки. Оба стихотворения затрагивают одно и то же событие истории – Великую Отечественную войну. Подчеркивается массовость события тем, как умножаются фотографии: их делают много, каждый, но никто не выделяет себя как личность, каждый из изображенных готов беспрекословно пожертвовать собой, судьба пасть на поле боя принимается как данность. Таким образом, модус данных текстов – героический.

Следующий текст, который мы рассмотрим, – «Фотография» Александра Кушнера.

Под сквозными небесами,
Над пустой Невой–рекой
Я иду с двумя носами
И расплывчатой щекой.

Городской обычный житель.
То, фотограф, твой успех.
Ты заснял меня, любитель,
Безусловно, лучше всех.

Непредвиденно и дико,
Смазав четкие края,
Растянулась на два мига
Жизнь мгновенная моя.

Неподвижностью не связан,
С ухом где-то на губе,
Я во времени размазан
Между пунктом «А» и «Б».

Прижимаясь к парапету,
Я куда-то так бегу,
Что меня почти что нету

На пустынном берегу.

Дома скажут: «Очень мило!»
Почему-то три руки...»
Я отвечу: «Так и было!»
«Это, право, пустяки»
[Кушнер 1997, 25–26].

Данное стихотворение уже возникало в одной из наших статей [Самаркина 2016, 67–74]. Кратко напомним те ее положения, которые необходимы для нашего нынешнего исследования. Лирический субъект отождествляет себя с любительским снимком, что отражено в формах настоящего времени, употребленных в описании своего отражения на фото: «Я иду с двумя носами // И расплывчатой щекой». Это входит в противоречие с тем, как его фотографию видят другие, при этом их реакция описана в формах времени будущего: «Дома скажут: “Очень мило! // Почему-то три руки...”». Прошедшее же время относится к самому событию фотографирования: «Ты заснял меня, любитель, // Безусловно, лучше всех». Оппозиция движения и покоя, проявленная фотографическими средствами, оказывается оппозицией живой жизни и позирования. Отсюда вытекает та свобода самоопределения, которой обладает лирический субъект по отношению к своему изображению. Как истинное бытие принимается именно динамика размытой фотографии, но то, что она отражена в фотографии, вводит сторонних наблюдателей в заблуждение, создает ситуацию противоречия двух «я»: *я на фотографии* и *я для других*.

Сопоставим его со стихотворением Генриха Сапгира «Кто-то и фото», которое начинается так:

К фотографу пришел однажды кто-то:
– Пожалуйста, прошу вас сделать фото. –
Фотограф мигом снял его. А тот
Обиделся и фото не берет:
– Таким я грустным вышел на портрете,
Как будто я совсем один на свете.
А у меня есть кто-то, для кого
Я тоже, может быть, важнее всего!
[Сапгир 1988, 39]

Здесь многократное использование неопределенных местоимений, кроме того, зарифмованное в заглавии и поставленные в сильные позиции (конец строки), создает иронический эффект, и ситуация умножения снимков выливается в абсурдную ситуацию: ни одна из получившихся фотографий не отражает реальности, она замкнута на настоящем мгновении, и все попытки героев это исправить тщетны. Осознание себя для героев стихотворения происходит через отождествление с фотографическим изо-

бражением, которое раз за разом отвергается: «Да на себя смотреть нам неохота! // Ну кто ж узнает, что у нас есть кто-то...». Фотография, как пишет Вальтер Беньямин, «может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную» [Беньямин 2015, 78], в нашем случае – ситуацию встречи с чужим взглядом. Лирический герой, который повествует нам об этой ситуации, сам не принимает участия в процессе, тем самым занимая позицию отстраненного наблюдателя, а его риторика в отношении участников снимка («И так сто раз за кем-то бегал кто-то. // Друзей и близких – стало их без счета. // И на лугу зеленом, говорят, // Их снял фотограф двести раз подряд») обнажает его ироническую оценку. Многие отмеченные нами составляющие поэтики данного стихотворения, конечно, могут быть объяснены его принадлежностью к «детской» литературе, что, впрочем, не отменяет их пересечений с фотопоэтикой.

В обоих стихотворениях ирония существует и как модус, создаваемый позицией лирического субъекта, ситуациями и мотивами, и как прием, который достигается лингвистическими средствами, однако это соотношение не ультимативно: в «Снимке» Владимира Набокова нет иронии, но модус его иронический: лирический субъект разводит себя и свое отражение на фото: «мой облик меж людьми чужими, // один мой августовский день, // моя не знаемая ими, // вотще украденная тень» [Набоков 2015, 233–234]. Обратный случай – стихотворение Виславы Шимборской «Первая фотография Гитлера», в котором последние две строки опрокидывают иронию всего стихотворения («Не слышно ни воя собак, ни шагов судьбы. // Учитель истории расстегивает воротничок // и зевает» [Шимборская 1995, 113–114]); то же делает и Давид Самойлов в «Фотографе-любители» («Кто научил его томиться, // К бессмертью громкому стремиться, // В бессмертье скромное входя?» [Самойлов 2000, 195]). Обращением к вечности в последних двух строках и то, и другое стихотворение обретает элегический модус.

Кроме того, позирование не всегда будет обязательным элементом сюжета иронического модуса: и у Набокова, и у Кушнера попадание на снимок случайное, и оказывается на снимке сам лирический субъект. Куда важнее для иронического модуса то самое размежевание субъекта в мире и субъекта на снимке, рефлексия о нем и его принятие или отрицание лирическим «я». Иронический модус в этом аспекте явно противостоит как элегическому, так и героическому, в которых субъект сопричастен объекту снимка.

Интересно сравнить временную организацию, свойственную рассмотренным нами модусами. Известно, что фотографическому в литературе присуща особая временная организация [Загребельная 2017, 325–335]; однако, на наш взгляд, здесь есть закономерность, обусловленная модусами художественности. Во всех трех выбранных нами модусах есть прошлое, настоящее и будущее; но вечность присутствует только в элегическом, будущее для объектов фотографии в героическом гипотетично и имеет ценность только в контексте гибели на войне, а в ироническом замкнутость

фотографии в настоящем лишает его возможности видеть себя в будущем, и потому этот взгляд отдается гипотетическому стороннему зрителю. Кроме того, в тексте Ю. Визбора мы заметили сукцессивное присутствие всех времен. Это черта не только данного стихотворения. В «Снимке» В. Набокова и «Фотографии» А. Кушнера помимо этого совпадают и сюжетные ситуации фотографии: прошедшее – время экспозиции, настоящее – время самой фотографии, мгновение, описание которого занимает чуть ли не равнозначное количество строк, и будущее – время того, кто будет смотреть на фотографию потом; частично это явлено в стихотворении В. Шимборской.

Кроме того, фотографический пафос каждого из модусов типичен: для элегического это чувство безвозвратной утраты объекта фотографии и единения в связанных с ним воспоминаниях, для иронического – расхождение реальности фотографии и реальности, данной нам в ощущениях, для героического, напротив, тождество фотографии и действительности из-за принятия неизбежной смерти. При этом сюжетные ситуации разнятся: позирование или рассматривание со стороны мы встречали в разных модусах.

Подводя итог нашей статьи, можно сказать, что фотографическое как тип визуального имеет свои типические черты. Некоторые из них не связаны с модусами художественности и относятся к поэтике фотографического вообще: это ситуации и события, вытекающие из позиции лирического субъекта относительно снимка (позирование, экфрасис, разглядывание). Но есть и те, которые связаны: это элементы временной организации и мотивы. Несмотря на то, что созданная нами классификация фотографического в лирике кажется применимой, ее универсальность не окончательна и требует дальнейшей апробации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М., 2013.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии / пер. с нем. М., 2015.
3. Визбор Ю. Военные фотографии // Визбор Ю.И. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и песни. М., 1999. С. 452.
4. Городницкий А. Рахиль // Стихи и песни. URL: <http://www.gorodnit.spb.ru/text.par?id=705> (дата обращения 28. 07.2018).
5. Загребельная Н.К. Мгновение фотографии и лирический момент // Мгновение как сюжет: статьи и материалы. Тверь, 2017. С. 325–335.
6. Казакова Р. На фотографии в газете... // Помню: Стихи разных лет. М., 1974. С. 58.
7. Кушнер А. Фотография // Избранное: стихотворения. СПб., 1997. С. 25–26.
8. Набоков В. Снимок // Стихи. СПб., 2015. С. 233–234.
9. Самаркина М.Д. Ирония в лирике о фотографии: подходы к пробле-

- ме // Глаза как зеркало: зрение и видение в культуре. М., 2016. С. 67–74.
10. Самойлов Д. Фотограф-любитель // Мне выпало все... М., 2000. С. 125.
11. Сапгир Г. Кто-то и фото // Крестьянка. 1988. № 3. С. 39.
12. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. М., 2015. С. 28.
13. (a) Тюпа В.И. Героическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 42.
14. (b) Тюпа В.И. Ирония // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 84.
15. (c) Тюпа В.И. Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 127.
16. (d) Тюпа В.И. Элегическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 302–303.
17. Шимборская В. Первая фотография Гитлера // Новый мир. 1995. № 3. С. 113–114.
18. Шимборская В. Фотография 11 сентября // Иностранная литература. 2003. № 5. С. 81–82.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Samarkina M.D. Ironiya v lirike o fotografii: podkhody k probleme [Irony in Lyric Poetry about Photography: Approaches to the Problem]. *Glaza kak zerkalo: zrenie i videnie v kul'ture* [Eyes as a Mirror: Sight and Vision in Culture]. Moscow, 2016, pp. 67–74. (In Russian).
2. (a) Tiupa V.I. Geroicheskoye [Heroic Mode]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 42. (In Russian).
3. (b) Tiupa V.I. Ironiya [Irony]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 84. (In Russian).
4. (c) Tiupa V.I. Modusy khudozhestvennosti [Artistic Mode]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 127. (In Russian).
5. (d) Tiupa V.I. Elegicheskoye [Elegiac Mode]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 302–303. (In Russian).
6. Zagrebel'naya N.K. Mgnoveniye fotografii i liricheskiy moment [Photography Moment and lyrical Moment]. *Mgnovenie kak syuzhet: stat'i i materialy* [Moment as a Plot: Articles and Materials]. Tver, 2017, pp. 325–335. (In Russian).

(Monographs)

7. Barthes R. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida:

Reflections on Photography]. Moscow, 2013. (Translated from French to Russian).

8. Benjamin W. *Kratkaya istoriya fotografii* [A Short History of Photography]. Moscow, 2015. (Translated from German to Russian).

9. Sontag S. *O fotografii* [On Photography]. Moscow, 2015, p. 28. (In Russian).

Самаркина Мария Дмитриевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики. Область научных интересов: визуальное в литературе, поэтика лирики, фотографическое в лирике.

E-mail: enkelinaivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Maria D. Samarkina, Russian State University for the Humanities.

PhD student at Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Field of scientific interest: visual in literature, lyric poetry poetics, photography in lyrics.

E-mail: enkelinaivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

ПОСТРОЕНИЕ ТЕЗАУРУСА СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ВЫЗОВОВ: на основе романов на русском языке (2013–2018)

The Building up a Thesaurus of Socio-cultural Challenges and Threats Based on Novels in Russian (2013–2018)

Данный блок статей представляет собой обобщение тех проблем, которые решались группой, работающей над изучением современного романа в рамках гранта «Когнитивные механизмы и дискурсивные стратегии преодоления социокультурных угроз в исторической динамике: мультидисциплинарное исследование». Было проанализировано более 60 романов с попыткой определить вызовы, воспринятые их авторами в качестве современных или (что будет еще более точно) восходящих к современности из национального прошлого, как близкого, так и отдаленного на многие века.

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00066

И.О. Шайтанов (Москва)

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ТЕЗАУРУСА В РОМАННОМ ПРОСТРАНСТВЕ*

Аннотация. В статье излагаются принципы, выдвинутые исследовательской группой, разрабатывающей тезаурус социокультурных вызовов и угроз на материале современных романов на русском языке (более 60 текстов 2013–2018 гг.). Художественная проза и роман в первую очередь – одна из сфер речевой деятельности, без которой невозможно полномасштабное представление о реакции современного сознания на проблемы и вызовы времени. За основу тезауруса, понимаемого как динамическая структура отношений и когнитивных процессов, принята модель: пациент – агент – концепт угрозы – сфера угрозы – концепт преодоления. Были определены два глобальных вызова, выступающих не в качестве отдельной угрозы в ряду других угроз, но в качестве условия *sine qua non* для современной ситуации. Вызовы и угрозы формируются в условиях ВСЕМИРНОСТИ / ГЛОБАЛЬНОГО МИРА и оцениваются, разрешаются / не разрешаются под знаком РАДИКАЛИЗМА. Освоение тезаурусом метафоризованного языка есть главная задача его построения для романа с целью выяснить, на какие вызовы острее всего реагирует художественный дискурс, в каких концептах преломляет его. Наряду с символами, восходящими к традиции, вплоть до мифологической, вырастают новые идеометафоры, введенные автором именно сейчас и для данного романного пространства. Языковая метафорика обнажает непосредственную реакцию, уводящую из светлой полосы сознания на его интуитивную глубину, где формируются смыслы, возникают волны когнитивных процессов.

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ (проект № 17-78-30029).

Ключевые слова: тезаурус; когнитивная метафора; радикализм; всемирность / глобализм; концепт угрозы; преодоление.

I.O. Shaytanov (Moscow)

The Guidelines for Building up a Thesaurus in the Contemporary Novel**

Abstract. In the article the major guidelines are laid out which were adopted by the research group working on the thesaurus of socio-cultural challenges and threats in the Russian contemporary novel (above 60 texts written in 2013–2018). Without prose fiction, as one of the fields of speech activity and novel as its major genre, one cannot hope to achieve a full-scale impression of how contemporary threats and challenges are responded in the modern mind. As the basis for the thesaurus, conceptualized as a dynamic structure representing relations and cognitive processes, the following model has been advanced in the research: patient – agent – concept of threat – sphere of action – concept of overcoming. Two global challenges were found standing out among other threats as a condition *sine qua non* for the present day situation where all the threats and challenges are being formulated in the world influenced by GLOBALISM, and RADICALISM prevails in the manner both of threat and resistance. The exploration of the metaphoric language is a major objective for the thesaurus built up for the novel with a view to investigate what challenges and in what metaphoric expression provoke the most actual response in prose fiction. Alongside the symbols that can be traced back to the tradition as old as myth, there spring up new individual metaphors (ideo-metaphors) introduced for the particular novelistic plot. Metaphors reveal immediate speech reactions that lead beyond consciousness into the depth where ideas are being conceived and waves of cognitive processes roll on.

Key words: thesaurus; cognitive metaphor; radicalism; world/global history; concept of threat; concept of overcoming.

Художественная проза – одна из сфер речевой деятельности, без которой невозможно полномасштабное представление о реакции современного сознания на угрозы и вызовы времени. Разумеется, она специфична и, в отличие от публицистического или документального дискурса, требует учета сложно организованной речевой среды, представляющей множественность точек зрения, многоголосо оформленных. Даже в отношении героев вычленение однозначной реакции затруднительно и часто ошибочно / гипотетично, а в том, что касается автора, само многоголосие и есть выражение его позиции (эта мысль М.М. Бахтина хорошо известна и оценена). Разумеется, лишь аналитическое прочтение текста позволяет реконструировать эту сложно сплетенную сеть идеологического пространства. В задачу тезауруса такая реконструкция входит лишь отчасти, предполагается как последующий шаг, для которого точечная фиксация

** The study is conducted with support from the grant project by RSF (project No. 17-78-30029).

понятий может выступить в качестве вспомогательного словаря, дающего представление о ключевых концептах, способах их выражения и о характере когнитивной метафоризации.

Максимум, на что может претендовать тезаурус, построенный на основе художественной речи, – дать первоначальное представление не только о словарной составляющей текста, но также и о динамике отношений внутри него, учитывающей направленность вызова – от кого он исходит (агенс) и на кого направлен (пациенс); и, что важно, если мы говорим о художественном тексте, – *возможность преодоления*, которая в традиционных литературоведческих терминах формулируется как способ разрешения конфликта или утверждение его неразрешимости (что определяется целостным, т.е. жанровым, характером текста). Тезаурус также способен включать *пространство / сферу возникновения угроз* во всю широту географии и социальных страт, на всю глубину истории; само это пространство или его часть может выступать в качестве пациенса, что сегодня особенно часто становится предметом рефлексии в отношении форм традиционного уклада.

Сразу нужно сказать о том, что задача построения тезауруса для художественного текста предполагает его поэтику лишь в одном смысле: знание законов поэтического преломления объекта с целью их учета при использовании текстов как источника, т.е. социокультурного свидетельства при изучении ментальности, общественного настроения. Художественный текст в таком случае используется отвлеченным от своей поэтической функции; она должна быть осознана как призма видения, на которую требуется сделать поправку, чтобы художественный текст мог быть использован как свидетельство в ряду документов эпохи. И в то же время было бы ошибочно считать, что операция изучения поэтической функции с целью ее отвлечения вовсе бесполезна для ее понимания. Отнюдь нет: чтобы точно скорректировать зрение, нужно установить законы коррекции и одновременно осознать сам способ поэтического преломления как идеологически окрашенный. Разумеется, сама эта задача находится за пределами построения тезауруса.

И эта задача не ставилась перед нашей группой. В ходе работы мы двинулись двумя путями; с одной стороны – путем аналитического исследования на материале истории идей, определив круг ключевых (*superordinate*) понятий, характеризующих ментальное состояние культуры, и выделив наиболее устойчивые факторы, угрожающие стабильности.

С другой стороны, была проведена «полевая» работа по обработке информации, полученной в ходе чтения и анализа современных романов. Обработка материала с целью построения тезауруса представлена следующими результатами:

– таблица на основе романов, где первая колонка – библиографическое описание текстов, вторая – перечень ключевых идеометафор (идеометафора – термин, производный от обозначения индивидуального стиля – идеостилья), третья – определение характера угроз согласно их классификации,

принятой в данном проекте;

– таблица на основе угроз, в которой дан перечень основных угроз с отнесением к ним романов, где они обнаружены;

– графическое оформление схемы тезауруса и отображение в ней в качестве базового уровня концепта угрозы (см. ниже);

– разметка романских текстов, включенных в корпус, с выделением цветом фрагментов угрозы и вызова, а в них – ключевых идеометафор и концептов.

В плане истории идей мы определили два глобальных вызова, выступающих не в качестве отдельной угрозы в ряду других угроз, но в качестве условия *sine qua non* для современной ситуации. Любая значительная проблема современной истории: политическая, национальная, нравственная, ценностная, – определяется тем, что если она и не рефлектируется в своей ВСЕМИРНОСТИ, то, безусловно, определяется состоянием современного мира как глобального. Невозможно задаться важным вопросом, чтобы за ним не потянулась длинная цепочка аргументов, аналогий и прецедентов, следствий и последствий, демонстрирующих, что вопрос вины / правоты, права / нарушения права нельзя искать только в обсуждаемой ситуации. Трансформация самого понятия «мировая история» (*Weltgeschichte*), как оно возникает и осознается на рубеже XVIII–XIX вв., в понятие «глобализм», играет определяющую роль в том, как выглядят современные вызовы и угрозы, как читаются современные конфликтные ситуации (этой проблематике посвящена статья, написанная в плане работы нашей группы: [Шайтанов 2018], [Shaytanov 2018]).

Проблема всемирности не нова, и если сегодня она кажется исключительно современной и существует исключительно под именем ГЛОБАЛИЗМА, то это лишь одно из проявлений понимания современной истории, обособляемой от своей традиции. О ней вспоминают так редко, что в предисловии к переводу одной американской книги о глобализации в качестве мотивирующего аргумента за ее издание выдвигается в качестве принципа, отличающего ее, тот факт, что «автор встраивает описание происходящих ныне процессов в широкий исторический контекст. Он подчеркивает, что нынешняя волна глобализации вовсе не первая» [Завадников 2005, 8]. Такого рода забывчивость лишь подчеркивает важность осознания современных вызовов в их всемирном / глобалистском качестве.

Второй слот связан с формами, в которых выражают себя как современные вызовы, так и ответная реакция на них, – РАДИКАЛИЗМ (истории этого явления в российской ментальности посвящена отдельная статья: [Шайтанов 2017]). Иными словами, наш самый общий тезис формулируется следующим образом: **современные вызовы и угрозы формируются в условиях всемирности / глобального мира и оцениваются, разрешаются / не разрешаются под знаком радикализма.**

Если строить схему тезауруса, отражающую не только понятия, но и динамику их связей, то можно предложить графическое отображение ее слотов в следующем виде:

СФЕРА РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ

КОНЦЕПТЫ УГРОЗЫ

АГЕНС

ПАЦИЕНС

Выполненная на основе этой графики плоскостная схема фрейма «угроза», естественно, не могла бы в полной мере вместить ни динамики отношений, ни их разнообразия. В идеале предполагается многомерная структура, дающая представление о полноте связей, их иерархии и глубине языкового проникновения, не останавливаясь на уровне концептуального обобщения, но достигая вплоть до непосредственных речевых / бытовых поводов возникновения когнитивных метафор. Только в этом случае «фрейм выступает [не] как декларативный способ представления знаний, а сценарий – как процедурный способ представления информации, т.е. <...> динамическое единство» [Боярская 2017, 240].

Всемирность и радикализм явились бы внутри фрейма «угроза» в положении слотов более высокого уровня по отношению к концепту угрозы в целом. Радикализм характеризует как действия агенса, так часто и действия пациенса (вступая в противоречие с самим понятием «пациенс»). Всемирность определяет если не непосредственную сферу реализации, то ее перспективное распространение и глобальную связь.

Ощущая универсальность современного радикализма в качестве концепта преодоления, современные романисты рекомендуют чаще всего способы пассивного ответа на вызовы: толерантность, бегство от действительности, нравственная жизнь: любовь – свадьба – дети; сохранение традиций: культура – язык – музей; память: письма – дневники; вера/доверие, нравственная жизнь / самоидентификация... В какой мере эти способы утопичны и относимы к области желательных рекомендаций? Музей, даже созданный, может быть если и не уничтожен, то коммерциализирован и обесмыслен (П. Алешковский, «Крепость», 2015); однако дневники, письма пишутся, доходят до тех, кто способен их понять, превращая в память или в ключ к ней (Н. Громова, «Ключ. Последняя Москва», 2013).

Рекомендуемые стратегии поведения в качестве способов преодоления нередко должны быть выраженными концептами с уточняющими их эпитетами: вера – не фанатичная, бизнес – честный. Современные романисты часто прибегают не к абстрактным понятиям, а к концептам метафорическим. Вот ряд метафор преодоления: ключ, дверь, дом, дневники, письма, дорога, икона (окно в божий мир), интернет (информация), свадьба, маршрутка, морской путь... (о характере метафорики современного романа см. подробнее: [Луценко 2018], [Погорелая 2018]).

Нередко романисты, склонные к метафоризации: П. Алешковский, М. Гиголашвили, Н. Громова, Р. Сенчин, О. Славникова, – знаком ее ожидания делают само название романа. Плотность метафорического языка, разумеется, не может служить доказательством художественного качества

текста, но она является указанием на то, что романист пытается войти в не поверхностные слои языка, разговаривать сам язык. Метафорическая бедность, которая также ничего не гарантирует и ни в чем не уличает, все-таки – знак плоскостного, публицистического письма.

В романе Натальи Громовой «Ключ. Последняя Москва» метафорическое ожидание, предсказанное названием, многократно оправдывается, предвосхищает метафорический лейтмотив всего повествования:

«Я взяла ключ в руки, и в тот момент мне показалось, что я непременно найду дверь, которую он откроет» [Громова 2013, 11].

«Тогда я ясно увидела, как стою перед балконной дверью нашей квартиры на двенадцатом этаже <...> мне десять лет, а передо мной лежат ряды Конюшковской деревянной слободы, которые через несколько лет запылают и совсем исчезнут с лица земли» [Громова 2013, 15].

«Я и не знала сначала, как можно “посмотреть” архив. Это потом он стал для меня как дом с множеством комнат, двери которых или заперты, или широко открыты» [Громова 2013, 41].

«Обычно наши встречи начинались с долгого звонка в дверь» [Громова 2013, 113].

Дверь ведет в пространство памяти, ключ – разрешение на вход в это пространство. Метафоры сохранения памяти: дневники, письма; музей, или даже – кладбище, как у Романа Сенчина в «Зоне затопления» (2015), в еще одном романе с метафорическим названием «затопление» – один из метафорических концептов уничтожения памяти. Очевидно, что в современных идеометафорах аксиологическая маркированность метафор очень различна: одно дело – зона затопления, совсем иное – маршрутка у Ксении Букша («Открывается внутрь», 2018). Наряду с символами, восходящими к традиции, вплоть до мифологической, вырастают новые концепты, введенные автором именно сейчас и для данного бытового пространства. Букша проскваживает смысловое пространство метафорами «дорога», «путь», по которым концептом преодоления курсирует «маршрутка», движущаяся от окраины к центру, соединяя «окраинную», дисфункциональную, жизнь, и «центровую» – условно благополучную:

«Маршрутка номер 306, жестяная белая коробка с фарами...» [Букша 2018, 9]

«Вот она и поехала тушить пожар на маршрутке. На триста шестой» [Букша 2018, 56].

«Никаких маршруток <...> Такси вызываем, и все» [Букша 2018, 234].

«Маршрутка дрейфует к краю тротуара, открывает двери и всех выпускает» [Букша 2018, 241].

Традиционная метафорика обновляется не только за счет введения концептов бытовой современности, но и за счет трансформации старых смыслов, вплоть до противоположности. У Михаила Гиголашвили («Тай-

ный год», 2016) икона – окно в Божий мир, взгляд Бога, присматривающего сквозь икону за исполнением «властной программы» носителем власти – Иваном Грозным. А молчание икон – обличение: «Иконы молчали...» [Гиголашвили 2016, 129], – если не их дьявольское перерождение: «Шиш, бери икону со стены, будешь впереди нести... Да не нарядную, а вон ту, Богоматерь-Скорбь, что у Малюты в пыточной висела!» [Гиголашвили 2016, 266]

Освоение тезаурусом метафоризированного языка и есть главная задача построения тезауруса для романа с целью выяснить, на какие вызовы острее всего реагирует художественный дискурс, в каких концептах преломляет его. Именно языковая метафорика здесь особенно важна, поскольку обнажает непосредственную реакцию, уводящую из светлой полосы сознания на его интуитивную глубину, где формируются смыслы, возникают волны когнитивных процессов. В бытовом, предметном осмысливается и узнается бытийственно существующее.

Итак, в работе нашей группы мы пытались двигаться двумя путями. С одной стороны – в плане истории идей осмыслить, пространство, в котором реализуются сегодняшние вызовы, с другой – понять угрожающий характер как самих вызовов, так нередко и способов их преодоления. В этом ключе были отрефлексированы понятия ВСЕМИРНОСТЬ / ГЛОБАЛИЗАЦИЯ и РАДИКАЛИЗМ.

Каждое из них может быть представлено и разработано в цепочках презентующих их понятий. В свете глобально понимаемой всемирности проблематизируется каждый из ключевых концептов, с ним связанных:

НАЦИЯ – ТЕРРИТОРИЯ – ЯЗЫК – КУЛЬТУРА.

Аналогично радикализм окрашивает все традиционно противостоящие идеологемы:

НАЦИОНАЛИЗМ – ПАТРИОТИЗМ – ФАШИЗМ – ЛИБЕРАЛИЗМ.

Свобода по-прежнему отделяется от ответственности; компромисс смешивается с конформизмом; интеллигенция противостоит быту / мещанству и неизменно – власти. Все эти разрывы традиционны для российской ментальности и традиционно обеспечивают радикализацию противостояния. Однако в какие понятия облачены они сегодня? В каких осознаются концептах и когнитивных метафорах в романном пространстве?

ЛИТЕРАТУРА

1. Боярская Е.Л. Концептуализация события: интегрированный подход к анализу событийного фрейма // Репрезентация события. Интегрированный подход с позиции когнитивных наук: коллективная монография / отв. ред. В.И. Заботкина. М., 2017. С. 237–251.
2. Букша К. Открывается внутрь. М., 2018.
3. Гиголашвили М. Тайный год. М., 2016.
4. Громова Н. Ключ. Последняя Москва. М., 2013.
5. Завадников В. Предисловие издателя // Линдси Б. Глобализация, повто-

рение пройденного. Неопределенное будущее глобального капитализма / пер. с англ. Б. Пинскера. М., 2005. С. 7–9.

6. Луценко Е. Угрозы и вызовы современной дистопии. Языковая реальность романа Елены Чижовой «Китаист» // Вопросы литературы. 2018. № 6. С. 69–91.

7. Погорелая Е. «Тобол» vs «Игра престолов». Когнитивная метафорика современного исторического романа // Вопросы литературы. 2018. № 6. С. 34–49.

8. Шайтанов И. «Мировая литература» как проблема и вызов // Вопросы литературы. 2018. № 6. С. 13–33.

9. Шайтанов И. Вирус радикализма в российском сознании: 1848 – 1917 – 2017. . ? Диагноз от Исаяи Берлина // Вопросы литературы. 2017. № 5. С. 38–57.

10. Shaytanov I. 'World literature' as a challenge and ethical problem // Foreign Literature Studies. 2018. № 5. С. 29–38.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Lutsenko E. Ugrozy i vyzovy sovremennoy distopii. Yazykovaya real'nost' romana Eleny Chizhovoy "Kitaist" [Threats and Challenges in the Contemporary Dystopia. Speech reality in Elena Chizhova's novel "The Sinologist"]. *Voprosy literatury*, 2018, no. 6, pp.69–91. (In Russian).

2. Pogorelaya E. "Tobol" vs "Igra Prestolov". Kognitivnaya metaforika v sovremennoy istoricheskom romane ["Tobol" vs "Game of Thrones". Towards Cognitive Metaphors in the Contemporary Historical Novel]. *Voprosy literatury*, 2018, no. 6, pp. 34–49. (In Russian).

3. Shaytanov I. "Mirovaya literatura" kak problema i vyzov ["World Literature" as a Problem and Challenge]. *Voprosy literatury*, 2018, no. 6, pp. 13–33. (In Russian).

4. Shaytanov I. Virus radikalizma v rossiyskom soznanii: 1848 – 1917 – 2017. . ? Diagnost Isayi Berlina [The Virus of Radicalism in Russian Mentality: 1848 – 1917 – 2017. . ? A Diagnosis by Isaiah Berlin]. *Voprosy literatury*, 2017, no. 5, pp. 38–57. (In Russian).

5. Shaytanov I. World literature as a challenge and ethical problem. *Foreign Literature Studies*, 2018, no. 5, pp. 29–38. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Boyarskaya E.L. Kontseptualizatsiya sobytiya: integrirovanny podkhod k analizu sobytiynogo freyma [Conceptualization of the Event: An Integrated Approach to Frame Analysis]. *Zabotkina V.I. (ed.) Rezentatsiya sobytiya. Integrirovanny podkhod s pozitsii kognitivnykh nauk: kollektivnaya monografiya* [Representation of the Event. An Integrated Approach in Cognitive Studies: A Collective Monograph]. Moscow, 2017, pp. 237–251. (In Russian).

7. Zavadnikov V. Predisloviye redaktora [Editor's Foreword]. *Lindsey B. (author); Pinsker B. (translator). Globalizatsiya, povtoreniye proydennogo. Neopredelennoye budushcheye global'nogo kapitalizma* [Against the Dead Hand. The Uncertain Struggle for Global Capitalism]. Moscow, 2005, pp. 7–9.

Шайтанов Игорь Олегович, Российский государственный гуманитарный университет; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Доктор филологических наук, профессор. Главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник РАНХиГС; главный редактор журнала «Вопросы литературы».

E-mail: voplit@mail.ru

Igor O. Shaytanov, Russian State University for the Humanities; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Doctor of Philology, Professor. Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher, RANEPa; Chief Editor of the journal "Problems of the Literature".

E-mail: voplit@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00067

Е.М. Луценко, Е.А. Погорелая (Москва)

ХРОНОТОП УГРОЗЫ И ЕЕ МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ В РОССИЙСКОМ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ РОМАНЕ XXI В.*

Аннотация. Статья обобщает результаты исследования по междисциплинарному проекту РГГУ, разрабатывающему проблематику социокультурных угроз и вызовов современного общества в целом и типов угроз в современной интеллектуальной прозе XXI в., в частности. С литературоведческой точки зрения угроза и вызов исследуются прежде всего на уровне проблематики романа, выраженной ключевыми метафорами романов. В разделе «Парадокс современного восприятия: автор и его герой в мире-после-травмы» (Е.М. Луценко) анализируется проблематика трех современных романов («Зона затопления» Р. Сенчина, «Лавр» Е. Водолазкина, «Прыжок в длину» О. Славниковой). Несмотря на разность внешней (социальной) проблематики (экологическая катастрофа Сибири, неэксклюзивность среды, общественные проблемы средневековой Руси), типологическое сравнение данных текстов представляется уместным благодаря внутренней (личностной) проблематике, выраженной рядом традиционных ценностных оппозиций, в которых смещено понятие нормы; данный сдвиг отражает парадокс восприятия, связанный с психикой человека в мире-после-травмы, и проявляет себя в этих романах одинаково, несмотря на различия хронотопа и жанровой установки. В разделе «Иллюстративная и когнитивная метафора в современном романе» (Е.А. Погорелая) актуальные угрозы исследуются в контексте их метафорического воссоздания, причем если иллюстративная метафорика (представленная в романах Э. Веркина, А. Геласимова и др.) позволяет лишь зафиксировать образ угрозы, то метафорика когнитивная (см. романы А. Иванова, К. Букши, М. Гиголашвили) дает наметить путь преодоления этих угроз.

Ключевые слова: А. Иванов; К. Букша; Э. Веркин; Е. Водолазкин; А. Геласимов; М. Гиголашвили; О. Славникова; Р. Сенчин; время; иллюстративная метафора; кладбище; когнитивная метафора; травма; угроза; смерть.

Е.М. Lutsenko, Е.А. Pogorelaya (Moscow)

The Chronotope of Threat and Its Metaphorical Expression in the Russian Intellectual Prose of the 21st Century**

Abstract. The article summarizes the results of the research for the multi-disciplinary project carried out by RSUH and dedicated to the problems of sociocultural threats and challenges to the modern society as well as the threats and challenges in the modern

* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФ (проект № 17-78-30029).

** The study is conducted with support from the grant project by RSF (project No. 17-78-30029).

Russian intellectual prose of the last two decades. From the point of view of literary criticism threats and challenges should be regarded as the range of vital problems raised by the novelists and expressed by the key metaphors of the novels. In the first section of the article ("The paradox of modern perception: the author and the hero in the world after trauma", by Elena Lutsenko) the researcher focuses on three modern novels ("The zone of flooding" by R. Senchin, "The long jump" by O. Slavnikova and "Laurus" by E. Vodolazkin). Despite the differences in the social problematics that forms the outer layer of the narration (an ecological catastrophe, the difficulties of people with special needs, social problems of medieval Russian cities) typological comparison is still relevant due to the mutual problematics of the inner layer of narration, expressed by the range of traditional oppositions of value transformed by modern mind. The abovementioned change in the perception of values reflects the paradox of modern mind connected with the physics of a person after the trauma; the paradox reveals itself in all three novels notwithstanding the difference in chronotope and in the genre. The second section of the article ("The illustrative and the cognitive metaphor in the modern novel" by Elena Pogorelaya) analyses essential threats of modernity in the context of their metaphorical creation. The illustrative metaphors in the novels by E. Verkin, A. Gelasimov allow to document the image of a threat whereas the cognitive metaphors in the novels by A. Ivanov, K. Buksha, M. Gigolashvili help to mark out the ways to cope with these threats.

Key words: A. Ivanov; K. Buksha; E. Verkin; E. Vodolazkin; A. Gelasimov; M. Gigolashvili; O. Slavnikova; R. Senchin; time; illustrative metaphor; cemetery; cognitive metaphor; trauma; threat; challenge; death.

Парадокс современного восприятия: автор и его герой в мире-после-травмы

Российская интеллектуальная проза последних 15 лет ставит перед собой те же вечные вопросы, которыми задавались прозаики и философы ушедших эпох. В частности, перед героями романистов XXI в. по-прежнему стоит вопрос самоопределения, поиска своего места в мироздании. В этом смысле в художественном дискурсе *threats and challenges* проявляют себя прежде всего на уровне основной проблематики романа, которая осмысляет как травматический опыт отдельно взятой эпохи, так и личную драму «маленького человека», обращаясь за примером к разным историческим периодам, – будь то средневековая русская слободка в «Лавре» (2012) Е. Водолазкина, современный мегаполис в романе О. Славниковой «Прыжок в длину» (2017) или сибирская деревня в «Зоне затопления» (2013) Р. Сенчина.

При составлении тезауруса социокультурных угроз современного романа для анализа были выбраны тексты, высвечивающие болевые точки сегодняшней России: каковы последствия перестройки для культурного и экономического секторов страны? Чем опасно отсутствие инклюзивной среды? Кем ощущает себя современный человек в эпоху цифровизации? Что фиксирует память, родовая и семейная? Какую роль в формировании

духовности современного общества играют религия и церковь? Многовариантна ли история и каковы ее альтернативы? Перестроечное сознание 1990-х, слом советской системы образования показаны в романе А. Аствацатурова «Не кормите и не трогайте пеликанов», в романе А. Иванова «Географ глобус пропил»; глухота общества к насилию над потерянными человеком (по аналогии с потерянными поколением), будь то бомж или инвалид, – в романе О. Славниковой «Прыжок в длину» и др. Данная проблематика находит отражение в таких романских формах, как роман-дневник («Дневник смертницы. Хадижа» М. Ахмедовой), роман-житие («Лавр» Е. Водолазкина), роман-притча («Дни Савелия» Г. Служителя), роман-детектив («Бюро проверки» А. Архангельского), экзистенциальный роман-триллер («Прыжок в длину» О. Славниковой) и др.

От конкретных проблем тянется нить к более общим, неизбежным в эпоху глобализации, – жизнь в мире после наций и национализм, радикализм и либерализм, патриотизм и эмиграция, Восток и Запад и др. В основном, эта проблематика осмысляется историческим романом в разных его проявлениях – от романов на исторический сюжет («Обитель» З. Прилепина, «Взятие Измаила» М. Шишкина, «Тайный год» М. Гоголошвили, «Зимняя дорога» Л. Юзефовича и др.) и семейных саг (романы Д. Рубиной, Л. Улицкой, М. Степановой) до романов в жанре альтернативной истории («Китаист» Е. Чижовой, «Авиатор» Е. Водолазкина и др.), а также романов-свидетельств (проза С. Алексиевич).

Несмотря на тематическое и жанровое разнообразие, в последние 15 лет вновь стали появляться романы, раскрывающие психологию человека в мире-после-травмы, для анализа которой современные романисты разных поколений, такие как Р. Сенчин, Е. Водолазкин и О. Славникова, ищут неожиданные сюжетные и психологические решения.

Центральный герой «Лавра» (2006) – средневековый врач, «Прыжка в длину» (2018) – спортсмен, «Зоны затопления» (2015) – сибиряки. Одним словом, между этими текстами географическая, политическая и культурная пропасть. Разнится и жанр: роман-житие («Лавр»), роман-триллер («Прыжок в длину»), роман «нового реализма» («Зона затопления»). Никаких точек пересечения не имеет внешняя социальная проблематика этих романов – мир на границе экологической катастрофы у Сенчина, инклюзивность современного общества в романе Славниковой, быт и судебное дело средневекового русского города и деревни у Водолазкина.

Тем не менее, типологическое сравнение в данном случае имеет свой смысл. Душевная драма человека на грани помешательства или фатального безволия – так в широком смысле можно определить основную тему этих романов. В основе каждого из трех сюжетов – травма: глубоко личная, как у героев Славниковой и Водолазкина, или же общественная, как у жителей сибирских деревень в романе Сенчина. Внутреннюю проблематику этих романов можно проиллюстрировать рядом бинарных оппозиций – от частного к общему – депрессия vs обретение веры в себя; трусость vs героизм; приспособленческий эгоизм vs самопожертвование / служение обществу;

смерть как вечное забвение vs смерть как вечная жизнь, время утраченное vs время обретенное. Однако в сознании героя интеллектуального романа XXI в. эти базовые категории претерпевают ряд серьезных изменений, о которых и пойдет речь в данной статье.

В названии трех романов – метафора, обнажающая авторскую интенцию, – глубокое разочарование Сенчина и Славниковой в современном обществе и робкая вера в достоинство человека у Водолазкина. Прыжок в длину – это прыжок в небытие, зона затопления – уничтожение коллективной памяти; Лавр – олицетворение вечной жизни. Символичность названия проявляется и в связи названия романа с т.н. *метафорой предвосхищения* трагических событий, присутствующей в каждом из трех романов. В данном случае это не вещественный предмет, как у Чехова (ружье обязательно должно выстрелить), а живое существо – птица или животное.

Тема времени, утраченного и / или обретенного, входит в романы Сенчина, Водолазкина и Славниковой через кладбищенскую тематику. Это эксгумация кладбищ в «Зоне затопления», кладбищенский бизнес в романе «2017», восприятие жизни как кладбища в романе «Прыжок в длину», кладбищенский хронотоп в «Лавре» Водолазкина.

В «Зоне затопления» осмысливается история строительства Богучанской ГЭС «в рамках рыночной экономики»: роман начинается телефонной беседой олигарха и чиновника, обсуждающих возобновление строительства ГЭС для экспорта электроэнергии. «Зона затопления» – история уничтожения деревень Сибири: отрыва людей от своих корней, распада семей, которые не могут приспособиться к новому – городскому – укладу жизни. Кульминация обезличенности государственных решений – перезахоронение деревенских кладбищ: «...Страшно было думать, что кости тысяч людей уходят под воду. Добиваться выкопать эти кости из земли тоже, впрочем, страшно <...> Хоронили навечно – вечный покой. Теперь же, когда затопление идет вовсю <...> все спрашиваешь кого-то: были бы они рады, что их выкапывают, куда-то везут, хоронят там, где они никогда не бывали» [Сенчин 2015, 230]. Как напоминание о бренности человека и легковесности его поступков во время эксгумации появляется «череп с криво, как в ухмылке, висящей челюстью». Эксгумация, по Сенчину, – процесс безнравственный и плохо организованный – под воду уходят безродные могилы, захоронения химических удобрений и проч.

В главе «Чернушка» возникает одна из самых ярких метафор романа, отражающая его название. Сенчин повествует о судьбе деревенской жительницы и ее любимой питомицы, которую та не решается умертвить. Кульминация главы – освобождение курятника перед затоплением деревни; хозяйка, выхаживавшая цыплят под лампой, теперь вынуждена взять в руки топор: «В последний момент сквозь хлопанье крыла увидела испуганный, недоуменный глаз <...> И вот курица замерла, обмякла, отяжелела. Ирина Викторовна положила ее на клеенку, пошла за следующей. Эти не убежали, не шарахались, когда она протягивала к ним руки <...> Лишь когда видели лежащих без голов подруг, чурку и топор в малиновых

каплях крови, догадывались о плохом, начинали рваться, но было поздно – голова опускалась на шершавое дерево, заносился топор. Тук! И все...» [Сенчин 2015, 110]. «Необходимое дело» превращается в бессмысленное убийство птиц, ставших еще одной – незаметной – жертвой цивилизации. Это метафора безысходности, забитости жизнью, в которой курятник символизирует покорную сибирскую деревню, ждущую своей участи перед строительством электростанции.

Разобщенность людей, по Сенчину, – корень многих социальных проблем. Ни одно цивилизованное общество, говорит он, не отреагировало бы на затопление родных мест так инертно, как жители Сибири, напротив, люди объединились бы и потребовали «такой компенсации, что каждый стал бы миллионером <...> А так – каждый поодиночке стремится выцарапать условия получше» [Сенчин 2015, 162]. На страницах «Зоны затопления» повторяется, словно заговор, слово «цивилизация», которое звучит в контексте других понятий современности – «оптимизация», «ликвидация», «коммерческий заказ», «экономика», «прогресс», «большой мир», «глобальность». Звучит до тех пор, пока, наконец, один из героев романа, «молодой парень по имени Виталий» не скажет со всей откровенностью: «Цивилизация требует жертв» (глава 5, «Миражи на дне») [Сенчин 2015, 155]. Жертв, и десятков сломанных судеб, добавит Сенчин.

Мир Сибири в «Зоне затопления» – особое, закрытое для посторонних глаз пространство; испокон веков здесь жили по своим законам, теперь же люди не способны оказать сопротивление, исполнены молчаливой покорности. Их попытка собрать вещи к отъезду заканчивается неудачей, отторжением ситуации: «Плевали, старались не думать. Но если кто-нибудь брякал о переезде, то страх тут же всплывал, разрастался, опутывал». Угроза деревенскому обществу кроется в неизвестности будущего, новизне навязанных обстоятельств, жизни в городе с нуля. По Сенчину, оптимизация и настойчивое желание «видеть Россию встроенной в общемировое пространство» привели к возникновению в Сибири искусственных городов, неудобных и рождающих чувство страха и пустоты: «Стоит на голом взлобке, открытом ветрам. Не чувствуешь здесь защиты гор, деревьев, что была в деревнях <...> Сколько по Сибири понастроено в последние полвека городов, поселков и сколько брошено <...> Кромешная тишина, какой и в самой глухой тайге не услышишь; а если заскрипит где висящий на последнем гвозде лист жести, то станет еще тошнее...» [Сенчин 2015, 191].

Город воспринимается жителями деревень как вечная ссылка, ловушка и западня, в которую в глубине души никто из них не верит. Сожженные избы и затопленные деревни – это уничтоженная память, как вырубленный ради наживы вишневый сад Раневской у Чехова. Прощание с прежним укладом жизни символизируют похороны жительницы деревни Пылево Натальи Сергеевны накануне массового переселения людей. Гроб Натальи Сергеевны выстлан красным сукном, последним отголоском советского прошлого («На флаги с лозунгами завезли, а мы уж третий десяток годов домовины украшаем. Спасибо советской власти, хоть что-то доброе оста-

вила» [Сенчин 2015, 24]).

Строительство электростанции уничтожает Ангару – цивилизация угрожает природе и обществу. Вода, «злая, избитая турбинами, очищенная от всего живого», мстит человеку и преследует его, подступая к местам перезахоронения; щупальца разъяренной гидры охватывают кладбище [Ковтун 2018]. В борьбе с природной стихией человек бессилён, в мире без Бога не у кого просить спасения или пощады, и потому человек лишен веры в будущее.

Эксгумация кладбищ – только одна сторона обесценивания памяти, зоны ее заотпления. Иная попытка манипулировать человеческим горем – капитализация смерти. В романе Славниковой «2017» высшая степень проявления цинизма, с одной стороны, и испытание психики человека, с другой, – создание шоу «Покойник года» («энергичное действие с двуспальными гробами и гирляндами танцующих девиц») и деятельность похоронного бюро, предлагавшего клиентам лотерейные билеты. Обладателю счастливого билетика – «бесплатный памятник с голограммой покойного» либо «генеральный выигрыш» – «реабилитационный отдых на Карибах для трех человек» [Славникова 2006, 85]. Что это – попытка эпатировать современного читателя или нарочитая гиперболизация, увеличительное стекло нашего времени?

Через нетрадиционные образы, исполненные цинизма, Славникова проговаривает важнейшую для себя тему – тему вечности, смерти, духовной и физической. Человек-автомат, психологию которого она изучает, одержим идеей распада и бесстрашия, ибо для него не существует высшего разума. Только так, по мысли Славниковой, можно объяснить слова «БОГА НЕТ» над «черным плотинным туннелем с водопадом, выведенные белой водостойкой краской любителем поболтать ногами над бездной» («2017») [Славникова 2006, 36]. Мир без Бога – это «мир хаоса горизонтальных событий», «простого времени, раскрошенного на небольшие грубые куски» [Славникова 2006, 49]. Современный человек – робот, работающий от электрической сети; Крылов, главный герой романа «2017», – «экологически чистый аппарат, что возвращает внешней среде именно то, что из нее получил» [Славникова 2006, 35].

Кладбище в сознании матери Олега Ведерникова («Прыжок в длину») – с одной стороны, тюрьма, навсегда приковавшая ее к России, а с другой, – единственное место на земле, где у нее остаются формальные обязанности – заплатить смотрителю, установить памятник и проч. Лишив сына человеческого тепла при жизни, она не в силах обрести покой, ее преследуют галлюцинации, ей видится кладбищенский призрак: «Бесконечно дорогое, осевшее, старое лицо было стеклянисто, медленная волна тумана шла по рукам, пустым, раскрытым как бы для объятия. Затем призрак отвернулся, пронизанный влажным солнечным лучом, пошагал прочь по дорожке, припадая, как при жизни, на зыбкую, правую ногу» [Славникова 2018, 506].

В «Лавре» Водолазкина тишина кладбища, противопоставленная мир-

ской суете, не вызывает у героев чувства страха или несвободы. Арсений и его дед Христофор живут в избе у кладбищенской ограды. Христофора, заранее выбравшего для себя место упокоения и не желавшего «посмертного удаления от дома», хоронят рядом с кладбищенской калиткой, а у могильного холма устанавливают лавку – единственный предмет бытового мира: на средневековом русском кладбище нет ни склепов, ни надгробий, ни имен усопших. Христофор полагает, что «Господу они и так известны», ибо благодаря любви Бога все упокоившиеся живы. Человеку же имена умерших «без надобности», их не сохранит родовая память.

В «Лавре» Водолазкина метафорой предвещения угрозы, разрушения счастья становится мучительная смерть волка, питомца главного героя: «Волк прыгнул и повис у пришедшего на руке. Висел, вцепившись выше локтя и упираясь лапами в бок. Это была рука без ножа. Рука с ножом несколько раз погрузилась в волчью шерсть, но волк продолжал висеть. Он сжал свои челюсти навсегда. И тогда нож выпал. Неживым механическим движением правая рука протянулась на помощь левой. Она схватила волка за загривок и стала отрывать его от страдающей плоти. Морда волка вытянулась, как стаскиваемая маска. Глаза превратились в два белых шара. Они глядели куда-то в потолок и отражали разгоревшуюся лучину...» [Водолазкин 2012, 48–49]. Не случайно, что волк исчезает из повествования в конце главы под названием «Книга познания». Образ волка отсылает к жизни человека до грехопадения, когда звери и птицы покорялись Адаму и Еве [Неклюдова 2015].

На вопрос Арсения о том, почему волк ушел умирать, не оставшись среди тех, кто его любил, Христофор, его дед, отвечает так: в минуту смерти каждый из нас должен остаться наедине с Богом. Волк – вечный странник, дикий зверь, – символизирует путь Арсения, предвеляя жизнь средневекового врача наедине с Богом.

Символично, что встреча Арсения с Устиной, определившая его жизнь, происходит у могилы Христофора. Устина, выжившая после мора, прячется на кладбище, т.к. ее не пускают в слободку. Находясь за кладбищенской оградой, девушка является Арсению словно из мира мертвых, куда ей вскоре суждено уйти навсегда. Потеряв Устину, Арсений одержим идеей воскресения из мертвых, о которой впервые узнает от деда, когда тот бальзамирует труп: «Наше тело, Арсение, как разлитая ртуть, которая лежит, расплавшись на маленькие шарики, на земле, но с землей не смешивается. Она лежит себе до тех пор, пока не придет некий умелец и не соберет ее обратно в сосуд». Если Христофора хоронят согласно деревенскому православному обычаю, то Устину с мертвым младенцем помещают как неверующую и согрешившую вне брака в скудельнице, иначе «нехристи» выкопают их тела «в ближайшую же засуху» [Водолазкин 2012, 111] (подробнее об этом см.: [Подрезова, Харлашкин 2018]).

Обосновавшись в Пскове, Арсений, живет под именем Устина, выбрав себе дом у кладбища, подобно Христофору. Замаливая грех прелюбодеяния, Устин юродствует – носит лохмотья вора, отказывается от горячей

пищи, питаюсь остатками каши и разделяя трапезу с собаками, напоминавшими ему Волка, прирученного им в детстве, целует стены домов неверующих, разбрасывает калачи Прохора (отсылка к легенде о Василии Блаженном), продающего православным хлеб, который тот замесил, «не омывшись» после любовных утех, позволяет мальчикам прибить его рубашку гвоздями к дощатой мостовой и т.д.

Христофор, Лавр и Устина упокоены по-разному. Лавра в конце повествования хоронят как праведника, ожидая чудес, и потому на его похороны «съезжаются увечные, слепые, хромые, прокаженные, глухие, немые и гугнивые», и «свидетелям происходящего кажется, что собирается вся Русская земля» [Водолазкин 2012, 437]. Тело Лавра не предадут земле по церковному обряду; но переносят на болото, где к нему не прикасаются ни гады, ни птицы; пролежав под открытым небом много дней, оно загадочным образом исчезает. Последней волей – жестом самоуничтожения – Лавр уравнивает свою смерть со смертью Устины, нивелируя различие между захоронением мученика и неверующей грешницы [Подрезова, Харлашкин 2018].

Тема самопожертвования – ключевая для романа Водолазкина – неразрывно связана с темой покаяния. Душа Устины, покинувшая мир без раскаяния, не получит божьего благословения, и потому Арсений своей жизнью замаливает их общий с Устиной грех. В тяжелейшие минуты жизни Арсений всякий раз чудесным образом исцеляется, ибо у него есть предназначение: он умеет заговаривать болезнь, лечить человека словом. Глубинная связь врача с больным разрывается только там, где исчезает доверие врачу, – именно поэтому Лавр в конце повествования, ради спасения молодой женщины принявший на себя ложный грех прелюбодеяния, лишается способности врачевать, ибо связь его с теми, кто его больше не уважает, не крепка [Павлов 2017].

Если Арсений совершает подвиги и отрекается от мирской жизни, без колебаний жертвуя собой, то герой романа Славниковой «Прыжок в длину» считает свой героический поступок несчастливой стечением обстоятельств. Незадолго до участия в Олимпиаде, которая должна решить его судьбу, Олег Ведерников совершает подвиг, в гигантском прыжке вытолкнув маленького мальчика из-под колес автомобиля и подставив свое тело под удар. После ампутации обеих ступней мир большого спорта для Ведерникова закрыт.

Выполняя навязанное ему предназначение, спортсмен ощущает мучительную неготовность к запланированной для него роли. В сознании Ведерникова подвиг – это не возможность изменить мир, пусть и ценой своего счастья, но открытая угроза собственному благополучию. Ведерников не чувствует себя героем, напротив, он сожалеет о случившемся, его преследует навязчивая идея: спасенный мальчик должен оправдать подаренную ему жизнь. Малодушие погружает Ведерникова в пучину беспомощности перед новыми обстоятельствами жизни, приводит к апатии и безразличию к происходящему; в своей вынужденной обломовщине Ве-

дерников уподоблен рыбе, вяло шевелящейся «в густой тяжелой толще», холодный рыбий хвост которой вздымается «наподобие флага над студеной бездной» [Славникова 2018, 11].

Как и в двух других романах, трагические события предваряет упреждающая метафора: «Той же весной кто-то в окрестностях развлекался тем, что отстригал голубям лапы. Ведерников не раз наблюдал, как истощенная птица пыталась сесть на свои воспаленные красные спички, на которых иногда болталась заскоружлая ловчая нитка, похожая на засохший кровеносный сосуд. Птица бултыхалась в воздухе, точно тонула, ее несвежее перо отливало селедкой. Таких инвалидов было видно издалека, они выделялись в голубиной стае, слетевшейся на крошки и семечки, будто клочья ваты, выдранные из одеяла» [Славникова 2018, 10].

Над птицами издевается юный испытатель Женечка, спасенный Ведерниковым мальчик. В парадоксальном мире Славниковой, высвобождая Женечку из объятий смерти, Ведерников лишь укореняет мировое зло, ибо все, к чему прикасается Женечка, лишается жизненной энергии и силы. Люди, с которыми он близок, спиваются, умирают, теряют желание жить, становясь «безумными ангелами, не касающимися тверди». Апогей Женечкиного человеколюбия и триумфаторства – изнасилование его подружки Ирочки в праздничную ночь после вручения школьных аттестатов. Голубь с отрезанными лапками символизирует страх современного человека, утверждая силу зла: будущее не за Ведерниковым, а за Женечками. Мир с таким распределением ролей неприглядно мрачен.

Ни один из трех романистов не питает иллюзий об обществе, его героях и негодях. В мире-после-травмы притупляются чувства человека, система ценностей выворачивается наизнанку, возникает парадокс восприятия, смещающий понятие нормы. Поэтому, вероятно, столь значим хронотоп кладбища, воспринимаемый не только реально, но и символически – как кладбище надежд. Героизм в современном сознании демонстрирует не силу личности, но напротив, его трусость, жертвенность в принципе лишена смысла; безволие – единственная форма сопротивления, вера в себя и безверие равноправны, лишены внутренней мотивации. Служение обществу – лишь средство изживания личной боли. Смерть не гарант успокоения, а способ наживы или вечная мука, время обретенное есть время утраченное.

Парадокс восприятия, связанный с психикой человека в мире-после травмы, личной или общественной, проявляет себя одинаково, несмотря на разность жанровой установки и хронотопа. Разрешая конфликт, автор каждого из романов обманывает ожидание читателя, создает сложную психологическую интригу, лишая читателя катарсиса. Казалось бы, Лавр Водолазкина обретает в старости внутреннее успокоение; однако сцена его погребения, убеждает в обратном – прощенный Богом, Лавр не щадит свое тело ни в жизни, ни после смерти. Ведерников справедливо исцелен любовью, но в конце повествования неожиданно для всех совершает второй «прыжок в длину» и вынужден умереть. Сибиряки «Зоны затопления»

вопреки традиции ленивы и слабы, и в массе своей – бессловесные жертвы обстоятельств, приспособленцы, не способные отстоять Ангору или стоять на своем решении до конца, как старожилы распутинского «Прощания с Матерой».

Искажение восприятия базовых понятий, о которых шла речь в данной статье, современный романист ощущает как угрозу (об этом прежде всего говорит метафорика романа) отдельно взятому человеку и обществу в целом, зачастую затрудняясь предложить пути преодоления этого кризиса.

Иллюстративная и когнитивная метафора в современном романе

Современный роман оказывается наиболее успешным в том случае, если авторская смысловая концепция уравнивается метафорикой.

По метафоре узнается роман. Мы, читатели, можем смутно помнить, о чем идет речь в разветвленном мемуарно-филологическом повествовании Н. Громовой «Ключ. Последняя Москва» (2013) – но метафору массивной тяжело приоткрывающейся двери, за которой разверзается не пространство, но время, – эту метафору опознаем безошибочно. Мы можем не соглашаться с тем образом современной реальности, который присущ роману в рассказах К. Букши «Открывается внутрь» (2018) – но метафору курсирующей «от окраины к центру» маршрутки, соединяющей центровую благополучную и окраинную деструктивную жизнь, – чувствуем кожей, а то и нутром. Мы, наконец, можем с любопытством и с недоверием следить за историческим экспериментом М. Гиголашвили, в романе «Тайный год» (2017) осуществившим реконструкцию темного периода из жизни Иоанна Грозного, который ускользнул от историков, – а в мозг наш тем временем будет вонзаться рискованная метафора монаршего больного елдана как изъязвленной и пораженной неведомой хворью вертикали власти, которую может спасти только чудо...

Однако как быть в том случае, если авторская метафора становится слишком навязчивой? Как быть в случае метафорической бедности (И. Шайтанов) или – скажем иначе – метафорической прямолинейности, когда метафора не вырастает естественно из концепции и не связана с нею реминисцентными нитями, а подогнана автором в качестве иллюстративного материала и, значит, по существу своему чужеродна романному жанру?

Последнее, к сожалению, встречается чаще и чаще. Завлекая броской метафорой (А. Геласимов, «Холод», 2015; Е. Водолазкин, «Авиатор», 2016; Э. Веркин, «Остров Сахалин», 2018), автор выстраивает в романе искусственный, сконструированный мир концептов, подчиненных строгой логической, но никак не художественной системе. В результате вместо того, чтобы самостоятельно ориентироваться в метафорическом пространстве романа, читатель попадает на заранее размеченную территорию.

Зададимся вопросом, ставшим на редкость актуальным для сегодняшней литературной критики: так как же отличить роман, вырастающий на

метафорическом поле, от романа, использующего метафору как искусственное покрытие? Как разграничить метафору когнитивную, способствующую более точному и глубокому пониманию романа, и иллюстративную, в каждом конкретном тексте играющую преимущественно орнаментальную роль?

Во-первых, разница здесь – практически как между символом и аллегорией. Как известно, если символ, многозначный и многогранный, подразумевает различные области толкования, то аллегория прозрачна и смысл ее одинаков для всех. Иллюстративная метафора в соответствующих романах-конструкциях тяготеет скорее к аллегории, настаивая на прямолинейном и лобовом толковании: так, *холод* в одноименном романе А. Геласимова означает обморожение человеческой души и не что иное, *полет* в соответствующем романе Е. Водолазкина – преодоление земного (и смертного) тяготения, шизофрения в «F20» А. Козловой – сопротивление умозрительным нормам и правилам, и т.д., и т.п. Все прочие толкования в данных случаях второстепенны и мало что прибавляют к пониманию романов.

Во-вторых, согласно утверждению А. Лосева, «образная сторона» в подобных романах-конструкциях «только поясняет идею, разукрашивает ее и по существу своему совершенно не нужна идее. Она делает ее только более понятной, более наглядной, прибавляя к ней многое такое, что для нее вовсе не существенно» [Лосев 1995, 112]. Действительно, идею геласимовского «Холода» или веркинского «Острова Сахалина» можно без ущерба для смысла произведения изложить в двух-трех максимах вроде «в экстремальных ситуациях проявляется человеческая натура», «угроза жизни заставляет человека забыть о привычной саморепрезентации», «идея национального и сословного превосходства ведет к катастрофе» etc. Роль метафоры в этих случаях опять-таки чисто иллюстративна: холод иллюстрирует экстремальную ситуацию, остров Сахалин, охваченный «мобильным бешенством», – заразу национальной сегрегации, которая при соответствующем отношении не преминет распространиться по миру, уничтожая на своем пути все живое.

Но при попытке таким же образом разобрать романы мастеров когнитивной метафоры: «Открывается внутрь» К. Букши или «Ненастье» (2015) А. Иванова, – становится очевидно, что важные семантические элементы утрачиваются, да и ключевой метафоры здесь уже недостаточно для объяснения концепции. Вот, скажем, роман в рассказах К. Букши, о котором критик М. Визель пишет: «На самом деле 18 рассказов – это единый ковер с повторяющимися фигурами – сквозными героями, связанными 306-й маршруткой, ходящей, как ковроткаческий уток, из конца в конец по окраинному району родного для автора Петербурга...» [Визель 2019]. Маршрутка-уток – ключевая метафора, позволяющая свободно рассказывать про людей «совершенно разных, иногда чем-то связанных между собой, а иногда лишь по-соседски присутствующих в пространстве друг друга, что видно только читателю. Молодые и старые, плавающие и рисующие,

бедные и обеспеченные, рожаящие и убивающие, пьющие и страдающие психическими расстройствами, врачи и копирайтеры, семейные и одинокие, – словом, всевозможные, каких только случается встретить в маршрутке...» [Макеенко 2019]. Но эта метафора не сработала бы при отсутствии других соприродных и сопутствующих ей метафор – детского дома, больницы, спального питерского района; да и сам петербургский текст здесь оказывается актуализован – обращением к классической петербургской, но одновременно и злободневной теме безумия. Каждая из метафор, предложенных Букшей, самостоятельна и многомерна, и свести их функцию к иллюстративному материалу нельзя. Что, например, символизирует пресловутая 316-я: общие жизненные маршруты непохожих друг на друга людей? Связь между центром как миром благополучия и окраиной как миром преступности, детских трагедий, распада и холода? Наконец, замкнутое пространство, в котором герои обречены существовать бок о бок друг с другом и которое открывается только внутрь? Или 316 маршрутка прежде всего – структурообразующий элемент, сшивающий разрозненные рассказы в единое полотно? Роман позволяет нам согласиться со всеми трактовками, и в то же время ни одна из них не будет воспринята как исчерпывающая.

Иллюстративная метафора суживает – когнитивная расширяет. Более того: именно когнитивная метафора придает тексту художественное измерение – то же «Открывается внутрь» К. Букши вне использования автором когнитивных метафор воспринималось бы только как публицистика, привлекающая читателя к острым точкам (они же – угрозы) городского существования 2010-х. Семейное неблагополучие, социальная сегрегация, психические расстройства, порой пограничные «норме» и размывающие ее... Способом преодоления этих угроз и становится обращение к когнитивной метафоре единения, чье значение подразумевает индивидуальное, персональное толкование.

Таким образом, если иллюстративная метафора лишь привлекает внимание к проблеме, вырастающей в актуальную угрозу текущей реальности, когнитивная метафора позволяет хотя бы попробовать эту угрозу преодолеть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визель М. 5 книг недели. Выбор шеф-редактора. URL: [https:// godliteratury.ru/projects/5-knig-nedeli-vybor-shef-redaktora](https://godliteratury.ru/projects/5-knig-nedeli-vybor-shef-redaktora) (дата обращения 5.10.19).
2. Водолазкин Е. Лавр. М., 2012.
3. Ковтун Н.В. Историзация мифа: от благословенной Матери к Пылево... (об авторском диалоге В. Распутина с Р. Сенчина) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 4. С. 81–87.
3. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
4. Макеенко Е. [Рецензия члена жюри литературной премии «Нацбест» на:

К. Букша, «Открывается внутрь»]. URL: <http://www.natsbest.ru/award/2019/review/ksenija-buksha-otkryvaetsja-vnutr/> (дата обращения 5.10.19).

5. Неклюдова О. Карта контекстов. Роман Е. Водолазкина «Лавр» // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 119–130.

6. Павлов Г.С. Сакральная семиотика романа Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 2. С. 237–241.

7. Подрезова Н.Н., Харлашкин Ю.С. Семантика кладбищенского хронотопа в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 134–140.

8. Сенчин Р. Зона затопления. М., 2015.

9. Славникова О. 2017. М., 2006.

10. Славникова О. Прыжок в длину. М., 2018.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kovtun N. V. Istoriorizatsiya mifa: ot blagoslovennoy Matery k Pylevo... [Myth Historization: from Blessed Matyora to Pylevo. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnyye issledovaniya*, 2017, no. 4, pp. 81–87. (In Russian).

2. Neklyudova O. Karta kontekstov. Roman E. Vodolazkina “Lavr” [The Map of Contexts. E. Vodolazkin’s Novel “Lavr”]. *Voprosy literatury*, 2015, no. 4, pp. 119–130. (In Russian).

3. Pavlov G.S. Sakral’naya semiotika romana E. Vodolazkina “Lavr” [Sacred Semiotics of E. Vodolazkin’s Novel “Lavr”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2017, no. 2, pp. 237–241. (In Russian).

4. Podrezova N.N., KHarlashkin Yu.S. Semantika kladbishchenskogo khronotopa v romane E.G. Vodolazkina “Lavr” [Semantics of the Cemetery Chronotope in E. Vodolazkin’s Novel “Lavr”]. *Sibirsky filologicheskij zhurnal*, 2018, no. 2, pp. 134–140. (In Russian).

(Monographs)

5. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo* [The Problem of Symbol and the Realistic Art]. Moscow, 1995. (In Russian).

Луценко Елена Михайловна, Российский государственный гуманитарный университет; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Центра современных компаративных исследований РГГУ и Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Сфера научных интересов: компаративистика, шекспироведение, искусство XX в., современная литература.

E-mail: lutsenko.voplit@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4444-3498



Погорелая Елена Алексеевна, журнал критики и литературоведения «Вопросы литературы».

Кандидат филологических наук, литературный критик, редактор отдела современности в журнале «Вопросы литературы». Сфера научных интересов – русская поэзия XX–XXI вв., современная русская литература, возрастная психология и педагогика.

E-mail: ellisatis@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1993-0983

Elena M. Lutsenko, Russian State University for the Humanities; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Candidate of Philology, Senior Researcher at the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH and the School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPa. Research interests: comparative studies, Shakespeare studies, 20th century art, modern literature.

E-mail: lutsenko.voplit@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4444-3498

Elena A. Pogorelaya, Journal of Criticism and Literary Studies “Voprosy literature”.

Candidate of Philology, literary critic, editor of the department of modernity in the journal “Voprosy literature”. Research interests: Russian poetry of the 20th – 21st centuries, modern Russian literature, developmental psychology and pedagogy.

E-mail: ellisatis@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1993-0983



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00068

Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА И ПРОБЛЕМА ЖАНРА В «РАССКАЗЕ ОТЦА АЛЕКСЕЯ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация. Средние эпические жанры в творчестве И.С. Тургенева всегда привлекали литературоведов. Однако «Рассказ отца Алексея» становился предметом исследования довольно редко и рассматривался в ряду так называемых «таинственных повестей» писателя. Еще реже при его анализе учитывалась нарративная структура произведения. Большинство исследователей выносили за скобки тот факт, что перед нами – рамочная конструкция и двуголосое слово: основной субъект речи – не отец Алексей. Речь этого героя представлена в произведении не как самостоятельная развернутая реплика-исповедь, возникшая в разговоре двух персонажей (повествователя и отца Алексея), а в пересказе этого повествователя. Таким образом, появляется особый образец двуголосого слова: внутреннее слово сохраняет здесь четкие границы и в смысловом отношении не смешивается с голосом основного субъекта речи – анонимного повествователя; но в то же время оно включено в состав объемлющего высказывания. При этом слово отца Алексея теряет диалогичность, не требует ответа. Кроме того, отец Алексей изображен в произведении человеком, *отличным* от всех других сельских священников. Важно также принять во внимание и дистанцию (пространственную и временную), с какой ведется повествование основного субъекта речи. Внутренняя история, данная в слове отца Алексея и включенная в высказывание анонимного повествователя, облечена в жанровую форму повести: она основана на циклическом сюжете, ориентирована на притчевые истории, завершена и оценена с более высокой – авторитетной – позиции. Однако учет нарративной структуры позволяет считать, что «Рассказ отца Алексея» в жанровом отношении – это не повесть, а художественный очерк, цель которого – изобразить психологический тип человека.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Рассказ отца Алексея»; «таинственные повести» И.С. Тургенева; повествовательная рамка; двуголосое слово; жанр; повесть; очерк.

E.Yu. Kozmina (Yekaterinburg)

The Narrative Structure and the Problem of the Genre in I.S. Turgenev's “Father Alexey's Story”

Abstract. The epic genres in the works of I.S. Turgenev have always attracted

literary critics. However, “Father Alexey’s Story” was rarely the subject of research, as it was considered among the so-called “mysterious tales” by I.S. Turgenev. Even less often, when analyzing it, the narrative structure of the work was taken into account. Most researchers have bracketed the fact that this is a frame construction and a two-voiced word: the main subject of speech is not Father Alexey. The speech of this protagonist is represented not as an independent unfolded remark-confession, which arose in the conversation between the two characters (the narrator and Father Alexey), but in the retelling by this narrator. Thus, we are faced with a special case of a double-voiced word: the inner word maintains clear boundaries here and does not mix with the voice of the main subject of speech – an anonymous narrator; moreover, it is included in the composition of the ambient utterance. At the same time, the word of Father Alexey loses dialogicity and requires no answer. In addition, Father Alexey is depicted in the work as a man completely different from all other rural priests. It is also important to take into account the distance (both spatial and temporal) with which the narration of the main subject of speech is conducted. The internal story, given in the words of Father Alexey and included in the statement of the anonymous narrator, is clothed in the genre form of the story: it is based on a cyclical plot, focused on parable stories, completed and evaluated from a higher, authoritative position. However, taking into account the narrative structure suggests that the “Father Alexey’s Story” in terms of genre is not a story, but an artistic feature article, the purpose of which is to depict the psychological type of a person.

Key words: I.S. Turgenev; “Father Alexey’s Story”; “Mysterious Tales” by I.S. Turgenev; narrative frame; two-voiced word; genre; story; feature article.

«Рассказ отца Алексея» был написан в 1877 г. и опубликован тогда же; первоначально – во французском журнале «La République des Lettres» (под названием «Le fils du pape»), затем – в переводе на русский язык (без ведома автора) в «Новом времени» (Суворина) под заглавием «Сын попа», и только третья публикация была авторской, на русском языке, в журнале «Вестник Европы», с заглавием «Рассказ отца Алексея».

Это тургеневское произведение редко становится предметом монографического анализа (удалось найти лишь четыре работы, посвященные «Рассказу отца Алексея»). Как правило, оно рассматривается в общих исследованиях так называемых «таинственных повестей» И.С. Тургенева, наряду с другими (обычно называют, кроме «Рассказа отца Алексея», «Призраки», 1863; «Собака», 1866; «Сон», 1876; «Песнь торжествующей любви», 1881; «Клара Милич (После смерти)», 1883). И даже в этих совокупных исследованиях другим «таинственным повестям» уделяется значительно больше внимания и места.

В тех же случаях, когда исследователь заводит речь непосредственно о «Рассказе отца Алексея», нарративная структура этого произведения *всегда* (за исключением одного случая, о котором я скажу позже) описывается в усеченном варианте, и основным субъектом речи, рассказчиком, называется отец Алексей.

Л.В. Пумпянский прямо определяет отца Алексея в качестве рассказ-

чика: «все же рассказчик – провинциал, фигура бытовая...» [Пумпянский 200, 458]; то же самое мы встречаем у Е.Г. Новиковой, которая пишет, что «важным условием для исследования психологии демократического героя послужило появление в “студиях” нового типа рассказчика. В повестях и рассказах... рассказчик является разночинцем..., сельским священником (“Рассказ отца Алексея”»)» [Новикова 1979, 76]. В книге А.Б. Муратова отец Алексей также рассматривается в роли основного субъекта речи: «Повествование здесь ведется от лица священника, который передает “совершенно набожным языком” историю о том, как сын его “подвергся наущению дьявола (галлюцинации) и погиб”» [Муратов 1985, 41] и т.д.

В соответствии с этой логикой главным героем «Рассказа отца Алексея» признается его сын – Яков, о жизни и гибели которого и рассказывает отец Алексей.

Между тем, отец Алексей вовсе не является основным субъектом речи; более того, его автономность как носителя речи более низкого уровня сильно ограничена. И это обстоятельство следует учитывать, когда мы говорим и о системе персонажей, и о ценностно-смысловой структуре произведения, и о его жанровых особенностях.

Задача статьи, таким образом, заключается в том, чтобы, проанализировав нарративную структуру рассматриваемого произведения, уточнить представление о «ценностно-содержательной» его стороне и после этого наметить пути решения проблемы жанра.

Итак, начнем с краткого описания нарративной структуры «Рассказа отца Алексея». Основной субъект речи здесь – некий анонимный персонаж, повествующий о своей встрече с отцом Алексеем двадцать лет назад. Внутри этой истории читателю и дан собственно рассказ отца Алексея о событиях, также отдаленных во времени от повествования о них. Однако отметим очень важный факт: речь отца Алексея представлена в произведении не как самостоятельная развернутая реплика-исповедь, возникшая в разговоре двух персонажей (повествователя и отца Алексея), а в *пересказе* этого повествователя, который так прямо и говорит: «Я постараюсь передать его рассказ его же словами» [Тургенев 1982, 121]. Таким образом, перед нами случай двуголосого слова, однако случай особый: второе, внутреннее, слово сохраняет здесь четкие границы, в смысловом отношении не смешивается с голосом основного субъекта речи; но в то же время включено в состав объемлющего высказывания. Структура нарратива, следовательно, усложняется: теперь читателю нужно учитывать не только соотношение речи отца Алексея и рассказанной им истории, но также соотношение высказываний и кругозоров отца Алексея и основного субъекта речи.

Охарактеризуем подробнее каждую часть этой структуры. Первоначально определим тип основного субъекта речи. Следуя терминологии Н.Д. Тамарченко, мы можем сказать, что это повествователь – «... субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении: тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход

времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип..., не будучи при этом – в отличие от рассказчика – ни участником событий, ни... объектом изображения для кого-либо из персонажей» [Тамарченко 2008, 167]. Подчеркнем: перед нами не рассказчик, хотя он и ведет свое повествование от первого лица; как субъект речи (а не действующий персонаж) он не становится объектом изображения ни для кого, кроме автора. Будучи персонажем, встречающимся с отцом Алексеем, он не является субъектом речи, т.е. он, по устоявшейся уже нарратологической терминологии, диегетический нарратор.

Этот повествователь никак не назван в произведении; у читателя нет сведений ни о его возрасте, ни о роде его занятий, ни о его местонахождении. Это – анонимный повествователь, в отличие, например, от повествователя в повести «Часы», которую исследователи также иногда относят к группе «таинственных повестей» Тургенева.

Обратимся теперь к истории, которую рассказывает анонимный повествователь, – о его встрече с сельским священником отцом Алексеем. Сюжетная ситуация случайной встречи и откровенного разговора часто используется как в русской, так и в зарубежной литературе. Один из устойчивых мотивов этого комплекса – исповедь персонажа. То же происходит и в тургеневском произведении. Благодаря вынужденной задержке анонимного повествователя («Я занемог и пролежал несколько дней...» [Тургенев 1982, 121], – сообщает он), отец Алексей рассказывает своему случайному собеседнику историю жизни своего сына Якова, которая привела его отца к «печали великой» [Тургенев 1982, 132].

Описание этой встречи невелико, однако здесь заключены важные для всего произведения детали. Так, отец Алексей изображен человеком, *отличным* от всех других сельских священников: «...я наткнулся на священника, не похожего на своих собратьев», тогда как «приходские священники, с которыми я считал своей обязанностью познакомиться, оказывались личностями довольно однообразными и как бы на одну мерку сшитыми...» [Тургенев 1982, 121], причем отличия отца Алексея особенно явственны на фоне *типичных* признаков: «Черты этого лица были обыкновенные, деревенского типа: морщинистый лоб, маленькие серые глазки, крупный нос, борода клином, кожа смуглая и загорелая...» [Тургенев 1982, 121]. Но настоящая же типизация проводится повествователем по совсем иному основанию; отец Алексей изображен как представитель особого типа – он из «сильно поломанных и смирившихся русских людей всех сословий и званий» [Тургенев 1982, 122]. Сходные соображения находим в книге С.Е. Шаталова [Шаталов 1962, 58].

Отец Алексей, кроме того, описан повествователем как «живой мертвец»: «Это был человек весьма старый, почти дряхлый... В тусклом взгляде едва – и то скорбно – теплилась жизнь; и голос был какой-то тоже неживой, тоже тусклый» [Тургенев 1982, 121]. Таким образом, отец Алексей находится на пороге, на границе между жизнью и смертью, у последней

черты. (Для этой истории вообще характерен принцип рубежа, предела: так, даже имение тетки повествователя, в котором он встретил отца Алексея, – последнее из тех, где он побывал; отец Алексей – последний из двухсотлетнего рода сельских священников этого прихода).

Исповедь отца Алексея по ряду жанровых признаков можно отнести к повести; канон этого жанра, по мнению Н.Д. Тамарченко, «складывается в русской литературе исторически поздно, в период от Пушкина до начала 1890-х гг.» [Тамарченко 2007, 16]. К моменту написания «Рассказа отца Алексея» повесть, стало быть, уже существовала в каноническом виде, хотя канон и не был еще в достаточной степени закреплен.

Вот основные признаки повести в истории, рассказанной отцом Алексеем. В основе сюжета циклическая схема: жизнь Якова дома – отъезд сначала в семинарию, а затем в Москву (с краткими возвращениями домой) – окончательное возвращение и смерть Якова. Отметим, что содержание основных, переломных, моментов в жизни Якова мы не знаем; нам не известны конкретные события, из-за которых Яков решает выйти из двухсотлетней родовой традиции сельского духовенства; мы не знаем, почему и по чьей протекции поступает Яков в университет; нам не известно, как и когда стал являться Якову дьявол. Очевидно, для автора важнее не причины поступков героя, а их характер и последствия.

Циклическая сюжетная схема предполагает ситуацию испытания и поступок героя, раскрывающий его нравственный выбор.

Как правило, в специальной литературе говорится о вероотступничестве Якова; его поступок-выбор, по мнению исследователей, – выход из сословной традиции и переход в светскую жизнь. «Яков – как это происходило в 60-е годы сотни раз с выходцами из семей церковных служителей – отказывается от религии, порывает со своим сословием, уходит к разночинцам-демократам, но оступает на этом пути и кончает помещательством» [Шаталов 1979, 272]. Отметим в приведенной цитате, что автор этого исследования приурочивает рассказ к определенному историческому периоду – пореформенному этапу, наступившему после отмены крепостного права в 1861 г. Между тем, в «Рассказе отца Алексея» нет ни одного прямого упоминания исторического времени, и это позволяет А.В. Дроздовой датировать происходящие события по-иному: «...в рассказе повествуется о 1840–1850-х годах...» [Дроздова 2009, 71].

Однако проблема вероотступничества не объясняет некоторые детали рассказанной истории. Так, например, неясен эпизод с зеленым старичком, возникающий в рассказе о детстве Якова. Отец Алексей говорит об этом явно в канве житийной литературы: маленький Яков – прилежный и скромный книжник, «смирнник»; задумывается «не по летам»; «здоровьем был слабенец». В детстве же с ним происходит «чудо чудное» [Тургенев 1982, 122]: в лесу он встречает зеленого старичка, который угощает Якова орешками (один орешек Яков приносит домой – это подтверждение того, что все, с ним случившееся, – правда). «Житийный» характер отмечает и С.Е. Шаталов: «Легенда эта поразительно напоминает новеллы-

жития из патериков» [Шаталов 1962, 57].

При том, что история с зеленым старичком – очевидная проекция на библейский сюжет о яблоке с Древа познания и грехопадении первых людей (старичок даже зеленый – как змей), важнее здесь все-таки не событие встречи, а реакция родителей и диалог Якова с отцом и матерью. Отец Алексей изображает в диалоге себя и свою жену как нечто единое, во всяком случае – имеющее один голос, он использует местоимение мы: «Мы с женой спрашиваем его: “Где был?”... “Какой такой зеленый старичок?” – спрашиваем мы... “Как, – говорим мы, – и лицо зеленое?”» [Тургенев 1982, 122].

Хоровому слову родителей противопоставлено личностное слово Якова: «“В лес, говорит, гулять ходил – да встретил там некоего зеленого старичка, который *со мною* много разговаривал и такие *мне* вкусные орешки дал!”... “Не спал я, говорит, николі; ...”» (курсив мой. – Е.К.) [Тургенев 1982, 122]. Очевидно, мы можем говорить о проявлении личностного «я» Якова, которое затем выразится в нем с гораздо большей силой.

Способность к самоопределению и самоосознанию и, следовательно, к другой, иной, жизни, – вот что испытывается в Якове видениями дьявола и его искушением.

При этом первоначальный выбор Яковом своего пути диктуется не столько тем, что, как он говорит, «к науке большую склонность чувствую» [Тургенев 1982, 123], «ближним... хочу помогать» [Тургенев 1982, 124], сколько от противного – от страха перед собой и собственным «я»: «...боюсь я самого себя, ибо много размышлять начал» [Тургенев 1982, 123], а отсюда – и боязнь «ответственности» и «греха» (заметим, грех здесь связан именно с размышлениями, и потому органичным оказывается библейский сюжет о Древе познания).

Испытание Яков не проходит; его возвращение – это отказ от дальнейшего развития. Однако этот отказ не мешает осознанию своего поступка в церкви в Воронеже как «преступления против святого духа» [Тургенев 1982, 131], которому нет искупления. Это, напротив, говорит о появлении у Якова самосознания и ответственности за свои поступки.

О непройденном испытании свидетельствует эпизод, в котором отец Алексей рассказывает о смерти и похоронах Якова: «...уж очень он хорош лежал в гробу: совсем словно помолодел и стал на прежнего похож Якова» [Тургенев 1982, 131–132]. Это обретение прежнего облика, не измененного ни временем, ни обстоятельствами, ни даже смертью, – возврат к начальной стадии жизни Якова.

История Якова, как кажется, спроецирована и на другой евангельский сюжет – о блудном сыне: в «Рассказе отца Алексея» есть и отец, и два сына. Один «вышел в архиереи – и скончался не так давно у себя в епархии» [Тургенев 1982, 122], второй – Яков, поистине «блудный сын». Возвращение Якова, однако, вовсе не похоже на возвращение притчевого блудного сына; оно совершается поневоле и не заканчивается осознанием правильности возврата или раскаянием.

Что касается самого отца Алексея, то, как сформулировал В.И. Тюпа, «мудрость библейского отца не в том, что он якобы предвидел раскаяние сына... а в том, что он не препятствовал уходу сына» [Дарвин, Тюпа 2001, 172]. Согласие отца Алексея передается с помощью вставного текста письма, что еще более углубляет нарративную перспективу: вставные письма (их три) – в речи отца Алексея, которая, в свою очередь, включена в речь анонимного повествователя.

Таким образом, можно сделать вывод, что решение о выходе из отцовской традиции Яков принимает «из страха» перед размышлениями, но ровно по той же причине он возвращается обратно.

Концовка повести предполагает завершение жизни героя с «авторитетной резюмирующей позиции» [Тамарченко 2007, 20], которой отец Алексей не обладает. Однако он пытается завершить историю Якова с позиции гораздо более высокого уровня – божественного суда, конструируя ее в своем сознании. Несмотря на то, что Яков умирает «без покаяния, как бессмысленный червь», отец Алексей все же не предполагает, что «господь стал судить его своим строгим судом» [Тургенев 1982, 131], и приводит совершенно неубедительное с обычной точки зрения доказательство – внешний вид умершего Якова. Это своеобразная причастность повествователя, т.е. отца Алексея, к последней истине, позволяет завершить повесть как бы прощением «блудного сына».

Итак, внутренняя история, данная в слове отца Алексея и включенная в высказывание анонимного повествователя, облечена в жанровую форму повести: она основана на циклическом сюжете, ориентирована на притчевые истории, завершена и оценена с более высокой – авторитетной – позиции.

Однако история эта, как мы уже отметили, дана не сама по себе, а внутри высказывания другого персонажа – анонимного повествователя, поэтому теперь нужно обратиться к «событию самого рассказывания» и определить ту дистанцию, которая отделяет это событие от изображенной встречи повествователя и отца Алексея.

Единственный факт, отмеченный в тексте прямо, это указание на время рассказывания – через 20 лет после встречи. Конкретность этого факта условна – ведь нам неизвестна точка отсчета; от какой даты следует отсчитывать 20 прошедших лет? Реконструировать время можно только очень приблизительно.

О самом субъекте речи, как уже отмечалось, мы не знаем почти ничего; как не знаем и о том пространстве, в котором происходит «событие самого рассказывания». Однако в тексте есть косвенные признаки, помогающие его установить. Так, говоря об отце Алексее, повествователь относит его к типу «сильно поломанных и смирившихся русских людей всех сословий и званий» [Тургенев 1982, 122]. Так сформулированное выражение напоминает о гоголевской фразе о «русских мужиках», на которую в свое время обратил внимание Ю.В. Манн. Исследователь пишет, что «в “Мертвых душах” определение “русский” включено в систему других сигналов,

реализующих точку зрения поэмы... Угол зрения в “Мертвых душах” характерен тем, что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны – не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее “громаде”» [Манн 1996, 245].

Не так ли и в тургеневском произведении? Мы можем констатировать, что между событием встречи и исповедью отца Алексея – значительная временная, пространственная, а также сословная и ценностная эпическая дистанция. Анонимный повествователь описывает отца Алексея с его жизненной катастрофой как типического представителя «поломанного человека», притом описывает «в целом и со стороны», выделяя этот тип среди других многочисленных типов.

Это меняет, во-первых, предмет изображения. В центре оказывается не собственно история Якова, а встреча с отцом Алексеем и его *рассказ*, т.е. его *типическое слово*. Вот как его характеризует повествователь: «Отец Алексей говорил очень просто и толково, без всяких семинарских или провинциальных замашек и оборотов речи. Я не в первый раз заметил, что сильно поломанные и смирившиеся русские люди всех сословий и званий выражаются именно таким языком» [Тургенев 1982, 121–122]. Не случайно С.Е. Шаталов (несколько преувеличивая, правда) отмечает склонность этого персонажа-субъекта речи к психологическому типированию: у повествователя «оказался свой вкус, свои представления – короче, свой характер. Заурядное, повседневное его мало интересует», он – «своеобразный собиратель психологических редкостей» [Шаталов 1962, 58].

Во-вторых, слово отца Алексея представлено как отдаленное в пространстве и времени, заключенное в рамку слова повествователя и *не требующее ответа*, т.е. *недиалогическое*. Так, в конце исповеди отца Алексея повествователь говорит: «Хотел я сказать отцу Алексею слово утешения... но *никакого слова* не нашел» (курсив мой. – Е.К.) [Тургенев 1982, 132].

Создается ощущение, что все описанное в «Рассказе отца Алексея» как бы вынимается из исторического и всякого другого контекста и представляется отдельной, замкнутой историей, в своеобразной форме «медальона». Очевидно, что задачей обрамления исповеди отца Алексея, рассказа о его трагедии, становится создание портрета определенного типа человека и его слова. Любопытно, что единственный исследователь, обративший внимание на повествовательную рамку, делает точно такой же вывод: «Обрамление повествователя помогает понять авторский замысел: Тургенев ставил перед собой задачу правильно воспроизвести важный психологический тип» [Шаталов 1962, 59]. С.Е. Шаталов отмечает и тот факт, что повествователю важна как точка зрения, с которой отец Алексей рассказывает свою историю (в религиозно-суеверном освещении), так и собственно его рассказ: «своею особенною речью и неповторимой интонацией отец Алексей рисует, в первую очередь, самого себя» [Шаталов 1962, 59].

«Тотальную реакцию на целое героя» (М.М. Бахтин), т.е. художественное завершение произведения в целом невозможно понять без учета рамки и нарративной структуры, которая, как кажется, в жанровом отношении

ближе всего к *очерку* (см. примеры очерков, исследующих определенный тип человека, а также более близкие И.С. Тургеневу «физиологические очерки», где «очерк превращается в характеристику социальных типов, представителей различных слоев общества» [Гордеева 2001, 707–709]).

Соединение черт очерка и повести отражает, по-видимому, жанровые искания И.С. Тургенева в период написания «Рассказа отца Алексея». Сам он причислял «Рассказ...», наряду с другими произведениями 1860–1880-х гг., к так называемым «студиям», о чем сообщал своим адресатам в письмах [Новикова 1979, 75]. Е.Г. Новикова связывает появление «нового жанра» в творчестве Тургенева с задачей «подробного исследования жизни демократической России в новых исторических условиях» [Новикова 1979, 75].

Исследовательница отмечает также очерковый (хотя и не называет это определение) характер «студий»: «С одной стороны, для жанра “студии” характерно стремление к изображению объективного жизненного материала, внимательное, скрупулезное описание быта мещанских семей, сонной, обыденной жизни маленьких провинциальных городков, впервые ставших предметом пристального внимания писателя... Эта особенность, как уже было сказано выше, сближает повести и рассказы 60 – начала 80-х годов с “Записками охотника”» [Новикова 1979, 75–76], которые, добавим, имеют как раз очерковый характер. Кроме того, в «студиях», пишет исследовательница, в центре внимания писателя оказалась психология личности пореформенной эпохи» [Новикова 1979, 76], что, как представляется, также сближает «студии» с очерками, нацеленными на изображение того или иного типа человека.

«Рассказ отца Алексея» – один из результатов поиска новой формы, направленной на создание образа типического русского человека, а потому здесь используются очерковые приемы, хорошо известные Тургеневу. Однако внутри формы этого очерка помещается история, написанная в жанре повести, к тому же – с особой точки зрения; и акцент читательского внимания переносится на нее. Потому не случайно, что повествовательная рамка становится незаметной на фоне истории отца Алексея и ускользает от внимания читателей и даже исследователей. Однако конечным определением жанра «Рассказа отца Алексея» все же следует считать *очерк*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е.Ю. Очерк // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 707–709.
2. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.
3. Дроздова А.В. Проблема поколений в повести И.С. Тургенева «Рассказ отца Алексея» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. № 3. С. 69–72.
4. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

5. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л., 1985.
6. Новикова Е.Г. Повести и рассказы И.С. Тургенева второй половины 60 – начала 80-х годов в ряду произведений малой прозы писателя (к постановке проблемы жанра) // Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979. С. 69–81.
7. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
8. Тмарченко Н.Д. Повествователь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 167–169.
9. Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007.
10. Тургенев И.С. Рассказ отца Алексея // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Изд. второе, исправ. и доп. Т. 9. Повести и рассказы. 1874–1877. Ноябрь. 1876. М., 1982. С. 121–132.
11. Шаталов С.Е. «Таинственные» повести И.С. Тургенева // Ученые записки Арзамасского педагогического института. 1962. Т. 5. Вып. 4. Вопросы литературоведения. С. 3–96.
12. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Drozdova A.V. Problema pokoleniy v povesti I.S. Turgeneva “Rasskaz ottsa Alekseya” [The Problem of Generations in the Story of I.S. Turgenev “Father Alexey’s Story”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova*, 2009, no. 3, pp. 69–72. (In Russian).
2. Shatalov S.E. “Tainstvennyye” povesti I.S. Turgeneva [“Mysterious” Tales by I.S. Turgenev]. *Uchenyye zapiski Arzamasskogo pedagogicheskogo instituta*, 1962, vol. 5, no. 4. *Voprosy literaturovedeniya*, pp. 3–96. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gordeyeva E.Yu. Ocherk [Feature Article]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], Moscow, 2001, columns 707–709. (In Russian).
4. Novikova E.G. Povesti i rasskazy I.S. Turgeneva vtoroy poloviny 60 – nachala 80-kh godov v ryadu proizvedeniy maloy prozy pisatelya (k postanovke problemy zhanra) [The Novellas and Short Stories by I.S. Turgenev in the 1860s – 1890s in the Series of His Short Prose (To the Formulation of the Problem of Genre)]. *Problemy metoda i zhanra* [The Problems of Genre Method], Tomsk, 1979, vol. 6, pp. 69–81. (In Russian).
5. Tamarchenko N.D. *Povestvovatel’* [Narrator]. *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 167–169. (In Russian).

(Monographs)

6. Darvin M.N., Tyupa V.I. *Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina: opyt izucheniya poetiki konvergentnogo soznaniya* [The Cyclization in Pushkin’s Works: The Experience of Studying the Poetics of Convergent Consciousness]. Novosibirsk, 2001. (In Russian).
7. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The Poetics of Gogol. Variations to the Topic]. Moscow, 1996. (In Russian).
8. Muratov A.B. *Turgenev-novellist (1870–1880-e gody)* [Turgenev as a Novelist (the 1870s –1880s)]. Leningrad, 1985. (In Russian).
9. Pumpyanskiy L.V. *Klassicheskaya traditsiya: sobraniye trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: A Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, 2000. (In Russian).
10. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest’ Serebryanogo veka. (Problemy poetiki syuzheta i zhanra)* [The Russian Story of the Silver Age. (The Problems of the Poetics of Plot and Genre)]. Moscow, 2007. (In Russian).
11. Shatalov S.E. *Khudozhestvennyy mir I.S. Turgeneva* [The Artistic World of I.S. Turgenev]. Moscow, 1979. (In Russian).

Козьмина Елена Юрьевна, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры Издательского дела. Область научных интересов: теоретическая и историческая поэтика, жанрология, нарратология, фантастическая литература.

E-mail: klen063@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

Elena Yu. Kozmina, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing. Research interests: theoretical and historical poetics, genreology, narratology, science fiction.

E-mail: klen063@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00069

А.В. Игнатенко (Москва)

ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ В ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЕ*

Аннотация. В статье исследуется проблема описаний живописных изображений в чеховской прозе. Техника А.П. Чехова, с помощью которой литературный текст становится явлением интермедийным, синтезируя в себе знаковые системы различных видов искусства, в частности живописи, опирается на экфрасис (явление межсемиотических переходов). В современной теоретической науке экфрасиическая репрезентация в художественном тексте рассматривается, как правило, в трех аспектах: как прием (средство организации художественного текста), как жанр (вербализация произведения искусства) и как дискурс (организация визуального нарратива). На материале чеховской прозы автор уделяет основное внимание интермедийному методу анализа текста, опирающегося на экфрасиический прием. Актуальность работы обусловлена растущим интересом к медиа теориям и синтезу различных видов искусства в рамках одного литературного произведения, а также экфрасису и визуально маркированным зонам, так называемым визуальным аттракторам. В статье проанализированы примеры, из которых видно, что для Чехова-прозаика характерно постоянное обращение к переводу изображаемого (живописного) в словесное. Экфрасис, как прием интермедийной поэтики, становится стратегией авторской техники письма и постоянной практикой писателя. В работе делается попытка систематизировать различные виды чеховского экфрасиса. По наличию или отсутствию референта классифицируются примеры, описывающие существующие (миметические) или вымышленные (немиметические) произведения искусства чеховского мира.

Ключевые слова. А.П. Чехов; живопись; синтез; экфрасис; интермедийность.

A.V. Ignatenko (Moscow)

Representation of Painting by Ekphrasis in Chekhov's Prose**

Abstract. This article deals with the problem of pictorial image description in Chekhov's prose. A.P. Chekhov's skills leaned against technique of ekphrasis (inter-semiotic transition) whereby literary text is becoming intermediate phenomenon and synthesizing itself semiotic system of varied art forms especially pictorial art. Representation by ekphrasis of literary text in modern theoretical science is typified in three aspects: as a technique (instrument of organization literary text), as a genre (verbalization of work of art) and such as discourse (organization of visual narrative). The author as exemplified in Chekhov's prose materials focus on intermediate method

* Публикация подготовлена при поддержке Программы РУДН «5-100».

** The publication has been prepared with the support of the "RUDN University Program 5-100".

of analyzing text. Actual continuity was due to the fact that growing interest of media theory and synthesizing varied art forms as part of one literary work, as also ekphrasis and visual marked zones, so-called visual attractors. In the article analyzed examples of which can be seen that for Chekhov-prosaist featured permanent access to transformation subject matter (pictorial art) into verbal. Ekphrasis as a technique of intermediate poetic became author's strategy of writing skills and permanent practice. In this paper also try a short systematize and classify varied kinds of Chekhov's ekphrasis. According to presence or absence of referent there are classification of examples, that describes real (memetic) or fictitious (unmemetic) works of art in Chekhov's world.

Key words: A.P. Chekhov; pictorial art; synthesis; ekphrasis; intermediate.

Вопросы присутствия живописи и других видов искусства в тексте литературного произведения относятся к числу наиболее дискуссионных в современной филологии. Это связано с тем, что во многом еще не решена проблема выработки адекватной методологии анализа подобных синтетических феноменов и явлений.

В чеховской прозе относительно исследованными представляются вопросы взаимодействия музыки и слова. К сегодняшнему дню разработаны различные области этой проблемы: соответствие литературной композиции сонатной форме [Фортунов 1974], музыкальность языкового выражения чеховского стиля [Гиршман 1982], [Душина 1998], [Родионова, 2009], звуковое наполнение художественной структуры [Катаев 1979], функциональная задача музыки в художественной системе [Кайда 2013] и др.

В области взаимодействия живописи и литературы проза А.П. Чехова попадает в поле зрения исследователей, как правило, на локальном материале: [Грякалова 2010]; [Шеховцова 2015] и др. Рассмотренные в данной статье тексты, занимая далеко не последнее место в творчестве классика, практически не рассматривались в аспекте интермедийности (с точки зрения представленности невербального художественного «языка» в словесном дискурсе), в связи с этим основная цель статьи – составить целостное (общее) представление об экфрасисе как специфической художественной технике, которая используется А.П. Чеховым на протяжении всей его писательской деятельности.

В чеховской прозе живопись представлена довольно широко. Кроме абстрактных образов картин (портреты, пейзажи, лубок, олеографии, иконы и т.д.), присутствуют описания или упоминания конкретных репродукций и живописных полотен (либо их прототипов) – «Юдифь и Олоферн» (1599) М. да Караваджо («Ведьма», 1886), «Портрет И.И. Лажечникова» (1834) А.В. Тыранова («Невидимые миру слезы», 1884; «Неудача», 1886), «Встреча Иакова и Исава» (1844) Ф. Хайеса («Тина», 1886), «Неравный брак» (1862) В.В. Пукирева («Драма на охоте», 1886), «Княжна Тараканова» (1864) К.Д. Флавицкого («Пустой случай», 1886), «Самаркандский зиндан» (1873) В.В. Верещагина («Дуэль», 1891) и др.

Писательская техника, с помощью которой литературный текст ста-

новится явлением интермедийным, синтезируя в себе знаковые системы различных видов искусства, опирается, как правило, на прием экфрасиса.

Обобщая теоретические работы последних лет, посвященные экфрасическим описаниям (как явлению интермедийному), можно заключить, что экфрасис сегодня рассматривается в двух аспектах: как жанр, на уровне конкретного предмета (вербализация произведения искусства) и как прием, на уровне повествования (средство организации текста) [Экфрасис в русской литературе 2002].

Функцией экфрасиса в первом случае будет создание альтернативной реальности с помощью наглядного описания конкретного предмета, а во втором – создание иллюзии действительности или ее образности.

Наряду с этим также высказывается идея, что экфрасис «демонстрирует расширение коммуникативного потенциала и содержательных возможностей жанра» [Автухович 2015, 94]. Такое понимание экфрасического явления дает право рассматривать его как дискурс (организация визуального нарратива).

Экфрасические описания Чеховым-художником вводятся в повествование нейтральным нарратором или героем-рассказчиком, что позволяет не только составить визуальное представление об описываемом предмете, но и дать оценку описываемому субъекту.

Ссылки или упоминания известных или актуальных картин в чеховском мире, как правило, рассчитаны на узнавание читателем. Так, в частности, в повести «Огни» (1888) представлен эпизод, рассказанный инженером Ананьевым, в котором он провожает до дома матери бежавшую от мужа старую знакомую Кисочку. Доведя ее до места, он переходит тротуар, смотрит на дом, на задвигавшиеся тени от зажженной свечи, представляет встречу матери с дочерью и комментирует ситуацию всего одной репликой: «Не ждали!» [Чехов 1974–1982, VII, 133].

За четыре года до написания повести «Огни», на XII выставке Товарищества передвижников, И.Е. Репин выставляет «классический» (второй) вариант картины «Не ждали» (1884), которую он затем дописывал в течение нескольких лет. А.П. Чехов не посещал этой выставки, а с И.Е. Репиным познакомился только в 1887 г. [Чехов в воспоминаниях современников 1952, 84]. Писатель посетил XV выставку «передвижников» в этом же году, но представляется, что он был знаком с сюжетом полотна и, возможно, также знал о раннем варианте картины 1883 г., на которой вместо ссыльного изображена девушка-курсистка.

Сама картина в повести не называется, но по описанию схожего сюжета, композиции и с помощью игры слов читатель понимает, что речь идет о полотне И.Е. Репина. Здесь можно говорить о явлении «обратного» экфрасиса, когда в литературном тексте описывается известный читателю живописный сюжет или композиция, но сама картина не упоминается напрямую.

Кроме сюжета и композиционных возможностей, проблема взаимосоприкосновения живописи и литературы здесь проявляется в проблеме

точки зрения и перспективы. Зрительная позиция читателя становится релевантной описываемому ракурсу инженера Ананьева и подчиняется, в отличие от позиции в живописи «внешнего» или «внутреннего» наблюдателя, «обратной перспективе». Но также представляется возможным амбивалентное совмещение – «литературной» и «живописной» – точек зрения читателем при узнавании и «наложении» композиции живописного полотна на пространство литературного текста. Таким образом, структурная организация художественного текста проявляет интермедийные свойства сразу в нескольких аспектах: в отсылке с помощью экфрасического описания к конкретному живописному полотну (через совпадение композиционного плана картины и литературного действия), а также в переключении и трансформации читательской точки зрения с «литературного» на «живописный» ракурсы.

Схожим образом внутренний голос следователя Зиновьева отсылает к известной картине В.В. Пукирева «Неравный брак» (1862) в повести «Драма на охоте» (1886) при описании свадьбы управляющего Урбенина с дочерью лесничего Ольгой: «Видал я на своем веку много неравных браков, не раз стоял перед картиной Пукирева» [Чехов 1974–1982, III, 316].

В повести «Дуэль» (1891) Лаевский проводит параллель и сравнивает Кавказ с живописным полотном В.В. Верещагина «Самаркандский зиндан» (1873): «У Верещагина есть картина: на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти. Таким вот точно колодцем представляется мне твой великолепный Кавказ» [Чехов 1974–1982, VII, 359].

Во всех этих примерах сюжеты картин вводятся через экфрасическое описание, но реальное название, как мы уже сказали, не упоминается.

В рассказе «Невеста» (1903) в доме, который наняли для молодых, на стене висит большая картина в золотой раме с изображением нагой девушки и лиловой вазой с отбитой ручкой рядом с ней («Чудесная картина, – проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. – Это художника Шишмачевского» [Чехов 1974–1982, X, 210]). Характерных при описании деталей (обнаженная дама, ваза, отбитая ручка), изображенных на полотне, недостаточно для определения конкретного живописного прототипа, но по описанию картина отдаленно напоминает работу В.А. Серова «Натурщица с распущенными волосами» (1899), где физиология молодой натурщицы изображена условно в импрессионистической манере.

Наличие картины в доме, который приготовили для молодых, носит, в первую очередь, эстетический характер. Но у Наденьки картина вызывает не удовольствие, а скорее раздражение. Как замечает А.Д. Степанов, в ряде рассказов сталкиваются два взгляда: хозяина и гостя (совпадающий с взглядом читателя), для которого эти картины обозначают отсутствие культуры и вкуса у хозяев [Степанов 2005, 105]. Н.Ю. Грякалова указывает, что образ «нагой дамы с вазой» является визуализацией подспудной психической жизни героини. Данный визуальный мотив, как «повторяющийся образ-символ» (лейтмотив), маркирует кульминационные моменты повествования как на уровне морфологии сюжета, так и на уровне вну-

тренного ментального конфликта его (сюжета) протагониста [Грякалова 2010, 67].

Живописное полотно, которым на выставке залюбовалась Юлия Сергеевна в повести «Три года» (1895), не выдуманно писателем и также поддается определению: по главным приметам оно схоже с «Тихой обителью» (1891) И.И. Левитана, первой большой работой, принесшей успех художнику. Но в «Тихой обители» на том берегу реки – вид затопленного ныне Кривоозерского монастыря (г. Юрьевец), а на картине, изображенной в повести, эта самая характерная деталь дальнего плана заменена полем, косяком. То, что Лаптевы приобрели живописное полотно, читатель узнает мимоходом только через десять страниц произведения.

Портрет, как визуальный артефакт, в чеховской прозе может выполнять функцию сюжетостроения. Так, в частности, в рассказе «Приданое» (1883) нарратором описывается «врезавшийся в память» дом, в котором ему довелось побывать трижды. При каждом посещении повествователь обращает внимание на портреты масляными красками, висевшие на стене: при первом посещении он видит портрет «какого-то» архиерея «с разбитым уголышком» и ряд предков «с желто-лимонными, цыганскими физиономиями» [Чехов 1974–1982, II, 189], при втором через семь лет – те же портреты, но уже с покойным генералом Чикамасовым «возле архиерейского портрета» [Чехов 1974–1982, II, 191], и в третье посещение на столе появляется траурный портрет дочери Чикамасовой.

Выделение обобщающего одиночного желто-лимонного цветового блика в ряде портретов предков, по мнению Т.А. Шеховцовой, подчеркивает низкий уровень художественного достоинства изображений [Шеховцова 2015, 31]. В тексте портреты описаны очень кратко, однако играют важную роль в драматическом развитии сюжета. Назначение архиерейского портрета относится к церковному коду, это распространенная деталь интерьера, которая в отличие от иконы не предусматривает ритуальных функций. Состояние, в котором находится портрет в течение многих лет («разбитый уголышек»), подчеркивает нравственную ущербность обитателей дома (трусливый Егор Семеныч, сумасшедшая хозяйка Чикамасова, рано постаревшая Манечка).

Так называемый «мнимый» или «воображаемый» экфрасис можно разделить на два типа: описание существующей картины, которая наделяется субъективными фантастическими элементами («Нервы», 1885; «Пустой случай», 1886 и др.), и описание ненаписанной картины, которая «складывается» в голове у субъекта, представляющего это полотно («Жены артистов», 1880; «Скучная история», 1889 и др.). В первом случае это, как правило, мистический экфрасис и «оживление» картины нарратором.

В рассказе «Нервы» (1885) архитектор Ваксин, вернувшись после спиритического сеанса, не может уснуть после «страшных разговоров». Напротив кровати висит большой портрет дяди Клавдия Мироныча, и Ваксину кажется, что в полумраке является его тень: «Ему показалось, что над его головой кто-то тяжело дышит, точно дядя вышел из рамы и склонился

над племянником...» [Чехов 1974–1982, IV, 13]. Так возникает мистико-фантастическое описание полотна: «Напуганному воображению Ваксина казалось, что из угла кто-то смотрит и что у дяди мигают глаза» [Чехов 1974–1982, IV, 14].

В рассказе «Пустой случай» (1886) картина в доме помещицы Надежды Львовны хотя и не называется, но по описанию героя-рассказчика легко идентифицируется. Это полотно К.Д. Флавицкого «Смерть княжны Таракановой во время наводнения в Санкт-Петербурге в 1778 году» (1864). На полотне изображена красивая женщина в изодранном, когда-то роскошном, декольтированном платье. Она стоит на кровати, страшная вода уже у ее ног, и крысы лезут на постель. Сравним с изображением картины в рассказе: «Княжна Тараканова, казалось, уснула в золотой раме, а вода и крысы замерли по воле волшебства» [Чехов 1974–1982, V, 306]. Описание этой же картины в рассказе дается при разном освещении, с чем связано такое разное впечатление у повествователя. При ярком освещении полотно «оживает», нарратор добавляет в него фантастические элементы: «ожили на картине крысы и вода, проснулась Тараканова» [Чехов 1974–1982, V, 306].

Появление картины К.Д. Флавицкого в 1864 г. на художественной выставке вызвало большой общественный резонанс. История авантюристки привлекала многих современников, что отразилось в художественной культуре, в том числе литературе. В 1882 г. выходит роман Г.П. Данилевского «Княжна Тараканова».

Поэтому появление репродукции в «маленьком царстве позолоченной скуки и скорби» Кандуриной не случайно и финальная фраза рассказчика о Таракановой относится также и к Надежде Львовне: «...я спешил, точно желая встрепенуться от тяжелого, фантастического сна с его сумерками, Таракановой, лострами...» [Чехов 1974–1982, V, 308]. На мистическое описание картины здесь указывает и ощущение «фантастического сна», которое возникает у героя-рассказчика в доме «с тяжелым запахом гниющей мебели».

В рассказе «Жены артистов» (1880) по некоторым деталям со слов Франческо Бутронца читатель может реконструировать и представить ненаписанное живописное полотно: «Я, как вам известно, принялся по предложению графа Барабанта-Алимонда за грандиозную картину... Граф просил меня изобразить ветхозаветную Сусанну... Я прошу ее, вот эту толстую немку, раздеться и стать мне на натуру...<...> Я хочу изобразить Сусанну при лунном свете! Лунный свет падает ей на грудь... Свет от факелов сбежавшихся фарисеев бьет ей в спину... Игра цветов! Я не могу иначе!» [Чехов 1974–1982, I, 56]. Полотно не написано, оно только сложилось в воображении Франческо Бутронца, поэтому экфрасическое описание строится в гипотетическом нарративе («я хочу изобразить», «я принялся за картину», «игра цветов», «не могу иначе»), но читатель может наглядно представить донну Каролину Бутронцу (которая категорически отказывается позировать обнаженной) в роли библейской невинной Су-

санны, растлеваемой старцами.

Иногда в вводимых с помощью экфрасиса в художественный универсум интермедийных описаниях участвует сразу несколько персонажей. К таким случаям можно отнести сцены группового рассматривания семейного альбома, иллюстрированного журнала и т.д.

Так, в эпизоде из повести «Моя жизнь» (1896) супруги Миша и Маша рассматривают новый иллюстрированный журнал, в котором попадают приложения с модными картинками: «...одно платье с широкою, как колокол, гладкою юбкой и с большими рукавами заинтересовало ее, и она минуту смотрела на него серьезно и внимательно. – Это не дурно, – сказала она. – Да, это платье тебе очень пойдет, – сказал я. – Очень!» [Чехов 1974–1982, IX, 261]. Они обсуждают иллюстрацию, и потом, когда Михаил остается один и перелистывает журнал, рисунок вновь попадает ему и становится причиной возникновения в его воображении новой картины: «Мне опять попала модная картинка с платьем, <...> и я вообразил себе ее [Машу] на балу с веером, с голыми плечами, блестящую, роскошную, знающую толк и в музыке, и в живописи, и в литературе» [Чехов 1974–1982, IX, 262].

Похожую сцену вовлеченности нескольких персонажей наблюдаем и в повести «Дом с мезонином» (1896), когда художник дома у Волчаниновых рассматривает фотоальбом вместе с Женей, которая показывает и объясняет ему, кто изображен на снимках: «“Это дядя... Это крестный папа”, и водила пальчиком по портретам...» [Чехов 1974–1982, IX, 177].

Литературно-живописный интермедийный синтез проявляется в изображении Чеховым-художником портретов, вербальное описание которых строится по принципу «изнутри»: изображенные на портретах лица и фигуры вовлечены во «внешний» по отношению к ним мир тем, что «смотрят» на все происходящее и «слушают» говорящих. По такому принципу экфрастического описания сделаны репрезентации портретов в рассказе «Крыжовник» (1898). Портреты «смотрят» и «слушают» Ивана Ивановича, который рассказывает о своем брате: «его слушали не один только Буркин и Алехин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам» [Чехов 1974–1982, X, 57], «из золотых рам глядели генералы и дамы, которые теперь в сумерках казались живыми» [Чехов 1974–1982, X, 64–65], «здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам» [Чехов 1974–1982, X, 65].

Портрет в живописи дает большие возможности для изображения человека во всей сложной совокупности его духовного и физического облика, его индивидуальной неповторимости и типичности. В портрете изображаемые люди обретают своеобразное бессмертие [Зигнер 1986, 21]. Идея «одушевления» портрета проходит через многие литературные произведения. Так, в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1835) таинственный старик с бронзового цвета скуластым чахлым лицом и необыкновенными, «совершенно живыми» глазами время от времени покидает портретный

багет и продолжает былые занятия своего оригинала. В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891) картина не только мистически вбирает в себя всю суть портретируемого, но и постоянно меняется в полном соответствии с переменами, происходящими в его темной душе.

Восприятие портрета как некоего живого, наделенного сверхъестественной силой «двойника» реального человека выражалось в бесконечно разнообразных и причудливых формах. Все это восходит к временам, обусловленным религиозно-магическими верованиями человека.

В живописи человек раскрывается исключительно через свой пластически выразительный внешний облик. Стержневым компонентом портретного образа является выражение лица. В связи с этим путь к раскрытию души портретируемого в изобразительном искусстве лежит непременно через глубокое постижение его внешнего облика.

Так, в уже упоминаемой «Драме на охоте» (1884) следователем Зиновьевым описывается висящий над его кроватью портрет, с которого, как ему кажется, за ним наблюдает его предшественник: «Покойник, худощавый, жилистый человек с рыжими усами и большой нижней губой, сидит, выпучив глаза, в полинялой ореховой раме и не отрывает от меня глаз все время, пока я лежу на его кровати» [Чехов 1974–1982, III, 247].

И далее, испытывая страх уже после трагических обстоятельств, Зиновьев вновь вспоминает висящий над его кроватью портрет: «Не пугали меня ни привидения, ни выходцы из могил, ни даже портрет моего предшественника Пospelова, висевший над моей головой. Он не спускал с меня своих безжизненных глаз и, казалось, мигал ими, но меня не мало не коробило, когда я глядел на него» [Чехов 1974–1982, III, 363]. Примечательно, что пожилая мать этого покойного следователя Пospelова, уступая квартиру Зиновьеву, не забрала портрет сына с собой, а взяла с него деньги «за всю обстановку, даже за фотографические изображения» [Чехов 1974–1982, III, 365] незнакомых ему людей.

В интерьере следователя Зиновьева со временем, после знакомства, также появляется портрет Оленьки, теще-славной и весьма амбициозной дочери лесничего: «Около моей чернильницы, стоит ее фотографический портрет. Здесь белокурая головка представлена во всем ее суетном величии глубоко павшей красивой женщины. Глаза, утомленные, но гордые развратом, неподвижны. Здесь она именно та змея, вред от укушения которой Урбенин не назвал бы преувеличенным» [Чехов 1974–1982, III, 266]. Экфрастическое описание здесь, выступая медиатором и неким редуктором с визуальной плоскости на вербальную, выстраивается одновременно в разных аспектах: внешние черты (белокурая головка), внутреннее состояние (утомленность), субъективное оценочное высказывание (павшая красивая женщина), образное впечатление (сравнение со змеей) и пр.

После трагической гибели дочери лесничего этот портрет, стоящий на столе следователя, «взрыхляет» в памяти ее образ и пробуждает желание быть с ней: «Бывают нередко минуты, когда я, взглядевшись в стоящий на моем столе портрет, чувствую непреодолимое желание пройтись с “де-

вушкой в красном” по лесу под шумок высоких сосен и прижать ее к груди, несмотря ни на что» [Чехов 1974–1982, III, 406].

В некоторых чеховских произведениях картины никак не маркируются и носят условно-формальный характер, выступают неким эстетическим маркером. Их содержание передается предельно лаконично. В рассказе «Случай из практики» (1898) ординатор Королев, оставшись в доме владельца фабрики Ляликовых, характеризует живопись в зале гостиной лишь краткими обрывочными описаниями: «На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно... На портретах ни одного красивого, интересного лица, все широкие скулы, удивленные глаза» [Чехов 1974–1982, III, 406]. Такого рода упоминания живописных полотен, с одной стороны, демонстрируют вкусы хозяев дома, а с другой – раскрывают предпочтения нарратора, заметившего картины и давшего им оценочную характеристику.

Примечательно, что, вводя в повествование экфрасиические описания картин или упоминания о живописных полотнах, Чехов-художник выступает тонким синестетом и зачастую сопровождает их различными запахами и/или отдельными звуками, что настраивает читателя на синестетическое восприятие художественного мира. Приведем типичный пример такого синтеза: «В большой столовой с немецкими олеографиями и запахом герани и лака стояли два стола...» [Чехов 1974–1982, V, 217] («Учитель», 1886). В приведенном примере можно говорить о трихотомии вербальной, визуальной и одорологической знаковых систем.

Синтез и взаимодействие в пределах одного художественного произведения различных приемов, выразительных средств и методов разных видов искусства, интермедальность, в том числе вербализация живописных артефактов с помощью экфрасиических описаний, были одной из определяющих тенденций развития художественной культуры конца XIX в. Из приведенных примеров видно, насколько для Чехова-прозаика характерно постоянное обращение к переводу изображаемого (живописного) в словесное. Экфрасис, как прием интермедальной поэтики, становится стратегией авторской техники письма и постоянной практикой писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т.Е. Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютю / под ред. О.В. Федунинной и Ю.Л. Троицкого. М., 2015. С. 85–94.
2. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
3. Грякалова Н.Ю. Заметки о чеховских экфрасисах // Образ Чехова и чеховской России в современной мире: к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова / под ред. В.Б. Катаева и С.А. Кибальника. СПб., 2010. С. 58–70.
4. Душина Л.Н. Ритм и смысл в литературном произведении. Саратов, 1998.
5. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. М., 1986.

6. Кайда Л.Г. Интермедальное пространство композиции. М., 2013.
7. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
8. Родионова В.М. Поэтика А.П. Чехова: живописность и музыкальность прозы. М., 2009.
9. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
10. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллект. моногр. / под научн. ред. Т.Е. Автухович. Siedlce, 2018.
11. Фортунатов Н.М. Пути исканий: о мастерстве писателя. М., 1974.
12. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М., 1974–1982.
13. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952.
14. Шеховцова Т.А. Чеховский экфрасис: мир в отсутствии цвета // «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков, 2015. С. 29–36.
15. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Avtukhovich T.E. Ekphrasis kak zhanr i/ili diskurs [Ekphrasis as a genre and/or discourse]. *Fedunina O.V., Troitskiy Yu.L. (eds.) Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statey k 70-letiyu V.I. Tyuty* [Dialogue of Agreement: a collection of scientific articles to the 70th anniversary of V.I. Tyuta]. Moscow, 2015, pp. 85–94. (In Russian)
2. Gryakalova N.Yu. Zаметки o chekhovskikh ekfрасisakh [Notes of Chekhov's Ekphrasis]. *Katayev V.B., Kibalnik S.A. (eds.) Obraz Chekhova i chekhovskoy Rossii v sovremennoy mire: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya A.P. Chekhova* [Chekhov's and Chekhov Russia's image in modern world: to 150-years anniversary of the birth]. St. Petersburg, 2010, pp. 58–70. (In Russian).
3. Shekhovtsova T.A. Chekhovskiy ekfрасis: mir v otsutstvii tsveta [Chekhov's Ekphrasis: The World without Color]. “U nego net lishnikh podrobnostey...”: *Mir Chekhova. Kontekst. Intertekst* [“He has no unnecessary detail...”: The Chekhov's World. Context. Intertext]. Kharkov, 2015, pp. 29–36. (In Russian).

(Monographs)

4. Avtukhovich T.E. (ed.). *Teoriya i istoriya ekfрасisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Study Perspective]. Multi-author monograph. Siedlce, 2018.
5. *Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov* [Chekhov in the Memories of His Contemporaries]. Moscow, 1952. (In Russian)
6. Dushina L.N. *Ritm i smysl v literaturnom proizvedenii* [Rhythm and Meaning in a Literary Work]. Saratov, 1998. (In Russian).
7. Fortunatov N.M. *Puti iskaniy: o masterstve pisatelya* [Ways of Searching: About the Writer's Skill]. Moscow, 1974. (In Russian).

8. Geller L. (ed.). *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Euphrasis in Russian Literature: Lausanne Symposium's Essays]. Moscow, 2002. (In Russian).
9. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction Prose]. Moscow, 1982. (In Russian).
10. Kayda L.G. *Intermedial'noye prostranstvo kompozitsii* [Intermediate Space of Composition]. Moscow, 2013. (In Russian).
11. Katayev V.B. *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. Moscow, 1979. (In Russian).
12. Rodionova V.M. *Poetika A.P. Chekhova: zhivopisnost' i muzykal'nost' prozy* [Chekhov's Poetic: Painterliness and Musicality of Prose]. Moscow, 2009. (In Russian).
13. Stepanov A.D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [The Problems of Communication in Chekhov]. Moscow, 2005. (In Russian).
14. Zinger L.S. *Ocherki teorii i istorii portreta* [Essays of Theory and History of Portrait]. Moscow, 1986. (In Russian).

Игнатенко Александр Владимирович, Российский университет дружбы народов (РУДН).

Старший преподаватель кафедры иностранных языков, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета. Сфера научных интересов: история русской литературы, история китайской литературы, компаративистика, лингвокультурология.

E-mail: ocean.alex@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9261-4306

Alexander V. Ignatenko, RUDN University (Peoples' Friendship University of Russia).

Senior Lecture at the Department of Foreign languages, Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign literature, Faculty of Philology. Research interests: the history of Russian literature, the history of Chinese literature, comparative studies, linguocultural studies.

E-mail: ocean.alex@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9261-4306

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00070

Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ КОМБИНАЦИИ В
«КОРМЧИХ ЗВЕЗДАХ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
(из опыта применения компьютерного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)***

Аннотация. Статья отражает опыт применения оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», который позволяет обнаружить лексические комбинации, т.е. наборы слов, повторяющиеся рядом друг с другом в разных фрагментах текста или в разных произведениях. Материалом исследования послужила первая книга лирики крупнейшего поэта-символиста Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды». Как показал анализ, выявление лексических комбинаций может стать еще одним, помимо известных, способом описания поэтического мира автора и способом установления как внутритекстовых, так и межтекстовых связей. В «Кормчих Звездах» программа выявила несколько сотен только четырехкомпонентных лексических комбинаций, которые повторяются в пределах книги не менее трех раз. Около половины комбинаций обнаруживают исключительно внутритекстовые связи: они выявляются в больших по объему текстах. В подобных случаях правомерно ставить вопрос о законах композиции больших лирических текстов. Лексические комбинации, по-видимому, выполняют роль внутритекстуальных скреп. В них также выделяются лейтмотивные и вариативные компоненты (например, *единый – любовь – свет – [падать]*, *единый – любовь – свет – [два]*). Речь может идти не только о тематических повторах, но и о своеобразных узлах лирической композиции (лирического сюжета), которые формируются на этапе текстообразования. Другая большая группа лексических комбинаций выявляет межтекстовые связи. За счет повторяющегося в разных текстах набора лексем (ядра лексической комбинации) и вариативных в каждом тексте компонентов, сопровождающих «ядро», (периферии) на уровне претекста происходит накопление потенциальных смыслов авторских символов. Множество оттенков значений символа формируется также за счет того, что каждое слово в составе лексической комбинации способно выстраивать аналогичные отношения со своими «спутниками». Образуется сложная, разветвленная система неочевидных, потаенных связей, служащих основой образования гипертекста.

Ключевые слова: лексические комбинации; слова-спутники; поэтический мир; Вячеслав Иванов.

* Публикация подготовлена в рамках научного проекта «Словарь + сайт поэтического языка Вячеслава Иванова», поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (№ 16-34-00006-ОГН).

L.V. Pavlova, I.V. Romanova (Smolensk)

**Lexical Combinations in the “Helmsmen Stars” by Vyacheslav Ivanov
(From the Experience of Application of Software System
“Hypertext Search for Companion-words in Author’s Texts”)****

Abstract. The article reflects the experience of using the authentic software system “Hypertext search for companion-words in author’s texts”, which allows you to find lexical combinations, that is, sets of words that are repeated next to each other in different fragments of a text or in different texts. The first lyric book “Helmsmen Stars” by the foremost symbolist poet Vyacheslav Ivanov was the object of research. The analysis showed that the identification of lexical combinations can be another method of describing the poetic world of the author and establishing both intratextual and intertextual links besides other well-known methods. In “Helmsmen Stars” the program revealed several hundreds of only four-component lexical combinations, which are repeated within the book at least three times. About half of the combinations reveal solely intratextual links in voluminous texts. In such cases it is relevant to raise the question of the laws of the composition of large lyric texts. Lexical combinations seem to play the role of intratextual bonds. Leitmotif and variable components (for example, *unified – love – light – [fall]*, *unified – love – light – [two]*) are distinguished. This involves not only thematic repetitions, but also peculiar crucial points of the lyric composition (the so-called lyric plot), which are formed at the stage of text formation. Another large group of lexical combinations reveals intertextual links. The potential meanings of the author’s symbols are accumulated at the pretext level due to the set of lexemes that are repeated in different texts (the so-called nuclei of a lexical combination) and variable components accompanying the “nucleus” (periphery) in each text. Many shades of meanings of a symbol are also formed due to the fact that each word in a lexical combination is capable of building up similar relationships with its “companions”. A complex network of unclear connections serving as the basis for the hypertext formation is formed.

Key words: lexical combinations; companion-words; poetic world; Vyacheslav Ivanov.

Программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» – один из проектов прошедшего десятилетия, разработанный представителями Филологической школы профессора В.С. Баевского (Смоленск), отличительной особенностью которой является применение математических, статистических, компьютерных методов в области филологии [Баевский 2001].

Идея создания программы возникла из наблюдений над особенностями индивидуального стиля поэта-символиста Вячеслава Иванова. В ходе анализа лексико-грамматических повторов в его лирике обнаружилось повторяющееся соседство некоторых слов и словосочетаний в произведе-

**The publication was prepared in the framework of the scientific project “Dictionary + Vyacheslav Ivanov’s Poetic Language Website” supported by the Russian Foundation for Basic Research (no. 16-34-00006-OGN).

дениях, порой далеко отстоящих друг от друга и в пространстве книги, и по времени написания [Павлова 2012; Павлова 2016]. Кроме появления рядом, на соседних строчках или строфах разных произведений, слова-спутники, как правило, не связаны какими-либо – грамматическими, синтаксическими, стиховыми – отношениями. Эти повторяющиеся наборы слов мы называем лексическими комбинациями. Приведем пример многокомпонентной лексической комбинации из книги лирики Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды»: *конь – пламя – метеор – судьба – ночь – лететь – крыло – рука*.

Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...
Ей в след – погони вихрь, гул бездн, и звон подков,
И светоч *пламенный*, как *метеор летучий*...
Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,
Чрез *ночь* немых *судеб* и звездный сон веков,
Твой факел кажет путь и сеет след горячий.
Простри же *руку* мне! Дай мне покинуть брег
Ничтожества, сует, страстей, самообманов!
Дай разделить певцу надвременный твой бег!..
То – Прометеев вопль, иль брань воздушных станов?
Где я?.. Вкруг туч пожар – мрак бездн – и *крыльев* снег,
И мышцы гордые напрягших мощь Титанов...

«Полет» [Иванов 1971, 609];

Мы – два грозой зажженные ствела,
Два *пламени полуночного* бора;
Мы – два в *ночи летящих метеора*,
Одной *судьбы* двужалая стрела!
Мы – два *коня*, чьи держит удила
Одна *рука*, – одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного зора,
Мечты одной два трепетных *крыла*.
Мы – двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почиет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы – Сфинкс единый оба.
Мы – две *руки* единого креста.

«Любовь» [Иванов 1971, 610]

Когда наблюдений за лексическими комбинациями, переходящими из текста в текст, накопилось достаточно, чтобы задуматься о неслучай-



ности их появления, о масштабе и значении этого явления и попытаться систематизировать собранный материал, потребовалось создать специальный программный комплекс. Его назначение – автоматизировать процесс обработки литературных авторских текстов с целью выявления слов-спутников, неоднократно появляющихся в текстах того или иного автора или нескольких авторов на заданном интервале близости (для эксперимента был выбран объем в 50 слов. При необходимости возможно варьировать размер текстового блока).

Описание программного комплекса опубликовано [Павлова, Романова 2015]. В самых общих чертах о его работе можно сказать так. Первый этап – это формирование частотного словаря лексики выбранного в качестве материала исследования гипертекста (цикл, поэтическая книга, ряд книг и т.д.). Интересны самые частотные лексемы, поскольку они – наиболее вероятные претенденты на формирование лексических комбинаций.

Для каждой словоформы создается набор гиперссылок на блоки исходного текста, где она содержится.

Затем программа производит поиск в исходном авторском тексте отобранных компонентов и анализирует лексический состав вокруг них в пределах соответствующего текстового блока. Так формируется набор лексических комбинаций (пар, т.е. состоящих из двух компонентов; троек, т.е. трехкомпонентных, и т.д.) с гиперссылками на исходный текст.

В ходе апробации программного комплекса стало ясно, что появление лексических комбинаций – дифференциальная особенность поэтической речи. Опыт обработки прозаического текста (трех первых частей романа Б. Пастернака «Доктор Живаго») показал, что выявляемые лексические комбинации (чаще двух- и трехкомпонентные ввиду большого количества вспомогательных слов, попадающих в комбинацию) отражают тенденции нарратива и не выстраивают «вертикальных», как в стихотворном тексте, связей. К этим тенденциям относятся:

а) устойчивые именованья персонажей (одного, например, имя и отчество – *Анна Ивановна, Лариса Федоровна* или нескольких, взаимодействующих в одних и тех же эпизодах, например, *Антипов – Галиуллин, Лара – Катенька*);

б) (самый типичный случай) сочетание того или иного слова с глаголом-связкой *быть*, на котором держится наиболее распространенная форма повествования в прошедшем времени, с глаголом фазы действия или степени проявления свойства (*становиться/стать*);

в) слова с относительным местоимением *который* или каким-либо указательным местоимением;

г) сочетания глаголов, сопровождающих диалог или внутреннюю речь персонажа (*сказать, говорить, думать, знать, мысль, слово* и т.п.);

д) слова, обозначающие фабульную ситуацию и повторяющиеся, хоть и в разных подглавках, но в пределах одной главы или части (например, *елка – платье – Тоня – Юра* – ситуация елки у Свентицких; *Анна Ивановна – жизнь – смерть* – о болезни и смерти тещи Юрия Андреевича и о

мыслях доктора в связи с этим событием о сути явлений жизни и смерти и о их связи с искусством);

е) слова, означающие типичные портретные характеристики (*голова – лицо – рука*) или соседствующие в действительности реалии (*улица – снег – люди, дом – улица – дорога*).

Изучение функционирования в прозе лексических комбинаций в локальных местах (например, упоминаний *халата* в романах Ф.М. Достоевского) показало, что спутник заранее выбранной минимальной темы (у нас – *халата*) всегда подбирается в значительной степени более осознанно, чем в поэзии, и определяется конкретной сюжетной ситуацией [Павлова, Романова 2015, 72–73].

Зато в поэтических текстах устойчивые лексические комбинации могут привлекаться для описания идиостиля автора. Одним поэтам свойственны многокомпонентные комбинации (Вяч. Иванов, Андрей Белый, И. Бродский), другим нет (Вл. Соловьев, А. Твардовский, Т. Бек). У одних авторов появление рядом одних и тех же лексем на обозримом участке текста поддается более-менее логичному объяснению, у других нет.

На основании лексических комбинаций можно устанавливать и описывать общность разных авторов или литературных школ и течений. Например, оказалось, что частота их появления у символистов значительно превышает частоту в текстах не-символистов. У символистов лексемы, образующие комбинации, нередко обозначают понятия, входящие в круг значений того или иного символа [Павлова, Романова 2015, 168–182].

На настоящем этапе исследование развивается в двух направлениях:

1. Изначально задается один интересующий исследователя формальный компонент (лексема), например, *алмаз, конь, кипарис, Лоррен*; в качестве изучаемого корпуса отбираются стихотворения с этой лексемой, и программа помогает обнаружить устойчивые слова-спутники этой лексемы. Так выявляются не только внутри-, но и межтекстовые связи, образующие, условно говоря, «алмазный», «конский», «кипарисовый» или «лорреновский» текст Иванова (а возможно – и всей русской поэзии, если материалом исследования будет служить соответствующий корпус текстов).

В лексических комбинациях, которые выявляются таким способом и формируют определенный гипертекст, как правило, выделяется общий лексический ряд, обусловленный «объективностью» жизненного материала (когда поименованные явления встречаются рядом в реальности) или языкового, текстового материала (например, соседство слов обусловлено рифмой), общими особенностями человеческого восприятия, распространенными ассоциациями. Так создается *лейтмотивная* лексическая среда. Например, если гипертекстом служит экфрасис, в лейтмотивном лексическом ряду с большой долей вероятности окажутся имя художника, эпоха и стиль, название произведения и далее, согласно каталогу – традиционному описанию экспоната на выставке. За пределами этого лейтмотивного ряда остаются *вариации* – лексемы, которые добавляются к лейтмотивному ядру в конкретных текстах и тем самым индивидуализируют эти тек-



сты. Наиболее эффективно это направление исследования использовать для сравнения разных авторов, устанавливая общее и отличное в их поэтических интерпретациях одной и той же темы.

2. Заранее выбирается определенный корпус текстов, например, книги стихов, или этот корпус формируется по тематическому принципу, например, стихотворения о революции, о войне, без указания определенных лексем. В таком корпусе и ищутся лексические комбинации.

Предлагаемая статья демонстрирует возможности второго направления: программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» применен для характеристики особенностей отдельной авторской книги.

В дебютной книге лирики Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды» в состав лексических комбинаций входит в основном абстрактная лексика, обозначающая экзистенциальные понятия (*жизнь, смерть, рок*), аксиологические координаты (*Бог, дух, свобода*), наиболее общие пространственно-временные обозначения (*мир, земля, небеса, горний, вечный, древний, бездна, день, ночь*), эмоционально-волевую сферу, ментальное (*любовь, сон, душа, желание, верить*), части тела, обычно маркирующие не столько физиологию, сколько духовную составляющую (*око, уста, грудь, сердце, кровь, лик, рука*), способы восприятия мира (абсолютно преобладает зрительный: *око, зреть, взор*). Как правило, между собой они могут составлять оппозиции *день – ночь, жизнь – смерть, дух – плоть, земля – небеса, горний – дольний*. Внутри одной комбинации члены оппозиции встречаются нечасто, например, лексическая комбинация *жизнь – смерть – чуждый* в стихотворении «День и Ночь» и поэме «Сфинкс»:

«Брак», вопиет, «преступный ценой искупите **жизни**:
Ваше бессмертье возьмет, дети, ваш горестный сын –
Сумерки! Вижу его сомнительный лик, содрогаюсь, –
С матерью схож и с отцом, яркой их прелести **чужд...**»
Так вопиет – вотще... И, гневясь, встал древний родитель
(Старец, пере**жива**ть любит он **чуждую смерть**):
«**Жизни** одной вы хотите? Одной и **смерти**? Возьмите ж
Каждый равную часть **жизни** и **смерти** одной!...»
«День и Ночь» [Иванов 1971, 635];

«Впервые **жизнь** свободно грудь вдохнет,
Пощажена земной алчбы погоней!
Впервые дух от воли отдохнет!

Железом окружен незримых броней,
Цельнями таинственных охран,
Безжалостней, чем **жизнь**, и непреклонней,

Чем **Смерть, живет**, кто от Любви избран:

Зане в тайник горящий сердца снидет
Кровавое напечатленье ран.

И ваших стигм взор **чуждый** не увидит;
Но дух, сам связень и тюремщик свой,
Себя в одном себе возненавидит...» –

И, вот, я **жив**, и говорю с тобой. <...>

«Сфинкс» [Иванов 1971, 660]

Приведем другие примеры: *день – ночь – небеса – бледный* в «Утренняя Звезда», «Зеркало чаяния», «Сфинкс глядит», «Сфинкс»; *день – земля – небеса – око* в «La superba», «Laeta», «Возрождение».

Обычно в комбинации соседствует синонимичная лексика или лексика одной тематической группы (приметы одного мифа): *ночь – смерть – солнце – умирать* в «Светоч» и «Тебе благодарим»; *Бог – вечный – храм* в «Неведомому Богу» и «Laeta».

В «Кормчих Звездах» программа выявила тысячу только четырехкомпонентных лексических комбинаций, которые повторяются в пределах книги не менее трех раз! Около половины комбинаций обнаруживают исключительно внутритекстовые связи: они присутствуют в больших по объему текстах. Например, в поэме «Сфинкс» трижды повторяются в удаленных друг от друга частях текста комбинации: *дух – жизнь – смерть – сон; единый – любовь – пал – свет; два – единый – любовь – свет; грудь – дух – любовь – сердце; любовь – око – сердце – уста; быть – дар – жертва – последний*. В подобных случаях правомерно ставить вопрос о законах композиции больших лирических текстов. Лексические комбинации, по видимому, выполняют роль внутритекстуальных скреп. В них также выделяются лейтмотивные и вариативные компоненты (например, *единый – любовь – свет – [падать]*, *единый – любовь – свет – [два]*, *единый – любовь – свет – [кровь]*, *единый – любовь – свет – [горний]* и т.д.). Так, речь может идти не только о тематических повторах, но и о своеобразных узлах лирической композиции (лирического сюжета), которые формируются с не устанавливаемой долей осознанности на этапе текстообразования. Пример лексической комбинации *любовь – единый – свет – [падать; львиный; горний; кровь; бить(ся); тихий]* в поэме Вячеслава Иванова «Сфинкс»:

Как семя, свергнут, **пал...** И **свет** потух...
И снова Да тех глаз мне **светит** в очи,
И дышит грудь, и грудь палит **любовь**

Вселенская в **едином** средоточьи;
И льнет к устам уст мертвых лед; и **кровь**
Из сердца **бьет** под плугом ласки **львиной**,

Что чрез всю грудь взрезает накрест новь.
И вишь объял я милостью *единой*
Творенья гроб, творенья колыбель...<...>

[Иванов 1971, 649];

«В сияньи сокровенные, привет!» –
И, се, *любви* желаньем притяженный,
Мгновенных звезд цветет и блекнет *свет*...

Еще слепит их слава взор смеженный...
Пал долу взор — там *горний тих* эфир,
И зрит чета свой облик отраженный.

И, как в зеркальной вечности Надир
Глядит в Зенит зеницу Зенита, –
В *единых* Двух себе дивится мир...

О, нежностью зардевшая ланита!
Подъятый, встреченный, слианный взгляд! <...>

[Иванов 1971, 651];

Пел *тихий свет* вечерний наш псалом;
И *пал* один от стаи голубиной
Пред Сфинксом – *света горнего* послом.

Голубка вслед примчалась... И *единый*
Зев ужаса исторгся, слитный, вновь:
Луч *крови* брызнул из-под лапы *львиной*...

Порхает, *бьется* вкруг в тоске *любовь* –
И пястью Зверь покрыл голубку... Алость
Слепит... Весь дол в *крови*... И солнце – *кровь*

[Иванов 1971, 652–653]

Двукратный повтор слов *львиный* или *горний* закономерен: это указание на персонажей и организацию художественного пространства. *Кровь* повторяется в связи с описываемой ситуацией жестокого убийства. Зато слова *свет*, *пал*, *любовь*, *единый* ни в одном из фрагментов не связаны между собой ни грамматически, ни семантически. Их выбор автором обусловлен индивидуальными особенностями словоупотребления, теоретически на их месте могли быть другие лексемы.

Другая большая группа лексических комбинаций выявляет межтекстовые связи. В них может входить как общеупотребительная частотная в целом для языка лексика, так и редкая, маркированная по сфере употребления: *жена – рука – скрижаль – зреть* («Врата», «Сфинкс»), *Дионис –*

колыбель – земля – око («Зеркало Эроса», «Наполеон», «Гиппа»).

Здесь наиболее ярко видно, как формируются лейтмотивные ядра и вариативные периферии лексических комбинаций:

бледный – день – небеса – [тьень] («Зеркало чаяния», «Сфинкс глядит», «Сфинкс»);

бледный – день – небеса – [ночь] («Утренняя Звезда», «Зеркало чаяния», «Сфинкс глядит», «Сфинкс»);

бледный – день – небеса – [заря] («Утренняя Звезда», «Зеркало чаяния»);

бледный – небеса – [свет; сиять] («Утренняя Звезда», «Себя забывшие», «Сфинкс»);

бледный – [мир; путь; ночь] («Утренняя Звезда», «Сфинкс», «Ночь»);

бледный – [мир; петь; свет] («Утренняя Звезда», «Сфинкс», «Ночь»).

Из приведенного примера видно, что во всех случаях употребляется лексема *бледный*, формирующая ядро лексических комбинаций. В ядро можно отнести и повторяющуюся четырежды по соседству с *бледный* лексему *небеса*. На границе ядра и периферии оказывается лексема *день*, встречающаяся в орбите *бледный* трижды. Ближнюю периферию составляют дважды встретившиеся *ночь*, *свет* и *мир*. Дальняя периферия (вариации) – лексемы *тьень*, *сиять*, *путь*, *петь*. Так постепенно на уровне претекста происходит накопление потенциальных смыслов авторских символов. Множество оттенков значений символа формируется также за счет того, что каждое слово в составе лексической комбинации способно выстраивать аналогичные отношения со своими «спутниками». Образуется сложная, разветвленная система неочевидных, потаенных связей, служащих основой образования гипертекста. Соответственно по частоте упоминаний стихотворений, содержащих лексические комбинации, видимо, можно выделить ключевые тексты, в которых символ проявляется в наибольшей полноте оттенков своих значений (в нашем примере на роль таких ключевых текстов для «бледного символа» претендуют, по-видимому, «Утренняя Звезда» и «Сфинкс»).

Следующий этап исследования может включать в себя определение композиционной роли этих стихотворений в книге и сопоставление композиции с хронологией написания текстов.

Конечная цель исследования – создание словаря лексических комбинаций, состоящего из словарей авторских комбинаций разных поэтов и складывающегося в результате в словарь лексических комбинаций русской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. (Studia philologica).
2. Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Т. I. Брюссель, 1971.

3. Павлова Л.В. Очевидные и неочевидные повторы в лирике Вячеслава Иванова // Повтор в художественном тексте. *Povtorzenie w tekście artystycznym*. Bydgoszcz, 2012. С. 243–255.

4. Павлова Л.В. Потаенные повторы в лирике Вячеслава Иванова (опыт применения компьютерной программы «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*. Риторика художественного текста. Семантические игры / под ред. А. Маймескулов. Bydgoszcz, 2016. С. 271–283

5. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск, 2015.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Pavlova L.V. Ochevidnyye i neochevidnyye povtory v lirike Vyacheslava Ivanova [Obvious and Unobvious Repeats in Vyacheslav Ivanov's Lyrics]. *Povtor v khudozhestvennom tekste. Povtorzenie w tekście artystycznym* [The Repetition in a Literary Text]. Bydgoszcz, 2012, pp. 243–255. (In Russian).

2. Pavlova L.V. Potayennyye povtory v lirike Vyacheslava Ivanova (opyt primeneniya komp'yuternoy programmy "Gipertekstovyy poisk slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh") [The Hidden Repetitions in Vyacheslav Ivanov's Lyrics (The Experience of Application of Software System "Hypertext Search for Companion-words in Author's Texts")]. *Majmeskulov A. (ed). Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne. Ritorika khudozhestvennogo teksta. Semanticheskiye igry* [The Rhetoric of A Literary Text. Semantic Games]. Bydgoszcz, 2016, pp. 271–283. (In Russian).

(Monographs)

3. Bayevskiy V.S. *Lingvisticheskiye, matematicheskiye, semioticheskiye i komp'yuternyye modeli v istorii i teorii literatury* [Linguistic, Mathematical, Semiotic and Computer Models in the History and Theory of Literature]. Series: *Studia philologica*. Moscow, 2001. (In Russian).

4. Pavlova L.V., Romanova I.V. *Neochevidnyye struktury teksta. Primeneniye programnykh kompleksov dlya nuzhd filologicheskogo analiza teksta* [Unobvious Text Structures. The Use of Software Systems for the Needs of Philological Text Analysis]. Смоленск, 2015. (In Russian).

Павлова Лариса Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и журналистики.

E-mail: pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Романова Ирина Викторовна, Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и журналистики.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

Larisa V. Pavlova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Literature and Journalism.

E-mail: pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

Irina V. Romanova, Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and Journalism.

E-mail: irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-4564-7142

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00071

А.В. Филатов (Москва)

ЦЕННОСТНЫЙ СТАТУС МИФА В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению категории мифа в художественном сознании О.Э. Мандельштама и описанию его мифопоэтической стратегии. Утверждается, что миф, в отличие от символа, не воспринимался акмеистами как негативная черта поэтики символизма, несмотря на тесную связь двух этих категорий, обоснованную в работах В.И. Иванова. На основании анализа теоретических и художественных текстов Мандельштама автор статьи доказывает, что в понимании мифа поэт следует мифопоэтической концепции И.Ф. Анненского, противоположной идеям Иванова. Анненский становится для Мандельштама эталоном поэта, преломляющего в своем творчестве достижения мировой культуры, но при этом сохраняющего оригинальность и связь с современностью. Делается вывод, что понятие мифа как феномена, связанного с традицией, у Мандельштама расширяется и приобретает аксиологический смысл. Оно включает в себя не только наследие архаических культур, но и любое произведение искусства, получившее статус ценности в мировой культуре. Образец подобного мифологизирования поэт находит в «Шагах командора» А.А. Блока и придерживается его в своем творчестве, перенося акцент с мифического пространства на реалии своего времени («Петербургские строфы»). Это подтверждается при анализе стихотворений, обращенных к орфическому мифу и мифологеме царства теней. Используя различные анахронические образы, Мандельштам соединяет в своей лирике мифы и современность, позволяя себе трансформировать и контаминировать различные традиционные сюжеты, не разрушая при этом их генетической связи с источником.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам; Н.С. Гумилев; И.Ф. Анненский; В.И. Иванов; акмеизм; аксиология; миф; мифопоэтическая стратегия; Орфей; Адам.

A. V. Filatov (Moscow)

Axiological Status of Myth in O. Mandelstam's Philosophical and Aesthetic Program**

Abstract. The paper considers the category of myth in O.E. Mandelstam's artistic

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

** The work was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project number 17-18-01432).

consciousness and describes his mythopoetic strategy. It is argued that the myth, unlike the symbol, was not perceived by acmeists as a negative feature of the symbolist poetics, despite the close connection between these two categories, justified in V.I. Ivanov's works. Based on the analysis of the theoretical and literary texts of Mandelstam, the author proves that in the understanding of the myth the poet follows I.F. Annensky's mythopoetic conception, opposite to Ivanov's ideas. Annensky becomes for Mandelstam the standard of a poet who accumulates in his works the values of the world culture, but at the same time preserves originality and communication with modernity. It is concluded that Mandelstam expands the concept of myth as a phenomenon associated with tradition and provides with axiological meaning. It includes not only the heritage of archaic cultures, but also any work of art that has received the status of value in the world culture. The poet finds an example of such mythologization in "The Commander's Footsteps" by A.A. Blok and adheres to it in his own works, shifting the emphasis from the mythical space to the realities of his time ("Petersburg stanzas"). This is confirmed in the analysis of poems referring to the Orphic myth and the mythologem of underworld. Using various anachronistic images, Mandelstam combines myth and modernity in his lyrics, allowing himself to transform and contaminate various traditional narratives, without destroying their genetic connection with the source.

Key words: O.E. Mandelstam; N.S. Gumilev; I.F. Annensky; V.I. Ivanov; acmeism; myth; axiology; mythopoetic strategy; Orpheus; Adam.

Как известно, объявляя о создании акмеизма, его представители одновременно подчеркивали свою преемственность по отношению к символизму и декларировали преодоление его поэтики, в частности, переосмысление роли символа в поэзии. Н.С. Гумилев, например, отказывался «приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия» [Гумилев 2006, VII, 148], а более резкий С.М. Городецкий усматривал в злоупотреблении символами нарушение принципа равновесия как одного из главных законов искусства [Городецкий 2014, 84]. Отказ от «зыбкости» и «текучести» слова-символа логичным путем вел лидеров «Цеха поэтов» к провозглашению равного себе слова-образа в качестве центрального элемента своей поэтики. Наиболее емко эту идею высказал О.Э. Мандельштам: «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в "лесу символов" <...> А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*» [Мандельштам 1999, I, 180] (далее в статье ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номеров тома и страниц). В последнем пассаже очевиден выпад в сторону автора этой формулы, В.И. Иванова, с идеями которого полемицировали теоретики новой школы.

При этом акмеистам, часто посещавшим «башню» Иванова, слушавшим его лекции и читавшим его статьи [см.: Шубинский 2014, 174–184; Лекманов 2016, 41–44], было известно, что, по мнению старшего поэта, «символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа» [Иванов 1909, 196]. Как поясняет эту концепцию З.Г. Минц, символ – это «со-

ставная часть мифа, но такая, которая, и оторвавшись от целого, сохранила в себе память об этом целом» [Минц 2004, 70]. О важности данного положения свидетельствует то, что Иванов кладет его в основу своей теории реалистического символизма: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф...» [Иванов 1909, 41].

Структуралистское изучение мифа в XX в. показало продуктивность подобного взгляда и проницательность теории Иванова. Согласно Е.М. Мелетинскому, все семантические оппозиции в структуре мифа благодаря эффекту ценностной поляризации соотносятся с магистральной мифологической оппозицией *сакрального / профанного*. Это порождает структурный изоморфизм мифа: «Например, простейшее противопоставление *верха и низа* конкретизируется и в контрасте верхней и нижней частей тела, и неба – земли, и высших и низших в семейной и социальной иерархии и т.п., причем *верх* большей частью сакрализуется» [Мелетинский 1976, 231]. Подобная цепь соответствий приводит к символизации мифа – появлению устойчивых потенциально бесконечных парадигматических связей между различными семантическими оппозициями. В подобной знаковой системе мифологические образы «конструируются как пучки различительных признаков, как поливалентные символы, соотносимые с другими символами по-разному на разных уровнях» [Мелетинский 1976, 235].

Поскольку категория мифа оказывается сущностно связана с символом, разумно было бы ожидать, что акмеисты, отказавшись от символа с его неопределенной семантикой, также откажутся от мифа и мифотворчества. Однако в их теоретических работах мифопоэтическое начало не только не отождествляется с символизмом, но и отнимается у него, объявляясь принципом акмеистической поэтики.

В рецензии на книгу стихов Городецкого «Ива», напечатанной за несколько месяцев до акмеистических манифестов, Гумилев назвал мифотворчество соратника уходом от символизма и дал свое определение мифа: «Миф – это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою, – а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на “великое безликое”, на хаос, Нирвану, пустоту? Поэтому метод символический неприложим к мифотворчеству» [Гумилев 2006, VII, 136]. Далее он продолжает: «Акмеизм <...> в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, – требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом» [Гумилев 2006, VII, 136].

Таким образом, еще до провозглашения нового литературного течения акмеизм был объявлен мифотворчеством. В каком-то смысле Гумилев делал это с целью досадить Иванову, пользуясь его же синтаксическим

сравнением: «Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи» [Гумилев 2006, VII, 136] (ср. «...“миф”, понятый как синтетическое суждение, где подлежащее – понятие-символ, а сказуемое – глагол...» [Иванов 1910, 11]). Самодовлеющий «образ-идея» здесь явно противопоставляются ивановскому «понятию-символу». По всей видимости, акмеизм в представлении Гумилева не мог отказаться от мифотворчества, однако причины этого заключались не только в художественной практике Городецкого или личных счетах Гумилева с Ивановым. Мифология как достояние культуры прошлого представляла для акмеистов большую ценность, но понималась ими не так, как символистами.

Дело в том, что в русском модернизме сформировались две противоположные концепции мифотворчества [см.: Полонский 2008, 84–89], принадлежащие Иванову и Анненскому. Главные отличия между ними касались связи мифа с религией и возможности индивидуально-авторского мифотворчества в современном искусстве.

Иванов воспринимал миф в духе синкретизма архаических культур как «ипостась некоторой сущности или энергии» [Иванов 1909, 196], сохраняющей религиозную ценность благодаря коллективной вере в него. Поэтому секуляризация мифа и трансформация традиционных мифологических сюжетов оценивались им негативно. Так, современный поэт «может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом <...> он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых – отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение» [Иванов 1909, 279].

Анненский же рассматривал мифологию как художественное явление и считал, что современный поэт должен дать новое понимание мифа. В предисловии к своей трагедии «Меланиппа-философ» (1901) он выделяет два метода трактовки античного сюжета – «условно-археологический, более легкий, и *мифический*», которому и отдает предпочтение: «Этот метод, допускающий анахронизмы и фантастическое, позволил автору глубже затронуть вопросы психологии и этики и более, как ему казалось, слить мир античный с современной душой» [Анненский 1990, 290]. По Анненскому, данный способ оказывается более доступным для широкого читателя, не являющегося специалистом в области классической филологии. Он как бы адаптирует миф к условиям современного восприятия, делая его достоянием искусства, а не истории. Условно-археологический метод, напротив, затемняет смысл произведения, отдаляя читателя от его эпохи. Как раз в этом Анненский упрекает Иванова в статье «О современном лиризме» (1909), анализируя его стихотворение «Суд огня» и показывая, что раскрытие его символического смысла требует от читателя глубоких знаний античной мифологии. По мысли Анненского, Иванов-художник отступает от собственных мифопоэтических принципов: «А между тем миф тем-то

ведь и велик, что он всегда общенароден» [Анненский 1979, 333].

Как и Гумилев [см.: Филатов 2018, 75–85], Мандельштам воспринимал миф в духе Анненского, в схожем ключе упрекая Иванова в излишней сложности в статье «Буря и натиск» (1923). По его мнению, теоретик символизма «благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллиническими образами и мифами, чем значительно ее обесценил» (2, 290). Такая оценка отчасти могла быть инспирирована знакомством со статьей Анненского, поскольку в 1909 г. Мандельштам положительно оценивал сложность ивановских стихов, о чем с восхищением писал ему в личном письме: «Вы – самый непонятный, самый темный, в обыденном словоупотреблении, поэт нашего времени – именно оттого, что как никто верны своей стихии – сознательно поручив себя ей» (4, 14). В 1920-х гг. эта рациональная сложность уже оценивается Мандельштамом негативно, хотя сам он в то же время все больше нарушает в собственном творчестве «равновесие темноты и ясности в облике стиха», которое «к середине десятилетия оказывается буквально взорванным» [Аверинцев 2011, 89].

Напротив, творческую оригинальность Анненского Мандельштам считает сильной стороной поэта, подчеркивая и даже гиперболизируя этот признак в эссе «О природе слова» (1922): «Неспособность Анненского служить каким-то бы ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна» (1, 225; оценку Мандельштама в некоторой степени подтверждает М.Л. Гаспаров, находивший в переводах Анненского «слишком много вольности и субъективности» [Гаспаров 1997, 141]). Эту особую художественную самобытность старшего поэта Мандельштам распространяет на рецепцию всех явлений культуры, включая не только литературные переводы, но и отражение античных мифов. Поэтому Анненский выступает у него в образе «царственного хищника, похитившего у европейцев голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, зверину шкуру на все еще зябнущего Овидия» (1, 226).

В контексте статьи Анненский также косвенно противопоставляется Иванову как ученый-творец и ученый-педагог: «Все спали, когда Анненский бодрствовал. <...> Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал» (1, 226). Уникальность Анненского, по Мандельштаму, заключается в том, что он сумел перенести на русскую почву достояния мировой культуры, «одомашнив» их, т.е. создав на их основе новые культурные ценности: «Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный дух русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (1, 226; возможно, создавая этот текст, Мандельштам помнил работу Анненского о (нео)эллинизме во французской

поэзии и его слова о том, что «эллинизм ищет в общении с античностью не только сюжетов, но и новых форм для современной чувствительности» [Анненский 1908, 185]). В понимании Мандельштама, такой урок не мог дать Иванов, призывавший к наиболее точному воспроизведению мифологических сюжетов в духе условно-археологического метода.

Мандельштам модифицирует мифопоэтическую стратегию Анненского, делая ее универсальной стратегией рецепции иной культуры. Поэтому понятие мифа у него расширяется и включает не только древние сказания о богах и героях, но и наследие мировой художественной литературы, что сопоставимо с литературоведческим понятием «вечные образы» [Зиновьева 2001, 121–123]. Образцом такой мифологизации для поэта-акмеиста является А.А. Блок: «Свобода, с которой обращается Блок с тематическим материалом этой поэтики (XIX в. – А.Ф.), наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом, – такова тема Дон-Жуана и Кармен <...> Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, *не боится анахронизма и современности*, – это “Шаги Командора”. Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы (Тихий, черный, как сова мотор... <...>)» (II, 254; курсив мой – А.Ф.). Упоминание анахронизмов и современности у Мандельштама могло ассоциироваться с мифопоэтической стратегией Анненского, как это ранее имело место у Гумилева: «...для трактовки мифа <Анненскому> был необходим налет необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью <...> Анненский делает это вполне сознательно, даже как будто с вызовом, что доказывается и его анахронизмами, вроде знаменитой скрипки Аполлона» [Гумилев 2006, VII, 168]. Поэтому вовсе не случайно Мандельштам, рассуждая о мифе, упоминает «знаменитый “мотор”, анахронистически проецируемый Блоком в “европейский миф” о Дон Жуане» [Ронен 2002, 72] и, вероятно, опознанный младшим поэтом как маркер «домашнего эллинизма» (примечательно, что и сам Блок, и В.Я. Брюсов, которому он послал свое стихотворение для публикации, считали «мотор» слабым местом произведения [Блок 1997, III, 662]).

Мандельштам прямо указывает на свободу в обращении с источником и смешение временных пластов как на творческое достижение Блока, что перекликается с его определением поэзии из статьи «Слово и культура» (1921): «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» (1, 213). На самом деле такой способ мифотворчества появился и в стихах Мандельштама вскоре после публикации «Шагов Командора» (1912). В его стихотворении «Петербургские строфы» (1913) использован тот же прием смешения, где функцию подтекста-мифа выполняет «Медный всадник» А.С. Пушкина [см.: Тоддес 1994, 89–91]. Описание современного Петербурга насыщается пушкинскими мотивами сначала имплицитно: «А над Невой – посольства полуми-

ра, / Адмиралтейство, солнце, тишина! / И государства крепкая порфира, / Как власяница грубая, бедна» (1, 81). Здесь присутствует реминисценция на пушкинские корабли, которые «толпой со всех концов земли к богатым пристаням стремятся», вспоминается померкнувшая перед Петербургом Москва, «как перед новою царицей порфиноносная вдова», а также светлая в тиши спящих ночных улиц адмиралтейская игла [Пушкин 1977, 630–631]. Последняя строфа уже эксплицирует вторжение литературного мифа в реальное настоящее: «Легит в туман моторов вереница; / Самолюбивый, скромный пешеход, / Чудак Евгений, бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет!» (1, 82). По-видимому, употребление в одной строфе лексемы «мотор» и имени «Евгений», отсылающего к пушкинскому тексту, является неслучайным. Мандельштам как бы подчеркивает этим связь с мифотворческим методом Блока, но поступая, по верному замечанию О. Ронена, наоборот: перемещая героя «Медного всадника» в Петербург 1913 г. Название стихотворения коррелирует с авторским подзаголовком пушкинской поэмы – «петербургская повесть». При этом, подобно Анненскому, поэт создает свой текст по принципу «домашнего эллинизма»: «“Чудак Евгений” не перенесен из поэмы Пушкина в лирическое произведение Мандельштама, а словно бы инновационно с начала в бытии Петербурга эпохи автомобилей, замечен, опознан поэтом на улицах столицы, а уж оттуда он попадает в заключительную строфу мандельштамовского стихотворения» [Таборисская 1990, 516].

Посвящение стихотворения Гумилеву при этом получает дополнительную мотивировку. Лидер акмеистов использовал тот же прием проекции мифа в реальность в стихотворении «Современность» (1911): «Я так часто бросал испытующий взор / И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле паровых контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров» [Гумилев, 1998, II, 82]. Загадочная строфа этого стихотворения («Там, в далекой Сибири, где плачет пурга, / Застывают в серебряных льдах мастодонты, / Их глухая тоска там колышет снега, / Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты»), литературный подтекст которой был обнаружен Р.Д. Тименчиком [Тименчик 2008, 329–332], наряду с «паровыми конторами» могла стать источником «чудовищного» образа из стихотворения Мандельштама: «Зимуют пароходы. На припеке / Зажглося каюты толстое стекло. / Чудовищна, как броненосец в доке, – / Россия отдыхает тяжело» (1, 81). Замерзшие во льдах доисторические чудовища, кровь которых зажигает «зареву зорь», вполне могли трансформироваться в современном контексте в зимующих в доке броненосцев с горящими огнями кают. При такой трактовке посвящение прочитывается как знак солидарности с лидером акмеизма и утверждение акмеистической мифопоэтической стратегии, противоположной идеям Иванова.

Таким образом, миф, по Мандельштаму, должен быть творчески осмыслен художником и адаптирован для своей эпохи, чтобы стать достоянием современной культуры. Важность категории мифа косвенно подтверждает обращение Мандельштама к вопросам поэтики символа. Элли-

нистическая природа акмеизма позволяет поэту назвать его «истинным символизмом» (1, 230), в котором роль символа выполняет «утварь» – «всякий предмет, втянутый в священный круг человека» (1, 227). При таком понимании символ теряет «потусторонние» коннотации, поскольку источником символизации выступает человек, который создает утварь, опираясь на уже существующую культурную традицию. По словам Л.Г. Кихней, «акмеистское слово сохраняет способность вмещать в себя разные смыслы, но смысловое наращивание происходит за счет ассоциативных связей, выстраиваемых в стихотворении». Многозначность акмеистического слова-образа исследователь противопоставляет многозначности символа, «в котором изначально задан некий второй план. И этот второй план оказывается главным, а непосредственное, прямое значение словесного образа второстепенным» [Кихней 1997, 59–60; см. также: Тарановский 2000, 47].

Однако пафос освоения культуры прошлого, «взрывания» целины времен осмысливается Мандельштамом не только культурологически, но и мифологически как спуск в царство мертвых: «Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня» (1, 227). В этом мифологическом сюжете получает реализацию и «земляная» метафора поэзии-плуга, и обращение к авторам ушедших эпох, как бы пребывающим в царстве теней. Последняя параллель подкрепляется стихотворением «Когда Психея-жизнь...» (1920) [Ошеров 1995, 198]. Во-первых, в нем присутствуют образы ароматического кувшина и зеркала, а во-вторых, используется все та же мифопоэтическая стратегия через «вольную вариацию античной темы на современность» [Немировский 1990, 455]:

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, –
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий
(1, 147; курсив мой – А.Ф.).

Появление женских атрибутов в царстве теней, вместе со словами «беженка» и «товарка», создает эффект неуместности, подобный анахронизму [Левин 1998, 76–77]. Связь этого текста со стихотворением «Я слово позабыл...» (1920), благодаря которой через образ ласточки [Тарановский 2000, 114] устанавливается параллель «забытое поэтом слово» – «спускающаяся в Аид душа», как раз и раскрывает культурологическое значение поэта у Мандельштама. Здесь необходимо вспомнить, что эталоном твор-

ческой личности для акмеистов был Адам: «Поэт-акмеист уподоблен первому человеку – Адаму, сотворенному Богом из земли <...> Всматриваясь в предметный мир, “новый Адам” дает вещам “девственные наименования”, свежие в своей первоизданности...» [Грякалова 1994, 119]. Произнося слово и называя вещь, Адам тем самым как бы возвращает ее из небытия, оформляет бесплотную мысль, уподобляясь Творцу.

По всей видимости, Мандельштаму не сильно импонировал образ поэта-Адама и адамизма как альтернативного названия акмеизму [см.: Лекманов 2000, 69–74]. В отличие от соратников, он не использует это понятие в своем манифесте и гораздо реже обращается к фигуре прародителя (яркое исключение – программно-акмеистический «Notre Dame» [см.: Левинтон 1998, 748]). Свое отношение к данному термину он высказал в эссе «О природе слова»: «Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, “адамизм”, род учения о новой земле и о новом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался: он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу в новом органическом понимании» (1, 229).

И все же акмеистический миф об Адаме участвует в формировании мандельштамовской мифопоэтической стратегии. Поэт как бы ищет аналог библейскому герою в мировой культуре и находит его в фигуре Орфея. Первым эту мысль высказал Гаспаров, пояснив, что «Орфей в античной традиции – не просто поэт, а поэт-цивилизатор, учивший человечество человечности <...> Цивилизаторское дело Орфея – вносить в людской хаос мысль, порядок и ясность – кратко сводится к одному акту: найти слово, назвать вещи своими именами. У Мандельштама это повторяющийся мотив...» [Гаспаров 1995, 229]. Ученый убедительно доказывает, что двойник мандельштамовского Орфея – «это Адам, первый и главный именователь и упорядочиватель, праотец акмеистов» [Гаспаров 1995, 229]. Общим для структуры адамического и орфического мифов является наличие границы двух миров, имеющих разный ценностный статус, причем влюбленные герои вынуждены вместе или порознь покинуть безопасное «идиллическое» пространство и перейти в низший мир, лишаясь счастливой жизни. Отметим также созвучие женских имен в обоих мифах и тот факт, что мотив перехода границы в них связан со змеиным образом (змея, искушающий Еву, и змея, смертельно жалящая Эвридику).

Преимущества орфического мифа перед адамическим для Мандельштама, видимо, заключались в том, что иерархически связанными в нем оказываются не небесный и земной мир, а земной и подземный (ср. переосмысление Мандельштамом ивановской концепции транцензуса [Сошкин 2015, 206]), т. е. земное пространство становится аксиологически выше потусторонности, в то время как у Гумилева, например, лирический герой-путешественник, восходящий к мифологеме Адама, часто томится тоской по иному [см.: Филатов 2017, 141–148]. Кроме того, Орфей, как

явствует из мифа, имеет возможность вызволить Эвридику из нижнего мира. Через Овидия как автора «Метаморфоз» Орфей у Мандельштама связывается с именами Пушкина и Анненского – главных эллинизаторов русской культуры [Сошкин 2015, 216, 411].

Анализируя стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1921), где образ Орфея инспирирован темой оперы Глюка (ср. раннюю редакцию: «Снова Глюк из жалобного плена / Вызывает сладостных теней», 1, 265), Гаспаров показал, что Мандельштам и здесь не отказывается от приема смешения временных пластов: «Первые две с половиной строфы – театр старинный, пушкинского времени <...> Только последняя строфа переносит нас в современность...» [Гаспаров 1995, 232]:

Пахнет дымом бедная овчина,
От сугроба улица черна.
Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна.
Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», –
И живая ласточка упала
На горячие снега. (1, 148–149)

Исследователь раскрывает культурологический смысл мифологемы Орфея, с которым соотносит себя лирический герой – создатель новой «культуры-Эвридики» [Кихней 1997, 153], выводящий ее на свет после переломной эпохи. Учитывая, что финал глюковской оперы оптимистичен и расходится с античным финалом мифа, где Эвридика остается в Аиде, можно утверждать, что и здесь Мандельштам следует за стратегией Анненского (о его скрытом присутствии в тексте сигнализирует «голубка Эвридика»), переосмысляя канонический античный сюжет. Это подтверждает и обнаруженная С.С. Аверинцевым реминисценция из «Шагов командора»: «Блоковская строка “Из страны блаженной, незнакомой, дальней” аукнулась у Мандельштама: *Из блаженного, певучего притина...*» [Аверинцев 1995, 121]. Финал стихотворения не следует воспринимать как пессимистичный [Ошеров 1995, 199–200], поскольку его центральный образ имеет амбивалентный характер [Гаспаров 1995, 232–233]: «живая ласточка» – это не только предвестница весны и культурного возрождения, но и вернувшаяся из Аида душа, обретенное слово, от «телеологического тепла» которого снег безвременья тает. Она совсем не похожа на «слепую ласточку» из летеиских стихов, которая сравнивается с античной Антигоной, лишившей себя жизни после заточения в пещере (аналог подземного царства) [Ярхо 1990, 51].

Мифологическое царство мертвых у Мандельштама может проецироваться на реальное пространство (Крыма [Левин 1998, 81] или Петербурга). Эта ситуация актуализирована в цикле «Петрополь» (1916). Мифологический подтекст вновь сначала имплицитно обнаруживается в первых

стихах: «Мне холодно. Прозрачная весна / В зеленый пух Петрополь одевает, / Но, как медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает. / По набережной северной реки / Автомобилей мчатся светляки...» (1, 122). У Мандельштама «эпитет *прозрачный* часто входит в образы, связанные со смертью и подземным царством» [Тарановский 2000, 338]. Автомобили в данном контексте функционально заменяют синонимичные «моторы» Блока и маркируют присутствие мифологического подтекста за картинами реальности. Эту же функцию выполняет название города, опять отсылающее к «Медному всаднику»: «И всплыл Петрополь, как тритон, / По поясу в воду погружен» [Пушкин 1977, 634] (отметим общие для двух отрывков зооморфные сравнения и тему смерти). Это заставляет посмотреть сквозь миф и на сравнение волны с медузой (в автографе Мандельштама это слово написано с прописной буквы [Мандельштам 1990, I, 113]). Северная река ассоциируется с Медузой Горгоной, убивающей взглядом, превращающей все живое в камень. Такая интерпретация, по замечанию Е.П. Сошкина [Сошкин 2015, 402–403], поддерживается этимологией Петрополя. В свою очередь, это соотносит Неву со Стиксом – подземной рекой мертвых, также дающей «каменную» неуязвимость (вспомним, Фетида окунала Ахилла в воды Стикса, а Гефест закалял в них выкованное оружие). Этим объясняется парадоксальное на первый взгляд утверждение витальности подземного мира («Но никакие звезды не убьют / Морской воды тяжелый изумруд», 1, 122), на деле оказывающейся мнимой.

В финале цикла, как это часто бывает у Мандельштама, мифологический подтекст представлен эксплицитно: «В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина. / Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / и каждый час нам смертная година» (1, 122). Здесь жизнь в Петербурге открыто приравнивается к пребыванию в подземном мире через упоминание супруги Плутона, имя которой параномастически сближается с эпитетом «прозрачный» [Brown 1973, 264]. Герои стихотворения находятся в пограничном состоянии, подобно спустившемуся в Аид Орфею: они еще живы, но окружающий воздух медленно убивает их, делая прозрачными теньями.

Прямая контаминация тождества «Петербург – Аид» и орфического мифа представлена в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), которое составляет двойчатку с «Чуть мерцает прозрачная сцена...». Данный текст, анализу которого посвящены специальные работы [см.: Бройтман 2000, 138–158; Гаспаров, Ронен 2003, 207–219], содержит уже знакомый нам маркер мифопоэтической стратегии Мандельштама: «Только злой мотор во мгле промчится / И кукушкой прокричит». Отождествление реальности и мифа происходит через упоминание «советской ночи» и «бессмертных цветов», отсылающих к асфodelевым лугам в царстве мертвых (ср. «Еще далеко асфodelей / Прозрачно-серая весна <...> / И в царстве мертвых не бывает / Прелестных загорелых рук» (1, 129); «Не слышно птиц. Бессмертник не цветет», 1, 146):

В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы. (1, 149)

Присутствие в этих строках реминисценций на стихи Блока, Анненского [Бройтман 2000, 141] и, вероятно, Гумилева [Левинтон 1994, 34] прочитывается как отсылка к их мифопоэтической практике и как биографическая мотивировка лирического «мы», подразумевающего круг близких Мандельштаму поэтов [Гутрина 2007, 31–34]. Как и ранее, прямые маркеры мифа Мандельштам вводит в финале стихотворения (в данном случае еще и в поздней редакции): «Где-то хоры сладкие Орфея...» (1, 267).

«Блаженное, бессмысленное слово», за которое молится герой, – это одновременно и любовное признание О.Н. Арбениной [Мусатов 2000, 205–206] (биографический план), и поэтическое слово, произнесенное по-новому в новую культурную эпоху (философский план), и «мольба Орфея к Плутону о воскрешении Эвридики» [Гаспаров 1995, 231] (мифопоэтический план). В проекции мифа образ «ночного солнца» также наделен амбивалентными чертами: это солнце, светящее в царстве мертвых и «совершающее свой подземный путь от заката к новому восходу» [Гаспаров 1995, 234]. Именно поэтому оно не мертво, а как бы спрятано («захоронено»); заключительные строки говорят об уверенности Мандельштама, что пребывание Орфея-поэта, как и русской культуры в «черном бархате» Аида, временно, и ночное солнце сменится настоящим.

В итоге в своем творчестве Мандельштам создает образы-символы на основе их ассоциативной природы, учитывающей культурный фон читателя, современные реалии и уникальную синтагматику конкретных образов, в результате чего «втянутые» в них «посторонние» смыслы оказываются семантически мотивированы окружающим контекстом» [Кихней 1997, 104]. Следовательно, иной становится природа мифа в творчестве и сам объем этого понятия. Поэт более смело обращается с традиционными, известными образованному читателю сюжетами, однако их трансформации и контаминации не разрушают генетической связи с источником. Мифологическое начало осмысливается как основа человеческой культуры, вечно ее питающая. Каждый образ-идея, понятый как «утварь», содержит в себе следы предыдущих эпох, и именно в этом прослеживается основной пафос мифа: «Предметы, которыми пользовались во все века, хранят память о вечном и вмещают в себя сразу все времена <...>. Потому-то и возможно у Мандельштама соединение разных мифов в единый сюжет» [Магомедова 2004, 153–154].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев и Мандельштам: статьи и материалы. М., 2011. С. 37–119.

2. Аверинцев С.С. «Чуть мерцает призрачная сцена...»: подступы к смыслу // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 116–122.
3. Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7. С. 177–185.
4. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
5. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
6. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М., 1997.
7. Бройтман С.Н. «В Петербурге мы сойдемся снова» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // Сохрани мою речь. Вып. 3. Часть 1. М., 2000. С. 138–158.
8. Гаспаров М.Л. Анненский – переводчик Эсхила // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 141–147.
9. Гаспаров М.Л. Orpheus Faber (труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 221–236.
10. Гаспаров М.Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге: о двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. 2003. № 5. С. 207–219.
11. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Акмеизм в критике. 1913–1917. СПб., 2014. С. 84–89.
12. Грякалова Н.Ю. Н.С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 103–123.
13. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2, 7. М., 1998–2006.
14. Гутрина Л.Д. Образ «блаженных жен» в двух «театральных» стихотворениях О.Э. Мандельштама // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 10. Екатеринбург, 2007. С. 26–38.
15. Зиновьева А.Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 121–123.
16. Иванов В. Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 8. С. 5–20.
17. Иванов В.И. По звездам. Опыт философии, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
18. Кихней Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М., 1997.
19. Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 75–97.
20. Левинтон Г.А. Город как подтекст (Из «реального» комментария к Мандельштаму) // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 730–755.
21. Левинтон Г.А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума / ред.-сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Тенесси, 1994. С. 30–43.
22. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
23. Лекманов О.А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2016.
24. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004.

25. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1993–1999.
26. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
27. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
28. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.
29. Немировский А.И. Обращение к античности // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 452–465.
30. Ошеров С.А. «Tristia» Осипа Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 188–203.
31. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 2008.
32. Пушкин А.С. Стихотворения. Поэмы. Сказки. М., 1977.
33. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
34. Сошкин Е.П. Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. М., 2015.
35. Таборисская Е.М. Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 515–528.
35. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.
36. Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим, 2008.
37. Тоддес Е. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologica: рижский филологический сборник. Вып. 1. Рига, 1994. С. 74–109.
38. Филатов А.В. Аксиологический подход к изучению мифопоэтики: адамический миф в лирике Н.С. Гумилева // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 141–149.
39. Филатов А.В. Мифопоэтические стратегии В.И. Иванова и И.Ф. Анненского и формирование акмеистической мифопоэтики // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2018. № 55. С. 75–85.
40. Шубинский В.И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. М., 2014.
41. Ярхо В.Н. Антигона // Мифологический словарь. М., 1990. С. 51.
42. Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Filatov A.V. Aksiologicheskii podkhod k izucheniyu mifopoetiki: adamicheskiy mif v lirike N.S. Gumileva [The Axiological Approach to the Study of Mythopoetics: the Adamic Myth in Nikolay Gumilev's Lyrics]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, no. 4 (43), pp. 141–149. (In Russian).
2. Filatov A.V. Mifopoeticheskiye strategii V.I. Ivanova i I.F. Annenskogo i formirovaniye akmeisticheskoy mifopoetiki [Mythopoetic Strategies of V.I. Ivanov and I.F. Annensky and the Formation of Acmeist Mythopoetics]. *Vestnik Pravoslavnogo*

Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Series 3: Filologiya [Philology], 2018, no. 55, pp. 75–85. (In Russian).

3. Gasparov M.L., Ronen O. Pokhorony solntsa v Peterburge: o dvukh teatral'nykh stikhotvoreniyakh Mandel'shtama [The Funeral of the Sun in Petersburg: about two Theatrical Poems by Mandelstam]. *Zvezda*, 2003, no. 5, pp. 207–219. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Averintsev S.S. “Chut' mertsayet prizrchnaya stsena...”: podstupy k smyslu [“Barely gleams the ghostly scene...”: Approaches to the Meaning]. *Otday menya, Voronezh...”: Tret'i mezhdunarodnyye Mandel'shtamovskiyе chteniya* [“Give me back, Voronezh...”: The third International Mandelstam Readings]. Voronezh, 1995, pp. 116–122. (In Russian).

5. Averintsev S.S. Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama [Osip Mandelstam's Fate and Fame]. *Averintsev i Mandel'shtam: stat'i i materialy* [Averintsev and Mandelstam: Articles and Materials]. Moscow, 2011, pp. 37–119. (In Russian).

6. Broymtan S.N. “V Peterburge my soydemsa snova” O. Mandel'shtama v svete istoricheskoy poetiki [“We shall meet again, in Petersburg” by O. Mandelstam in the Light of Historical Poetics]. *Sokhrani moyu rech'* [Save my speech]. Issue 3, part 1, Moscow, 2000, pp. 138–158. (In Russian).

7. Gasparov M.L. Annenskiy – perevodchik Eskhila [Annensky as a Translator of Aeschylus]. *Gasparov M.L. Izbrannyye trudy* [Selected Works]: in 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1997, pp. 141–147. (In Russian).

8. Gasparov M.L. Orpheus Faber (trud i postoyanstvo v poezii O. Mandel'shtama) [Orpheus Faber (Work and Constancy in O. Mandelstam's Poetry)]. *Gasparov M.L. Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, 1995, pp. 221–236. (In Russian).

9. Gryakalova N.Yu. N.S. Gumilev i problemy esteticheskogo samoopredeleniya akmeizma [N.S. Gumilev and Problems of Aesthetic Self-definition of Acmeism]. *Nikolay Gumilev. Issledovaniya. Materialy. Bibliografiya* [Nikolay Gumilev: Studies and Materials. Bibliography]. St. Petersburg, 1994, pp. 103–123. (In Russian).

10. Gutrina L.D. Obraz “blazhennykh zhen” v dvukh “teatral'nykh” stikhotvoreniyakh O.E. Mandel'shtama [The Image of the “Blessed Wives” in two “Theatrical” Poems of O.E. Mandelstam]. *Russkaya literatura 20 – 21 vekov: napravleniya i techeniya* [Russian Literature of the 20 – 21 Centuries: Directions and Trends]. Issue 10. Yekaterinburg, 2007, pp. 26–38. (In Russian).

11. Levin Yu.I. Zametki o “krymsko-ellinskikh” stikhakh [Notes on the “Crimean-Hellenic” Verses]. *Levin Yu.I. Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. Moscow, 1998, pp. 75–97. (In Russian).

12. Levinton G.A. Gorod kak podtekst (Iz “real'nogo” kommentariya k Mandel'shtamu) [City as a Subtext (From the “Real” Comment to Mandelstam)]. *ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ. К 70-letiyu Vladimira Nikolayevicha Toporova* [ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ. To the 70th Anniversary of V.N. Toporov]. Moscow, 1998, pp. 730–755. (In Russian).

13. Levinton G.A. Mandel'shtam i Gumilev. Predvaritel'nyye zametki [Mandelstam and Gumilev. Preliminary Notes]. *Aizlewood R., Myers D. (eds) Mandelstam Century Conference*. Tenafly, 1994, pp. 30–43. (In Russian).

14. Mints Z.G. O nekotorykh “neomifologicheskikh” tekstakh v tvorchestve russkikh simbolistov [About Certain Neomythological Texts in Russian Symbolists' Works]. *Mints Z.G. Poetika russkogo simbolizma* [Russian Symbolism's Poetics]. St. Petersburg, 2004, pp. 59–96. (In Russian).

15. Nemirovskiy A.I. Obrashcheniye k antichnosti [Appeal to Antiquity]. *Zhizn' i tvorchestvo O.E. Mandel'shtama: vospominaniya. Materialy k biografii. “Novyye stikhi”*. *Kommentarii. Issledovaniya* [The Life and Work of O.E. Mandelstam: Memories. Materials for the Biography. “New Poems”. Comments. Research]. Voronezh, 1990, pp. 452–465. (In Russian).

16. Oshero S.A. “Tristia” Osipa Mandel'shtama i antichnaya kul'tura [Osip Mandelstam's “Tristia” and Ancient Culture]. *Mandel'shtam i antichnost'* [Mandelstam and Antiquity]. Moscow, 1995, pp. 188–203. (In Russian).

17. Taborisskaya E.M. Peterburg v lirike Mandel'shtama [Petersburg in Mandelstam's Lyrics]. *Zhizn' i tvorchestvo O.E. Mandel'shtama: vospominaniya. Materialy k biografii. “Novyye stikhi”*. *Kommentarii. Issledovaniya* [The Life and Work of O.E. Mandelstam: Memories. Materials for the Biography. “New Poems”. Comments. Research]. Voronezh, 1990, pp. 515–528. (In Russian).

18. Toddes E. K teme: Mandel'shtam i Pushkin [To the Theme: Mandelstam and Pushkin]. *Philologica: rizhskiy filologicheskii sbornik* [Philologica: Riga Philological Collection]. Issue 1. Riga, 1994, pp. 74–109. (In Russian).

19. Yarkho V.N. Antigona [Antigone]. *Meletinskiy E.M. (ed.) Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow, 1990, p. 51. (In Russian).

20. Zinov'yeva A.Yu. Vechnyye obrazy [Eternal Images]. *Nikolyukin A.N. (ed.) Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, pp. 121–123. (In Russian).

(Monographs)

21. Brown C. *Mandelstam*. Cambridge, 1973. (In English).

22. Kikhney L.G. *Filosofsko-esteticheskiye printsipy akmeizma i khudozhestvennaya praktika Osipa Mandel'shtama* [Philosophical and Aesthetic Principles of Acmeism and Osip Mandelstam's Artistic Practice]. Moscow, 1997. (In Russian).

23. Lekmanov O.A. *Kniga ob akmeizme i drugiyе raboty* [Book on Acmeism and Other Works]. Tomsk, 2000. (In Russian).

24. Lekmanov O.A. *Osip Mandel'shtam: vorovannyй vozdukh* [Osip Mandelstam: the Stolen Air]. Moscow, 2016. (In Russian).

25. Magomedova D.M. *Filologicheskii analiz liricheskogo stikhotvoreniya* [Philological Analysis of a Lyric Poem]. Moscow, 2004. (In Russian).

26. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, 1976. (In Russian).

27. Polonskiy V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoy literature kontsa 19 – nachala 20 v.* [Mythopoetics and Genre Dynamics in Russian Literature at the End of the 19th – the Beginning of the 20th Centuries]. Moscow, 2008. (In Russian).

28. Ronen O. *Poetika Osipa Mandel'shtama* [Osip Mandelstam's Poetics]. St. Petersburg, 2002. (In Russian).

29. Shubinskiy V.I. *Zodchiy. Zhizn' Nikolaya Gumileva* [The Architect. Life of Nikolay Gumilev]. Moscow, 2014. (In Russian).

30. Soshkin E.P. *Gipogrammatika. Kniga o Mandel'shtame* [Hypogrammatism: a Book on Mandelstam]. Moscow, 2015. (In Russian).

31. Taranovsky K. *O poezii i poetike* [On Poetry and Poetics]. Moscow, 2000. (In Russian).

32. Timenchik R.D. *Chto vdrug. Stat'i o russkoy literature proshlogo veka* [Why Now? Articles on Russian Literature of the Past Century]. Moscow; Jerusalem, 2008. (In Russian).

Филатов Антон Владимирович, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века ИМЛИ РАН. Научные интересы: теория литературы, русская литература начала XX в., акмеизм, аксиология, мифопоэтика.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

Anton V. Filatov, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Post-graduate student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU; the researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, IWL RAS. Research interests: theory of literature, Russian literature of the early 20th century, acmeism, axiology, mythopoetics.

E-mail: avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

Литература народов России Literature of the Peoples of Russia

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00072

Р.М. Ханинова (Элиста)

ДРУЖЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРИКЕ XX В.*

Аннотация. В статье рассмотрен вид дружеской литературной пародии в калмыцкой лирике 1930–1960-х годов. К этому заимствованному жанру немногие калмыцкие поэты обращались эпизодически либо открыто (Гаря Даваев, Михаил Хонинов, Тимофей Бембеев, Санжара Байдыев), либо анонимно, либо под литературным псевдонимом (Умшач, Арзин Хар). В количественном плане пародисты создавали обычно циклы пародий (от 4 до 21), не продолжая далее эти опыты. Жанровая дефиниция заявлялась эксплицитно как литературная пародия (Умшач, Арзин Хар), как дружеский юмор (Гаря Даваев, Тимофей Бембеев) или имплицитно (Михаил Хонинов, Санжара Байдыев). Газетные и журнальные тексты пародий с точки зрения временного фактора являли определенный тип взаимоотношений: авторы пародии и пародируемого объекта – современники, событийный план сфокусирован на современности. По цели пародирования – это дружелюбная пародия, не дискредитирующая оригинал, более юмористическая и комическая, чем сатирическая. Объектом пародирования становились отдельные художественные произведения, их персонажи, переводы, литературный жанр, проблемно-тематический аспект, стиль, художественные приемы, авторское мировидение. Структура пародии определялась краткостью (от 4 до 12 строк), заголовочным комплексом (название, посвящение, эпиграф), единым или строфическим построением, диалогической конструкцией, цитатным компонентом, анафорой. Средствами пародирования были литературная игра, литературная маска, ирония, юмор, шутка, гипербола, звукоподражание, имитация.

Ключевые слова: дружеская литературная пародия; калмыцкая лирика; XX век; литературный процесс; литературный псевдоним.

R.M. Khaninova (Elista)

Kalmyk Lyrical Poetry of the 20th Century: Friendly Literary Parody**

Abstract. The article deals with friendly literary parody in Kalmyk lyrical poetry of the 1930–1960s. Quite a few Kalmyk poets occasionally turned to this borrowed genre

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии — проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

** The study was conducted as part of the state subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (registration number АААА-А19-119011490036-1).

either publicly (Garya Davaev, Mikhail Khoninov, Timofei Bembeev, Sanzhara Baidyev) or anonymously, or pseudonymously ('Umshach', 'Arzin Khar'). Quantitatively, the authors usually created cycles of parodies (4 to 21) without further experiments. The genre would be explicitly defined as literary parody ('Umshach', 'Arzin Khar'), friendly disputes (Garya Davaev, Timofei Bembeev) – or implicitly (Mikhail Khoninov, Sanzhara Baidyev). In terms of time, newspaper and journal texts of parodies served as a certain means of communication: authors and objects of parodies – contemporaries, the described events being current ones. As for purposes, those were friendly – essentially humoristic and comic rather than satirical – parodies that did not aim to discredit the original. The subjects of parodies were separate fiction books, their characters, translations, literary genres, thematic aspects, style, belles-lettres methods, and authors' worldviews. Parodies were structurally featured by brevity (4 to 12 lines), heading sets (title, dedication, epigraph), single or strophic structures, dialogic patterns, quoted elements, and anaphora. Means of parody were represented by the literary game, literary mask, irony, humor, joke, hyperbole, onomatopoeia, and imitation.

Key words: friendly literary parody; Kalmyk lyrics; 20th century; literary process; literary pseudonym.

Феномен пародии с античности и до настоящего времени как история литературной борьбы и критики, направлений и течений, стилей и жанров, традиции и новации, трансформации и эволюции является одной из актуальных проблем отечественного и зарубежного литературоведения. В теоретическом плане труды Ю. Тынянова, О. Фрейденберг, М. Бахтина, В. Шкловского, М. Гаспарова, Вл. Новикова, Е. Хворостьяновой, С. Голубкова, О. Кушлиной, С. Тяпкина, Г. Лушниковой и других ученых во многом полемичны в определении как понятия русской литературной пародии, так и анализа ее текстов. Согласно современной концепции О.А. Сысоевой, «литературная пародия – один из видов вторичных текстов, метажанр, в котором доминирующей является авторская установка на определенный текст общения с адресатом (латентная адресация); объектом изображения (вторым планом) пародии является другое произведение, художественные приемы какого-либо писателя, тематика, идейное содержание, жанр, целое литературное направление и тому подобное, целью – эстетическая критика указанного объекта, осуществляемая средствами иронической стилизации» [Сысоева 2013, 334]. На наш взгляд, здесь спорным представляется утверждение латентной адресации, адресация может быть и открытого типа относительно пародируемого автора и его произведения.

Калмыцкая литературная пародия не была объектом и предметом исследования до сих пор. В общем обзоре калмыцкой поэзии 1930-х гг. есть простое перечисление некоторых жанров и авторов: «Поэты пишут басни, пародии, баллады (“Мудрая лягушка” М. Эрдниева, “Баллада о будущем”, литературные пародии Г. Даваева...)» [История калмыцкой литературы 1980, 92].

Не ставя целью изучение истории литературной пародии в калмыцкой поэзии, прозе, драматургии XX в., рассмотрим в нашей статье лишь одну

ее разновидность – дружескую литературную пародию в калмыцкой лирике, поскольку как заимствованный жанр она появилась тогда в середине 1930-х гг. и угасла в 1970-е гг. В новом столетии литературная пародия не возродилась в калмыцкой поэзии на родном языке.

Если учитывать, что пародия активизируется в переломные эпохи при смене художественных методов, литературных направлений и течений, эстетических вкусов, то она берет на себя и функции литературной критики, становясь социокультурным индикатором литературного процесса и общества.

Калмыцкую дружескую литературную пародию можно соотнести с дружеской пародией по классификации Вл. Новикова [Новиков 1989, 118]. Она не имеет явного сатирического посыла; автор адресует ее коллегам по цеху, обычно обыгрывая шутливо или иронически проблемно-тематический ряд произведений, их персонажей, жанровый диапазон, литературный путь писателя или критика. По словам О.Б. Кушлиной, «пародия – это верное средство для писателя определить свое собственное место в литературном процессе, иронически осмысляя работу сотоварищей» [Кушлина 1993, 26].

Немногие калмыцкие поэты обращались к дружеской литературной пародии, как правило, эпизодически, создавая несколько произведений и не специализируясь в этом направлении. Авторство заявлено либо открыто, либо анонимно, в том числе под литературным псевдонимом, не расшифрованным, к сожалению, и поныне. Тексты, публиковавшиеся обычно в газетах и журналах, были сфокусированы в основном на современниках и современности.

С точки зрения временного фактора, по типологии Г. Лушниковой, авторы пародии и пародируемого объекта – современники. Такие отношения между протословом и пародией своего рода литературная полемика, интеллектуальный спор [Лушникова 2009, 15].

Жанровая принадлежность подобного произведения определялась калмыцкими поэтами по-разному – эксплицитно и имплицитно. Гаря Даваев (1913–1943) в газете «Таңһчин зэңг» («Областные известия») в 1935 г. назвал свою подборку из 9 стихотворений, адресованных своим коллегам, «Үүрин шог» («Дружеский юмор») [Даван 1935, 4]. Слово «шог» в калмыцком языке имеет несколько значений: 1) шутка, проказа; 2) юмор, ирония, насмешка; 3) острота, меткое слово [Калмыцко-русский словарь 1977, 678]. А неизвестный автор, скрывшийся под нейтральным литературным псевдонимом Умшач (Читатель), публикацию 4 своих произведений, посвященных калмыцким поэтам, в 1938 г. обозначил как «Литературн пародий» («Литературные пародии») в газете «Улан баһчуд» («Красная молодежь») [Умшач 1938, 4]. Автор с многозначительным литературным псевдонимом Арзин Хар (Арза, что означает молочная водка двойной перегонки) собрал 9 стихотворений в журнале «Улан туг» («Красное знамя») за 1939 г. под общим заглавием «Литературин пародий» («Литературные пародии») [Арзин Хар 1939, 90–93]. В газете «Улан хальмг» («Красный

калмык») 1 января 1941 г. дана юмористическая страница без указания автора или авторов: в центре подборки стихотворение «Шин жилин шог, селвг» («Новогодний юмор, совет») в окружении 7 четверостиший, обращенных к калмыцким поэтам. Соседство юмора и совета здесь апеллирует к калмыцкой поговорке: «Селвг уга цецн уга, буульмж уга баатр уга» («Без совета нет мудрости, без похвалы (похвалы) нет богатей») [Калмыцко-русский словарь 1977, 448].

После длительного перерыва, вызванного Великой Отечественной войной и тринадцатилетней ссылкой калмыцкого народа в период сталинских репрессий, калмыцкие поэты, вернувшись на родину, в конце 1950-х гг. – начале 1960-х годов вновь обратились к жанру дружеской литературной пародии. Так появились стихотворения Тимофея Бембеева (1930–2003) под названием «Үүрин шог» («Дружеский юмор») [Бембин 1959, 4; Бембин 1960, 4]. Для одной из своих первых книг Михаил Хонинов (1919–1981) написал цикл из 18 стихотворений, в которых адресатами были калмыцкие писатели и сам автор (две автопародии-четверостишия), но эти произведения по неизвестным причинам не вошли в его прижизненные и более поздние книги. Этот цикл под названием «Пародии» был опубликован в 2010 г. журналом «Теегин герл» («Свет в степи») как литературное наследие поэта [Хоньна 2010, 55–60]. Наконец, Санжара Байдыев (1925–1993) в 1968 г. напечатал в журнале «Теегин герл» цикл «Үүрмүдтэн» («Друзьям») из 21 стихотворения [Байдын 1968, 74–75], во втором варианте – в своей книге «Һазрин сорнц» («Земное притяжение») уже под другим названием «Йөрэлмүд» («Благопожелания») [Байдын 1968, 121–129]. Йөрэл (благопожелание) – фольклорный калмыцкий жанр.

Следовательно, из семи авторов двое – Умшач и Арзин Хар – выделили свои произведения в жанровом отношении именно как литературные пародии. Другие – Гаря Даваев, Тимофей Бембеев – указали на доброжелательный характер своих стихотворений, подчеркнув это в общем заглавии «Дружеский юмор». Без прямого жанрового обозначения в 1941 г. опубликованы стихи анонимного автора / авторов с косвенной подсказкой «Новогодний юмор, совет». Большой стихотворный цикл Михаила Хонинова остался в свое время в рукописи без заглавия. Написанные в 1967 г. и увидевшие свет на страницах первого номера журнала «Теегин герл» за 1968 г. стихотворения Санжары Байдыева под общим названием цикла «Друзьям» не дифференцированы жанровой дефиницией, но опубликованы в рубрике «Хөкрлһн болн шоглһн» («Сатира и юмор»). В книжном варианте те же байдыевские произведения уже выведены за пределы сатиры и юмора, ориентированы на фольклорный жанр благопожеланий.

В терминологическом плане пародия репрезентировалась авторами по-калмыцки безэквивалентной лексикой с уточнением «литературн пародий» («литературные пародии») или понятием «үүрин шог» («дружеский юмор»). Иногда эти произведения, например, Т. Бембеева сопровождалась дружескими шаржами художника Н. Будникова, иллюстрируя портреты адресатов – Хасыра Сян-Белгина (1909–1980) и Эренцена Лиджиева

(1910–1980) [Бембеев 1959, 4; Бембеев 1960, 4]. Ранее неизвестный художник создал дружеские шаржи – на Басанга Дорджиева (1918–1969), Церена Леджинова (1910–1942) и Лиджи Инджиева (1913–1995), дополняя дружеские пародии анонимного автора в газете «Улан хальмг» от 1 января 1941 г.

Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике была небольшого объема (от 4 до 12 строк), структурирована разными строфами или единым текстом (иногда с использованием «лесенки»), традиционной для калмыцкого стихосложения анафорой (парной, сплошной), диалоговой конструкцией, риторическими фигурами. Заголовочно-финальный комплекс произведения ограничивался, как правило, заглавием, реже посвящением или эпиграфом, без обозначения места и времени создания. Заглавия обычно указывали на адресата (имя и фамилия в именительном или дательном падеже). Одни и те же адресаты в упомянутом цикле С. Байдыева в журнальном варианте даны в именительном падеже (Калян Санж) [Байдыев 1968 а, 74], а в книжном варианте – в дательном (Калян Санжд) [Байдыев 1968 b, 121], поскольку жанр благопожелания всегда имел адресный статус. Так, обращаясь к представителю старшего поколения, молодой поэт обыграл его поэму «Бригадир» (1934, в которой Шургучи спас во время бурана колхозное сено), назвав Санджи Каляева (1905–1985), защищавшего поэзию в суровые зимы и трудные времена, «бригадиром» калмыцких писателей и пожелав ему, несмотря ни на что, и далее воспевать прекрасную, как утренний мираж, жизнь. «Хальмг бичэчртэн / мана цагтан // Хаңмжта “бригадирнь” лавта / болвт. Шуурһта үлмүдиг, шуугата цагмүдиг / Шудтнь һатлад, шүлгән харсвт. / Өрүни маңһарин сээхн бээдл / Өрчэстн харл уга ханһатха!» [Байдыев 1968 а, 74]. Из-за цензуры метафорическими образами метеоусловий и хронотопа автор в контекстном плане передал и факты из биографии адресата, несправедливо репрессированного в 1937 г. и отбывшего срок на Колыме, а затем первым получившего звание народного поэта Калмыцкой АССР (1965).

В своем цикле Арзин Хар две из девяти пародий конкретизировал наименованием претекста с посвящением: «”Өнр ортав”. Доржин Басндг» («”Родная страна”. Басангу Дорджиеву») [Арзин Хар 1939, 91], «”Комсомольск марш”. Букшан Бадмд» («”Комсомольский марш”. Бадме Букшаеву») [Арзин Хар 1939, 92]. Так, автор, цитируя строки из указанного стихотворения Дорджиева («Маркс – Ленинэс экләд, / Мөңк Сталинск эпохд ирв» = «Начиная с Маркса – Ленина, пришел в бессмертную сталинскую эпоху»), с иронией заявил: «Сулхн! – эн куплетд / Шүдән умшач ирзэлһнэ» [Арзин Хар 1939, 91], т.е. «Расслабься! На этом куплете читатель скалит зубы», потешаясь над неуклюже выраженным содержанием исходного стихотворения. Вторая строфа пародии также начиналась с дорджиевской цитаты («Колхоз батар тогтаснь / Коммуна парть большевик»), а заканчивалась обращением к молодому поэту: «Көөрк, Басң, иньгм, / Келән невчк ясхнчн» [Арзин Хар 1939, 91]. В смысловом переводе: «”Колхоз укрепили Коммунистическая партия большевик”. Бедняга, Басанг-друг, язык не-

много подправь». Иначе говоря, поэту надо трудиться над своим стилем. То же замечание в анонимной пародии 1941 г. «Доржин Басң» («Басанг Дорджиев»), указывающей на стихотворение поэта «Байн теегм – байрта» («Радостна моя богатая степь»): «“Байн теегм – байрта”, / Басң дуучнь – өртө. / Теегин зөөрнь улмар өстхэ, / Түүнэ дуучнь айсан ястха!» [Доржин 1941, 4]. В смысловом переводе: «“Радостна моя богатая степь”. Басанг-певец у нее в долгу. / Пусть множатся сокровища степи, / Пусть ее певец улучшит свою мелодию».

Таким образом, авторы пародий, обращаясь к текстам коллеги, выделяли неудачные словесные пассажи, подчеркивая тем самым, что политическая лояльность, идеи эпохи, пропагандистские штампы и партийные лозунги – не признак художественности произведения и таланта его создателя.

Умшач в качестве эпиграфа к своим двум литературным пародиям – «Хоньна Муудад» («Мууде Хонинову») и «Көктэн Элдэд» («Эльде Кектееву») – привел записи своих разговоров с молодыми поэтами. Вступая с диалог с Михаилом Хониновым, автор напомнил ему: «“Зэрмдэн зөвэр сэн стихс / бичэд бээж болхмн” (Муудала күүндсн күүндэнэс)» [Умшач 1938, 4]. В смысловом переводе: «Иногда можно писать очень хорошие стихи (Из разговора с Муудой)». Мууда – домашнее имя Михаила Хонинова. Стихотворение состоит из двух неравных частей. В первой части слово предоставлено адресату: «Бээжэхэд нег стих бичхнь – / Бичсн стихим газетмүд харһцаххш, / Учринь редактормудас сурхнь – / Уутар хажһрмудын үзүлнэ. / Хажһр үгмүд харһвчн, / Хайхд харм болна, / Тиигж рифмэрн ирлцдг / Талдан үгмүд олдхш. / Бичэчрин членд орхар / Басл же гитлэн хурдлаң, / Тер бийнь эмтс / Төрүц учртан авцаххш» [Умшач 1938, 4]. Т.е. Мууда сокрушается: «Напишешь, бывало, одно стихотворение, в газетах не публикуют. Спросишь у редакторов, в чем причина, те долго показывают ошибки. Пусть встречаются неправильные слова, жалко мне бросать их, для нужных рифм другие слова не находятся. Чтобы стать членом Союза писателей, приходится много суетиться. Тем не менее, люди не принимают это во внимание». Во второй части Умшач наставляет: «Үгин хурцинь олж, / Үзгэн ниилүлж босх! / Күцэж давсинь тэвж, / Кергтэ юмс бич!» [Умшач 1938, 4]. Смысловый перевод: «Найдя остроуту слов, / соедини их! / В завершение добавь соли, / пиши нужные вещи!».

В эпиграфе ко второй пародии речь идет о творческих планах Эльди Кектеева: «“Ончхин Жирһлиннь” негдгч дегтринь / төгскчкэд, хойрдгч дегтринь бичжэнэв (Авторла күндсн күндэнэс)» [Умшач 1938, 4]. Смысловый перевод: «Завершив первую книгу “Ончхан Джиргал”, пишу вторую книгу (Из разговора с автором)». Э. Кектеев (1916–1965), обратившись к жизни и творчеству поэта Ончхана Джиргала, героя Отечественной войны 1812 г., приступил в 1937 г. к работе над первым романом в стихах в истории калмыцкой литературы.

Умшач размышлял по этому поводу: «Элдэн – “Ончхин Жирһл” / Зүркнэс мини хархш, / Эндр асхн нам / Зүүндм орад бээв. // Олн эмтс

цугтан / Умшхар адһжацахадг болхмн, / “Ончхин Жирһлнь” – Элдэг / Унтулго икэр зоважахмн. // Түүнэсн нам ода / Түүрн дегтрэсчнь барлулхнтн? / Бидн умшж үзэд, / “Болсн, түүкәһинь амсийвдн”» [Умшач 1938, 4]. В смысловом переводе: «“Ончхан Джиргал” Эльди не выходит у меня из сердца, сегодня даже во сне мне приснился. Народ торопится прочитать скорей, поэтому “Ончхан Джиргал” мучает Эльдю бессонницей. Так нам опубликуете первую книгу сейчас? А мы, прочитав, поймем, готовое или сырое еще, попробуем на вкус». Этой дружеской пародией Умшач исследовал современный литературный процесс, следя за его новинками, выступая в роли литературного критика.

Спустя несколько лет, в феврале 1941 г., газета «Улан баһчуд» публикует первую часть романа Кектеева [Көктэн 1941 а, 4; Көктэн 1941 б, 4], полностью роман завершён летом того же года.

Те же гастрономические сравнения в другой пародии Умшач. Читая «бесконечные» стихи Церена Леджинова, он сокрушался: «“Давснь тату” стихс / Дегд дуртаһар умшгдхш, / Амтн уга болад, / Амнас алдрад бээнэ» [Умшач 1938, 4]. Смысловый перевод: «Стихи, в которых недостает соли, читаются без удовольствия, будучи безвкусными, не держатся во рту». При этом пародист использовал слово «стихс» (стихи) без калмыцкого эквивалента «шүлгүд».

В двух пародиях Гари Даваева и Арзин Хар объектом внимания стала проза Баатра Басангова (1911–1944), обращенная к дореволюционной жизни калмыцкого народа. Первый из них, сопоставляя прошлое и настоящее, упоминает героиню повести писателя «Булгун» и книгу его рассказов «Өңгрсн цагин үнн» («Правда минувших лет», 1931). «Көкрсн шин теегтм / Көөрк Булһн үзгтхш, / Өңгрсн цагин үнн / Өмн бээдл санулна. / Москван сээхн уульңар / Машид цувж гүүнэ, / Мана жирһлтэ теегм / Шин тууж күлэнэ» [Даван 1935, 4]. Смысловый перевод: «В зазеленевшей новой степи не видно бедной Булгун, правда минувших лет вызывает в памяти прежнюю жизнь. По прекрасным московским улицам мчатся машины, наша ожившая степь ждет новую историю». Первая строка пародии «Басңга Баатр» («Баатр Басангов») цитатой отсылала к стихотворению адресата «Көкрсн шин теегтм» («Моя зазеленевшая новая степь») [Басңга 1935, 2–3]. Во второй строке драматическая судьба калмычки связана с прошлым социальным и семейным неравенством женщины. Хронотоп Москвы обусловлен столичной службой писателя в органах ОГПУ и НКВД.

Тот же призыв – обратиться к современной действительности – повторен вторым автором спустя несколько лет в пародии «Басңга Баатр» («Баатр Басангов»): «“Өңгрсн цагин үндэн” / Өмнк үн бичлэч. / Алдр мана өдрмүдэс / Ард хоцрсн медхчнь» [Арзин Хар 1939, 4]. В смысловом переводе: «В “Правде минувших лет” ты написал о прежней правде. Пойми, что отстаешь от великих наших дней».

На новогодней странице «Улан хальмг» за 1941 г. анонимный автор в стихотворении «Шин жилин шог, селвг» («Новогодний юмор, совет»)»

также высказал свои пожелания Новому году и писателям: «Болв, зуг чамур / Бидн невчкн зарһтавдн. / Мана ахнр бичэчнр / Манд дегтрмүд өртэ! // Тегэд, эднд кел / Тер өрэн даңцулгха! / Шүлг бичсн цагтан / Шикринь икэр тэвтхэ! // Айдта сээхн дуд, / Ахр, бичкн наадд, / Алькинь тедниг заахв, / Ахнр бийснь медхов!» [«Шин жилин шог...» 1941, 4]. Смысловой перевод: «Но мы тебе (новому году) немного обязаны. Наши старшие писатели должны нам книги! Поэтому скажи им, пусть они расплатятся! При писании стихов пусть больше добавляют сахара! Прекрасные песни, короткие пьесы, на что указывать им (писателям), сами они об этом знают!».

Писатели же, например, Лиджи Инджиев, Дендянь Айс (литературный псевдоним Аксена Сусеева, 1905–1995), Давид Кугультинов (1922–2006) тут же словно отвечают на эти высказывания в пародиях анонимного автора. «ИНЖИН ЛИЖ. Гертэн суусн намаг / Гейне гиж буульдна, / Зуг, бичсн шүлгүдтм / Зүркд баһар авлгдн» [Инжин 1941, 4]. В смысловом переводе: «Когда сижу дома, называют меня, восхваляя, Гейне. Но написанные мною стихи мало трогают сердца». Сусееву и Кугультинову как будто не хватает необходимой литературной помощи в виде конструктивной критики: «ДЕНДЭН АЙС. Модн келтэ гиж / Мел шоодж ханцхаш, / Болв, хурцд гиж / Бүлү нанд өгцхэхш» [Дендэн Айс 1941, 4]. В смысловом переводе: «Всё подшучивают, что у меня деревянный язык. Но сами не дают мне точило, чтобы заострить этот язык». «КӨГЛТИН ДАВА. Түрүн шүлгүдим умшчкад, / Теңгрт күргж буульдлаг, / Ода намаг холлдад, / Өршәнһү угаһар шалһлднат» [Көглтин 1941, 4]. Смысловой перевод: «Прочитав первые мои стихи, возносили до небес. Теперь избегают меня, критикуют без пощады». Пародист предостерегал современников и от неумеренной похвалы, и от голословной критики. Он как бы надевал на себя маску адресатов, примериваясь к ситуации.

Сравним пародию Евгения Верина «Из цикла “Жизнь и мозгования”» (1974) на позднего Кугультинова. В названии перефразирован известный его цикл «Жизнь и размышления» («Жирһл болн ухалһн», 1963–1975), в эпиграфе – мнимая самооценка пародируемого автора: «Как поглядишь со стороны – / И взвесишь мысль свою, – она / Покажется не столь умна...» [Верин 2005]. Иронически отображая процесс рождения «философского» стихотворения («Смотрю на мир. Мозгую в тишине. / О чем изречь?»), пародист, примеряя на себя маску калмыцкого поэта, в подробностях перебирая «глубокие» умозаключения, с удивлением заметил: «Найти хотел я тему для стихов, / Но темы нет. А стих уже готов» [Верин 2005]. Верин использовал пародийные приемы травестики, когда о высоких явлениях говорится низким стилем («Жизнь и мозгования», мозгую), и бурлеска, когда о бытовых вещах повествуется высоким слогом («О, все деянья в мире объяснимы! <...> И, коль собака лапку подняла, / Я понимаю: у нее – дела!»).

В основе большинства пародий тех лет заложен диалог пародиста с авторами книг и произведений, в том числе с их персонажами. В пародии М. Хонинова, адресованной Константину Эрендженову (1912–1991), Бага, герой его автобиографической повести «Дууч шар хөөч» («Песня чабана») ждет продолжения произведения: «Бага теегэр кедэд, / Белчүлж хөөдэн хэрүлнэ. / Костиг күлэж ядад, / Күрэд ирхинь сурулна» [Хоньна 2010, 55]. Смысловой перевод: «Бага в степи пасет овец, не может дожидаться Кости, постоянно спрашивает, когда тот появится». С. Байдыев же задается риторическим вопросом по поводу той же повести: «Дуулад, дуулад йовхинь – / Дууна айс хурцдн. / Дууч шар хөөчэс / Дууһарн кен давдв?...» [Байдын 1968, 74]. Смысловой перевод: «Когда поешь и поешь, мелодия песни улучшается. Кто сможет перепеть песню чабана?». И тут же пародист воспроизвел звукоподражание: «Гиндн ганри, ганри, ганри, / Ганри гиндн-гиндн га!...» [Байдын 1968 а, 75].

В пародии, адресованной Алексею Бадмаеву (1925–2007), С. Байдыев посредством калмыцкой поговорки, давшей название роману этого писателя (1964), пожелал ему новых книг: «Аавнрин келчкн – мел чик: / “Алтн шорад даргдд уга”. / Адг гихдэн арвн дегтр – / Ардасчн романчн дахулгха» [Байдын 1968 а, 75]. Смысловой перевод: «Правильно сказали наши предки: “Золото в песке не затеряется”. Пусть десять книг последуют за этим романом». Обыграв народную мудрость, автор указал и на контекст произведения, в котором тема сибирской ссылки калмыцкого народа представлена в латентном виде.

Калмыцкие переводы русской и зарубежной классики также привлекли внимание пародистов. Так, Арзин Хар обратился к Гаре Шалбурову (1912–1942) с вопросом по поводу его перевода пушкинской «Капитанской дочки»: «Капитана күүкн кеерч / Кезэ нар үзхмб? / Күүкндтн күргд шагшлдн, / Күн болхинь күлэжэнэ» [Арзин Хар 1939, 91]. Смысловой перевод: «Когда капитанская дочка, нарядившись, увидит солнце? Женихи ее гурьбой ходят в ожидании». Метафоры узнаваемы: выход в свет, женихи-читатели.

Одну из своих пародий Арзин Хар, Михаил Хонинов и Санжара Байдыев адресовали литературному критику Ивану Мацакову (1907–1975). Если Арзин Хар задается вопросом, если ты считаешь себя писателем, почему ничего не пишешь, хочешь сразу выдать большую книгу [Арзин Хар 1939, 90], то Хонинов обыгрывает фамилию сотоварища, в основе которой религиозное значение (мацг – пост), нацеливая его на главное дело: «МАЦГА ИВАНД. “Мацгин самнран” тэвж, / Магган хартан авич. / Тэрэнэ һазрар йовж, / Түүж буурлдаһинь чавчич» [Хоньна 2010, 59]. Смысловой перевод: «ИВАНУ МАЦАКОВУ. Приняв “нравственные обеты”, возьми в руки мотыгу. Пройдя по посевам, перебрал, вырубил полынь (сорняк)». С одной стороны, образный фитонимический ряд ориентирован на творческие реалии, с другой – вводит интертекст, отсылая к знаменитой Некрасовской формуле в «Сеятелях» (1877): «Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте!» [Некрасов 1965, 352]. С. Байдыев, воздав должное заслугам Мацакова-критика в помощи родной литературе с раннего периода, посоветовал ему: «Шалһан невчк хурцдүлж өгтн» [Байдын 1968 а, 75], т.е. «критику немного усильте».

«Пародия, таким образом, – акт повторной переработки, который по-

звояет нам отдавать прошлому дань памяти и должным образом хоронить это прошлое, но при этом оживлять его, снова пускать в оборот, заново использовать» [Куюнжич 2006, 89].

Итак, литературную пародию в калмыцкой лирике 1930–1960-х гг. отличают короткий период существования, немногочисленность пародистов и их произведений, эпизодический характер обращения к заимствованному жанру, доброжелательная авторская интенция, ЗФК (заглавие, реже посвящение и эпиграф), краткость, диалоговая конструкция, трансформация пародируемого объекта, литературная полемика, литературная игра, оценочная и социокультурная функция. Дружеская литературная пародия в жанровом отношении определялась авторами эксплицитно или имплицитно, создавалась как отклик на современный литературный процесс, а также по случаю: пародии Г. Даваева к первому съезду Союза писателей Калмыкии, пародии С. Байдыева к юбилеям коллег, анонимные пародии к Новому году. Адресатами таких стихотворений были как зрелые мастера, так и начинающие литераторы. Во всех пародиях калмыцкие авторы придерживались традиции национального стихосложения, прежде всего соблюдая единоначатие – парную или сплошную анафору. Жанр дружеской литературной пародии не был востребован в калмыцкой лирике нового столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. История калмыцкой литературы: в 2 т. Т. 2. Элиста, 1980.
2. Вербин Е. «Интересно!» Прага, 2005 // Литературные пародии. URL: <http://litparody.ru/authors/verbin-evgeniy/iz-tsikla-zhizni-i-mozgovaniya.html> (дата обращения 03.10.2019).
3. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М., 1977.
4. Куюнжич Д. Пародия как повторная переработка (литературной) истории // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 84–90.
5. Кушлина О.Б. Наследники Гиппоакта // Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост., вступ. ст. к разд., коммент. О.Б. Кушлиной. М., 1993. С. 5–27.
6. Лушникова Г.И. Когнитивные и лингвистические особенности литературной пародии: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.02.19. Кемерово, 2009.
7. Некрасов Н.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М., 1965.
8. Новиков В.И. Книга о пародии. М., 1989.
9. Сысоева О.А. Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 5. С. 330–335.
10. Арзин Хар. Литературин пародий // Улан туг. 1939. № 1–2. X. 90–93.
11. (a) Байдын С. Үүрмүдгэн // Теегин герл. 1968. № 1. X. 74–75.
12. (b) Байдын С. Йөрәлмүд // Байдын С. Назрин сорнц: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1968. X. 121–129.
13. Басңа Б. Көкрсн шин теетм // Таңһчин зэңг. 1935. Майин 25. X. 2–3.
14. Бембеев Т. Үүрин шог // Хальмг үнн. 1959. Сентябрин 27. X. 3.

15. Бембеев Т. Үүрин шог // Хальмг үнн. 1960. Декабрин 30. X. 3.
16. Даван Ы. Үүрин шог // Таңһчин зэңг. 1935. Майин 22. X. 4.
17. Дендэн Айс // Улан хальмг. 1941. Январин 1. X. 4.
18. Доржин Басң // Улан хальмг. 1941. Январин 1. X. 4.
19. Инжин Лиж // Улан хальмг. 1941. Январин 1. X. 4.
20. (a) Көктән Э. Ончхин Жирһл // Улан хальмг. 1941. Февралин 2. X. 4.
21. (b) Көктән Э. Ончхин Жирһл // Улан хальмг. 1941. Февралин 5. X. 4.
22. Умшач. Литературн пародий // Улан баһчуд. 1938. Декабрин 8. X. 4.
23. Хоньна М. <Пародии> // Теегин герл. 2010. № 6. X. 55–60.
24. Шин жилин шог, селвг // Улан хальмг. 1941. Январин 1. X. 4.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kuyundzic D. Parodiya kak povtornaya pererabotka (literaturnoi) istorii [Parody as a Revision of a (Literary) Story]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006, no. 80, pp. 84–90. (In Russian).
2. Sysoeva O.A. Literaturnaya parodiya: problema zhanra [The Problem of the Literary Parody Genre]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2013, no. 5, pp. 330–335. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Kushlina O.B. Nasledniki Gipponakta [Heirs of Hipponax]. *Kushlina O.B. (comp, foreword, comment.). Russkaya literatura 20 veka v zerkale parodii: Antologiya [20th-Century Russian Literature in the Mirror of Parody: Anthology]*. Moscow, 1993, pp. 5–27. (In Russian).

(Monographs)

4. Muniyev B.D. (ed.). *Kalmytsko-russkii slovar'* [Kalmyk-Russian Dictionary]. Moscow, 1977. (In Kalmyk and Russian).
5. *Istoriya kalmytskoi literatury* [History of Kalmyk Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Elista, 1980. (In Russian).
6. Novikov V.I. *Kniga o parodii* [A Book about Parody]. Moscow, 1989. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Lushnikova G. I. *Kognitivnye i lingvisticheskie osobennosti literaturnoi parodii* [Cognitive and Linguistic Features of Literary Parody]. PhD Thesis Abstract. Kemerovo, 2009. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

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

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00073

И.Н. Фещенко (Португалия)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ «ЯЗЫЧЕСТВА» РИКАРДУ РЕЙША – САМОГО ЗАГАДОЧНОГО ГЕТЕРОНИМА ФЕРНАНДО ПЕССОА

Аннотация. Статья раскрывает суть и значение нового португальского или трансцендентального язычества, положенного Фернандо Пессоа в основу творчества его самого малоизученного и самого загадочного гетеронима – Рикарду Рейша. В первой части статьи раскрывается происхождение этого гетеронима, черты его биографии, роднящие Рейша с его творцом. Освещены особенности его своеобразного поэтического слога, наполненного лексическими архаизмами, латинизмами и даже эллинизмами, повторяющимся использованием вычурных фигур речи (гипербатона, эллипсиса, умолчания, оксюморона и др.), намеренно латинизированный слог, перевернутый или искаженный порядок слов, который усиливает впечатление от его поэтической речи, придает ей благородство и возвышенность, но вместе с тем и холод, искусственную отстраненность от читателя, в связи с чем его тексты долгое время не были поняты и признаны критиками. Раскрывается своеобразная метрика, перекликающаяся с атичными моделями, но вовсе им не следующая слепо, являющаяся по своей сути своеобразным поэтическим экспериментом Рейша / Пессоа. Во второй части статьи раскрываются истоки «язычества» Рикарду Рейша, которые можно найти в следовании примеру Луиса Камозенса (особенно его «Лузиадам»), в постоянном поиске альтернативы официальной христианской религии, в которой он был полностью разочарован, что привело его, в частности, к гностицизму, а именно к языческому гностицизму, выраженному в трудах герметиков. Еще одна причина обращения Пессоа / Рейша к язычеству: для него это – путь к свободе. Рейш – единственный гетероним Пессоа, в творчестве которого португальский гений нашел покой и внутреннюю свободу.

Ключевые слова: Рикарду Рейш; античные логоэды; интертекстуальные связи; трансцендентальное язычество; теософия и розенкрейцерство; гностицизм; герметизм; дисциплина ритма; внутренняя аристократичность.

I.N. Feshchenko (Portugal)

The Origin of “Paganism” by Ricardo Reis – the Most Mysterious Heteronym of Fernando Pessoa

Abstract. The article reveals the essence and significance of the new Portuguese

or transcendental paganism put by Fernando Pessoa into the basis of the work of his most poorly studied and most mysterious heteronym – Ricardo Reis. The first part of the article reveals the origin of this heteronym, the features of his biography, connected Reis with his creator. The features of his peculiar poetic style are highlighted. His poetic language is filled with lexical archaisms, Latinisms and even Hellenisms. It is characterized by a deliberately Latinized style, repeated use of such figures of speech as hyperbaton, ellipsis, silence, oxymoron, etc., inverted or distorted word order, reinforcing the impression of his poetic speech, giving it nobility and sublimity, but at the same time attaching something cold, artificial detachment from the reader, in connection with which his texts for a long time were not understood and recognized by critics. This article reveals a kind of metric reflecting antique models, but it's not at all following blindly, but it a kind of poetic experiment by Reis / Pessoa. The second part of the article is about the origins of "paganism" by Ricardo Reis, which can be found in following the example of Luís Camões (especially his "The Lusiads"), in the constant search for an alternative to the official Christian religion, in which he was completely disappointed, which led him, in particular to Gnosticism, namely to pagan Gnosticism, expressed in hermetic books. Another reason for Pessoa / Reis to paganism: for him, this is the path to freedom. Reis – the only heteronym Pessoa, in the work of which the Portuguese genius found peace and inner freedom.

Key words: Ricardo Reis; antique rhythms; intertextual connections; transcendental paganism; theosophy and Rosicrucianism; Gnosticism; hermeticism; discipline of rhythm; internal aristocracy.

«Я ... родился с верой в богов, воспитал себя в этой вере и в этой вере умру»
[Lopes 1990, p. 358].

«Я верю в существование богов; верю в их бесчисленное множество, в возможность для человека подняться до бога»
Рикарду Рейш [Pessoa 1986 b, p. 1070].

Фернандо Пессоа (1888–1935) – португальский гений, писатель с глубочайшим философским мышлением, тонкий лирик, оставил после себя колоссальное неопубликованное наследие. Как известно, интереснейшим нововведением Пессоа в мировую литературу было создание им гетеронимов. Это – не просто «маски Пессоа», но настоящие яркие авторы, у каждого из которых была своя биография, свой литературный «почерк», свои взгляды, собственная подпись, свой характерный внешний облик: их «создатель» позаботился обо всем. Сам Пессоа вступал со своими гетеронимами в дискуссии, писал о них критические статьи, то же самое делали и они в отношении него. Пессоа был настоящим драматургом, но его пьеса была «драмой в личностях», драмой, в которой действовали писатели, создающие собственные поэтические и прозаические творения. В каждом из гетеронимов – часть мировоззрения самого Пессоа. Главные гетеронимы Пессоа – Алберту Казейру, Алвару де Кампуш и Рикарду Рейш. Бернарду Суареш, которому Пессоа отвел роль автора своей самой глубокой, самой

знаменитой книги прозы – «Книги непокоя», считается полу-гетеронимом Пессоа, он, по словам своего создателя, не обладая личностью Пессоа, не обладал также и собственной, это был «сам Пессоа минус разум и чувствительность» (из письма к Адолфу Казайш Монтейру 13.01.1935 [Pessoa 1986 a, 199]).

Происхождение Рикарду Рейша – «португальского Горация»

Один из полу-гетеронимов Фернандо Пессоа – философ Антониу Мора – в своих работах прославил древнюю Грецию, колыбель цивилизации. По его утверждению, из нее виден целый мир, прошлое просматривается так же ясно, как и будущее, так поднимается над вершинами других цивилизаций ее высокая вершина творческой славы. Наблюдать мир «из окна древней Греции» – это означает держать весь мир в своих ладонях, не удивляться ничему, ибо все в этом мире уже было сказано и написано [Pessoa 1966, 114].

Ближе всех гетеронимов Пессоа к вершинам античного творчества подошел Рикарду Рейш, изучавший латынь в колледже иезуитов, а греческий язык – самостоятельно. Фернандо Пессоа определил сущность Рикарду Рейша так: «Греческий Гораций, который пишет по-португальски».

В своих неопубликованных записках он рассказывал о том, что «доктор Рикарду Рейш» родился в его душе 29 января 1914 г. в 11 часов ночи. В предыдущий день он участвовал в дискуссии о современном искусстве, и, вспоминая эту беседу, неожиданно обнаружил, что у него в мозгу возникла определенная неоклассическая теория. Она была прекрасна, но самым интересным было то, что она развивалась в его голове вопреки его несогласию с ее основополагающими принципами. Эту теорию Пессоа решил сделать «научным неоклассицизмом» [Pessoa 1966].

Но позже, в письме Казайш Монтейру от 13 января 1935 г. [Pessoa 1986 a, 199], он изменил эту дату, утверждая, что Рикарду Рейш родился в его творческом воображении в 1912 г. Известный исследователь Пессоа и издатель его книг в Португалии Ричард Зенит считает, что Пессоа задумал Рейша первым из трех своих главных гетеронимов. Однако литературная продукция Рейша стала появляться позже, начиная с марта 1914 г., и продолжала выходить до 13 декабря 1933 г. У Рейша, по словам Зенита, изучавшего архив Пессоа, тоже был свой «триумфальный» день или момент: 12 июня – днем первого появления продукции Рейша – были датированы 7 од, еще четыре были датированы 16 июня и еще три – 19.

В биографии Рейша великий португалец использовал моменты собственной биографии. В лице в Дурбане Пессоа, по его собственным словам, прочел Мильтона раньше, чем Камюэнса, читал Горация в оригинале и упражнялся, как и его товарищи по лицу, в переводе его английскими стихами. Кроме Мильтона, Пессоа изучал и других английских поэтов, также специализировавшихся в переводе греко-латинских од рифмованными стихами: Кроули, Марвелла, Джонсона. В архиве Пессоа сохранились от

этого времени его записи структуры сапфической и алкеевой строф на английском языке. Остался также его перевод одной из од Горация (ода пятая из Книги 1), обнаруживающий безупречное понимание оригинала юношей-лицеистом. Позже Пессоа пришел к выводу о том, что при переводе античной поэзии уместнее использовать нерифмованные стихи, причем ритмика должна быть более изящной и легкой, именно такая ритмика спасает стих от монотонности, присущей ритму белого стиха. Как известно, Пессоа, начавший свое литературное творчество на английском языке, только с 1908 г. стал писать по-португальски, вдохновленный Алмейдой Гарреттом (его книгой «*Folhas Caidas e Flores sem Fruto*»). Читая Гарретта, Пессоа также мог встретиться с его переводами греко-латинской поэзии (Сапфо, Алкея, Анакреонта, Горация).

Особенности поэтической речи Рикарду Рейша

Рейш – наименее изученный из гетеронимов Пессоа. Однако в последнее время появляется все больше серьезных научных исследований, в которых отдается должное его утонченным классическим одам, его гордой и горькой философии, его религии – «новому португальскому язычеству». Среди них наиболее важным следует признать мнение Эдуару Лоуренсу – португальского писателя, эссеиста, глубокого исследователя португальской словесности и культуры. В своей книге «Пессоа перечитанный» Лоуренсу подчеркивает, что многие критики просто нечувствительны к высокой поэзии Рейша, которая, имитируя античность и будучи достойной античности совершенством будто высеченных из мрамора образов, отличается в то же время оригинальной глубиной и подлинной современностью: «То, что выходит из под пера Рейша – глубокая печаль, по своей сути очень современная» [Lourenço 1973, 52–53, 239].

Известная португальская исследовательница Мария Элена да Роша Перейра [Rocha Pereira 2012, 261] также подчеркивает, что Рейш – самый трудный для понимания гетероним Пессоа. Причина этого в том, что оды Рейша, в которые он сумел вместить всю богатейшую культурную традицию человечества, представляют собой внутренний диалог между прошлым и настоящим, выраженный своеобразным поэтическим слогом, который наполнен лексическими архаизмами, латинизмами и даже эллинизмами, повторяющимся использованием вычурных фигур речи (гипербатона, эллипсиса, умолчания, оксюморона и др.). Синтаксис многих его текстов латинизирован, намеренно усложнен, для него характерен перевернутый или искаженный порядок слов, усиливающий впечатление от его поэтической речи, придающий ей благородство и возвышенность. Из-за частого использования глаголов в повелительном наклонении и герундия в его одах появляется дидактический тон.

Все это создает намеренное отдаление от читателя, делает затрудненным восприятие текста. Речь, вставленная в жесткую ритмическую схему, стремится к одной цели: создать впечатление холода, сдержанности, ис-

кусственного и непродуктивного возвращения к прошлому. Понятно, что такая поэзия и не может быть доступной любому читателю.

Как известно, Фернандо Пессоа смело экспериментировал в области поэтической метрики, эти эксперименты он осуществлял, в основном, под маской своих главных гетеронимов. Поэтику португальского Горация – латиниста, классика Рикарду Рейша Фернандо Пессоа выстраивал особенно тщательно. В поисках новой метрики он исследовал метрические системы других культур, в частности, античную греко-латинскую и английскую. Но законы стихосложения античности резко отличались от португальской, достаточно свободной системы. Строгие правила, характерные для построения строф античных логоэдов, стали бы для португальской поэзии удушающим корсетом. С другой стороны, разнообразие этих логоэдов открывало богатейшие возможности, для того чтобы сделать собрание од Рейша многоголосым музыкальным произведением.

Как решает эту проблему Рейш / Пессоа? Он создает свои собственные метрические системы на базе разнообразных античных строф, имитируя таким образом античные логоэды, приспособляя их строгие правила к португальской системе версификации. К такому выводу приходит Фернанду Лемуш и другие исследователи метрики од Рейша / Пессоа.

Лишь в отдельных случаях Пессоа относительно строго соблюдает античную метрику. Мне удалось найти в корпусе поэзии Рейша / Пессоа оды, написанные с использованием малой сапфической строфы, например в оде «Ведом страх мне, Лидия, перед роком...». Большая сапфическая строфа используется португальским Горацием в несколько измененном виде (ода «Бледность дня слегка позлатить...»). В одах Рейша / Пессоа встретились также в чистом виде вторая асклепиадова строфа (ода «Право, я не из тех, кто предпочтению...»).

Четко воспроизводит Рейш / Пессоа дактилический каталектический гекзаметр в одной из самых известных его од «Лидия, ты приходи посидеть у реки неширокой...». С использованием алкеева девятисложника, элемента античной алкеевой строфы, написана ода «Пустыми пусть пребудут руки». Алкеев одиннадцатисложник лежит в основе оды «Оставим знанье, Лидия, может ли...».

Но в большинстве од Рейша / Пессоа сочетаются отдельные элементы различных античных строф. Фактически, перед нами не известные строфы, а имитация античных логоэдов, продукт творчества Рейша / Пессоа [Фещенко-Скворцова 2015, 232–243].

Оды, написанные в последние годы жизни автора, кажутся более лаконичными и простыми по форме, чем оды, написанные ранее.

Интертекстуальные связи поэзии Р. Рейша с мыслителями древности и современными философами

Не только форма, но и темы многих од Рейша идут от Алкея, Горация. Но это – иллюзия подражания: его оды, перекликаясь со своими моделя-

ми, вовсе за ними не следуют. Это можно увидеть, читая варианты 1 оды из 1 книги (единственное прижизненное издание од Рейша): «Остаюсь на века я, созерцающий». Каждый вариант дает свою версию, говорит о другом. Первой это показала исследовательница Мария Фернанда де Абреу [Abreu 1985, 66–72].

Остаюсь на века я, созерцающий,
На колонне стихов своих.
Что бояться веков тока шумливого,
Что бояться забвения,
Если разум, застыв, зрит отражение –
Мира внешнего отблески,
Вот – искусства исток: плазма творящая,
Мир – не разум наш немощный.
Так мгновенье себя в меди гравирует –
Жизнь свою в бесконечности.

[Reis 2007, 17]. Перевод И. Фещенко-Скворцовой.

Выбрав моделью текст Горация, Рейш фактически противоречит ему в своих вариантах этой оды – как доказал в своем исследовании молодой лиссабонский филолог Нуну Амаду (докторская диссертация 2016 г.) [Amado 2016].

Все новые интертекстуальные связи с мыслителями древности и современными философами обнаруживают в поэзии и прозе этого гетеронима литературные критики. Португальский исследователь Силва Белкиор первым установил интертекстуальные связи между одами Рейша и поэмами Вергилия. Например, упоминание о «девяти объятьях Стикса» скорее всего пришли в оды Рейша из поэм Вергилия («Георгики», «Энеида»). Мозаику из цитат представляет собой одна из самых известных од: «Лето приносит цветы, что снова...».

Ad Caeiri manes magistri

Лето приносит цветы, что снова
Кажутся новыми нам, и манит
Зелень листьев воскресших,
Зелень древняя листьев.
Но не вернет нам его немая
Бездна, трясина, что нас глотает,
В мир живых не воротит
К свету ясному солнца.
Нет, не вернет, и к нему напрасно
Будет потомство взывать сквозь годы,
Девять прочных запоров

Стикс закроет за мертвым.
Чутко внимавший певцам с Олимпа,
Слушая, слышал он их, и слыша –
Слыша, их понимал он,
Он – в ничто обратился.
Вы, что венки плетете достойным,
Не увенчали его при жизни,
Значит, дар погребальный
Вам вручить остается.
Комья земли отряхни свободно,
Слава, хоть ты, и гордись им город,
Тот, Улиссом воздвигнут,
Семь холмов увенчавший.
Как не смолкает тот спор старинный
Из-за Гомера, Алкей, твой Лесбос,
Фивы, Пиндара мать,
Чтят и помнят поэтов.

[Пессоа 2017, 155] (перевод И. Фещенко-Скворцовой).

Тема ее – тема известных од Горация, в ней идет речь об ушедшем великом поэте. Читатель может думать, что в этой оде имеется в виду Гомер, хотя в ней упоминаются и другие поэты: Алкей, Пиндар. Но некоторые исследователи творчества Пессоа пришли к выводу: в конце этой оды Рейш / Пессоа между строк говорит и о самом себе, упоминая в числе других городов, ставших родиной поэтов, о Лиссабоне – городе, воздвигнутом Улиссом и увенчавшем семь холмов. Известно, что Пессоа родился в Лиссабоне в доме на площади Святого Карлуша [Rocha Pereira 2012, 276–282].

Творческий проект трансцендентального язычества

Еще в 1915 г. Пессоа осознал свою миссию, свой гений, который требовал от него полной самоотдачи в творчестве, отречения ради него от всех других радостей и соблазнов жизни. Он признавался в этом своем убеждении только самым близким друзьям (письмо Пессоа Арманду Кортеш-Родригешу от 19 января 1915 г.) [Pessoa 1915]. Всю свою жизнь он стремился к совершенству в своем творчестве, хотя осознавал невозможность этого совершенства, о чем, в частности, писал и в «Книге непокоя».

Эдуарду Лоуренсу в своей книге «Пессоа – вновь перечтенный» [Lourenço 1973, 195] замечает, что в душе Пессоа всю жизнь шла борьба между убежденностью в своем поэтическом гении и сомнением в своей творческой силе, которая позволила бы ему реализовать замыслы.

Поэт-философ – Пессоа, желавший стать супер-Камоэнсом, критиковал своего великого предшественника, но при этом невольно вдохновлялся его идеями, соревновался с ним. Луиш Вай де Камоэнш или Луис Камо-

энос искал поэтического вдохновения в классической античности. Особенно это заметно в «Лузиадах», где в песне 1 (восьмистишия 20–29) даже описывается эпизод совещания богов на Олимпе. И для того, чтобы превзойти величие «короля лузитанских поэтов», Пессоа должен был обратиться к классике. Ни один из его гетеронимов не отвечал в такой степени этому назначению, как Рикарду Рейш с его эрудицией, глубоким знанием античных латинских и греческих авторов.

Своему гетерониму Рейше доверил Пессоа попытку модернизации греческого и латинского пантеона богов как ключ к **творческому проекту – трансцендентального язычества – эстетической религии сенсационизма**. Всерьез или нет пытался португальский мыслитель возродить язычество, противопоставить его христианству, которое он критиковал в первую очередь за неумение вобрать в себя богатую многоликость язычества? Трудно сказать, возможно, это такой же миф, как и легенда о возвращении короля Себастьяна, о пятой империи – империи поэтов, – такая же попытка в мифе возродить творческий дух нации. По мнению Ричарда Зенита, язычество Рейша служит для Пессоа в первую очередь средством «освящения жизни». Рейш отличается от других гетеронимов глубокой религиозностью; если Алберту Каэйру преклоняется только перед чистой объективностью вещей, то Рейш учитывает и такую же объективность, реальность потребностей нашей природы, одна из которых – наше религиозное чувство [Pessoa 2012, 303].

Пессоа был глубоко разочарован в официальной католической религии. Холод мрамора, из которого изваяны оды Рейша, идет от пятого этажа на улице Золотильщиков, где одиноко жил Бернарду Суареш, окруженный только своими размышлениями и блужданиями духа. Классический холод Рейша отражает драму Суареша, который рассказывает о холоде одиноких толп в современных ему городах. Этот холод у Суареша, бродившего по улицам Байши в Лиссабоне, возникает от его усталости от существования. Та же усталость сквозит в стихах Рейша. Когда он выражает пожелание, чтобы зима была не в его сознании, но всего лишь в природе, читателю не верится в это. Зима в сознании или холод в сердце, похоже, они были присущи Рейшу:

Мы чувствуем не то, что есть, но только
Доступное рассудку. Вот – зима,
Ее мы принимаем как судьбу.
Пусть будет на земле, но не в сознание нашем,
Чтобы в любой любви и книге мы любили
Наш кратковременный очаг.

[Reis 2007, 184] (перевод И. Фещенко-Скворцовой).

Приведу для сравнения отрывок из «Книги непокоя» Бернарду Суареша / Фернандо Пессоа, разве не тот же холод был и в его сердце, и разве не

та же причина этого душевного состояния?

«Я родился в такое время, когда большинство молодых людей потеряли веру в Бога по той же причине, по которой их предки ее имели – не зная, почему. И, так как дух человеческий имеет природную тенденцию критиковать оттого, что чувствует, а не оттого, что думает, большинство этих молодых выбрали Человечество в качестве заместителя Бога... решил для себя, что Бог, будучи недоказуемым, мог бы существовать, и в этом случае его должны были бы обожать; что Человечество, будучи чисто биологической идеей и не означая ничего более, чем вид животных, именуемый человеком, было не более достойным поклонения, чем любой другой вид животных... Итак, не умея верить в Бога и не имея возможности верить в определенную совокупность животных, я остался с краю от людей, на том расстоянии ото всего, что обычно определяется как Декадентство. Декадентство – это полная потеря бессознательности; потому что бессознательность – фундамент жизни. Сердце, если бы могло думать, остановилось бы.

Для того, кто, как я, живет, как бы без жизни, что остается, кроме немногих партнеров, отречения как способа и созерцания как судьбы? ...чуждые торжественности всех миров, безразличные к божественному и презирающие человеческое, мы легкомысленно посвящаем себя ощущению без цели, культивируемому в утонченном эпикуреизме, что только и подходит нашей умственной энергии» [Пессоа 2016, 10–11].

Связь творчества Ф. Пессоа с эзотерическими движениями

Общеизвестно, что Пессоа всю жизнь был в постоянном поиске альтернативы официальной христианской религии, хотя он хорошо сознавал безнадежность своих поисков, но его интерес к секретным сообществам, эзотерическим движениям и оккультной истории постоянно развивался. Его работы, посвященные этим вопросам, представляют собой важную часть литературной продукции Пессоа, однако она до сих пор удостоилась лишь косвенного внимания со стороны исследователей его творчества. Кажется, двумя самыми интересными для него отраслями этого эзотерического феномена были Теософия и Розенкрейцерство. Пессоа переводил Блаватскую, Лидбитера, Безант и Мэйбл Коллинз. Если говорить конкретно о Блаватской, он перевел с английского языка на португальский пятый том «Эзотерической и теософской коллекции» под названием «Голос безмолвия» [Blavatsky 1916].

Многие мысли Пессоа, выраженные как в его собственных стихах, так и в стихах его гетеронимов и в его прозе, свидетельствуют о том, что Пессоа были близки теософские положения, в том числе и о коллективном «Творце» Вселенной, согласно которому план дается «мыслесосновой» Космоса, а строительный труд выполняет Множество Разумных Сил. «Творец» не есть личное Божество, но лишь совокупность Дхиан-Коганов и прочих Сил [Блаватская 1993, 348].

Не являются ли «боги» Рикарду Рейша этими самыми «Силами», со-

гласно герметическим философам – Гениями и Демонами, из которых вторые – духи хранители человеческой расы, – по словам Гермеса, «пробывают вблизи бессмертных и оттуда следят за делами человеческими» [Блаватская 1993, 357]? Недаром среди первых же од Рикарду Рейша была и ода «Боги, кого низвергли...»:

Боги, кого низвергли,
Братья Сатурна, часто
В сумерках к людям сходят
Тайно следить за жизнью.

[Reis 2007, 46–47]. Перевод И. Фещенко-Скворцовой.

Пессоа послал первые оды Рейша своему другу Мариу де Са-Карнейпу, и его особенно восхитила эта ода. Здесь людям напоминают, что боги-олимпийцы свергли поколение предыдущих богов – Титанов, среди которых был и Сатурн, и древний бог Солнца – Гиперион. Это о них говорит Пессоа как о древних силах:

Эти руины силы
Древней – хотят заставить
Верить, что мир обширней
Видимых нам реалий.

Однако теософию Пессоа подвергал достаточно жесткой критике, особенно по следующим четырем позициям: анти-демократизм, анти-гуманизм, анти-феминизм и анти-ориентализм. Как это следует понимать? Конечно, Пессоа не был противником всякой демократии, но он возражал против стремления теософии, как он это понимал, демократизировать герметическую традицию, оккультные знания, делая их достоянием широкой публики, «сделать невидимое видимым». Пессоа считал, что «теософия... – всего лишь демократизация герметизма» [Pessoa 1989, 54].

По мнению Стеффена Дикса, Пессоа начинал с язычества и закончил гностицизмом [Dix 2014].

Вот, что писал Пессоа в ответе на опросник за 8 месяцев до своей смерти: «Религиозные убеждения: Христианин – гностик и, поэтому, противник всех официальных религий, особенно католицизма. Предан по мотивам, о которых сказано ниже, тайным доктринам христианства, близко связанным с израильскими тайными доктринами (Каббала) и с оккультной сущностью учения масонов. Посвящение: Посвященный непосредственно Учителем в ученики трех низших степеней якобы упраздненного Ордена Тамплиеров в Португалии» [Pessoa 1986 с, 252].

Название «гностицизм» является производным от слова «гнозис» – особое духовное знание и познание, доступное только сознанию просветленных. Пессоа более интересовал так называемый языческий гности-

цизм, выраженный в трудах герметиков, т.е. герметизм или герметическая философия.

По словам Ричарда Зенита, язычество Рейша «представляло собой большое открытие в духовном плане» [Zenith 2014, 34]. Оно шире и глубже язычества древних греков и римлян, потому что принимает в себя богов всех эр и эпох, и тех, кто был до олимпийцев, и Бога христиан, о котором Рейш написал также в первый же день своего существования как автора в оде «Пан великий не умер...»:

Не заменит всех прочих
Грустный бог христианский,
Он – один из бессмертных,
Тот, кого не хватало.

Язычество Рейша расписывает для него мир яркими красками, оно облекается плотью его поэзии, почитающей все, что он встречает вокруг себя и в себе самом: «Ритм его од подобен ритуалу, обряду, подобен пульсирующей в артериях крови. Каждый раз, как он слагает одну из од, он чувствует, что существует, не нанося ущерба ничему и никому и не оскорбляя свое собственное внутреннее бесконечное разнообразие» [Zenith 2014, 40].

Ф. Пессоа / Рикарду Рейш в поисках внутренней свободы

«Рейш внимал только законам Судьбы, которые надлежащим образом отражены в метрических законах, и которым подчиняются его горацевы оды. Кажется, он искал через них покой и внутреннюю свободу... Быть свободным – не значит не иметь дисциплины, но – не нуждаться в дисциплине, обладать ритмом, быть высшим», – писал Пессоа в своем неизданном тексте под названием «Свобода». Он говорил о «внутренней аристократичности», которая состоит в «природной гармонии души» [Espolio BNP E3/92M-52, цит. по: Zenith 2014, 26].

Рикарду Рейш в одной из своих дискуссий с Алвару де Кампушем (другим гетеронимом Пессоа) утверждал, что дисциплина ритма, усваиваясь, становится частью души поэта [Reis 2003, 210].

Ту же мысль выражал этот гетероним Пессоа и в своих одах, например этой, наиболее известной:

Разум увлечь высотой и слепо
Вверить своим законам –
Строгим – стиха плетенье;
Если идея парит высоко,
Слово за ней стремится,
Служит ей ритм покорный.
[Лузитанская душа 2017, 205].

Эта мысль Пессоа о высших ритмах жизни, владение которыми приводит к внутренней аристократичности и природной гармонии души нова. Очень похоже на нее утверждение французского мыслителя Мишеля Монтеня (1533–1592) о том, что следовало бы ступать по этому миру полегче, едва касаясь его поверхности, скользить по нему, не углубляться в него. О том же свидетельствует виднейший суфийский философ и музыкант XX столетия Хазрат Инайят Хан (1882–1927): «Жизнь – это место, где необходимо двигаться нежно. В мыслях, речи или действиях надо держать под контролем ритм; во всем, что делаешь, необходимо соблюдать закон гармонии» [Хан 1998, 129]. Суфийский мудрец говорит о том, что счастье можно найти только внутри себя, но для этого человек должен найти правильный ритм и на него настроиться. Возможно, Пессоа знал книги этого суфийского философа, известно, что в 1913 г., планируя перевод «Рубайята» Омара Хайяма, он читал работы по персидской литературе, книги об исламской религии, культуре и искусстве, произведения суфийских мистиков и поэтов.

Ричард Зенит считает, что изо всех гетеронимов Пессоа (включая самого их творца – ортонима) наибольшей свободой обладает Рикарду Рейш. Он уверен, что гетеронимия была нужна Пессоа для обретения свободы: «Если гетеронимия что-то означает, а я считаю, что она означает очень многое, она является освобождением от единственного направления мышления, от единственного стиля, от единственного способа существовать и даже от обязанности быть кем-то (одним)» [Zenith 2014, 28]. Язычество Рейша, открытое самым различным традициям и верованиям, всем эпохам истории человечества, отражает в религиозном плане ту свободу, которую Пессоа искал для себя на онтологическом плане. Свободу, которую он нашел в гетеронимии, которую осуществляет сам принцип гетеронимии: возможность быть всем и ничем, чем-то неопределенным, находящимся в постоянном движении, в постоянной трансформации своего отождествления. Рикарду Рейш пошел дальше Алберту Каэйру. Каэйру остается с природой – непосредственной, чистой, объективной, а Рейш вмещает в себя понимание мира более глубокого, чем видимые реалии, мира богов, оккультных сил и таинств – мистерий [Zenith 2014, 34].

Рейш для Ф. Пессоа – маска, скрывающая крик, проглоченные слезы под четкостью и безупречностью стихов, почти геометрических, путь к освобождению, пусть и дорогой ценой. Иллюзия свободы и счастья возможна только в случае добровольного принятия человеком своей судьбы, отречения собственной волей от страстей и привязанностей земной жизни. Вот как выразил это Рейш в одной из наиболее известных своих од:

Мне же уз не иметь боги позволили,
Дар свободы вручив и одиночества –
Хлад обнаженных вершин.

[Reis 2007, 188]. Перевод И. Фещенко-Скворцовой.

Творчество Рейша, по словам его творца Пессоа, – это сознательное и дисциплинирующее усилие, направленное на обретение свободы. Видимо, именно поэтому Рикарду Рейш сопровождал Фернандо Пессоа до последнего года его жизни, последняя поэтическая композиция Рейша была датирована 15 днями ранее смерти поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Т. 1. Кн. 1. М., 1993.
2. Лузитанская душа. Стихи португальских поэтов XV–XX веков / сост. и пер. И. Фещенко-Скворцова. Москва, 2017.
3. Пессоа Ф. Книга непокоя / в пер. И. Фещенко-Скворцовой. М., 2016.
4. Пессоа Ф. Лиссабон: что следует увидеть туристу. М., 2017.
5. Фещенко-Скворцова И. Триумфальный день Фернандо Пессоа // Иностранная литература. 2015. № 7. С. 232–243.
6. Хан Инайят Хазрат. Учение суфиев. М., 1998.
7. Abreu M.F. Sobre uma ode de Ricardo Reis: duas versões ou dois poemas // *Colóquio Letras. Ensaio*. 1985. № 88, Nov. P. 66–72.
8. Amado M.M.P. Ricardo Reis, 1887–1936. PhD Thesis. 2016. URL: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26299/1/ulfl218787_td.pdf (accessed 16.11.2018).
9. Blavatsky E.P. A Voz do Silencio E outros fragmentos do Livro dos Preceitos Aureus da versão inglesa de H.P.B. 1 vol. Lisboa, 1916. URL: <http://purl.pt/14427> (accessed 16.11.2018).
10. Dix S. Democratization and the aristocracy of the occult: Fernando Pessoa between Theosophy and Rosacrucianism // *Pessoa Plural*. 2014. № 6. P. 1–20.
11. Lopes T.R. Pessoa por conhecer. Vol. 2. Lisbon, 1990.
12. Lourenço E. Pessoa Revisitad. Leitura estruturante do drama em gente. Porto, 1973.
13. Pessoa F. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues – 19 Jan. 1915 // *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues / introdução de Joel Serrão*. 3.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1985. P. 43.
14. (a) Pessoa F. Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. 1935 // *Pessoa F. Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas / introdução, organização e notas de António Quadros*. Lisboa, 1986. P. 199.
15. Pessoa F. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação / textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, 1966.
16. (b) Pessoa F. *Obra Poética e em Prosa*. Vol. 2. Porto, 1986.
17. (c) Pessoa F. Nota Biográfica. Lisboa, 30 de março de 1935 // *Pessoa F. Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas / introduções, organização e notas de António Quadros. Mem Martins*, 1986. P. 252.
18. Pessoa F. *Rosea Cruz* / edited by Manuela Parreira da Silva. Lisboa, 1989.
19. Pessoa F. *Teoria da Heteronimia* / orgs. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa, 2012.
20. Reis R. *Poesia* / org. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, 2007.
21. Reis R. *Prosa* / org. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, 2003.
22. Rocha Pereira M.H. *Leituras de Ricardo Reis // Novas ensaios sobre Temas clássicos na poesia portuguesa*. 2 edição. Lisboa, 2012. P. 261–287.
23. Zenith R. *Reis Triunfal* // *Revista Estranhar Pessoa*. 2014. № 1. Outubro 1914. P. 26–41.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Abreu M.F. Sobre uma ode de Ricardo Reis: duas versões ou dois poemas. *Colóquio Letras. Ensaio*, 1985, no. 88, Nov., pp. 66–72. (In Portuguese).
2. Dix S. Democratization and the aristocracy of the occult: Fernando Pessoa between Theosophy and Rosacrucianism. *Pessoa Plural*, 2014, no. 6, pp. 1–20. (In English).
3. Zenith R. Reis Triunfal. *Revista Estranhar Pessoa*, 2014, no. 1, Outubro 1914, pp. 26–41. (In Portuguese).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Rocha Pereira M.H. Leituras de Ricardo Reis. *Novas ensaios sobre Temas clássicos na poesia portuguesa*. 2nd ed. Lisboa, 2012, pp. 261–287. (In Portuguese).

(Monographs)

5. Lopes T.R. *Pessoa por conhecer*. Vol. 2. Lisbon, 1990. (In Portuguese).
6. Lourenço E. *Pessoa Revisitado Leitura estruturante do drama em gente*. Porto, 1973. (In Portuguese).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Amado M.M.P. Ricardo Reis, 1887–1936. PhD Thesis. 2016. Available at: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26299/1/ulfl218787_td.pdf (accessed 16.11.2018). (In Portuguese).

Фещенко Ирина Николаевна, независимый исследователь.

Кандидат педагогических наук, доцент; в настоящее время свободный переводчик и исследователь, связана с Институтом исследований литературы и традиций, факультетом социальных и гуманитарных наук Нового Лиссабонского университета. Научные интересы в области португальской классической поэзии и сравнительной литературы.

E-mail: irenerussian@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5387-0948

Iryna N. Feschenko, independent researcher.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor; independent translator and researcher, affiliation of the Institute for the Study of Literature and Traditions – Heritage, Arts and Cultures, Faculty of Social and Human Sciences of the New Lisbon University. Research interests in the field of Portuguese classical poetry and comparative literature.

E-mail: irenerussian@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5387-0948

Компаративистика
Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00074

Е.И. Самородницкая (Москва)

**ЧУЖАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА:
КАК В РОССИИ ПРОЧЛИ Ш. БРОНТЕ**

Аннотация. В статье рассматриваются ранние русские переводы романа Ш. Бронте «Джейн Эйр», их специфика и переводческая и критическая рецепция в русской культуре середины XIX в. Особенности рецепции в равной мере обусловлены принадлежностью романа к английской литературной традиции и к женской прозе. Русская критическая рецепция английской и русской женской прозы анализируется в статье в компаративном аспекте. Английская романная традиция воспринимается критикой как бесспорно значимая и имеющая преимущество над французской, т.к. не демонстрирует склонности к романтической фантастике. Показательно, что фантастический эпизод в «Джейн Эйр» критика игнорирует. Роман Ш. Бронте сопоставляется в статье с романом А.Я. Марченко «Гувернантка» в аспекте тематики, образа центрального персонажа и принадлежности перу автора-женщины. По мнению автора, современники не увидели оснований для сопоставления (при их формальном наличии), т.к. в английском романе можно увидеть и черты романтизма, и реализма, и даже «натуральной школы», а в русской повести прослеживается поздняя романтическая (эпигонски-романтическая) модель. Для сопоставления привлекаются и другие русские писательницы, в частности, А.Я. Панаева. Автор приходит к выводу, что разница в восприятии своей и чужой женской прозы связана с благожелательным отношением к английской словесности (в отличие от французской) и со статусом чужого, благодаря которому английская женская проза, в отличие от русской, не воспринимается как вторичное явление.

Ключевые слова: английская литература; женская проза; Ш. Бронте; А.Я. Марченко; А.Я. Панаева; русская критика.

Е.И. Samorodnitskaya (Moscow)

Alien Female Prose: Ch. Brontë Read by Russians

Abstract. The article deals with early Russian translations of Ch. Brontë's novel "Jane Eyre", their specificity and reception in Russian culture. The reception is influenced by the affiliation of the novel to the English literary tradition and to the female prose. Critical reception of English and Russian women's prose is analyzed in an article in a comparative aspect. The English novel tradition is evaluated by Russian critics as undoubtedly significant and having an advantage over the French one, since does

not demonstrate a penchant for romantic fiction. It is important that the critics ignore a fantastic episode in "Jane Eyre". Ch. Brontë's novel is compared in the article with the novel by A. Ya. Marchenko "Governess" in the aspect of the subject, the image of the protagonist and its belonging to female prose. According to the author, the contemporaries saw no reason for comparing the two novels (formal reasons for this being substantial), since in the English novel one can see the features of romanticism, and realism, and even of the "natural school", and in the Russian one a late romantic (epigone-romantic) model can be traced. Other Russian writers are also drawn to the comparison, A. Ya. Panaeva in particular. The author comes to the conclusion that the difference in the perception of one's own and alien female prose is connected with a benevolent attitude towards English literature (unlike French one) and with a foreign status, thanks to which English prose, unlike Russian, is not perceived as a secondary phenomenon.

Key words: English literature; female prose; Ch. Brontë; A. Ya. Marchenko; A. Ya. Panaeva; Russian literary criticism.

Романное творчество Ш. Бронте трудно назвать малоизученным: это феномен, который всегда привлекал внимание исследователей. Библиография работ об английской писательнице пополняется ежегодно, если не ежемесячно. Современные англоязычные исследования Ш. Бронте демонстрируют очевидный сдвиг в сторону культурологии и междисциплинарности, при этом наибольший интерес вызывают гендерный и постколониальный аспекты изучения романов писательницы (подробнее см. [Lewis 2012]). Основным тенденциям изучения Ш. Бронте в России посвящена статья Ю.В. Дьяченко: автор констатирует, что основной интерес ученых сосредоточен на поэтике писательницы, в меньшей степени в фокусе внимания оказывается гендерная проблематика [Дьяченко 2015]. Что касается русской рецепции творчества Бронте (в частности, романа «Джейн Эйр»), то хотя она неоднократно становилась предметом специального исследования, в основном это были работы, посвященные проблемам перевода [Сыскина 2012], [Сыскина 2013], [Ямалова 2012]. Предметом настоящего исследования является история восприятия романа Ш. Бронте в России: как в России впервые прочитали роман Ш. Бронте, с чем его сравнивали, что в нем увидели и чего не увидели.

Первый перевод, а точнее, пересказ романа с элементами перевода, был опубликован в 1849 г. в журнале «Библиотека для чтения» [Литературные новости в Англии 1849, 151–172]. Он не подписан, и его принято считать анонимным [Ямалова 2012, 38]. Это не совсем точно. Во-первых, раздел «Смесь», в котором опубликованы «Литературные новости в Англии. Дженни Ир. Автобиография», подписан: под ним стоит подпись В. Дамке. Скорее всего, это не В., а Б. – Бертольд Дамке, пианист, композитор и музыкальный критик, в 1847 по 1855 г. живший в Петербурге и сотрудничавший с «Библиотекой для чтения» именно как музыкальный критик. Однако, учитывая специфику раздела, где, как правило, могли публиковаться самые разные известия, но в конкретном апрельском номере – исключительно литературные, а также принимая во внимание обще-

известную степень вмешательства О. Сенковского в публикуемые в журнале тексты, можно предположить, что если сам перевод и был выполнен неким неизвестным автором, то Сенковским он был существенным образом отредактирован и транслировал, таким образом, его точку зрения на английский роман.

Основной акцент в этом переводе-пересказе делается на «английскости» романа Ш. Бронте: «книга английская, и английская в полном значении этого слова. Она наполнена духом этого саксонского поколения, грубого, если хотите, но мужественного, неутомимого в скорби, затвердевшего в страдании, которое не наполняет свои романы сентиментальными нежностями, а говорит сердцу о чувстве собственного достоинства и ответственности» [Литературные новости в Англии 1849, 151–152]. В нем и его героях не стоит искать достоверности и жизненности: они не типичны для жанра романа и поэтому не могут служить ролевыми моделями («желание походить на них не придет вам на мысль. Отважный романист создает своих героев решительно безобразными. <...> Это воздержная и серьезная история, назначенная для того, чтобы драматизировать среднее и зависимое состояние очень интересного и многочисленного женского класса в Англии. Для иностранцев подобное описание привлекательно только по любопытству, которое находим мы узнавать чужие нравы») [Литературные новости в Англии 1849, 152–153]. Роман про английское, особенное, странное, чужое. Этим, видимо, объясняется и отбор эпизодов для перевода; рассматриваемый текст – это пересказ очень разной степени подробности, но три эпизода переведены довольно точно. Это сцена в красной комнате, первый разговор Джейн и Рочестера и сцена, в которой Рочестер рассказывает Джейн о своей французской любовнице Селине Варанс. Если исходить из логики, заявленной в начале текста, становится понятно, что подобный отбор эпизодов отнюдь не произволен [Костионова 2014, 133].

Сцена в красной комнате, где запирают якобы провинившуюся маленькую Джейн, где вся обстановка красного цвета и где обитает привидение (дух покойного доброго дядюшки героини), вызывает в памяти готические романы и может служить ярким примером странного и необычного. Сцена первого (на самом деле не первого) разговора двух центральных персонажей романа – это сцена, где читатель встречает совершенно нестандартных персонажей, бедную и некрасивую, но смелую в суждениях гувернантку и ее мрачного, загадочного, богатого и знатного работодателя. Рочестер рассматривается как типичный английский характер:

«Рочестер один из самых обыкновенных типов английского романа. <...> В самом образованном и утонченном англичанине есть остаток какого-то варварства. <...> Возьмите английского аристократа в середине его жизненного поприща, в ту минуту, когда он достигает того, что Байрон называет the fullness of satiety и вообразите его историю. Это истый сын Норманов, этих гордых морских бродяг. Он видел все климаты, приставал ко всем берегам; прошел жизнь настоящим

пиратом, предаваясь волнению, удовольствию, приключениям; в праздность он внес ту же пылкость, ту же ускоренную деятельность, ту же силу, ту же пылкую скорость паровой машины, которые манчестерский мануфактурист и ливерпульский негодник применяют к промышленности или к торговле. С привычками, с ранами, с отвращением, которые подобная жизнь оставляет в сердце у вас будет смесь скрытности и вспыльчивости, странности и иронии, жестокости и скуки, которые происходят от горького опьянения сплина; будет характер Рочестера. Этот пылкий и скучающий человек забавляется однако оригинальностью, чистосердечием, особенно неведением Дженни Ир» [Литературные новости в Англии 1849, 165–166].

Т.е. Рочестер таков, каков он есть, потому что все англичане – морские бродяги, «чудаки»; он таков, потому что таковы англичане, а не потому, что он во многом романтический герой (хотя Байрон и упоминается автором текста, но скорее как англичанин, чем как поэт-романтик). Наконец, последний эпизод, который приводится в переводе – история взаимоотношений Рочестера с матерью Адель – это, прежде всего, история разочарования в любви (которое на тот момент читатель считает единственным), но это еще и история о том, как ветреная француженка разбила сердце мрачного, но достойного английского варвара.

Пересказ романа Ш. Бронте, опубликованный в «Библиотеке для чтения», кратко передает собственно фабулу и практически полностью игнорирует социальную (в духе «натуральной школы») и романтическую составляющие романа; остается любовная история, приправленная английскими странностями. Роман интересен, потому что он английский (странный, чужой и т.п.).

Практически одновременно с публикацией в «Библиотеке для чтения» в «Отечественных записках» выходит перевод романа Бронте, выполненный И. Введенским [Белль 1849]. Это уже полноценный перевод – пусть с купюрами, с правкой переводчика, но перевод. В исследовательской литературе, посвященной переводам Введенского, существует точка зрения, что переводчик прочел роман Бронте сквозь призму «Бедных людей» Достоевского и сместил акценты в сторону большей жалости и сочувствия («деятельная и решительная девушка превращается в усталое и забытое существо») [Сыскина 2012, 181]. Не вполне соглашаясь с этой точкой зрения (действительно, иногда Дженни Эйр Введенского задумывается о некоторых вещах, которые неинтересны героине Бронте, но, в общем и целом, решительность они проявляют в одних и тех же жизненных ситуациях), я бы обратила внимание на другое. Часто цитируется фраза переводчика о том, что он переделал, а не перевел роман, но фраза эта вырвана из контекста. «Роман “Дженни Эйр”, действительно, не переведен, а переделан мною, и это я готов теперь объявить, по секрету, одним только ученым редакторам “литературного журнала”. Стараясь по мере сил воспроизводить как можно вернее Диккенса и Теккерея, которых люблю и уважаю от всего моего сердца, я в то же время считал для себя совершенно позволительным не

церемониться с английской гувернанткой (написавшей роман “Дженни...”, извините, “Джен Эйр”, под псевдонимом Коррер-Белль), которой, говоря по секрету, я вовсе не люблю и не уважаю» [Введенский 1851, 75]. Получается, что Введенский прочел Бронте как своего рода подражание Диккенсу, ухудшенную его версию. Ухудшенную еще и потому, что написан роман «английской гувернанткой». Не ставя перед собой цели вдаваться в социально-психологические аспекты гендерной проблематики, отметим, что переводчик признается, что считает роман Бронте второсортным. Он не одинок в своей позиции, английская критика и литературная общественность мыслит сходным образом; с русской критикой дело обстоит несколько иначе.

Откликов на «Джейн Эйр» довольно много, но имеет смысл остановиться на наиболее подробной из ранних критических статей – статье А.В. Дружинина «Коррер Белль и его романы Шерли и Джен Ир» [Дружинин 1852]. Критик очень подробно рассматривает проблему женщин-писательниц и отношения к ним, осуждает британскую критику за предвзятое отношение к писательницам и объясняет, в чем состоят их достоинства.

«Внимательно всматриваясь в общую массу произведений, до сих пор написанную лучшими из леди-писательниц, нам не трудно будет заметить в них одну резкую и утешительную особенность. Все эти творения, сразу получившие такую лестную и долговечную известность, писаны женщинами настоящими, женщинами без притязаний на мужской талант и мужские страсти, женщинами, созданными для семейств, для общества и не ищущими своему таланту точки опоры вне общества и семейства своего времени. Здравое и практическое воззрение на жизнь, отличающее большинство англичан, не может быть уделом одних мужчин Великобритании, а перешло во всей силе к их женам, матерям семейства, и отразилось в произведениях женщин, посвятивших себя искусству. Напрасно будете вы искать между британскими писательницами особ, усиливающих стать выше общества, отворачивающихся от действительности и вдающихся в галлюцинации, погубившие не один замечательный талант во Франции и Германии» [Дружинин 1852, 33–34].

Английская женская проза лучше французской и немецкой, ибо не отрывается от земли и не вдается в мистицизм.

Дружинин подробно пересказывает роман, включая описания детства героини в доме миссис Рид, жизнь в Ловудском приюте для сирот (т.е. мотивы детства, страдания, несправедливости), в процессе пересказа одним из первых русских рецензентов обращая внимание на нереалистическую составляющую произведения: «проницательный глаз нашей Джен давно уже приметил, что замок Торнфильд имеет в себе какую-то тайну, конечно, не кровавую тайну радклиффских замков, но все-таки тайну, по-видимому имеющую некое сродство с странностями и унынием Рочестера» [Дружинин 1852, 46]. Акцентируя внимание на практицизме Бронте и ее героини, критик все же замечает отсылки к готическому роману. Однако откровен-

но фантастический эпизод (когда Джейн слышит голос своего возлюбленного на изрядном расстоянии, а он, как впоследствии выясняется, слышит ее) видится Дружинину не вполне уместным.

«Нечего и говорить о том, что сцена фантастического голоса произносящего в тишине ночной имя героини романа, далеко не правдоподобна и сверхъестественная; стоило мисс Джен получить письмо от своего бывшего жениха, и автор был бы избавлен от жалкой необходимости братья за таинственность. Но книги, писанные со страстью, имеют ту важную особенность, что самые ошибки и промахи, в них встречающиеся, не производят на читателя того тягостного впечатления, с которым он подмечает их в создании хладнокровнообдуманном. Не затемняя общей идеи произведения, не задерживая его увлекательного хода, не оставаясь в памяти, сказанные недостатки словно отстают от всего сочинения и не останавливают на себе ничего внимания» [Дружинин 1852, 52].

Таким образом, Дружинин видит достоинства романа в том, что он реалистичен и написан женщиной; все романтическое, фантастическое, сверхъестественное отсекается. И тогда встает вопрос о том, как, исходя из какой модели русские читатели (критики, переводчики) читали и интерпретировали роман Ш. Бронте (в самом деле пользовавшийся большой популярностью). Существует точка зрения, что английская женская проза воспринималась по контрасту с французской «неистойовой словесностью» [Зыкова 2005, 139]; английская литература сосредоточивает в себе истинные ценности, а французская – ложные; английская литература как бы своя, французская – чужая. Однако сразу же возникает несколько возражений. Во-первых, в уже упоминавшейся статье Дружинина речь идет о французской и немецкой литературах в противоположность английской (критик упоминает немецких писательниц Ган-Ган (Ida von Hahn-Hahn) и Фанни Лёвальд), и это существенным образом меняет контекст, в котором складывается предлагаемая оппозиция. Из литературно-политического он трансформируется в собственно литературный, потому что французскую и немецкую словесность критик противопоставляет английской как романтические – «практической» (или реалистической). При этом романтическая составляющая в «Джейн Эйр» критикой не замечается, потому что не вписывается в складывающуюся схему.

Во-вторых, встает вопрос о том, как быть со своей женской прозой и почему это явление почти не рассматривается критикой в контексте разговоров об аналогичной английской и французской прозе; другими словами, как соотносятся английская и русская женская проза. Если обратиться к отзывам критики на соотечественниц-писательниц, то доброжелательных текстов мы найдем немного [Сварчевская 2014, 349]. К таковым можно отнести статью И. Киреевского «О русских писательницах (письмо к Анне Петровне Зонтаг)» (1833). «Название литератора стало уже не странностью, а украшением женщины; оно во мнении общественном подымает ее в другую сферу, отличную от обыкновенной», – утверждает критик, от-

мечая далее, что говорит «только о новом поколении и частью о среднем; в старом поколении, которое привыкло видеть в женщине полуигрушку, предрассудок против писательниц еще во всей силе» [Киреевский 1979, 127]. Киреевский очевидно заблуждался относительно нового поколения: рецензии на женскую прозу, публикуемые в 1840–1860 гг., тому подтверждение. И Белинский, и Некрасов, и Писарев, и даже В. Поречников (псевдоним Н. Хвошинской), откликаясь на литературные новинки, выходящие из-под пера соотечественниц, либо говорят о неуместности самого явления «женщина-писатель» («Женщина должна любить искусства, но любить их для наслаждения, а не для того, чтоб самой быть художником» [Белинский 1953, 225]), либо судят эти тексты чрезвычайно строго, явным образом акцентируя вторичность женской прозы по отношению к настоящей – мужской («Нельзя не сознаться, что влияние женщин-писательниц в нашей литературе далеко не так благотворно, как следовало бы ожидать: они вдалились в мелочность наблюдений, в фальшивый экстаз, в мелодраматическую искренность и наводнили нас по большей части утомительными болтливо-педантическими размышлениями в форме повестей, рассказов, пословиц и т.д.» [Некрасов 1990 а, 244]).

Первый текст, который напрашивается на сопоставление с романом «Джейн Эйр» – это повесть А.Я. Марченко «Гувернантка» (1847) [Марченко 1847], в центре которой история девушки, ставшей гувернанткой, чтобы спасти семью от разорения. И хотя критика встречает и первое, и второе (1854) издание повести скорее доброжелательно («много сердечной теплоты, много чувства, жизнь, не всегда понятая или понятая уже слишком по-женски, но никогда не набеленная, не нарумяненная, не преувеличенная, не искаженная, увлекательный рассказ, прекрасный язык» [Белинский 1848, 39]), но отмечает некоторую искусственность образа центрального персонажа. Это и Белинский, который в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» коротко упоминает о повести Марченко; и Н.А. Некрасов, который пишет полноценную рецензию на второе издание сборника Марченко «Путевые заметки». Отмечая, что самое привлекательное в повести – героиня-гувернантка, Некрасов говорит о том, что профессиональная (или социальная) составляющая в контексте данного сюжета выглядит весьма случайно: «в повести чувствуется какое-то раздвоение. Вы интересуетесь Еленой как женщиной и как гувернанткой, но стечение этих двух интересов для вас случайно: вы не видите между ними внутренней, неизбежной связи. Героиню можно поставить совершенно в другие обстоятельства, и это не изменит участи ее сердца. <...> Неправдоподобного тут нет ничего, и не в этом заключается ошибка: недосозданность повести скрывается в случайности столкновения таких, а не других событий жизни; случайность же никогда не возвысится до единства» [Некрасов 1990 б, 30].

Взгляд критика очень точен: в самом деле, жизнь Елены как гувернантки почти не интересует автора; балы в хозяйском доме, любовные терзания, муки выбора – словом, обычная жизнь незамужней молодой жен-

щины – составляет фабульную основу повести. Необходимость работать для героини – это именно необходимость, а не поиск себя как личности. Думается, что именно поэтому современники не увидели ничего общего между героинями Бронте и Марченко: английскую писательницу в романе о гувернантке интересуется становление личности, русскую писательницу – бедность и несчастная любовь; в английском романе можно увидеть и черты романтизма, и реализма, и – в некоторой степени – «натуральной школы», в русской повести скорее прослеживается поздняя романтическая (эпигонски-романтическая) модель.

Если же взглянуть на вещи несколько шире и искать аналогичное Бронте явление в русской литературе, то нельзя не упомянуть об А.Я. Панаевой. И хотя ее роман «Семейство Тальниковых» (1847) не опубликован и поэтому очевидным образом не может быть объектом рецензирования и сопоставления, это не единственное произведение писательницы, где в центре – история женщины, история взросления, тяжелое, полное лишений детство, где отчетливо прослеживаются черты «натуральной школы». История критической рецепции творчества Панаевой еще не написана, но даже в самом первом приближении видно, что откликов немного и что они носят либо резко-отрицательный [Писарев 1864], либо очень сдержанный характер. Во втором случае в качестве примера можно привести отзыв В. Поречникова (псевдоним Н. Хвоцинской): критик называет романы Н. Станицкого (псевдоним Панаевой) «грубой работой», за которой – «всегда убеждение <...>; в этих резкостях всегда много житейской правды, поднятой <...> с болезненным чувством участия и негодования» [Поречников 1862, 37–38]. Иными словами, написано плохо, но правдиво.

Почему же своя женская проза вызывает значительно меньший интерес? Думается, тому может быть несколько объяснений. Это личные знакомства и отношения, когда миловидная Панаева, хозяйка салона и т.п., не воспринимается критиками как коллега-писатель. Это восприятие отечественной женской прозы как явления вторичного по отношению либо к «натуральной школе», либо к Жорж Санд (либо к обоим сразу). Наконец, думается, что свое в принципе представляется менее значительным и интересным.

Получается, что чужая (английская) женская проза оказывается ближе русской критике, чем своя; исключение составляет Введенский, который идет вслед за англичанами, воспринимавшими своих женщин-писательниц весьма скептически. Для них своя женская проза тоже недостаточно интересна и вторична по отношению к роману первого ряда (Диккенсу, Теккерю). И если задуматься о том, почему чужая женская проза привлекательнее, то, на наш взгляд, дело в переносе акцентов: с понятия «женская» проза на понятие проза «английская». Интерес к английскому оказывается сильнее распространенного в обществе сдержанного отношения к женщинам-писательницам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. Статья вторая и последняя // Современник. 1848. Т. 8. № 3. С. 1–46.
2. Белинский В.Г. Жертва. Литературный эскиз. Сочинение г-жи Монборн. Перевод с французского Z... Москва. В типографии Н. Степанова. 1835 // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 221–228.
3. Белль К. Дженни Эйр // Отечественные записки. Т. 64. С. 175–250;
4. Белль К. Дженни Эйр // Отечественные записки. Т. 65. С. 67–158, 179–262.
5. Белль К. Дженни Эйр // Отечественные записки. Т. 66. С. 65–132, 193–330.
6. Введенский И.И. О переводах романа Теккеря «Vanity Fair» в «Отечественных записках» и «Современнике» (Письмо к редактору «Отечественных Записок») // Отечественные записки. 1851. Т. 78. № 9. С. 61–80.
7. Дружинин А.В. Коррер Белль его романы Шерли и Джен Ир // Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Отд. 5. С. 23–54.
8. Дьяченко Ю.В. Литературно-критическая и научная рецепция творчества сестер Бронте в российском и англоязычном литературоведении XX в.: сопоставительный анализ // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 390. С. 11–16.
9. Зыкова Г.В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М., 2005.
10. Киреевский И.В. О русских писательницах (Письмо к Анне Петровне Зонтаг) // Киреевский И.В. Критика и эстетика / сост., вступ.ст. и примеч. Ю.В. Манна. М., 1979. С. 123–132.
11. Костионова М.В. Перевод как фактор формирования литературной репутации писателя (на материале ранних переводов романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба») // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2014. № 1. С. 127–142.
12. Литературные новости в Англии. Дженни Ир. Автобиография // Библиотека для чтения. 1849. Т. 94. (Апрель). С. 151–172.
13. Марченко А.Я. Путевые заметки: повести. Соч. Т.Ч. Одесса, 1847.
14. (а) Некрасов Н.А. Заметки о журналах за март 1856 года // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 11. Кн. 2. Критика. Публицистика (1847–1869). Л., 1990. С. 239–253.
15. (б) Некрасов Н.А. «Путевые заметки» Т.Ч. <Выпуск 1> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 11. Кн. 2. Критика. Публицистика (1847–1869). Л., 1990. С. 26–31.
16. Писарев Д. И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби // Русское слово. 1864. № 8. Отд. 2. С. 1–58.
17. Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе // Отечественные записки. 1862. Т. 142. № 5. С. 24–52.
18. Сварчевская Т.В. О женском присутствии в русской литературе XIX в.: литературный канон и авторы-женщины // Вестник Тверского государственного университета. Сер.: Филология. 2014. № 3. С. 348–352.
19. Сыскина А.А. Переводы XIX в. романа «Джейн Эйр» Ш. Бронте: передача характера и взглядов героини в переводе 1849 г. И. Введенского // Вестник Томско-

го государственного педагогического университета. 2012. № 3 (118). С. 177–182.

20. Сыскина А.А. Роман «Джейн Эйр» Ш.Бронте в переводе В.Д. Владимиров (1893): трансформация метода и жанрового своеобразия // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 367. С. 17–20.

21. Ямалова Ю.В. История переводов романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» в России // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 363. С. 38–41.

22. Lewis A. Current trends in Brontë criticism and scholarship // *The Brontës in context*. Cambridge, 2012. P. 198–206.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. D'yachenko Yu.V. Literaturno-kriticheskaya i nauchnaya retseptsiya tvorchestva sester Bronte v rossiyskom i angloyazychnom literaturovedenii 20 v.: sopolstavitel'nyy analiz [Literary-critical and Scholarly Reception of the Brontë Sisters' Creative Work in Russian and English Philology of the 20th Century: A Comparative Analysis]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 390, pp. 11–16. (In Russian).

2. Kostionova M.V. Perevod kak faktor formirovaniya literaturnoy reputatsii pisatelya (na materiale rannikh perevodov romana Ch. Dikkensa "Zapiski Pikvickского kluba") [Translation as a Factor of Formation of the Writer's Literary Reputation (Based on Early Translations of Ch. Dickens' "The Pickwick Papers")]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, Series: Teoriya perevoda [Translation Theory], no. 1, pp. 127–142. (In Russian).

3. Svarchevskaya T.V. O zhenskoy prisutstvii v russkoy literature 19 v.: literaturnyy kanon i avtory-zhenshchiny [On the Female Presence in Russian Literature of the 19th Century: the Literary Canon and Female Authors]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, Series: Filologiya [Philology], no. 3, pp. 348–352. (In Russian).

4. Syskina A.A. Perevody 19 veka romana "Dzheyn Eyr" Sh. Bronte: peredacha kharaktera i vzglyadov geroini v perevode 1849 goda I. Vvedenskogo [19th Century Translations of Ch. Brontë's Novel "Jane Eyre": the Transfer of the Character and Attitudes of the Heroine in I. Vvedensky's Translation (1849)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2012, no. 3 (118), pp. 177–182. (In Russian).

5. Syskina A.A. Roman "Dzheyn Eyr" Sh. Bronte v perevode V.D. Vladimirova (1893): transformatsiya metoda i zhanrovogo svoyeobraziya [Ch. Brontë's Novel "Jane Eyre" Translated by V.D. Vladimirov (1893): Transformation of Method and Genre Originality]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 367, pp. 17–20. (In Russian).

6. Yamalova Yu.V. Istoriya perevodov romana Sh. Bronte "Dzheyn Eyr" v Rossii [The History of Translations of Ch. Brontë's Novel "Jane Eyre" in Russia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 363, pp. 38–41. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Lewis A. Current trends in Brontë criticism and scholarship. *The Brontës in context*. Cambridge, 2012, pp. 198–206. (In English).

(Monographs)

8. Zyкова G.V. *Poetika russkogo zhurnala 1830–1870 godov* [Poetics of the Russian Periodical, 1830–1870-ies]. Moscow, 2005. (In Russian).

Самородницкая Екатерина Ильинична, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры истории и теории литературы Школы актуальных гуманитарных исследований. Область научных интересов: русская литература первой половины XIX в., англо-русские литературные связи, русская критика XIX в., компаративистика.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

Ekaterina I. Samorodnitskaya, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Literary History and Theory, School of Advanced Studies in the Humanities. Research interests: Russian literature of the first half of the 19th century, Anglo-Russian literary connections, 19th-century Russian criticism, comparative studies.

E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

ORCID ID: 0000-0003-1334-6150

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00075

И.А. Крылова, Н.А. Никитина, Н.А. Тулякова (Санкт-Петербург)

**«ЛЮБОВЬ СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ»:
О ВОСПРИЯТИИ «КЛАРЫ МИЛИЧ» ТУРГЕНЕВА ФРАНСОМ**

Аннотация. Повесть И. Тургенева «Клара Милич» впервые рассматривается в статье в качестве претекста новеллы А. Франса «Лесли Вуд». Опора Франса на тургеневский текст реализуется на трех уровнях: сюжета (мотивы непорочного брака, физической любви героя и его умершей возлюбленной, смерти героя), системы персонажей и речевого оформления (прямые цитаты из речи тургеневских героев). Обнаруженные текстуальные совпадения доказывают, что Франс сознательно ориентировался на текст Тургенева. Столь обширные заимствования позволяют рассматривать «Лесли Вуда» как своеобразную художественную трактовку «Клары Милич». При этом представляется, что Франс воспринял повесть Тургенева несколько иначе, чем критика конца XIX в. Его не привлекали ни культурно-исторический контекст, ни психоаналитический аспект повести. Франс сосредоточивается на теме мистической любви, взаимоотношений мужского и женского, причем акценты в его трактовке расставлены иначе, чем в претексте. В то время как «Клара Милич» выводит на первый план главную героиню, в «Лесли Вуде» сюжет движется поступками и душевными движениями мужчины. Главная героиня Тургенева является яркой, в чем-то демонической личностью, героиня же Франса, напротив, лишена своей воли и следует за супругом. При этом Франс акцентирует не столько гибельность загробной любви, сколько роль этого чувства в становлении, развитии души. Попадая в цикл «Перламутровый ларец», другие рассказы которого также затрагивают тему любви и смерти, непорочного брака, тургеневский сюжет становится еще одной точкой зрения в сложной повествовательной системе цикла. В то же время прочтение «Лесли Вуда» в контексте «Клары Милич» ослабляет иронию, свойственную другим произведениям цикла, придает персонажам драматизм и трагизм.

Ключевые слова: Тургенев; Франс; Лесли Вуд; Клара Милич; претекст; любовь и смерть в литературе.

I.A. Krylova, N.A. Nikitina, N.A. Tuliakova (St. Petersburg)

**‘L’amour est plus fort que la mort’:
On France’s Perception of Turgenev’s “Clara Militch”**

Abstract. The paper makes the first attempt at analyzing I. Turgenev’s tale *Clara Militch* as a pretext for A. France’s *Leslie Wood*. France uses Turgenev’s text in several ways, taking plot elements (the motives of chaste marriage, physical love between the protagonist and his dead lover, the death of the protagonist), borrowing the character system and quoting Turgenev’s characters directly. These borrowings prove that France consciously alluded to Turgenev’s tale. Such numerous borrowings allowed us to look

at *Leslie Wood* as a kind of interpretation of *Clara Militch*. Still, France’s perception of Turgenev’s tale seems to have been different from that of his contemporary critics. He was not interested in either historic or cultural context, nor in the psychoanalytic aspect of the tale. Instead, France concentrated on the theme of mystic love, the interaction between the male and the female, interpreting these aspects in his own way. While in *Clara Militch* the female protagonist is foregrounded by physical love, *Leslie Wood* is built around the male’s feelings and actions. Turgenev’s female protagonist displays a bright, even demonic personality, whereas France’s weak-willed character obediently follows her husband. France does not stress the fatality of love beyond grave, but rather studies its role in the progress of human soul. Placed among the other stories of the cycle *L’Étui de nacre*, many of which also deal with the theme of love and death and chaste marriage, Turgenev’s plot becomes another point of view in the complex narrative system of the cycle. Still, looking at *Leslie Wood* with the view of *Clara Militch* softens France’s irony, showing the characters in a more dramatic, tragic light.

Key words: Turgenev; France; Leslie Wood; Clara Militch; pretext; love and death in literature.

Творчество И.С. Тургенева занимает особое место в европейской культуре как по характеру воспринятого им самим влияния, так и по роли писателя в этой культуре [Генералова 2001, 4]. Хорошо известные современному французскому читателю, произведения русского писателя заметно повлияли на французскую литературу, в том числе на творчество Анатоля Франса.

Взаимоотношения Тургенева и французской литературы многократно становились предметом научных исследований. Множество работ посвящено влиянию французских писателей и мыслителей на Тургенева и их типологическим связям [Хохулина 1987; Петраш 2006]; изучается восприятие Тургенева во французской критике [Воскресенская 2014; Саввина 2003] и его роль в творчестве французских писателей [Куроедова 1952; Удерецкий 1978]. Этим вопросам полностью посвящены некоторые из выпусков «Тургеневских чтений» [Тургеневские чтения 2008; Тургеневские чтения 2011].

Не обойдены вниманием и контактные связи Тургенева и Франса. Им посвящена, например, статья «Анатолий Франс и Тургенев» [Звигильский 2010], устанавливающая случаи их личных контактов и переписки. Писателям принадлежали отзывы и статьи о творчестве друг друга, они отправляли друг другу книги, вынашивали планы о соавторстве в написании критических статей. Франс, известный своими публикациями о деятелях литературы, открыто выразил свое мнение о творчестве и личности Тургенева в двух статьях.

В то же время творческая рецепция тургеневского творчества Франсом остается малоизученной. Единственным исключением, по всей видимости, остается исследование С.Л. Донской, рассматривающее влияние «Отцов и детей» на повесть «Иокаста» [Донская 1945]. В нем последовательно доказывается, что Франс заимствовал из романа Тургенева сюжет-

ную канву, образы центральных персонажей, некоторые художественные детали. Хотя других работ, посвященных диалогу текстов двух писателей, нет, очевидно, что поэтика Тургенева внесла свою лепту в архитектуру текстов Франса, который проявлял исключительную готовность к диалогу с традицией и предшественниками.

В нашей статье рассматривается, как сюжет о загробной любви, реализованный в последней повести Тургенева «Клара Милич» («После смерти») (1883), преломляется в рассказе Франса «Лесли Вуд» (1890). Цель исследования – определить, какую роль играет тургеневский текст в рассказе Франса и каково восприятие его французским писателем. Нами будут проанализированы текстовые элементы, заимствованные Франсом из повести Тургенева, их трансформация и их перекличка с рассказом «Схоластика», вошедшим в тот же цикл рассказов.

Повесть Тургенева, изначально озаглавленная «После смерти», но опубликованная как «Клара Милич», впервые появилась в «Вестнике Европы» в 1883 г. Во французском переводе она вышла через три дня после публикации русского текста в журнале «Nouvelle Revue» под заглавием «Après la mort». Есть вероятность того, что перевод выполнен самим Тургеневым, хотя исследователям не удалось точно установить его авторство [Waddington, Montreynaud 1980, 96]. В любом случае, Тургенев читал корректуру перевода до его публикации во французском журнале.

Рассказ «Лесли Вуд» (*Leslie Wood*) впервые был опубликован в газете «Le Gaulois» 7 января 1890 г., в 1892 г. был издан в составе цикла «Перламутровый ларец» (*L'Étui de nacre*). Среди возможных источников текста Франса называется рассказ «Вера» (*Véra*) О. де Лилль-Адана (1874) [Bancquart 1984, 1425]. Любопытно, что эта же самая новелла упоминается в качестве претекста «Клары Милич» [Назарова 1982, 432]. В данной статье мы не будем рассматривать влияние де Лилль-Адана на рассказ Франса, но очевидно, что оно не исключает перекличек с текстом Тургенева, которые исследователями не отмечаются. Представляется, что повесть Тургенева оказала сильное влияние на рассказ Франса, которое отразилось на различных уровнях текста.

К сюжету о загробной любви в XIX в. до Тургенева и Франса обращались Э. По, Г. Клаурен, Л. Энник и многие другие. Р. Биньон называет его феноменом, типичным именно для искусства XIX в. [Binion 1993, 1–3], и приводит множество примеров из литературы и живописи. Однако следует говорить не только о типологической общности сюжета, но и о текстуальных связях между «Кларой Милич» и «Лесли Вудом». Опора Франса на повесть Тургенева очевидна на различных уровнях, но одним из главных сигналов можно считать цитаты из текстов Тургенева, авторство которых Франсом, впрочем, не указывается.

В финале повести Аратов в ожидании смерти произносит фразу: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?..» [Тургенев 1982, 117] (фр. перевод: «Ne sais-tu donc pas que l'amour est plus fort que la mort?») [Tourgueneff 1883, 398]. Вуд, переживший утрату любимой жены, цити-

рует своего духовного наставника: «Certes, quand le révérend Burthogge m'avait dit: "Vivez avec Annie comme un mari avec sa femme!" il savait que l'amour est plus fort que la mort» [France 1984, 919] («Поистине преподобный Бартодж, говоря мне: "Живите с Анни, как муж с женой!", знал, что любовь сильнее смерти» [Франс 1958, 722]). Эта цитата позволяет прочитать весь рассказ Франса как отклик на тургеневский текст о «посмертной влюбленности». Помимо текстового цитирования, Франс прибегает к заимствованию нескольких сюжетообразующих мотивов – непорочного брака, возможности общения и физической любви героя и его умершей возлюбленной, совершенного брака и смерти героя.

Ни в одном тексте понятие «совершенного брака» не получает объяснения, т.к. знание того, что есть настоящая любовь, доступно лишь героям, находящимся между жизнью и смертью. Однако ситуации общения Аратова и Вуда с их возлюбленными похожи. «В предсмертном бреду Аратов <...> говорил о **заклученном, о совершенном** браке; о том, что он знает теперь, что такое наслаждение» [Тургенев 1982, 117] (выделено нами – И.К., Н.Н., Н.Т.). Любовь Вуда и его жены не только не заканчивается с ее смертью, но и становится более «совершенной», поскольку с брака был снят «искус» и Анни посещает Лесли каждую ночь: «Приподняв голову, я увидел просветленную, ликующую Анни, простирившую ко мне руки. Какими словами выразить остальное? Как высказать несказанное? И должно ли открывать сии таинства любви?» [Франс 1958, 722].

Помимо сюжета, заимствования реализуются в системе персонажей. Вводятся герои в подчеркнута театральнo-публичнoй обстановке: Аратов впервые встречает Клару в обществе, и, хотя этот эпизод не описан подробно, именно этот момент становится исходной точкой беспокойства героя. Вторая встреча происходит на литературно-театральном вечере. Точно так же Лесли Вуд предстает перед читателем на вечере, где поют и дают представление, причем организатор, как и в «Кларе Милич», женщина: «У госпожи N. на бульваре Мальзерб давали концерт и комедию» [Франс 1958, 712].

Оба мужских протагониста – Аратов и Вуд – больны: у Якова болезненное сердце, его здоровье подорвано лечением отца и фотографическими опытами; Лесли, очевидно, страдает астмой – именно это позволяет трактовать их смерти как естественные. Оба увлечены спиритуализмом: Аратов наследует это хобби от отца и даже назван в честь считавшегося чернокнижником Якова Брюса, Вуд избирает одним из первых учителей Вильяма Крукса, ученого-спиритуалиста. И Аратов, и Вуд подчеркнута замкнуты и противопоставлены обществу, но в то же время пользуются его новейшими достижениями: Яков занимается фотографией, Лесли демонстрирует приятелю новейшую электрическую зажигалку.

Кроме того, образ Вуда перекликается с образом отца Аратова. В повести Тургенева семейное сродство Аратова является лейтмотивом, как и во многих романах писателя, но подробно не разрабатывается, превращаясь в цепь тонких намеков. Так, Аратов расспрашивает Платошу, как познако-

мились его родители, но читателю ответ не сообщается. Повествователь упоминает, что отец Якова безумно любил жену и повторно не женился, но как он жил и отчего умер – загадка для читателя, как и возраст этого персонажа, возраст его жены и даже их имена. Лишь однажды в повести называется отчество Аратова (Андреевич), и то в речи приятеля Аратова, Купфера, так что читатель не может быть вполне уверен в полном имени главного героя. Подобная завеса тайны окутывает и Вуда: неизвестно, сколько ему лет, чем он занимается, где живет. Более того, барон Моиз называет его «выходцем с того света» [Франс 1958, 714], что подчеркивает связь персонажа с загробным миром.

Главные героини, Клара Милич и Анни Фрээр, тоже имеют несколько общих черт: обе некрасивы в традиционном понимании, обе сироты, но на этом их сходство заканчивается. Анни скорее напоминает мать Аратова и сестру Клары Анну своей болезненностью, мягкостью, робостью: «Он гораздо больше думал о ее сестре Анне. <...> Какое тонкое понимание всего, какое любящее сердце, какое отсутствие эгоизма! <...> Она и болезненна, и собой дурна, и не молода, – а какой бы отличной была подругой для порядочного, образованного человека!» [Тургенев 1982, 101–102]. Такова же Анни Фрээр: «Она не поражала взгляда красотой, ее бледное худое лицо выдавало тайную боль; но в ее глазах светилась вся лазурь небес; ее тело, казалось, светилось внутренним светом... Эта скромная девушка открыла мне одним своим взглядом тайну гармонии миров!» [Франс 1958, 719]. Любопытна еще одна скрытая отсылка к истинному имени Клары-Катерины: имя «обитавшей в загробном мире» помощницы Уильяма Крукса, не сообщаемое Франсом, но хорошо известное в XIX в. – Кэтрин Фокс.

Среди образных отсылок к тургеневскому тексту можно отметить и более мелкие детали, намекающие на связь между произведениями. Так, к образным заимствованиям можно отнести розы, лейтмотивом проходящие через «Клару Милич» и ставшие посмертным атрибутом героини [Трофимова 2007]. В «Лесли Вуде» умершая Анни предстает в соседстве с розами: «С опустошенной душой преклонил я колена перед ложем, на котором покоилась моя Анни под крестом из роз...» [Франс 1958, 721].

Столь обширные заимствования позволяют рассматривать «Лесли Вуда» как своеобразную художественную трактовку «Клары Милич». При этом представляется, что Франс воспринял повесть Тургенева несколько иначе, чем критика конца XIX в.

Многие русские читатели высоко оценили повесть Тургенева (подробнее об отзывах современников см. в [Последний дневник Тургенева 1964; Назарова 1982]), но подобное отношение во многом было обусловлено культурно-историческим контекстом создания «Клары Милич». В основу повести лег вызвавший широкий резонанс эпизод отравления актрисы Евлалии Кадминой на сцене из-за отвергнутой любви: увидев среди зрителей бросившего ее возлюбленного с невестой, Кадмина в перерыве между действиями отравилась и продолжала играть. Тургенев, знавший о посмертной влюбленности в актрису Владимира Аленицына, соединил

два эпизода в одно повествование [Назарова 1982]. Современники восхищались прежде всего тем, как писателю удалось облечь эту историю в художественную форму.

Кроме того, читателей и критиков привлекал психоаналитический аспект повести, решение тем власти, гипноза, самовнушения, чувства вины, типичных для поздней новеллистики Тургенева. Напротив, решение любовной темы многие находили второстепенным и неудачным. По словам современника, «фантастичность и исключительность в развязке рассказа, не выдерживающая самой слабой критики, эта неприспособленная <...> канва повести – все это при оценке произведения должно отойти на второй план» [Невзоров 1883, 28]. Что же касается французской критики, то ее анализ [Саввина 2003] говорит о довольно поверхностном восприятии Тургенева, которого почитали скорее как пропагандиста русской культуры и христианства, как экзотическое явление, гармоничный синтез красоты, правды и добра.

Современные исследователи сходятся во мнении, что Тургенев позволяет читателю двояко толковать события повести и что невозможно определить, имело ли место общение Аратова с Klarой [Дедюхина 2006, 24–26; Мостовская 2004; Федунина 2008]. Они видят в сюжете повести по преимуществу трактовку Тургеневым тем власти страстной или демонической женщины над слабой, склонной к внушению душой молодого человека, силы любви [Скюднякова 2009; Науменко 2006, 16; Арсентьева, Кальво Мартинес 2009, 185] и бессознательного [Егоров 2015], мифосознания [Телегин 2009], танатологических устремлений [Красильников 2009, 172]. Интересно, что мотив блаженства и счастья практически не замечается исследователями, либо же трактуется в отрицательном смысле [Мостовская 2004].

Франс, обращаясь к повести Тургенева, акцентирует в ней именно тему мистической любви, причем трактует эту тему по-своему. В первую очередь бросается в глаза полярность мужских и женских образов в обоих произведениях. Об этом в первую очередь сигнализируют названия каждого произведения. В «Кларе Милич» герой пассивен, на первый план выходит героиня, именно она служит движущей силой развития сюжета, именно ее любовь к Аратову становится причиной описываемых событий. Это яркая, необычная, отчасти демоническая личность. В «Лесли Вуде», напротив, сюжет движется поступками и душевными движениями мужчины. В трактовке Франса героиня лишается демонических, хтонических черт и становится противоположностью Клары и двойником матери Аратова. Подчеркнуто религиозная, она не совершает самоубийства, а умирает от неназванной болезни. В то же время идеализированная героиня выглядит как тень, эхо главного героя, лишенная собственной воли и лишь следующая за мужем. Такая расстановка сил в целом не характерна для «Перламутрового ларца», где женские персонажи, если они есть, важнее для сюжета, чем мужские. А если вспомнить, что Франс высоко оценивал мастерство Тургенева создавать женские образы [Франс 1877, 3], то реду-

цирование женского персонажа выглядит особенно значимым.

Примечательно, что оба произведения отражают точку зрения героя: у Франса рассказчиком выступает Вуд, у Тургенева видение повествователя ограничено точкой зрения Аратова. Но если последний проходит всю историю вместе с читателем, его чувства и отношение к Кларе меняются от неприятия и непонимания до всепоглощающей страсти, то Вуд изображен в конце истории, уже пришедшим к своим убеждениям. В результате на смену тургеневскому описанию эволюции чувства Франс выводит анализ этого чувства.

В обоих произведениях смерть соседствует с блаженством и счастьем, а посмертное общение приводит к гибели мужчины. Кроме того, любовь позволяет Аратову и Вуду пройти некий путь, невозможный при иных обстоятельствах. Для поздних повестей Тургенева «характерно усиление роли субъективного времени, ибо здесь основной художественной задачей является постижение вечных основ человеческой психики. Значимым становится момент жизни человека как такового вне его отношения к истории. Встреча с неведомым заставляет жизнь выйти из привычного русла, а самих героев задуматься над вопросами и проблемами, ранее их не занимавшими» [Лазарева 2005, 9]. Так, прежде пассивный и стеснительный Аратов не просто покидает Петербург ради поездки в Казань, с легкостью общается с незнакомыми людьми, но и пробуждается душой. Он начинает задумываться о вечном: «Да ведь она – мертвая? Да, тело ее мертвое... а душа? разве она не бессмертная... разве ей нужны земные органы, чтобы проявить свою власть? <...>. Отчего же это влияние не продолжится и после смерти – коли душа остается живою? Да с какой целью? Что из этого может выйти? Но разве мы – вообще – постигаем, какая цель всего, что совершается вокруг нас?» [Тургенев 1982, 103–104]. Благодаря эпизоду с Кларой Аратов неожиданно обращается к духовному опыту человечества, с легкостью вспоминает различные цитаты, которые относит к теме любви и смерти, вписывает себя в контекст мировой культуры, сопоставляет себя с Ромео. Он даже заимствует у тетки Библию и прочитывает ее в поисках цитаты.

Франс игнорирует губительность загробной любви и фокусирует внимание на ее роли в становлении души. Вуд описывает свой жизненный путь именно как поиск истины: «Я никогда не действовал бесцельно. И в особенности я стремился познать высшую цель – цель человеческой жизни» [Франс 1958, 717]. Лесли перепробовал различные способы познания истины (журналистский, мистический, религиозный), но ни один не удовлетворил его. Истину он находит лишь при встрече с Анни: «Как я любил ее! Глядя на нее, я проникал в сокровенный смысл мироздания!» [Франс 1958, 719]. Лишь любовь и физическое общение с умершей супругой приводят его к финальной точке развития и, соответственно, к его смерти.

Однако при одинаковом взгляде на роль любви в жизни обоих героев трагическая разлука имеет различную природу. В «Кларе Милич» герои не могут быть вместе из-за взаимного непонимания, трагической слу-

чайности, ошибки. Целомудренность героев обусловлена свойствами их характеров, и причина их одержимости друг другом остается загадкой. Таким образом, страсть изображается как некая иррациональная сила, вторгающаяся в жизнь человека и переворачивающая ее. Любовь Вуда и Анни взаимна и скреплена браком. Они идеально подходят друг другу по темпераменту и мировоззрению (по крайней мере, так это изображает сам Вуд). Их целомудренность – это их сознательный выбор, продиктованный религиозными убеждениями. В отличие от Аратова, одержимого женщиной, Лесли Вуд одержим своей идеей духовного познания. Причина произошедшего с Вудом и его женой – попытка подстроить страсть под идеологические установки.

В отличие от «Клары Милич», самостоятельного произведения, «Лесли Вуд» входит в цикл «Перламутровый ларец» и, соответственно, приобретает дополнительные смыслы в контексте этого единства. Рассказ вступает в диалог с другим повествованием о непорочном браке – «Схолостикой». В этой новелле, действие которой происходит во времена раннего христианства, повествуется о Схоластике, пожелавшей остаться непорочной в браке с Иньюриозом. Супруг принимает ее выбор, когда же оба умирают, над могилой Схоластики вырастает куст роз, соединяющий обе могилы. В самом рассказе этот мотив получает двойственную трактовку: он может интерпретироваться как знак святости Схоластики или же как знак скорби о сделанном ею выборе: «Ныне, став всего лишь бесплотной тенью, она сожалеет об утраченной поре любви и неизведанных утех» [Франс 1958, 699].

Сходство сюжетов очевидно: в то время как Схолостика руководствуется своей верой, Лесли Вуд следует за популярными веяниями своего времени. Возможно, аллюзии на повесть Тургенева, помимо прочего, подчеркивают популярность идеи непорочного брака в современном обществе. В обоих текстах единение супругов происходит после смерти. Тем очевиднее различия: в «Схоластике» выбор делает героиня, в «Лесли Вуде» – герой. В первом тексте, уже после смерти Схоластики, Иньюриоз позволяет себе высказаться об их отношениях и тут же получает упрек от своей благочестивой супруги: «При этих словах усопшая приподнялась на своем смертном ложе, улыбнулась и кротко прошептала: – Друг мой, зачем ты говоришь то, о чем тебя не спрашивают?» [Франс 1958, 698]. Вуд, никем не прерываемый, подробно рассказывает то, «о чем его не спрашивают». В контексте всего «Перламутрового ларца», где женское надделено большей ценностью, чем мужское, это выглядит снижением, профанацией сюжета. Герой, который оказался не в состоянии постичь всю полноту духовного брака, определенно сожалеет об упущенных возможностях и пытается исправить ошибку, обратившись к мистике, что приводит его к смерти.

Повествование в «Лесли Вуде» в основном ведется от лица заглавного героя, рассказывающего свою историю неназванному рассказчику. Такая структура отсылает к драматургии. Рассказ Вуда похож на монолог со сцены; кроме того, в рассказе присутствуют и другие отсылки к искус-

ству театра. Примечательно, что Тургенев также использует театральную тему: Клара Милич, как и ее исторический прототип, – актриса. Однако отношение к театру в обоих произведениях различно. У Тургенева театр представлен как нечто чуждое героям: Аратову не нравится представление Клары, а сама героиня описана как одаренная, но необычная актриса. Театральность служит контрастным фоном для изображения подлинных чувств, квинтэссенцией этого контраста становится самоубийство на сцене. У Франса герои не имеют отношения к театру, что не мешает Вуду драматизировать собственную жизнь. Его история выглядит как постановка, в которой он выступает и режиссером, и ведущим актером.

Проанализированные текстуальные совпадения доказывают, что Франс сознательно ориентировался на повесть Тургенева. Заимствованные у Тургенева мотивы непорочного и совершенного брака, загробной любви и гибели героя вводят рассказ «Лесли Вуд» в контекст современной литературы. При этом отказ от реальной подоплеки событий, имевшей место у Тургенева, и параллели с другим сюжетом цикла выводят тему любви за пределы современности и подчеркивают универсальность, повторяемость сюжета. Попытка героя использовать любовь как способ познания мира заканчивается его гибелью, а обилие точек зрения на события рассказа, возникающих в том числе и благодаря литературным ассоциациям, не позволяет читателю сделать однозначный вывод о правоте или неправоте героя, придавая повествованию присущую Франсу иронию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсентьева Н., Кальво Мартинес Х.Л. Маги и магия в «Таинственных повестях» И.С. Тургенева // Тургеневские чтения. Вып. 4. М., 2009. С. 179–185.
2. Воскресенская Н.А. Русский национальный характер в «Записках охотника» И.С. Тургенева и его восприятие во французской литературной критике и переводах XIX–XX веков: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Нижний Новгород, 2014.
3. Генералова Н.П. И.С. Тургенев в контексте русско-европейских литературных связей: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2001.
4. Дедюхина О.В. Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева (проблемы мировоззрения и поэтики): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2006.
5. Донская С.Л. Анатолий Франс и Тургенев // Научный бюллетень Ленинградского государственного университета. 1945. № 4. С. 36–39.
6. Егоров О.Г. Психологический метод в «таинственных повестях» И.С. Тургенева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 3. С. 57–66.
7. Звигильский А. Анатолий Франс и Тургенев // Звигильский А. Иван Тургенев и Франция. М., 2010. С. 214–233.
8. Красильников Р.Л. Художественная танатология И.С. Тургенева: семантика и поэтика // Тургеневские чтения. Вып. 4. М., 2009. С. 169–178.
9. Куроедова Н.Н. Ги де Мопассан и Иван Сергеевич Тургенев: автореф. дис.

... к. филол. н. Харьков, 1952.

10. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Ульяновск, 2005.
11. Мостовская Н.Н. Сны и «сонные мечтания» в творчестве Тургенева // Спасский вестник. 2004. № 11. С. 19–26.
12. Назарова Л.Н. Комментарии: И.С. Тургенев. Клара Милич // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. М., 1982. С. 423–438.
13. Науменко Е.В. Система мотивов «Таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Псков, 2006.
14. Невзоров Н. И.С. Тургенев и его последние произведения: «Стихотворения в прозе» и «Клара Милич». Казань, 1883.
15. Петраш Е.Г. И.С. Тургенев и П. Мериме // Тургеневские чтения. Вып. 2. М., 2006. С. 298–309.
16. Последний дневник Тургенева. Статья, комментарии и публикация И.С. Зильберштейна // Литературное наследство. Т. 73. Из парижского архива И.С. Тургенева. М., 1964. С. 365–424.
17. Саввина Э.Р. И.С. Тургенев во французской критике 1850–1880-х годов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Кострома, 2003.
18. Скуднякова Е.В. Фантастическое в поэтике «Таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Саранск, 2009.
19. Телегин С.М. О мифореализме «таинственных повестей» И.С. Тургенева // Тургеневские чтения. Вып. 4. М., 2009. С. 188–196.
20. Трофимова Т.Б. «Как хороши, как свежи были розы...» (образ розы в творчестве И.С. Тургенева) // Русская литература. 2007. № 4. С. 127–138.
21. Тургенев И.С. Клара Милич // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. М., 1982. С. 67–117.
22. Тургеневские чтения. Вып. 5. М., 2011.
23. Тургеневские чтения. Вып. 3. М., 2008.
24. Удеревский Ю.В. И.С. Тургенев и французские писатели XIX века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 1978.
25. Федунина О.В. Функции снов и сновидений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 81–87.
26. Франс А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М., 1958.
27. Хошулина Л.Н. Тургенев и Флобер: (Характер романа и лит. стиля): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.05. Тбилиси, 1987.
28. Bancquart M.-C. L'Étui de nacre. Notes et variants // France A. Œuvres / édition établie, présentée et annotée par M.-C. Bancquart. Vol. 1. Paris, 1984. P. 1387–1457.
29. Binion R. The Anatomy of a Myth in the Arts. New York; London, 1993.
30. France A. Ivan Tourguenéf // Le Temps. 15.01.1877. P. 3.
31. Tourguenéf I Après la mort // La Nouvelle Revue. 15.01.1883. P. 325–398.
32. Waddington P., Montreynaud F. A Bibliography of French Translations from the Works of I.S. Turgenev, 1854–1885 // Slavonic and East European Review. Modern Humanities Research Association. 1980. № 58 (1). P. 76–98.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Donskaya S.L. Anatol' Frans i Turgenev [Anatole France and Turgenev]. *Nauchnyy byulleten' Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1945, no. 4, pp. 36–39. (In Russian).
2. Egorov O.G. Psikhooanaliticheskiy metod v "tainstvennykh povestyakh" I.S. Turgeneva [The Psychoanalytic Method in Turgenev's "Mysterious Tales"]. *Filologicheskaya nauka. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2015, no. 3, pp. 57–66. (In Russian).
3. Fedunina O.V. Funktsii snov i snovideniy v "Klare Milich" I.S. Turgeneva (spetsifika syuzheta i zhanrovaya traditsiya) [The Functions of dreams in Turgenev's "Clara Militch" (the peculiarities of plot and genre tradition)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2008, no 1 (6), pp. 81-87. (In Russian).
4. Mostovskaya N.N. Sny i "sonnyye mechtaniya" v tvorchestve Turgeneva [Dreams and "Daydreams" in Turgenev's Works]. *Spasskiy vestnik*, 2004, no. 11, pp. 19–26. (In Russian).
5. Trofimova T.B. "Kak khoroshi, kak svezhi byli rozy..." (obraz rozy v tvorchestve I.S. Turgeneva) ["So nice, so fresh were the roses..." (The Image of Rose in Turgenev's Works)]. *Russkaya literatura*, 2007, no. 4, pp. 127–138. (In Russian).
6. Waddington P., Montreynaud F. A Bibliography of French Translations from the Works of I.S. Turgenev, 1854–1885. *Slavonic and East European Review*. Modern Humanities Research Association, 1980, no. 58 (1), pp. 76–98. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Arsent'yeva N., Calvo Martínez J-L. Magi i magiya v "Tainstvennykh povestyakh" I.S. Turgeneva [Magicians and Magic in Turgenev's "Mysterious Tales"]. *Turgenevskiy chteniya*. Issue 4. Moscow, 2009, pp. 179–185. (In Russian).
8. Krasil'nikov R.L. Khudozhestvennaya tanatologiya I.S. Turgeneva: semantika i poetika [Turgenev's Literary Thanatology: Semantics and Poetics]. *Turgenevskiy chteniya* [Turgenev's Readings]. Issue 4. Moscow, 2009, pp. 169–178. (In Russian).
9. Petrash E.G. I.S. Turgenev i P. Merime [I. Turgenev and P. Mérimée]. *Turgenevskiy chteniya* [Turgenev's Readings]. Issue 2. Moscow, 2006, pp. 298–309. (In Russian).
10. Telegin S.M. O miforealizme "tainstvennykh povestey" I.S. Turgeneva [On Mythic Realism in I. Turgenev's "Mysterious Tales"]. *Turgenevskiy chteniya* [Turgenev's Readings]. Issue 4. Moscow, 2009, pp. 188–196. (In Russian).
11. Turgenevskiy chteniya [Turgenev's Readings]. Issue 3. Moscow, 2008. (In Russian).
12. Turgenevskiy chteniya [Turgenev's Readings]. Issue 5. Moscow, 2011. (In Russian).
13. Zvigil'skiy A. Anatol' Frans i Turgenev [Anatole France and Turgenev]. *Zvigil'skiy A. Ivan Turgenev i Frantsiya* [Ivan Turgenev and France]. Moscow, 2010, pp. 214–233. (In Russian).

(Monographs)

14. Binion R. *The Anatomy of a Myth in the Arts*. New York; London. 1993. (In English).
15. Nevzorov N. *I.S. Turgenev i ego posledniye proizvedeniya: "Stikhotvoreniya v proze" i "Clara Militch"* [I. Turgenev and His Last Works "Stikhotvoreniya v proze" and "Clara Militch"]. Kazan, 1883. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

16. Generalova N.P. *I.S. Turgenev v kontekste russko-evropeyskikh literaturnykh svyazey* [I.S. Turgenev in the Context of Russian-European Literary Connections]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2001. (In Russian).
17. Dedyukhina O.V. *Sny i videniya v povestyakh i rasskazakh I.S. Turgeneva (problemy mirovozzreniya i poetiki)* [Dreams and Apparitions in I. Turgenev's Tales and Stories (Problems of Worldview and Poetics)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2006. (In Russian).
18. Khokhulina L.N. *Turgenev i Flober: kharakter romana i literaturnogo stilya* [Turgenev and Flaubert: the Novel Type and Literary Style]. PhD Thesis Abstract. Tbilisi, 1987. (In Russian).
19. Kuroyedova N.N. *Gi de Mopassan i Ivan Sergeyeovich Turgenev* [Guy de Maupassant and Ivan Sergeyeovich Turgenev]. PhD Thesis Abstract. Kharkov, 1952. (In Russian).
20. Lazareva K.V. *Mifopoetika "tainstvennykh povestey" I.S. Turgeneva* [Mythopoetics of "Mysterious Tales" by I.S. Turgenev]. PhD Thesis Abstract. Ulyanovsk, 2005. (In Russian).
21. Naumenko E.V. *Sistema motivov "tainstvennykh povestey" I.S. Turgeneva* [System of Motives in "Mysterious Tales" by I. Turgenev]. PhD Thesis Abstract. Pskov, 2006. (In Russian).
22. Savvina E.R. *I.S. Turgenev vo frantsuzskoy kritike 1850–1880 godov* [Turgenev in the French Criticism of the 1850s – 1880s]. PhD Thesis Abstract. Kostroma, 2003. (In Russian).
23. Skudnyakova E.V. *Fantasticheskoye v poetike "Tainstvennykh povestey" I.S. Turgeneva* [The Fantastic in the Poetics of Turgenev's "Mysterious Tales"]. PhD Thesis Abstract. Saransk, 2009. (In Russian).
24. Uderevskiy Yu.V. *I.S. Turgenev i frantsuzskiy pisateli 19 veka* [I. Turgenev and the French Writers of the 19th Century]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1978. (In Russian).
25. Voskresenskaya N.A. *Russkiy natsional'nyy kharakter v "Zapiskakh okhotnika" I.S. Turgeneva i ego vospriyatiye vo frantsuzskoy literaturnoy kritike i perevodakh 19–20 vekov* [The Russian National Character in Turgenev's "The Hunter's Notes" and Its Perception in the French Literary Criticism and Translations of the 19th – 20th Centuries]. PhD Thesis Abstract. Nizhny Novgorod, 2014. (In Russian).



Крылова Ирина Алексеевна, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Научные интересы: лексикология, язык религии, религиозные мотивы в литературе.

E-mail: i_krylova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3903-3056

Никитина Наталья Александровна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, старший преподаватель. Научные интересы: сравнительное литературоведение, европейская литература XIX в., литературный цикл.

E-mail: nanikitina@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-0356-2159

Тулякова Наталья Александровна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: изучение жанров, сравнительное литературоведение, литературная легенда, литературный перевод.

E-mail: n_tuljakova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0685-4993

Irina A. Krylova, Herzen State Pedagogical University of Russia

Candidate of Philology, Research Fellow. Research interests: lexicology, religious language, religious motives in literature.

E-mail: i_krylova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3903-3056

Natalia A. Nikitina, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Senior Lecturer. Research interests: Comparative literature, European literature of the 19th century, literary cycle.

E-mail: nanikitina@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-0356-2159

Natalia A. Tuliakova, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Associate Professor. Research interests: genre studies, comparative literature, literary legend, literary translation.

E-mail: n_tuljakova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0685-4993

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00076

E.E. Tchougounova-Paulson (Cambridge, England)

CHRONOLOGY OF THE ENGLISH TRANSLATIONS OF ALEXANDER BLOK'S WORKS: HISTORY AND MODERNITY

Abstract. The history of English translations of Alexander Blok's poetry and prose (primarily the former, but interest in the latter is increasing nowadays) covers a lengthy and colourful period of nearly 100 years, beginning when the poet was still alive. In case with Blok's works there are two main sources for translations into English: the first (and the richest) is represented by native English speakers (and among them are multitudinous professional literary workers, such as poets, literary journalists etc.) and the second relies on Russian immigrants (White émigrés and later) involved in the literary process, living in the UK, the US or elsewhere outside Russia. Although the first attempts at translating Blok's poetry for the Western audience were not very successful, the actual work never fully died away, but rather diminished, for a variety of reasons (primarily non-literary). As a literary figure, Blok is not so vividly recognisable in the West as he might be: although his works are gloriously famous inside Russia, he is not a common subject for academic research. Partly, the problem lies inside the difficulty of translating his works, because they are complex, overpowered by the Symbolist philosophy and stylistically exquisite. But despite that, professional translators continue their efforts, and our main aim in this paper is to show the most significant of them, to systematise and to reveal which ones can be identified as the closest to the original, and widely quoted.

Key words: Alexander Blok; English translations; The Twelve; stanza.

E.E. Чугунова-Полсон (Кембридж, Великобритания)

Хронология английских переводов Александра Блока: история и современность

Аннотация. История английских переводов поэзии и прозы Александра Блока (поэзии в первую очередь, но за последние десятилетия возрос интерес и к блоковской публицистике) охватывает длительный период почти в 100 лет, начавшийся еще при жизни поэта. Всех блоковских переводчиков на английский можно условно разделить на две группы: первая, и самая обширная, представлена собственно носителями английского языка – поэтами, публицистами литературных изданий и т.д., а вторая опирается на русскую эмиграцию разных лет (белое движение, советская и постсоветская волны), авторов, вовлеченных в литературный процесс и проживающих в Великобритании, США или других странах за пределами России. Хотя первые попытки перевести поэзию Блока для западной аудитории нельзя назвать очень успешными, переводческая работа над блоковскими текстами никогда не прерывалась, а скорее затихала на время по ряду причин (чаще всего не литературного характера). К сожалению, Блок

не так хорошо известен на Западе, как хотелось бы и как он, безусловно, того заслуживает: блоковская поэзия не входит в традиционную для западных славистов базовую академическую программу. Главным образом, проблема заключается в трудности перевода его поэтического языка, потому что он невероятно сложен, пронизан символистской философией и стилистически прихотлив. Но несмотря на это, профессиональные переводчики не оставляют своих усилий, и цель нашей статьи – показать наиболее значимые образцы их работ, по возможности их систематизировать и выявить, какие из них могут быть определены как наиболее близкие к оригиналу и широко цитируемые.

Ключевые слова: Александр Блок; английские переводы; поэма «Двенадцать»; строфа.

English translations of Alexander Blok's works have a long history. Unlike the classics from the "golden era" of 19th century Russian literature (Pushkin, Gogol, Tolstoy, Dostoyevsky), interest in the poetry and prose of Russian *fin de siècle* (Silver Age) and then early Soviet literature has always been sporadic rather than constant and coherent (in case of the Soviet literature of the 20s – early 30s, the situation has drastically changed in regard to the new wave of interest in the Russian formalists). In our paper, we want to make an attempt to systematize these multiple translations of Blok's works (not all of them, of course, but only some of them) and to reveal which ones can be identified as the closest to the original, also the most successful, and widely quoted by the Western academics whose subject is the Russian literature of the early 20th century.

As the main Blok scholar in Britain, Avril Pyman, has noted, «...кроме двух случайных переводов, попавших в один из первых сборников русской поэзии, вышедших тоже случайно в 1917 г., всерьез начали переводить Блока с конца, а не с начала его творческого пути. Начали с "Двенадцати" и со "Скифов". С. Бехофер, первый переводчик "Двенадцати", издал свою работу в 1920 г. со своим предисловием и с иллюстрациями Михаила Ларионова" [...apart from two random Blok poems that were published in one of the first collections of Russian poetry by occasion in 1917, the main move on translations of his works seriously began from the end and not from the beginning of his literary life. It has been started from "The Twelve" and "The Scythians". С. Bechofer, the first translator of "The Twelve," published it in 1920 with his introduction and illustrations made by Mikhail Larionov"] [Пайман / Pyman 1993, 364].

We should also acknowledge that there have always been two main sources for Blok's translations into English:

- the first (and the widest) is connected with native English speakers (professional literary workers: poets, literary journalists etc.);
- and the second relies on Russian immigrants (white émigrés and later) involved in the literary process, living in the UK, the US or elsewhere outside Russia.

We have to make a disclaimer that in the first part of our talk we will be

referring quite a few times to Avril Pyman's work "*Alexander Blok in English and American literary studies*" ("Блок в английском и американском литературоведении"), which she wrote for the fifth book of volume 92 of "Литературное наследие" ("*The Literary Heritage*") back in the early nineties, but is still a relevant source for Blok researchers. Pyman gives an excellent chronology of what could be regarded as early Western studies of Blok's works, with the translations of his poems, including *The Twelve*. As it turns out, the very first English translator of "two random Blok poems that were published in one of the first collections of Russian poetry" was an English writer of Jewish origin, *Paul (Percy) Selver* (1888–1970), best known as a translator of Czech literature and *Karel Čapek* in particular. Selver spoke a few Slavonic languages, and Russian was amongst them. In 1917, he edited the anthology "*Modern Russian poetry: texts and translations*" (London & New York: Kegan Paul, Trench, Trubner, & co., 1917), a short collection of works of Russian Silver age poets, such as Vl. Solovyov, K. Balmont, V. Bryusov, Zinaida Gippius, F. Sologub. The introduction to the edition is quite amusing: Selver attributes brief characteristics to all the referred writers, connecting them to the Western literary canon, and Blok is no exception: "There is, for example, Alexander Block, whose verses are distinguished by their devout and austere tone; the search for unattained ideal is often expressed in the symbolism of mediaeval chivalry" [Modern Russian poetry... 1917, XV].

It is not exactly clear why Selver chose two of Blok's poems – one from 1903 ("День был нежно-серый..."), the other from 1906 ("Вербочки"), but here they are – "*Tender grey the day was...*" and "*The Willow-Boughs*". Selver does his best to preserve the metre and rhyme of every stanza in both translations, but it is a hard task. Supposedly that is why he made two footnotes: in the first he said that "It was found impossible to reproduce quite closely the fluctuating rhythm of the original" [Modern Russian poetry... 1917, 17] and in the second "It is almost impossible to reproduce in English rhyme the delicate simplicity of the original, with its diminutives and the tripping melody of its metre" [Modern Russian poetry... 1917, 19]. In "*Tender grey the day was...*" Selver uses *enjambement* in the first stanza and an inverted order, as it was in the original; both work smoothly:

Tender-grey the day was, grey as sorrow and
Pallid grew the evening like a woman's hand
[Modern Russian poetry... 1917, 17].

Interestingly, in "*The Willow-Boughs*", Selver translates Russian diminutives "мальчики и девочки" with the informal "lads and lasses" and somehow it subtly conveys the same idea of fair youth:

Lads and lasses gathering,
Willow-boughs and tapers bring,
That they homeward bear
[Modern Russian poetry... 1917, 19].

In general, the very first known translations of these two of Blok's pieces can be considered to be fairly accurate, although they had not yet made any major progress on introducing Blok's works to the Western audience; there was much more to come.

It is not surprising that after the October Revolution and its overwhelming influence on Russia and overseas, *"The Twelve"* quickly became the most popular object for translating, and a considerable amount of effort was dedicated to it in the UK as well as in the States. Two American translators, a family couple, the writer and critic *Babette Deutsch* (1895–1982) and her husband, *Avrahm (Abraham) Yarmolinsky* (1890–1975), prepared one of them; the translation was first published in 1920 in New York. Avril Pyman described it as "... выполненный более профессионально, хотя все еще далекий от оригинала и от приемлемого уровня английской поэтики, этот перевод неоднократно переиздавался" ["...made much more professional, but still being very far from the original and from a decent level of English poetics, this translation has been repeatedly republished"] [Пайман / Pyman 1993, 364].

This particular translation does not give us this impression: the authors tried to be as close as possible to the actual subject, i.e. the mayhem of the first revolutionary days as depicted by Blok. They revealed their reflections on the main theme in the introduction to the translation: "The Twelve" at once bears witness to a revolution in literature, and to the literature of the revolution. <...> The issue of upheaval and disaster, it is the creation of a man bewildered in a broken world, seeing it with all the emotional intensity of the artist, and drawing out of it, rather than imposing upon it, the order of his mystical apprehension. One finds therein, if with difficulty, traces of Blok's earlier styles. But it is like finding in a face wrought upon by time and grief the expressions habitual to its young contours" [Blok 1920, iii].

If we take a glance at the first chapter of the current translation, we spot a slight extensiveness in the first stanza that doesn't exist in the original. Instead of giving the reader a metaphorically concise, simple and graphic description of the original (*черный вечер – белый снег*), Deutsch-Yarmolinsky use an extra adjective, and it does not ruin the mythopoeic chronicling of the plot, but helps the reader to observe the full narrative:

Black evening.
Stark white snow.
The winds, the winds
They leap to overflow –
The winds, the winds!
Through God's dark world they blow!
[Blok 1920, 7].

Further in her summary of Blok studies, Pyman mentioned two authors: *Frances Cornford* (1886–1960) and *Esther Polianovsky-Salaman* (1900–1995), and we decided to take a more detailed look at their joint work on

Blok's poetry. Before we begin with our observation, we should make a subtle correction to the forename of the first author in this pair: unlike her husband, Francis Cornford, who was also a translator and a classical scholar, she was Frances, and because of the similarity of their names, he was known to family, friends and colleagues as "FMC" and she as "FCC". Frances Cornford was a poet, a granddaughter of Charles Darwin and a famous Cambridge local. Here, in Cambridge in the 30s, she met Esther Polianovsky, a physicist, translator and writer, who left post-revolutionary Russia in 1919 and also settled in Cambridge (she worked in the Cavendish laboratory alongside with her husband, physicist Meyer Head Salaman). Together, they created an anthology entitled "Poems from the Russian", which was released in 1943 and included a few translations of Blok's writings, as such as *"Девушка пела в церковном хоре"*, *"Коришун"*, *"Незнакомка"*, *"Поздней осенью из гавани"*, *"Рожденные в года глухие"*, *"Сусальный ангел"*, *"Сын и мать"*. We agree with Pyman, who calls the Cornford/Polianovsky-Salaman work "...едва ли не первыми высокопоэтическими и сохраняющими близость к оригиналу переводами Блока <...> Английские слова, послушные поэту, как будто сами складываются в звучные естественные словосочетания, отражающие образы оригинала" ["...essentially the first highly poetic and strikingly resembling to the original translations of Blok <...> It looks like English words obedient to a poet, build themselves into resonant and natural phrases that are reflecting images of the original"] [Пайман / Pyman 1993, 364–365].

We think that Cornford-Polianovsky-Salaman's translation of Blok's poem *"Сын и мать"* (*"Son and Mother"*) is one of the best translations of this particular text: it does indeed look (and sound, if read aloud) like a classical English text, and in this case it can be regarded as faithful to Blok's integral metaphoric language:

I planted my bright Paradise
And hid it with a paling tall;
Through azure air for her dear son
I heard my mother cry and call:

Dear son, where are you? No reply,
The light above my palisade
Is slowly turning richly ripe
The secret vineyard I have made
[Poems from the Russian 1943, 59].

The Cornford-Polianovsky-Salaman version of Blok's poem *"The Hawk"* is written with iambic pentameter, and it perfectly conveys the mournful tune of the original (also created in iamb, but with a different structure):

Over the empty fields a black hawk hovers,
And circle after circle smoothly weaves.

In the poor hut, over her son in the cradle,
A mother grieves:
There, suck my breast: there, grow and eat our bread,
And learn to bear your cross and bow your head
[Poems from the Russian 1943, 53].

Like Blok's in the original, Cornford-Polianovsky-Salaman's translation begins with a meditative, nearly dormant stanza, which makes the actual transition from the bleak yet quiet and dreamy landscape to the portrayal of a grieving and desperate mother even more sudden and dramatic. The similar dreaminess and seamlessness of the poem "*Девушка пела в церковном хоре*" has been preserved by Cornford-Polianovsky-Salaman in their translation:

In the cathedral choir a girl stood singing
Of all the weary on an alien shore,
Of all ships gone to sea, and of all people
Who can remember happiness no more.

Her voice went soaring in the cupola,
And, listening in the darkness, everyone
Saw how the sunlight touched her on the shoulder,
And how her white dress sang in a shaft of sun
[Пайман / Руман 1993, 365].

If we now compare this translation with the next one, made by *Maurice Bowra* (1898–1971) at approximately the same time (the middle 40s), we can notice a remarkable difference between them: Bowra's version, albeit precise, seems to lose a significant part of the poetic *Zeitgeist*:

A maiden's song in the choir was telling
Of all who in far-off countries fret.
Of all ships that sail upon waters swelling,
Of all who their happiness forget.

So sang her voice, in the great dome soaring;
On her pale white shoulders the gleam was bright.
And everyone in the dimness hearing
Saw a pale dress sing in the gleaming light
[A Book of Russian Verse 1943, 97].

Bowra's style looks more academic, and it is no wonder: he was not only a classical British scholar, but also Warden of Wadham College, Oxford, and Vice-Chancellor of the University of Oxford in the early 50s. Bowra's editions of Russian verse have been republished a few times, and his translations of Blok's poems can be regarded as widely known. However, could it possibly

make them iconic? It is highly unlikely: we cannot but agree with the literary critic G. Grigson (Pyman quotes him in her review), who pointed out "the lack of originality" [Grigson 1979, 677] in the vast majority of translations of Blok's poetry, taking into account Bowra's work as well.

We shall not comment on Pyman's own translations [Pyman 1979, 1980] of Blok's writings, because they deserve a separate – and thorough – analysis as we plan to return to the subject a bit later.

Our brief review of Blok translations made in the 20th century would not be complete without mentioning the work of *F.D. Reeve* (1928–2013), a prominent American academic, editor, writer and poet. As Pyman says about him, "подход Рива, профессионала-переводчика, поэта и литературоведа, скорее аналитический, чем просветительский. Он не рассказывает о Блоке, как это делает Киш, а рассматривает стихи, толкует их. Рив адресует книгу читателю, знающему русский язык. Поэтому он дает как приложение текст "Двенадцати" без перевода" ["Reeve's method, and he is a professional translator, poet and literary scholar, is rather analytical than educational. Unlike Kisch, he does not talk about Blok, but analyses verses, interprets them. Reeve addresses his book to a reader who speaks Russian. That is why he gives the text of *The Twelve* in appendix, without a translation"] [Пайман / Руман 1993, 369].

We would say that Reeve's translations of Blok give to the English speaking audience a more pluralistic and vivid idea of what Blok as a prominent poet was for Russian public life in the *fin de siècle* era and later, in the revolutionary time. We think that Reeve's translation of Blok's "*Пляски смерти*" is a definite success: *dance macabre* and humane reflections are perfectly woven together.

How difficult for a dead man to pretend
To be alive and full of passion among people!
But one must, one must worm one's way ahead into society
Concealing, for one's career, the clanking of the bones...

The living sleep. The dead man rises from the grave,
And goes to his bank, and goes to court, then to the Senate
The whiter the night is, the blacker the malice of the day
And the triumphant pens keep squeaking
[Reeve 1962, 168].

We also cannot miss the article written by Prof. Galin Tihanov about one of Blok's poems in particular: "*Прошли года, но ты – все та же*" (1906), translated by *Nikolai Bakhtin* (1894–1950), the brother of the Russian philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin. Nikolai Bakhtin was a professional translator and, as Tihanov pointed out in his work, while in Cambridge, "Bakhtin produced a body of texts centered on the question of the translatability of poetry" [Tihanov 2002, 269].

Serendipitously, all of Bakhtin's translations that he made in 1934 in

Cambridge survived and remain in the Special Collections of the University of Birmingham Library. Bakhtin made two versions of Blok's poem (Tihanov names them as *A* and *B*). The first stanza looks the same in both fragments:

Thou hast not changed, thou art still the same
As in the past; so placid, so serene.
Only thy hair is straighter and in it
Some silver threads are shining. And myself:
A tall old man bent brooding o'er the books
[Tihanov 2002, 271].

As we see, Bakhtin changes the rhyme structure of Blok's poem completely and uses *enjambments*, which are not presented in the original. Unlike Blok, Bakhtin tends to employ a more archaic style in both versions (*thou hast* etc.), and, although it is not specifically inappropriate, it looks rather excessive in this case. There is also an important issue here: as Tihanov says, "Moreover, Bakhtin also abandoned the epigraph to the original, Tiutchev's lines "Я знал ее еще тогда, / в те баснословные года..."", which then led to the disregard for Blok's italics in his quotation of the phrase 'баснословные года' in the last line of the third quatrain ("Те баснословные года") [Ibid.].

We can but agree with Tikhonov here and conclude that, despite its overall sophisticated quality, Bakhtin's attempt to translate Blok's poem does not seem to be that successful, though it is interesting as a poetic exercise with a sonnet form.

There is another web-article (or rather a blogpost) on the semi-academic platform "Culture Matters," dedicated to a comparison of a few translated versions of Blok's *The Twelve*, which has drawn our attention: despite being a brief summary of the excerpts of texts, it gives a fresh touch of a genuine literary observation of some translations of Blok. It is called "Black night, white snow: Alexander Blok's *The Twelve*," and written by John Ellison, who is a professional writer.

Giving a brief biography of Blok to the audience in the introduction, Ellison focuses on translations of *The Twelve*, naming several of them, from old to relatively new ones: "One English translation of *The Twelve* with its own definite character is that by prolific socialist author Jack Lindsay. Introduced by Lindsay, it was published in a slim 1982 Journeyman Press edition. <...> Another popular translation, by English poet Jon Stallworthy and collaborator Peter France, can be found in 20th Century Russian Poetry, edited by a later generation Soviet poet, Yevgeny Yevtushenko, and published in 1993. These translators had previously, in 1970, published their version in *The Twelve* and other Poems. A third important translation is by Alex Miller. I located this in Soviet Russian Literature 1917–1977, compiled by Yuri Andreyev (1980), but Miller's translation can also be found in a separate Selected Poems by Blok. One more distinguished English version (more recent – 2010) is that by American academic Maria Carlson" [Ellison 2017].

Ellison carefully distinguishes all translations, referring to Miller's one as the most imaginative (Miller, for instance, uses slang for the most expressive parts), whereas "Stallworthy and France stands equally free, independent and impressive" [Ibid.]. At the same time, as Ellison points out, "Carlson's version may be, overall, more literal than the others..." [Ibid.]. The most significant part of Ellison's essay is a juxtaposition of fragments that feature Katya's death. Let us have a look at them all:

Miller: Well, Katie, happy? Not a word...
Then lie there on the snow, you turd! ...

Stallworthy: Katie, are you satisfied? Lost your tongue?
Lie in the snowdrift then, like dung!

Lindsay: Happy now, Katya? I'd like to know.
Sprawl there, carrion, in the snow.

Carlson: Glad now, Kat'ka? 'What not a peep...
Then lie there, carrion, on the snow! ...
[Ibid.]

As we can see, all of them are completely different and vividly depict the task that translators face when they try to convey the most dramatic scene in the poem. The problem becomes more complex if we take into account how exactly translators cope with profanity: "надаль" in the original text. Yet again, we agree with Ellison who suggests that these particular examples sound too strong compared with the Russian text. He also reveals the grammatical difficulties, which every translator of the Russian author stumbles across, i.e. grammatical discrepancies, such as lack of contrasting articles *a/the* and more: "Because it has no 'a' or 'the', it relies, in putting nouns into singular or plural form, on adjusting their end letters. In relation to the numbers of words used in translating *The Twelve*, Miller's is the shortest, though is more than half again as long as the Russian original. Lindsay's is a fraction longer than that, and Stallworthy's is longer still" [Ibid.].

Overall, Ellison's essay, despite its concision, makes notable observations of the history of a variety of Blok translations.

And finally, our last but certainly not least reference is to the translations that also were made quite recently, only a few years ago, and published in 2015 as a collection of translated works of the Russian *fin de siècle* poets, including Blok, "Russian Silver Age Poetry: Texts and Contexts." This anthology has aroused massive interest in the subject, i.e. the Silver Age and its main representative figures, from wide circles of readers. As the authors of the edition note, "This volume gives at least a taste of the work of twenty-eight poets, plus texts from critics, memoirists, and prose writers (many of these, in fact, the very same poets) who analyzed or exemplified the spirit of the age" [Forrester, Kelly 2015,

xii].

Amongst the translators working with Blok's poems are *Martha Kelly, Ellen Chances, Andrey Kneller, and Angela Livingstone*: the actual amount of work they have done is not that substantial, which is ever so slightly disappointing (although we are aware that the format of the selected works has its own rules), but the reader can quickly see that only the very best translations are selected. Let us view two of them and compare them with those previously mentioned.

The first one, a translation of "Девушка пела в церковном хоре..." is by Ellen Chances and depicts a new, very modern interpretation of the well-known poem. Chances decided not to use a traditional rhyme, as was done before: that is why her version, although divided into stanzas, looks more like a vocative folk song, with its relaxing vowels and its sense of reconciliation in the end:

A young girl sang in a cathedral choir
About all those tired souls in an alien land,
About all the ships that had left for the sea,
About all those who'd forgotten their very own joy.

So sang her voice, floating up to the dome,
And a ray of sun shone on her white shoulder,
And out of the gloom, everyone gazed and everyone listened
As the white gown sang in the ray of sun
[Forrester, Kelly 2015, 47].

The harmonious echo of each stanza in this translation leaves the audience with the feeling that the sharp grief for those *who would never again return* could be smoothed and transformed into a quiet and thoughtful sorrow.

As for Kneller's translation of *The Twelve* (the edition contains an excerpt), it also has its peculiar twist: Kneller follows Blok in his way of transforming the poem into a series of modernist posters, in which ambiguity resonates with a destructive reality:

Black night.
White snow.
Windy outside!
A man can't withstand the blow.
Windy outside –
On God's earth, world-wide.
[Forrester, Kelly 2015, 54].

Kneller is very careful with the number of words he uses here: despite its utmost concision, the portrayed landscape is absolutely *Blok-like*: tremendously wide, helplessly and desperately empty and fatal. Repeated words with consonant "w" (*white, windy/windy*) increase this dramatic effect. In our view, the introduction to the poem is one of the best.

To the conclusions:

Of course, our brief observation of several attempts at translating Blok's poetry can not be regarded as in any way complete: but we hope that it is only the first step, with many more to come.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Пайман А. Блок в английском и американском литературоведении // Литературное наследство. Т. 92: в 5 кн. Кн. 5. М., 1993. С. 362–402.
2. A Book of Russian Verse / by C.M. Bowra. London, 1943.
3. Blok A. The Twelve / translated from the Russian by Babette Deutsch and Abraham Yarmolinsky; introduction by the translators. New York, 1920.
4. Ellison J. Black night, white snow: Alexander Blok's The Twelve // Culture Matters. Sunday, 26 March 2017. URL: <https://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/poetry/item/2489-black-night-white-snow-alexander-blok-s-the-twelve> (assessed 1.11.2018).
5. Grigson G. A Poetic Grand Master? // Country Life. 1979. March 8. P. 677.
6. Modern Russian poetry: texts and translations / selected and translated with an introduction by P. Selver. London; New York, 1917.
7. Poems from the Russian / chosen and translated by Frances Cornford and Esther Polianowsky Salaman. London, 1943.
8. Pyman A. The Life of Aleksandr Blok: The Distant Thunder, 1880–1908. Vol. 1. Oxford; New York, 1979.
9. Pyman A. The Life of Aleksandr Blok: The Release of Harmony, 1908–1921. Vol. 2. Oxford, 1980.
10. Reeve F.D. Aleksandr Blok Between Image and Idea. Number I Columbia Studies in the Humanities / edited under the auspices of the Faculty of Philosophy, Columbia University. New York; London, 1962.
11. Russian Silver Age Poetry: Texts and Contexts / edited and introduced by Sibelan E.S. Forrester and Martha M.F. Kelly. Boston, 2015.
12. Tihanov G. Nikolai Bakhtin as a translator of Alexander Blok // New Comparison: a Journal of Comparative and General Literary Studies. 2002. № 33/4. Spring-Autumn. P. 267–272.

REFERENCES (Articles from Academic Journals)

1. Tihanov, G. Nikolai Bakhtin as a translator of Alexander Blok // New Comparison: a Journal of Comparative and General Literary Studies. No. 33/4. Spring-Autumn 2002. P. 267–272. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Pyman A. Blok v angliyskom i amerikanskom literaturovedenii [Blok in English and American Literary Studies]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 92:

in 5 books. Book 5. Moscow, 1993, pp. 362–402. (In Russian).

(Monographs)

3. Pyman A. *The Life of Aleksandr Blok: The Distant Thunder, 1880–1908*. Vol. 1. Oxford; New York, 1979. (In English).
4. Pyman A. *The Life of Aleksandr Blok: The Release of Harmony, 1908–1921*. Vol. 2. Oxford, 1980. (In English).
5. Reeve F.D. *Aleksandr Blok Between Image and Idea*. Number I Columbia Studies in the Humanities. Edited under the auspices of the Faculty of Philosophy, Columbia University. New York; London, 1962. (In English).

(Electronic Resources)

6. Ellison J. Black night, white snow: Alexander Blok's The Twelve. *Culture Matters*, Sunday, 26 March 2017. URL: <https://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/poetry/item/2489-black-night-white-snow-alexander-blok-s-the-twelve> (assessed 1.11.2018) (In English)

Elena E. Tchougounova-Paulson, Independent Scholar (Cambridge, England).

Candidate of Philology. She has worked as a Head of Communications Department and later as a Research fellow and publisher at the Research Information Centre at the Russian State Archive of Literature and Art, Moscow. As a textual scholar and translator, she took part in several editorial projects. Among them: Ukrainian nationalist organizations in the Second World War. Documents: in 2 volumes (ROSSPEN, Moscow, 2012); Alexander Dovzhenko: Diaries (Kharkov, Folio, 2013); Alexander Blok – L.D. Mendeleeva-Blok: Correspondence (1901–1917) (Moscow, IWL RAS, 2017). Academic interests: Russian Literature of the early 20th Century, English Literature, American Literature, Ukrainian Studies, Textual Studies, Theory of Literature, History of Literature, Horror Studies.

E-mail: tch.elena15@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9467-2876

Чугунова-Полсон Елена Евгеньевна, независимый исследователь (Кембридж, Великобритания).

Кандидат филологических наук. Работала ведущим научным сотрудником в отделе внешних коммуникаций Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ, Москва). В качестве текстолога и переводчика приняла участие в следующих издательских проектах: Украинские националистические организации в годы Второй Мировой войны (М.: РОССПЭН, 2012); Александр Довженко: Дневниковые записи (Харьков: Фолио, 2013); А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок: Переписка (1901–1917) (М.: ИМЛИ РАН, 2017). Область научных интересов: русистика, история русской литературы начала XX в., история английской литературы, история американской литературы начала XX в., украинистика, теория литературы, текстология, история литературы ужасов.

E-mail: tch.elena15@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9467-2876

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00077

K.V. Sinegubova (Kemerovo)

**BOB DYLAN'S "TARANTULA" IN THE STRUCTURE OF
MARIAM PETROSYAN'S NOVEL "THE GRAY HOUSE"
("THE HOUSE, IN WHICH...")**

Abstract. M. Petrosyan's novel "The Gray House", whose title is already a quote from the famous children's poem (Russian: "Dom, v kotorom..."), literally: "The House, In Which..."), abounds with the quotes and reminiscences. The constantly arising quotes in the fiction world of the novel create a peculiar cultural code which is common for all main characters. Being socially isolated, the teenage characters create their special world filling it with the cultural senses. The understanding of the implication created by the references to other texts (it is generally rock music and fantasy or science fiction literature) allows the reader to join the fiction world of the novel too. The mention of rare, little-known texts becomes the sign of the author's orientation to underground literature. A specific place among such texts is taken by Bob Dylan's novel "Tarantula" published in Russian in 1991. The references to Bob Dylan's "Tarantula" in M. Petrosyan's novel "The Gray House" are present in the epigraphs to four chapters and the names of characters as well. In each case the separate words of their epigraph coincide with some element of the fiction world embodied in the chapter. The close link arises between the epigraph and the character who is a subject of consciousness and speech in the chapter. Nevertheless, the unambiguous semantic link of the epigraph with the text of the novel does not arise. It is explained by the specifics of the novel "Tarantula" where the author constantly appeals to the nonsense and absurdity. On the one hand, the senseless phrase taken as an epigraph hints at the existence of hardly perceptible and ambiguous sense. On the other hand, it calls into question reliability and unambiguity of the information received by our minds. Besides, the quotes from the same book create additional links between characters who are poorly connected at the plot level.

Key words: Mariam Petrosyan; "The Gray House"; Bob Dylan; "Tarantula"; intertextuality; epigraph; quotes; reminiscences; paratext; cultural background; absurdity; nonsense.

K.V. Sinegubova (Kemerovo)

**«Тарантул» Боба Дилана в структуре романа
М. Петросян «Дом, в котором...»**

Аннотация. Роман М. Петросян «Дом, в котором...», чье название уже является цитатой из известного детского стихотворения, изобилует цитатами и реминисценциями. Эти цитаты, постоянно возникающие в художественном мире романа, создают своеобразный культурный код, общий для всех главных героев. Изолированные от социума, герои-подростки создают свой особый мир, наполняя его культурными смыслами. Понимание скрытого смысла, создаваемого отсылка-

ми к другим текстам (в основном это рок-музыка и сказочная либо фантастическая литература), позволяет читателю также включиться в художественный мир романа. Упоминание редких, малоизвестных текстов становится знаком ориентации автора на андеграундную литературу. Особое место среди них занимает роман Боба Дилана «Тарантул», изданный в русском переводе в 1991 г. В статье показывается, что отсылки к «Тарантулу» Боба Дилана в романе М. Петросян «Дом, в котором...» присутствуют в эпитафиях к четырем главам, а также в именах героев. В каждом случае отдельные слова их эпитафия совпадают с каким-либо элементом художественного мира, который воплощен в указанной главе. Появляется соотношение между эпитафией и героем, который является субъектом сознания и речи в соответствующей главе. С другой стороны, однозначной смысловой связи эпитафия с текстом романа не возникает. Это объясняется спецификой самого романа «Тарантул», в котором автор постоянно обращается к бессмыслице и абсурду. Таким образом, бессмысленная фраза, взятая в качестве эпитафия, с одной стороны, намекает на существование сложно уловимого и неоднозначного смысла, с другой – ставит под сомнение достоверность и однозначность той информации, которую мы получаем из главы. Кроме того, цитаты из одной и той же книги создают дополнительные связи между персонажами, которые слабо соотносятся на сюжетном уровне.

Ключевые слова. Мариам Петросян; «Дом, в котором...»; Боб Дилан; «Тарантул»; интертекстуальность; эпитафия; цитата; реминисценция; рамочный текст; культурный бэкграунд; абсурд; бессмыслица.

The basis of the fiction world in M. Petrosyan's novel "The Gray House" is the intertextuality what is already in the title of the novel. The Russian version of the novel was called "The House, In Which...", that is the perverted quote from the British nursery rhyme "This Is the House That Jack Built". Mariam Petrosyan, having her author's vision, says in her interview that there had to be the exact quote: "The book was called "The House, That ...". Of course, it is not so good as well but as I think the old title was notable and associated with "The House That Jack Built". And new one is not associated with anything. The "Livebook Publishing House" explained that the current title was given by some very famous poet. I do not know by whom exactly" [Юзефович / Yuzefovich 2010 (translation is ours)].

Although Mariam Petrosyan only points to the associative relation of the original version of the title with the English poem in the interview, it is possible to assume that the relation between the poem and the novel is deeper. The cumulative principle which is the cornerstone of the poem where each stanza is the repetition of a previous one with the addition of one more line, correlates with the idea of constant repetition embodied in the novel. The characters have an opportunity to return to the past and live a new life but with little changes. Such ratio of the quote which is taken out in the title and the main principle of the organization of the fiction world makes a reader pay a great attention to the intertextual component of the novel "The Gray House", especially to the numerous quotes from literary and music works. Many chapters the Russian version of the

novel of are preceded by epigraphs from mostly English-language. Translation by Yuri Machkasov changed the name of the novel and also removed almost all the epigraphs – except those taken from the "The Hunting of the Snark" by Lewis Carroll. These changes, of course, affect the intertextuality of the novel. In this paper, we refer to the translation by Yu. Machkasov as it is the only literary English translation of the novel. However, the subject of our study is quotes from Bob Dylan's novel "Tarantula" used as epigraphs in the original version of the novel and omitted in translation.

Bob Dylan's novel tarantula was written in 1966, translated into Russian in 1986 and published in Russia in 1991. Maxim Nemtsov – the author of Russian translation – calls Mariam Petrosyan among the first readers of the book: "It [the book] reached from Vladivostok even to Yerevan where it was read by Mariam Petrosyan and her rock-n-roll friends and used as the epigraph in "The Gray House"[Рубина / Rubina 2017 (translation is ours)]. The second edition of "Tarantula" was published only in 2017 after Bob Dylan had been awarded Nobel Prize in literature. Thus, "Tarantula" was the book almost unknown to general reader in Russia. "Tarantula" occupies a peripheral place not only in the literary tradition, but also in the work of Dylan. Even researchers who talk about the legitimacy of awarding Dylan the Nobel prize in literature, do not mention the novel as a significant achievement [Ball 2007]. Nevertheless, Bob Dylan is rather widely presented in the novel "The Gray House". The quotes from "Tarantula" appear in four epigraphs to the chapters of the novel and in the image of the House founder who signed with the pseudonym Tarantula [Petrosyan 2017, 612]. The "Dylan's" text also includes Eric Zimmerman (Smoker) – Bob Dylan's namesake – and a cat named Dylan. Let's begin with the epigraphs as they, being the paratext elements, are directly turned to the reader and the reader's experience.

S. Krzhizhanovsky, one of the first researchers of the epigraph, defines it as "the sign of the link between the new culture and the old one, the symbol of the international communication of multilingual literatures and also the continuity of the literary generations replacing each other" [Кржижановский / Krzhizhanovskiy 2006, 390 (translation is ours)]. The same function of the epigraph is noted in the dictionary "Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts": "the epigraph helps the author to show his creative orientation: on this or that literary reference or a circle of works" [Орлицкий / Orlickiy 2008, 306 (translation is ours)]. It looks fair that in this case the demonstration of the link with underground literature is the main function of epigraphs from "Tarantula". As for the traditional main task of the epigraph, it is "to give the reader guidance, to channelize for understanding and interpretation of the work" [Орлицкий / Orlickiy 2008, 306 (translation is ours)]. The problem is not solved and is not even raised in this case. Firstly, the putting of "hint" for the reader in the epigraph contradicts the poetics of hints, important for M. Petrosyan, viz. innuendo, intuitive understanding. Secondly, the specifics of the novel of Bob Dylan cardinally contradicts the idea to guide the reader.

"Tarantula" put the readers to confusion when it was published. Later re-

sponses do not practically differ from the first reactions. Even the scientific tradition notes the illogicalness and irrationality of the text. Kevin J.H. Dettmar writes: “the proofs of his first novel, *Tarantula*, had arrived and that Dylan, who seems to have written the book in a methamphetamine haze, recognized them to be unreadable and embarrassing” [Dettmar 2009, 150]. The Dylan’s book is also defined as “un libro anómalo y anárquico” [Muschiatti 2010, 289], “el libro que adelanta las líneas rizomáticas del posestructuralismo” [Muschiatti 2010, 291].

Therefore, Dylan’s book makes a nonsense impression. More precisely, the meaning is encrypted and blurred, which is explained by the influence of modernist poetics [Guziur 2012]. The quotes taken out of a context do not send to the general sense of the text or any thought from the book. The absurdity of these quotes and their sense escaping the reader create poetics of a hint, innuendo. “Likewise in an epigraph, very often the main thing is not what it says but who its author is, plus the sense of indirect backing that its presence at the edge of a text gives rise to – a backing that, in general, is less costly than the backing of a preface and even of a dedication, for one can obtain it without seeking permission” [Genette 2001, 159].

Four chapters of the novel with epigraphs from “*Tarantula*” are devoted to the different characters: Tabaqui, Ralph, Vulture and Red. The above-mentioned characters are the subjects of consciousness and speech in these chapters. Thus, we can see not only the deeds of the characters and the impression they make on people around, but we can hear their internal monologue as well. There are some things they never speak with anyone else, for example, melancholy of Vulture missing his dead twin brother. In the earlier text of the novel there were indirect facts: Vulture is constantly in mourning, and Ralph remembers his grief. The chapter “Walking with the Bird” allows us to see what the shadow of Vulture’s brother is always near him, it explains a lot. For example, the fact that Vulture orders to his “flock” to communicate with girls and invite them on a visit, but he does not even think of it: “Max is the reason people seldom come closer to me than three paces when I’m not walking. Many of them feel his presence” [Petrosyan 2017, 390].

The epigraph to chapter about Vulture: “That’s no bird – that’s just a thief – he’s building an outhouse out of stolen lettuce!” [Dylan 2004, 72]. The second name of Vulture is Bird, he is a flock leader of birds. However, the epigraph comprises the semantics of substitution: “That’s no bird – that’s just a thief”, and it corresponds to a new, unexpected side of the identity of the character. Vulture is terrifying the inhabitants of the House completely subordinating “flock” – group to himself where he is a leader. However, this chapter allows us to see that the character is skeptical enough about himself and connects his own exclusiveness not with the strength of mind and personal advantages at all, but with the feeling of guilt about his brother.

The following epigraph is premised to the chapter about Red: “pure as visions & uneducated – shall exist past the deadly complements to it” [Dylan 2004, 72]. We also see the literal coincidence in this case. The word “pure”

corresponds to cleaning that Red is organizing in this chapter, and the deadly additions send to the second name of Red – Death and they are also associated with his deadly diagnosis and constant risk for his life. After the fight, he realizes with terror that he “was hopping around with the spine left completely unprotected” [Petrosyan 2017, 528]. However, the lack of a protective corset did not cause any negative consequences: Red will live many years – “shall exist” as it is told in the epigraph.

For the first time, this chapter also represents the consciousness of the character who has a certain image, and we can see how the attitude of the character strongly contradicts the impression that he makes on others.

In the chapter about Ralph, the most important thing is defined. It is his relation to the House where he has returned after a long absence. Nevertheless, this return seems against his will. The character thinks of the reasons which forced him to return. It happens not once in the novel. The epigraph is devoted to the escape from the House: “the house don’t need you – why should you be so low as to need it – leave – go far away from the house” [Dylan 2004, 116]. At first sight, the epigraph contradicts the text of the novel by M. Petrosyan: in this chapter Ralph does not run away but comes back. However, despite the external divergence, the basic moments coincide. Ralph understands that the House has its will to accept or not to accept his return, and in the quote from “*Tarantula*” a subject of the will is also the House. Further Ralph will have one more attempt to leave, it relates to the fact that he “is not needed to the House”. The epigraph from “*Tarantula*” could be Ralph’s thoughts.

All three cases show us the literal coincidence of the epigraphs from “*Tarantula*” with the details of text. A bit different situation arises with the fourth case of the use of the quote from “*Tarantula*” as the epigraph for the chapter about Tabaqui the Jackal. This character is connected not only with some details of Dylan’s text but also with the principle of creativity which is reflected in the novel “*Tarantula*”.

The epigraphs for the numerous chapters about Tabaqui are mostly from “*The Hunting of the Snark*” by Lewis Carroll. This text is in good harmony with Tabaqui’s need for mysticism which seems to people around as pure absurdity. Sphinx characterizes him as: “And yes, he likes to embellish the truth. But in that avalanche of words there is always the answer, somewhere in the middle. Which means it’s not empty words anymore” [Petrosyan 2017, 321]. This characteristic is especially important as Mark Spitzer notes the sense of “*Tarantula*” being disguised by nonsense: “Meanwhile, there’s an undiscovered continent of sense to be made from the seemingly nonsensical pages of *Tarantula*” [Spitzer 2006].

The lack of straightforwardness of Tabaqui and his tendency to compose songs indirectly reflecting the reality sends us to the principle of reflection of reality by Dylan: “after all, to fully perceive the fine web of music and meter strung throughout *Tarantula*, it takes a “seer” – a term Rimbaud used in defining the voyant: someone who approaches the ideal of the impossible through a systematic derangement of the senses—which *Tarantula* does in conscious dream-

like windings” [Spitzer 2006].

Tabaqui speaks about himself a lot and willingly. The whole second part of the novel is called “Eight days in the life of Jackal”. However, Tabaqui is tending to poeticize the reality and to reinterpret it in such a way that looks more as recreation. But the chapter with the premised epigraph from “Tarantula” shows us a maximum reflection including problems important for the character. The following phrase is chosen as the epigraph: “funny how when you look, you can’t find any pieces to pick up” he says this usually once a day to his bareback instrument” [Dylan 2004, 134]. Pieces to pick up is a major activity of Tabaqui in the last part of the book, he packs “nobody’s” things trying to understand the nature of time that bizarrely passes in the House. The bareback tool also appears in the text. It is the wheelchair named Mustang. Tabaqui moves by means of it. Through the epigraph having literal coincidence with the text of the novel, Tabaqui the Jackal joins the row of characters united by Bob Dylan’s “Tarantula”. If one compares all four characters connected by “Dylan’s” epigraphs, it is possible to see that they are at the different level of understanding of mystical essence of the world where they exist. The pupils (Tabaqui, Red, Vulture) and their tutor (Ralph). Ralph and Tabaqui are trying to understand the essence of the House but Vulture and Red are not interested in it. Getting to the past (Tabaqui, Vulture), on “Wrong side” of the House (Ralph) or going beyond its limits (Red). Nevertheless, the epigraphs establish the strong link between these characters having a little in common at the plot level.

Gerard Genette’s idea about “attributing the choice of the epigraph to the narrator-hero” [Genette 2001] lets us assume that the choice of epigraphs is caused not only by the intension of the author but also by the intention of characters. In that case, narrators in each of four chapters not only read the same book (it is possible because there is a library in the House) but also chose the strategy of self-determination through Dylan’s text. It is not only Tabaqui who adores mysticism and secrets but Ralph as well. Though, he prefers to present a logical and reasonable explanation to the events.

“Dylan’s” text in M. Petrosyan’s novel “The Gray House” includes two more characters: Sphinx and Smoker. The founder of the House who was mentioned once and who subscribes under the pseudonym Tarantula relates to one of the main characters – Sphinx. Tarantula enthusiastically writes articles and Sphinx is the author of the articles for the magazine which they edit together with Tabaqui. Tarantula had a collection of ancient musical instruments and Sphinx has it (in the epilogue). This coincidence is not casual, moreover, we can assume that Sphinx is a founder of the House, i.e. Tarantula because time specifically passes in the novel:

“Time does not flow like a river. A river that you can’t enter twice,” Sphinx said. “It is more like circles on the surface of the water. That’s a quote, I didn’t invent that.”

He raised his gloved artificial hand and pointed at the dart in the middle of the target.

“And if into those circles you drop something, say, a feather, like it is here,

it would generate its own circles, you see? Small, weak ones, almost invisible... But they will expand and intersect with the large ones” [Petrosyan 2017, 714].

Sphinx receives a feather from Master of Time in the epigraph. He uses it to come back to the past and the feather falls in the dispersing time circles. Sphinx refused to join the Wrong side of the House and chose the world not belonging to the House. As a result, he comes to the ruins of the House, reconciles with it and founds it anew. It makes him coincide with the founder of the House – Tarantula.

“Dylan’s” text is presented by Petrosyan not only through the quotes from the novel “Tarantula”. The text also contains the references to Bob Dylan’s identity. One of characters of the novel nicknamed Smoker carries a surname Zimmerman. This is a real surname of Bob Dylan. Smoker’s diary which is actively used and the novel “The Gray House” having polyphonic structure are compositionally like the novel by Bob Dylan “Tarantula” because it also consists of the parts signed with different names and represents “avant-garde work of postmodern poetics” [Spitzer 2006]. Smoker, being a pupil of the House, is very far from understanding the essence of the place where he is. The whole House seems an irritating riddle to him. The novel pays much attention to Smoker’s experiences and his thoughts on this matter. Perhaps for this reason, it refers not to someone from characters of the novel “Tarantula” and even not to the scenic identity of Bob Dylan but to Robert Zimmerman – the biographic personality who is beyond the scope of creative process.

However, Smoker sees himself as a cat in his hallucinations coinciding with a cat who lives in the House and whom the characters of the novel nicknamed Dylan. The widespread surname Zimmerman conceals the creative potential, but the character is trying to refuse it. We find out in the epilogue that Smoker “took more of the House with him than he thinks” [Petrosyan 2017, 713] and is engaged in pointless painting which demands the same specific perception as well as the nonlinear letter of “Tarantula”.

Cat’s nickname in combination with the epigraphs from “Tarantula”, it shows that characters are probably well familiar with Bob Dylan’s works. The epigraphs become significant for the reader who understands what the book “Tarantula” is and reacts to other mentions of Bob Dylan in the text of the novel. As the inscriptions on the House walls which are difficult for deciphering to the profane person, the quotes from “Tarantula” create a certain link between characters, the author and readers.

Thus, it is possible to speak about specific approach of Mariam Petrosyan to the use of Dylan’s text. The quotes from “Tarantula” are markers of the common cultural background which links characters, the author and readers. By means of epigraphs and less obvious references to Bob Dylan’s “Tarantula”, the additional links between characters are created. The literal coincidence of separate details in M. Petrosyan’s novel and in the quotes from “Tarantula” taken as the epigraphs, indicates strong link existing between these two works. However, the nature of this link is not clear. The mysterious and sometimes absurd epigraphs are premised to the chapters where we find out new, earlier hidden information

on characters. Thus, the epigraphs from “Tarantula” conflicts with the informational content of chapters underlining the relativity of any knowledge. Such an aim completely corresponds to the gnoseological principles reflected in the novel by M. Petrosyan.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кржижановский С. Искусство эпитафия (Пушкин) // Кржижановский С. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 387–415.
2. Орлицкий Ю.Б. Эпитафия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 306–307.
3. Петросян М. Дом, в котором... М., 2012.
4. Рубина А. Переводчик Максим Немцов: «Боб Дилан – творение подлинной литературы» // Москва 24. 24.05.2017. URL: https://www.m24.ru/articles/kultura/24052017/141513?utm_source=CopyBuf (дата обращения 10.12.2018).
5. Юзефович М. Мариам Петросян: «Новых книг от меня ждать не стоит...» // Частный корреспондент. 12.04.2010 URL: http://www.chaskor.ru/article/mariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdat_ne_stoit_15919 (дата обращения 12.12.2018).
6. Ball G. Dylan and the Nobel // *Oral Tradition*. 2007. Vol. 22, № 1. P. 14–29.
7. Dettmar K. *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge, 2009. DOI: 10.1017/CCOL9780521886949.
8. Dylan B. *Tarantula*. New York; London; Toronto; Sydney, 2004.
9. Genette G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge, 2001.
10. Muschietti D. Traducción de poesía y literaturas comparadas: una ética contra la hegemonía de la lengua oficial y la lógica del Mercado // *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*. 2010. Vol. 2, № 2. P. 282–309.
11. Petrosyan M. *The Gray House* / translated from Russian by Yuri Machkasov. Grand Haven, Michigan, 2017.
12. Spitzer M. Bob Dylan’s “Tarantula”: an article dismissed in a ratland of clichés // *Jack magazine*. 2006. Vol. 2, № 3A. Available at: <http://www.jackmagazine.com/issue7/essaysmspitzer.html> (accessed 07.05.2018).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ball G. Dylan and the Nobel. *Oral Tradition*, 2007, vol. 22, no. 1, pp. 14–29.
2. Guziur J. Bob Dylan a ideogram. *Aluze*, 2012, no.3, pp. 20–51.
3. Muschietti D. Traducción de poesía y literaturas comparadas: una ética contra la hegemonía de la lengua oficial y la lógica del mercado. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, 2010, vol. 2, no. 2, pp. 282–309. (In Spanish).
4. Spitzer M. Bob Dylan’s “Tarantula”: an article dismissed in a ratland of clichés. *Jack magazine*, 2006, vol. 2 no. 3A. Available at: <http://www.jackmagazine.com/issue7/essaysmspitzer.html> (accessed 07.05.2018). (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Krzhizhanovskiy S. *Iskusstvo epigrafa (Pushkin)* [The Art of the Epigraph (Pushkin)]. *Krzhizhanovskiy S. Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]: in 6 vols. Vol. 4. St. Petersburg, 2006, pp. 387–415. (In Russian).
6. Orlicskiy Yu.B. Epigraf [Epigraph]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 306–307. (In Russian).

(Monographs)

7. Dettmar K. *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge, 2009. DOI: 10.1017/CCOL9780521886949. (In English).
8. Genette G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge, 2001. (Translated from French to English).

Синегубова Капиталина Валерьевна, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы. Научные интересы: художественный вымысел, русская литература XX–XXI вв., современный литературный процесс.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

ORCID 0000-0002-3917-1304

Kapitalina V. Sinigubova, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism and Russian Literature of the XX century. Research interests: fiction, Russian literature of the 19 – 21 century, modern literary process.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3917-1304

ССЫЛКА, ИЗГНАННИЧЕСТВО, ЭМИГРАЦИЯ (материалы конференции)

Exile, Expulsion, Emigration: Conference Proceedings

Introduction to Publication Вступительное слово к публикации

Данный тематический блок представляет собой избранные материалы международной научной конференции «Ссылка, изгнаничество, эмиграция: самосознание, ответственность и сочувствие в зеркале эго-документов и фикциональной литературы» (Тюмень, 27–30 сентября 2018 г.), организованной Тюменским госуниверситетом в партнерстве с Институтом литературы Болгарской Академии наук, Департаментом гуманитарных наук Университета Салерно и Институтом специальной и межкультурной коммуникации Варшавского университета.

Целью конференции было осмыслить ссылку, эмиграцию и внутреннюю эмиграцию как феномен инонаходимости и выявить его общие конституирующие принципы на широком тематическом, жанровом и хронологическом материале; проблемным фокусом стало самосознание писателя (его ответственность, вина, оправдание, сочувствие) в лиминальных условиях.

В статьях данного тематического блока конференционная проблематика представлена в следующих ракурсах – это осмысление «внутренней эмиграции» как авторефлексивного дискурса в творчестве Л.К. Чуковской; анализ представления З.Н. Гиппиус о миссии русского писателя в эмиграции и дискурса ответственности в русской эмигрантской прессе Болгарии (1920–1940); рассмотрение переводческой практики в Италии русского поэта-эмигранта Р. Олькеницкой Нальди (1924–1962); исследование институционального статуса достоевсковедов как лиминальной группы (1920–1930) и интеллектуальной стратегии венгерского философа и теоретика литературы Г. Лукача в годы советской эмиграции (1929–1945); и наконец, раскрытие с позиции ценностного самосознания образа эмигрантов в болгарской литературе конца XIX в. и образа мигрантов в современной российской поэзии.

А.А. Медведев

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00078

А. Панов (София, Болгария)

МОТИВ «ОТВЕРЖЕННЫЕ» В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX В.

Аннотация. В статье анализируется функционирование мотива «отверженные» в болгарской литературе последней четверти XIX в. Впервые этот мотив появляется в стихотворении Христо Ботева «На прощанье», в котором рассматривается роль эмиграции в процессе становления болгарского национального самосознания. В этот период во всей публичной сфере (публицистике, художественной литературе, общественной жизни) эмиграция представлена как выражение своеобразного лиминального испытания, целью которого является утверждение новых ценностей свободы, солидарности и национального достоинства. Для того чтобы традиционное болгарское общество того времени восприняло эти новые ценности, художественная литература представляет их под видом нескольких универсальных культурных сюжетов. Чаще всего используются сюжеты из притчи о блудном сыне, рассказа о вавилонском плене и жития св. Алексия, человека Божия. В статье анализируется, как мотив «отверженные», выдвинутый впервые Ботевым, разрабатывается в произведениях двух других крупных авторов той эпохи – Ивана Вазова и П.К. Яворова, которые, непосредственно ссылаясь на Ботева, прослеживают, в какой степени лиминальный переход реализует свою функцию. Это достигается с помощью еще одного мотива, заимствованного у Ботева и непосредственно связанного с первым – мотива «пьем, поем мы буйны песни». Результатом исследования становится вывод, что через всего двадцать лет после образования болгарского национального государства болгары успешно реализуют цели этого лиминального перехода – смотрясь, как в зеркало, в чужую несчастную судьбу, они наконец осознают смысл новых ценностей свободы, братства, солидарности и достоинства.

Ключевые слова: эмиграция; свое и чужое; мотив; лирика; лиминальность; переход.

A. Panov (Sofia, Bulgaria)

The Motive “Outcasts” in Bulgarian Literature of the Last Quarter of the 19th Century

Abstract. The article deals with the functioning of the motif of “the outcasts” in Bulgarian literature of the last quarter of the 19th century. This motif first appears in Hristo Botev’s poem “At Farewell” that puts to consideration the role of emigration in the process of development of Bulgarian national consciousness. In the whole publicity of the period – journalism, literary fiction, public life – life in emigration is presented as an expression of a liminal ordeal, the purpose of which is to establish the new values of freedom, solidarity and national dignity. Nevertheless, for these new values to be ad-

opted by the traditional patriarchal society of Bulgarians at that time, literature presents them in several universal cultural narratives. The most often used ones are the plots of the parable of the Prodigal Son, the tale of the Babylonian captivity and the legend of St. Alexis the Man of God. The article traces how the motif of “the outcasts” is first promoted by Botev and then elaborated in the work of two other great authors of the epoch – Ivan Vazov and P.K. Yavorov, who, by following Botev directly, put the question to what extent the liminal transition succeeds in realizing its function. That is achieved by the introduction of another motif borrowed from Botev and closely related to the first one – the motif “we drink, we sing with recklessness”. As a result of the research work, the article claims that it is not earlier than twenty years after the founding of the modern Bulgarian national state that Bulgarians succeed in realizing the said liminal transition – when they gaze at the misfortunes of others, at last Bulgarians manage to understand the meaning of the new values of freedom, fraternity, solidarity and dignity.

Key words: emigration; our own and foreign; motive; lyric poetry; liminality; transition.

Многие из идеологов болгарского национально-освободительного движения жили в эмиграции. Там они создали самые значительные произведения литературы, в которых была развита национальная идея. Этот процесс связан с выходом за пределы социальной структуры и принятием такого образа поведения, который можно определять то как героические ценности (Цв. Тодоров) [Todorov 1991], то как лиминальность (В. Тёрнер), [Turner 1969] то как ценности отшельнической культуры (З. Бенедиктович) [Benedyktowicz 1983].

Болгарская эмиграция воспринимается как форма лиминальности, как мученичество, как инициация. Литература того времени стремилась изменить традиционную ментальность так, чтобы сделать возможным понимание борьбы за национальное самоопределение, или (говоря языком того времени) за свободу, как ценность, во имя которой стоит пожертвовать жизнью. Таким образом литература создавала новый метанарратив, новые модели подражания. Но поскольку традиционная культура воспринимала только уже известное, этот новый образ мира и эти новые модели создавались в форме знакомых сюжетов.

Так появился один из основных мотивов болгарской литературы того времени, известный как «отверженные». В литературный оборот его ввел Христо Ботев. В первом своем произведении – «Моей матери» («Майце си») он разработал этот мотив в контексте притчи о блудном сыне. Два года спустя, в стихотворении «На прощанье» («На прощаване»), поэт использовал другой популярный сюжет – житие святого Алексия, человека Божия. А Петко Р. Славейков интерпретировал этот же мотив в контексте третьего знакомого сюжета – Псалма 136.

С точки зрения нашего времени можно поставить несколько трудноразрешимых вопросов:

1. Вынужденной или добровольной является эмиграция?
2. Можно ли говорить об оппозиции *родина / чужбина*, если простран-

ство, воспринимаемое как свое, практически являлось чужим (напр., владением Османов)?

3. Как называется родина? Иногда одно и то же пространство именуется то Турцией, то Болгарией.

Ботев поставил эти вопросы в нескольких своих стихотворениях – «Моей матери», «На прощанье», «Странник», «К моей первой любви» («До моето първо либе»), «В корчме» («В механата»). В них лиминальный переход связывается с двумя другими ритуальными действиями – пить и есть. Самое яркое выражение эта связь получила в стихотворении «В корчме». Именно оно обусловило развитие мотива отверженных в других произведениях болгарской литературы последней четверти XIX в. – в повести Ивана Вазова «Отверженные» (так по традиции переводится название повести Вазова «Немили-недраги»; более точный перевод – «Немилые-нелюбые») и в стихотворении Пейо Яворова «Армяне» («Арменци»).

Ситуация в распадающейся Османской империи, однако, ставит нас перед некоторыми трудными вопросами, проблематизирующими само понятие эмиграции. По определению оно означает покинуть «свое» (родной дом, культуру, обычную среду, ценностную систему, специфический образ мира, установки, чувства и убеждения, определяющие сознание принадлежности), чтобы перейти в «чужое», где властвуют другие правила и где сознание принадлежности проблематизируется и раздваивается между средой происхождения и принимающей средой. Как известно, исследования так называемой постколониальной школы поставили вопрос о выборе, который каждый, находящийся вне пространства «своего», должен сделать: сохранить ли свою прежнюю идентичность или приобрести новую, осваивая и перерабатывая воздействия среды [Said, 1978]. Последователь Эдварда Саида – Хоми Бхабха [Bhabha, 1994] даже предложил два понятия, характеризующие трансформацию личностной идентичности – «промежуточность» (In-betweenness) и «третье пространство» (Third space). Его рассуждения, однако, имеют силу только в случаях, когда границы между «своим» и «чужим» четко обозначены. Только тогда можно говорить о центре и периферии, о границе, о безусловной и проблематизированной принадлежности и т.д. Таким ли является случай с процессом, называемым «болгарским Возрождением»?

В первую очередь встает вопрос, что можно назвать «своим». Болгарский этнос, а к концу Возрождения и новосформировавшаяся болгарская нация, не обладают самым важным условием функционирования современной национальной общности – государством. Пространство, где проживают болгары, одновременно «свое», потому что они живут там тысячелетиями, и в силу основных этнических ценностей – крови, земли и веры – они глубоко убеждены в том, что это их пространство. Но оно в то же время и «чужое», потому что юридически принадлежит Османской империи. Насколько шизофренической является эта ситуация, можно понять из повести Ивана Вазова «Отверженные», где в рамках всего одного предложения одно и то же физическое пространство названо двумя раз-

ными именами – Турцией и Болгарией, превращаясь таким образом в два диаметрально противоположные пространства символов.

Иными словами, если принять, что «своим» является *государство*, в котором ты родился, то тогда отечеством нужно считать всю Османскую империю. И в самом деле – в XIX в. многие болгары покидают родные городишки и рассеиваются по всему имперскому пространству в поисках экономического процветания. Нередко это земли, традиционно воспринимаемые как «чужие» – например, Каир. Как стоит вопрос с эмиграцией в этом случае? Являются ли эти люди эмигрантами, поскольку они обитают в чужом по понятиям болгарского этноса пространстве, или не являются, поскольку они не покинули границы империи? С другой стороны, многие болгары селятся в соседних государствах – прежде всего в Румынии и России, подталкиваемые теми же экономическими мотивами. Их, однако, считают (да они и сами себя чувствуют) эмигрантами, хотя обитаемая среда им гораздо ближе той, в которую попадают болгары, поселившиеся в азиатских или африканских пределах империи.

Это перемещения в пространстве связаны еще с одним явлением, не зависящим от местожительства. Речь идет о процессе, получившем в тогдашней общественности название «выпадение из рода». Это отказ от своей идентичности по происхождению с тем, чтобы принять другую, более удобную. Многие болгары начинают называть себя сербами, румынами или русскими, поскольку для них это более выгодно в государстве, в котором они живут. Но есть и такие, которые объявляют себя греками, не покидая родные места. Для процесса национального строительства это явление очень опасно. Вот почему деятели Возрождения прилагают немало усилий в борьбе с ним.

Выпадение из рода, впрочем, не связано напрямую с эмиграцией, воспринимаемой как пересечение государственных границ. Это процесс, который можно наблюдать как «внутри», так и «снаружи». А что касается «промежуточности» болгарской идентичности, то она с давних пор является фактом – совместное проживание множества этносов в рамках империи приводит к формированию некой общей балканской идентичности, в которой обычаи, культурные коды, убеждения и установки переплетаются до такой степени, что проложить границы между «своим» и «чужим» оказывается делом непростым. [Очень интересный пример в поддержку этого заключения дает фильм режиссера Адель Пеевой «Чья эта песня», в котором съемочная группа посещает все балканские государства, чтобы установить, что одна и та же песня воспринимается каждой национальной общностью как «своя». В Болгарии ее даже объявили гимном региона Странджа.]

Ситуация в Болгарии того времени ставит под вопрос и еще один из основных принципов постколониальной теории – вопрос об роли Запада как угнетателя в отношении Востока. Известно, что подобные процессы, начиная с XIX в., протекают и в России, где идет чрезвычайно напряженная борьба между западничеством и почвенничеством. Важным в этом случае,

однако, представляется то, что обе крайние позиции – и западников, и почвенников – не отрицают существование другой стороны. Спор состоит в том, как следует рассматривать влияние Запада – в качестве угрозы или необходимого условия модернизации. В Болгарии подобной дилеммы не существует. Здесь именно Восток воспринимается как неприемлемая альтернатива. Болгары не борются за признание ориентальности – они хотят раз и навсегда порвать с ней.

И еще – непременно ли пребывание в границах чужого государства означает принятие его правил и проблематизирование бессознательного чувства принадлежности? Именно эти процессы приводят к появлению таких феноменов, как «промежуточность» и «третье пространство». Оказывается, что это вовсе не обязательно. Примером тому служат современные культурные гетто на территории всей Европы, где проживают миллионы пришельцев с Востока, которые отказываются от интеграции. Но уточним, что это необразованные религиозные фанатики, которые не воспринимают ничего из культуры Запада, хотя желали бы воспользоваться его социальными благами. Что же можно сказать о человеке, который десять лет проживает в столице некоего государства и развивает там бурную общественную и культурную деятельность – выпускает газеты, пишет книги, комментирует мировые события, занимается просветительской работой и т.д., не зная языка страны, в которой он пребывает? И это не кто иной, как известный болгарский писатель Любен Каравелов, чьи заслуги в формировании новой болгарской идентичности несомненны.

Трудно ответить на все эти вопросы, если исходить из традиционного определения эмиграции. С другой стороны, мотивы жизни на чужбине и человека, покинувшего «свое», очень широко представлены в тогдашней болгарской общественной сфере. Одна из самых знаковых газет эпохи, которую редактирует крупный поэт и идеолог болгарского Возрождения Христо Ботев, называется не иначе, как «Слово болгарских эмигрантов». Плач по покинутому дому и скитаниям «на этой горькой чужбине» являются одним из центральных мотивов его поэзии. Как нужно толковать возникновение этих мотивов в эпоху болгарского Возрождения, а следовательно, и роль, которую эмиграция играет в национально-освободительной борьбе?

Первое, что бросается в глаза, если внимательно всмотреться в поэзию Ботева, это то, что в ней эмиграция не связана с какой-либо проблематизацией. Чужое пространство воспринимается или как место испытаний («Моей матери», «На прощанье»), или как место, куда отправляются на заработки («Странник»). «Чужое», однако, нередко захватывает и пространство «своего». И в родном краю жизнь не такова, какую хотел бы видеть герой. Поэтому он не может воспринимать родную землю как истинное «отечество».

Родная земля – это земля рабов, «край рабства» («Хаджи Димитр»), хотя в сознании болгар она должна быть «обетованной землей», естественно «своей», поскольку была дана Богом. По-видимому, в сложной

ситуации болгарского Возрождения грань между «своим» и «чужим» не пространственная, культурная или какая-нибудь иная, а ценностная. И это объясняется фактом, что человек лишен всего того, что «свое» обычно приносит ему. Человек не может иметь семью, дом, любовь – ему в них отказано. Даже в тех случаях, когда они у него есть, они скорее кажутся чем-то воображаемым, нереальным. Настоящая человеческая жизнь не «здесь».

Отсюда следует, что «свое» – это не объективная данность, «свое» у жизни надо отвоевать. Чтобы это произошло, нужно на время забыть про серое будничное существование и перейти в иное состояние, которое бы восстановило истинные человеческие ценности. Лишь после этого жизнь снова сможет вернуться к своему обычному распорядку, но в этом случае она уже будет подчиняться тем основополагающим ценностям, которые были выявлены во время перехода. Иными словами, нужно перейти в лиминальную фазу. В поэзии Христо Ботева эмиграция находится на этапе ухода, во время которого восстанавливается связь между будничной и священной жизнью.

Поэтому в этой поэзии основной упор делается не на проблему пределов, а на три другие проблемы – осквернение «своего» и превращение его в «чужое», лиминальные действия испытаний и страданий, при помощи которых отвоевываются утраченные ценности и обратный переход из лиминальности к социальной структуре, который может или не может быть успешным.

Одна из основных точек опоры, на которых строится образ мира в поэзии Ботева, это противопоставление «здесь» и «там». Эти понятия, однако, означают не «родину» и «чужбину», как следовало бы ожидать в классической эмигрантской ситуации, а два состояния бытия. «Здесь» – это повседневное, бытовое, иллюзорное, в котором все человеческое растоптано и отнято. «Там» – это высокое пространство подвига, «потустороннего», «трансцендентного», «священного», «безусловно истинного» и «вечного» мира подлинного бытия, которое чаще всего ассоциируется с представлением о Боге. Переход через пространственные границы это, прежде всего, переход через границы ценностей. «Ах, завтра как перейду тихий Дунай белый» – это на самом деле не что иное, как переход туда, «по ту сторону».

В свете сказанного выше эмиграция воспринимается как лиминальный переход, прочно закрепленный в образе мученичества. В поэзии Ботева уход представлен как злочестие («хожу я, злочестный изгнанник») или как тяжелая доля («бродить на чужбине нам, скитальцам горьким»). С одной стороны, такой выход за пределы родины – акт вынужденный («та черная напасть турецкая»). С другой стороны, это вполне осознанный акт, т.к. герой не может смириться с убогим своим существованием («Ну что подедаешь теперь, / Коль сына, мама, родила / С юнацким сердцем боевым, – / Оно не может не пылать, / Пока беснуются враги») [Ботев 2013].

Такова же ситуация и в повести Ивана Вазова «Отверженные»

(«Немили-недраги»), чье название является цитатой из стихотворения Христо Ботева «На прощанье». В своей эмоциональной речи один из главных героев повести – Странджата, говорит: «Мы можем еще долго страдать, долго ждать, погибать и умирать по валашским полям, но Бог с нами. Народ без жертв не народ. Весь народ Болгарии – народ рабов, так зачем ей не иметь сегодня нескольких мучеников, а быть хышем значит страдать, голодать, биться, словом, быть хышем значит быть мучеником. Ну и что ж, что эти мученики – мы же сами. Пусть так оно и будет! Чем больше таких, как мы, страдальцев, тем для Болгарии лучше» [Вазов 1983].

Чтобы коллективная ментальность признала это мученичество чем-то действительно священным, публичность эпохи Возрождения показывает его в трех универсальных культурных сюжетах, разрабатывающих проблему удаления человека из «своего», последующего пребывания в «чужом» и возвращения снова к «своему». Сюжеты эти: история вавилонского плена, притча о блудном сыне и житие Святого Алексия, человека Божия. Все три сюжета описывают пребывание на чужбине как испытание и мученичество, а возвращение к «своему» рассматривают как основную проблему, требующую своего решения.

Сюжет вавилонского плена становится особенно популярным среди европейских национально-освободительных движений после создания Джузеппе Верди оперы «Набукко» (1842 г.). Основное внимание здесь направлено на жалобы поработанного народа, насильно увезенного с родной земли и принимающего этот факт как мученичество и незаслуженное страдание. В одном из ранних своих стихотворений («Элегия») Ботев разрабатывает данный сюжет, повторяя тон, тематику и гномику ветхозаветных книг. В дальнейшем, однако, поэт отказывается от разработки этого сюжета, посчитав его нефункциональным ввиду своих целей.

Мученичество в сюжете о вавилонском плене – это лишь вызывающее плач и отчаяние страдание, но не самопожертвование во имя защиты идеалов свободы. Вот почему поэт не только не возвращается к данному сюжету, но и иронизирует над Петко Славейковым, который, наподобие Верди, строит свою элегию «Не хочется петь мне» на основе образности псалма 136 («На реках Вавилонских»). Ботев с нескрываемым сарказмом высмеивает эту бесплодную ламентацию.

В ранних стихотворениях Ботева тема томительного пребывания вдали от родины разработана и в русле сюжета о Блудном сыне. Этот сюжет дает поэту возможность сосредоточиться не на ламентации, а на проблеме возможного возвращения в отчий дом, что является идеологическим акцентом в евангельской притче. Тема эта развернута в двух стихотворениях Христо Ботева – «Моей матери» и «Странник», где получает две разные трактовки.

Еще в первых строках стихотворения «Моей матери» евангельский текст дает о себе знать: «Скитальцем злосчастливым хожу я» и «Отцово ли я расточил имение / пропил добро». В отличие от евангельской притчи, здесь фигура отца отсутствует – в обоих стихотворениях причиной тому

послужила несправедливо устроенная жизнь. Отец не является и не может быть выразителем той нормативно утвержденной ценности, к которой герой возвращается. Носителем ценности, т.е. идеологии свободы, становится сам герой.

Центральной здесь делается фигура матери, поскольку она – символ семьи, родного очага и любви, т.е. тех элементов истинной человеческой жизни, отнятых у людей в условиях рабства. Стремление героя к матери – это выражение его желания вернуться к основополагающим истокам жизни. Но он не может этого сделать, т.к. возвращение равносильно предательству по отношению к своим идеям. По этой причине единственным для героя выходом является смерть – настоящая жизнь невозможна, как и возвращение, изгнание оказывается вечным.

В сатирическом стихотворении «Странник» главное внимание также направлено на мотив возвращения. Только оно не настоящее, а выдуманное, потому что на самом деле «ухода» не было – пребывание на чужбине это всего-навсего поиски заработков. Надо еще добавить, что жизнь в условиях чужого гнета никак не тревожит странника. Его поведение ничем не напоминает поведение блудного сына – ищущего неизведанных возможностей, несчастного в чужой стране, осознавшего свои ошибки, ставшего на путь покаяния и истины.

Поведение странника скорее напоминает поведение старшего брата из притчи и связано с безропотным подчинением общепринятым моделям. Выходит, сюжет о блудном сыне также оказывается нефункциональным ввиду основной задачи, которую Ботев стремится разрешить при помощи мотива «отверженные», а именно – показать пребывание на чужбине как сознательно выбранное мученичество и возможное возвращение на родину как путь к реализации этого идеала в повседневной жизни.

Самым подходящим для достижения намеченной цели выглядит сюжет о святом Алексии, человеке Божиим. Он выбран неслучайно – в те времена сюжет этот был довольно широко распространен среди болгарского населения. В стихотворении Ботева «На прощанье», где, в сущности, появляется понятие «отверженные» (болг. «немили-недраги», т.е. немилые – нелюбые), основная сюжетная схема жития четко соблюдается: уход из дома, т.к. жизнь в нем не отвечает идеалам, которые герой хочет реализовать; реакция близких (прежде всего женщин); символическая грань преодоления; пребывание в пространстве подвига (в пространстве унижений и нищеты, «отвергнутых, нищих, истерзанных людей» – *немилых, горемычных, нелюбых*). Далее следуют возвращение в родной дом и встреча с родной семьей; объяснение своего поступка; жизнь после смерти; легендарные реликвии (об их символике см.: [Jolles, 1956]).

Во всем этом сюжете Ботев меняет всего два элемента – сущность идеала, трансформированного из служения Богу в служение свободе, и открытие героя своим родным. Поэтому и послание, объясняющее его поступок, не появляется после смерти, а предвещает возвращение – сам текст стихотворения становится тем же посланием [см. подробнее: Панов, 2012].

Стихотворением «На прощанье» Ботев наконец-то достигает той самой модели поведения, которую он желает утвердить. В стихотворении пребывание на чужбине рассматривается как сознательно выбранный лиминальный переход, направленный на преодоление испытаний и утверждение идеала свободы – после возвращения героя в серые будни жизнь должна полностью измениться: исчезнет неправда, лишившая людей всего человеческого, и они снова вернутся к ценностям бытия.

Для Ботева вопрос о готовности людей воплотить достижения лиминального перехода в реальную жизнь – вопрос первостепенной важности. Поэтому он с большим вниманием следит за тем, как происходит ритуальный процесс. Таким образом появляется еще один мотив, который продолжает развитие мотива «отверженные» в болгарской литературе последней четверти XIX в. Речь идет о мотиве «пьем, поем мы буйны песни».

Как известно из многочисленных описаний ритуальных практик, принятие одурманивающих веществ, так же, как и сам акт пения, являются существенными составляющими лиминального перехода. Дурман позволяет участникам ритуала забыть про условности социальной структуры, освободить свое сознание от всего будничного и целиком погрузиться в лиминальное переживание. Пение, благодаря своей хоровой природе, также способствует формированию лиминального братства. Здесь я попытаюсь рассмотреть связь опьянения и пения с основной темой настоящего текста – жизнью, полной испытаний и невзгод в чужом пространстве. Данная ситуация требует ввести еще одно понятие, являющееся, по мнению В. Тёрнера, ключевым для лиминального перехода, а именно: забыть.

В. Тёрнер считает, что потеря памяти об универсальных законах человеческого бытия и есть причина утверждения ритуалов перехода. Именно беспомыслие делается причиной всех несчастий. А переход к лиминальной фазе должен напомнить об исконных ценностях, которые, после возвращения в социальную структуру, становятся основным критерием оценки морали и социального поведения.

Стихотворение Ботева «В корчме» («В механата») продолжает разрабатывать мотив отверженных и вводит читателя в атмосферу эмигрантских невзгод. Жизнь в изгнании полностью повторяет этапы лиминального процесса: забыть, песни, воодушевление, решимость перейти к действиям. Здесь пребывание на чужбине лишено проблематизации и воспринимается как период испытаний. Представленные символами универсальных сюжетов, эти испытания напоминают отшельничество молодого Алексия в притворе храма в Эдессе Месопотамской.

Здесь проблема заключается в том, что возвращение в социальную структуру оказывается безрезультатным. Возвращение можно еще определить как «отрезвление». Это означает, что опьянение и пение нельзя назвать настоящим лиминальным переходом, их можно определить как бытовое пьянство, напоминающее расточение отцовского добра в притче о блудном сыне.

Схожей является ситуация, связанная с разработыванием мотива «отверженные» в одноименной повести Ивана Вазова. В начале повести мы знакомимся с развернутым описанием этого же действия – «пьем, поем мы буйны песни». Здесь, однако, рассказчик добавил еще один мотив – реакцию окружающих. Собравшиеся возле кабака румыны с удивлением следят за всем там происходящим, но реакция их сугубо бытового плана: «булгары бецы», т.е. пьяные болгары. У рассказчика и его читателей подобное отсутствие адекватности вызывает возмущение – неужели румыны так быстро забыли, что означает быть рабом и искать убежища на чужбине? Но в конце повести эта же реакция снова напомнит о себе в горьком заключении, что румыны, выходит, были правы.

Повесть имеет два финала. Первый показывает, как изгнанники отплатились сражаться за свободу, причем не своего отечества, а за свободу сербов. Они постигли истину, что большие принципы универсальны и лишены национальной принадлежности. Поэтому эти истерзанные люди искренне готовы принять смерть во имя универсального идеала. Все было бы хорошо, если бы у повести не было второго финала. Единственный уцелевший в борьбе вынужден влачить жалкое существование в социальной структуре своего освобожденного отечества. Оказывается, лиминальный переход и на этот раз был безрезультатным.

Беспамятство вновь овладело болгарским обществом. В печальном голосе рассказчика чувствуется трагическая ирония по поводу того, что трезвые румыны, обозвав изгнанников заурядными пропойцами, оказались правы. Потому что цель самопожертвования не в том, чтобы доказать, что идеал важнее жизни, а в том, чтобы реализовать этот идеал в бытии общества. И таким образом превратить его в универсальную ценность.

Чтобы эта желанная универсиализация идеалов свободы, братства и солидарности приобрела реальное измерение, должно произойти что-то из ряда вон выходящее, в самом деле необычное – болгары должны перейти по ту сторону разграничительной линии и выступить не в роли изгнанников, а в роли хозяев. Через десять лет после «Отверженных» поэт П.К. Яворов снова возвращается к мотивам, разработываемым Ботевым. В его стихотворении «Армяне» знакомые по произведению Ботева образы процитированы дословно. Перспектива, однако, перевернута, т.к. точка зрения уже со стороны не «я» и «мы», а зрителя. Для смотрящего со стороны существуют две возможности на это реагировать.

Первая – та, при которой посторонний человек повторил бы реакцию румын, подумав: «пьяные армяне». Подобное проявление трезвости присутствует в стихотворении: в констатации, что песня «дикая», что за эмоциональной приподнятостью скрывается примитивная кровожадная месть («мъст кръвнишка»), что обида способна заглушить рассудок. Да, эти мотивы проявляются как в поведении изгнанников, так и в оценке постороннего наблюдателя. Но они не имеют ничего общего с целями лиминального перехода.

Именно в этом и состоит опасность – не до конца понять порыв этих

людей. Опасность заключается еще в том, что герои могут и не справиться с испытаниями и вместо утверждения высокого принципа бытия добиться лишь болезненного отрезвления.

В отличие от горьких констатаций Ботева и Вазова, в стихотворении Яворова подобная ситуация отсутствует. И причина не в армянах, а в болгарях. Только увидев себя в зеркале чужого несчастья, они осознают свою собственную судьбу. Да, стихотворение полно сострадания и сочувствия к армянам, за что они по сей день признательны Яворову. Но его главная суть опять же связана с болгарями и с их возвращением в социальную реальность по окончании лиминальной фазы.

Герои наконец-то понимают, зачем она им нужна. Наконец-то они могут почувствовать силу бунтарской песни, которая превращается в настоящее общее переживание. Наконец-то «пьем, поем мы буйны песни» не ведет за собой «забываем слова и клятвы», а на этот раз утверждает свободу, братство и солидарность как универсальные принципы человеческого бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботев Х. Стихотворения / пер. с болг. А. Руденко. М., 2008.
2. Ботев Х. Стихотворения / пер. с болг. В. Кузнецова. М., 2013.
3. Вазов И. Отверженные // Вазов И. Повести и рассказы / пер. с болг. В. Дилевской и Н. Толстого. София, 1983.
4. Панов А. Поезията на Христо Ботев. Т. 1–2. София, 2012.
5. Яворов П. Лирика. М., 1972.
6. Benedyktowicz Z. Symboliczne i kulturowe aspekty monastycyzmu wschodniego. Sacrum i profanum w kulturze monastycznej i w kulturze tradycyjnej // Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. 1983. № 3–4 (37). S. 163–174.
7. Bhabha H. The Location of Culture. London; New York, 1994.
8. Jolles A. Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle (Saale), 1956.
9. Said E. Orientalism. New York, 1978.
10. Said E. Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge (Mass.), 2000.
11. Todorov Tzv. Face à l'extrême. Paris, 1991.
12. Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York, 1969.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Benedyktowicz Z. Symboliczne i kulturowe aspekty monastycyzmu wschodniego. Sacrum i profanum w kulturze tradycyjnej [Symbolic and Cult Aspects in Monastic Life. Sacrum and Profanum in Traditional Culture]. *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa*, 1983, vol. 37, no. 3–4, pp. 163–174. (In Polish).

(Monographs)

2. Bhabha H. *The Location of Culture*. London; New York, 1994. (In English).
3. Jolles A. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz*. Halle (Saale), 1956. (In German).
4. Panov A. *Poeziyata na Hristo Botev* [The Poetry of Hristo Botev]. Vols. 1–2. Sofia, 2012. (In Bulgarian).
5. Said E. *Orientalism*. New York, 1978. (In English).
6. Said E. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge (Mass.), 2000. (In English).
7. Todorov Tzv. *Face a l'extreme*. Paris, 1991. (In French).
8. Turner V. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York, 1969. (In English).

Панов Александр, Институт литературы Болгарской АН.

Доктор (PhD) и доктор наук (Dr.Habil.) по теории литературы; профессор (2012) сектора теории литературы Института литературы Болгарской АН, София.
E-mail: lapnisharan@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0925-7449

Alexander Panov, Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences.

PhD (1985) and Dr. Habil. (2011) in Literary Theory; Professor (2012), division of Literary Theory, Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences (Sofia).
E-mail: lapnisharan@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0925-7449

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00079

О.А. Богданова (Москва)

**ИССЛЕДОВАТЕЛИ ДОСТОЕВСКОГО В СССР 1920-1930-Х ГГ.:
научное сообщество vs лиминальная группа***

Аннотация. Институциональное оформление науки о Достоевском на рубеже 1910–1920-х гг. обусловило появление в СССР научного сообщества достоевсковедов (Л.П. Гроссман, А.С. Долинин, В.Л. Комарович, Б.М. Энгельгардт, М.М. Бахтин, Г.И. Чулков и др.), действовавших в едином научном поле с присущими ему автономностью от социально-политического контекста, накоплением научных ресурсов и внутренней борьбой за монополию на научный авторитет. В первой половине 1920-х гг., на базе национализации архива Достоевского и широкого празднования его 100-летнего юбилея, были достигнуты выдающиеся результаты в изучении биографии и творчества писателя, а также в эдиционно-текстологической практике. С середины 1920-х гг. круг легальных возможностей для ведущих достоевсковедов эпохи постепенно сужался в результате политики советской власти в сфере образования (кадровые чистки в ЛГУ, закрытие ГИИИ), науки (упразднение ГАХН, смена курса в издательстве «Academia») и общественности (разгром кружков «Братство св. Серафима Саровского», «Воскресения» и др.). Часть из них оказалась в тюрьмах, лагерях и ссылках (Бахтин, Комарович, Энгельгардт); другие, безуспешно пытаясь встроиться в новую идеологическую парадигму, шли на ритуальный отказ от прежних ценностей (Долинин, Гроссман, Чулков). Таким образом, в 1930-е гг. научное сообщество достоевсковедов, лишившись автономии, заинтересованного социального отклика, материального и морального вознаграждения за научный труд и доступной инфраструктуры, по сути превратилось в лиминальную группу.

Ключевые слова: наука о Достоевском; научное сообщество; научное поле; лиминальная группа; исследователи Достоевского; СССР; 1920–1930-е гг.

О.А. Bogdanova (Moscow)

**Researchers of Dostoevsky in USSR of 1920-1930s:
Scientific Community vs Liminal Group****

Abstract. The institutionalization of science about Dostoevsky at the turn of the 1910–1920s led to the emergence in the USSR of scientific community (L.P. Grossman, A.S. Dolinin, V.L. Komarovich, B.M. Engelgardt, M.M. Bakhtin, G.I. Chulkov, etc.), acting in the single scientific field with its autonomy from socio-political context, accumulation of scientific resources and internal struggle for the monopoly of scientific authority. In the first half of the 1920s, on the basis of the nationalization of

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ (проект № 18-012-90027).

** The works has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (project number 18-012-90027).

Dostoevsky's archive and the wide celebration of the 100th anniversary of the writer, outstanding results were achieved in the study of his biography and work, as well as in the editorial and textual practice. Since the middle of 1920s, the circle of legal opportunities for leading researchers was narrowed due to the policy of the Soviet power in the education sector, science and the public. Some of them were in prisons, camps and exile (Bakhtin, Komarovich, Engelhardt); others, unsuccessfully trying to integrate into a new ideological paradigm, often has been going to the ritual rejection of former values (Dolinin, Grossman, Chulkov). Thus, in the 1930s, the scientific community of Dostoevsky scholars, having lost its autonomy, interested social response, material and moral remuneration for scientific work and accessible infrastructure, turned into a liminal group.

Key words: science about Dostoevsky; scientific community; scientific field; liminal group; researchers of Dostoevsky; Soviet Union; 1920–1930s.

В первую очередь определимся с терминами. Словарная статья предлагает понимание «научного сообщества» как «совокупности ученых-профессионалов», ответственных «за целостность науки <...> и ее эффективное функционирование», а также за реализацию ее основной цели – «увеличения массива достоверного знания». Главными характеристиками научного сообщества являются: 1) специальные знания; 2) относительная автономность; 3) заинтересованность социума в продукте его деятельности; 4) вознаграждение, обеспечивающее мотивацию ученых; 5) инфраструктура, гарантирующая взаимодействие ученых и развитие научного знания [см.: Лебедев 2008, 630].

Осложним понятие «научного сообщества» представлением о «научном поле» как «системе объективных отношений между достигнутыми (в предшествующей борьбе) позициями» [Бурдые 2007, 474], где неизбежны конфликты за «доминирование». При этом в научном поле «с высокой степенью автономии» «тот, кто обращается к внешнему по отношению к полю авторитету, может себя лишь скомпрометировать» [Бурдые 2007, 479]. Забегая вперед, как не вспомнить о советских ученых, пытавшихся преумножить свой «символический научный капитал» с помощью административных или властно-идеологических рычагов, ставя под угрозу само существование научного поля с присущими ему механизмами накопления «научных ресурсов» и «революциями против научного порядка» [Бурдые 2007, 490, 496].

«Лиминальная группа», в наиболее общих чертах, – это совокупность людей, находящихся в стадии вынужденного перехода из одной социокультурной ниши в другую или на пути к насильственной утрате собственной социокультурной идентичности в неблагоприятном окружении, связанной с необходимостью ритуального отказа от прежних ценностей [см.: Кондратьев, Ильин 2007, 191].

Зададимся вопросом об особенностях науки о Достоевском на ее начальном этапе. Наша гипотеза состоит в том, что из перспективного научного сообщества, сформированного к началу 1920-х гг., исследователи

Достоевского к середине 1930-х превратились в лиминальную группу. Их научное поле насильно деформировалось властными социально-идеологическими практиками вплоть до фактического исчезновения на ряд десятилетий.

Итак, становление науки о Достоевском происходило на рубеже 1910–1920-х гг. и было обусловлено двумя обстоятельствами. Во-первых, накоплением большого корпуса текстов о личности и творчестве великого писателя, написанных в Серебряном веке. Однако сложившийся в них портрет нуждался в серьезной корректировке по причине своего «импрессионизма» и «догматизма»: «ведь и диалектическое христианство “Третьего Завета”, исповедуемое самим Д.С. Мережковским, и “Философия Трагедии” Л. Шестова не рождались в процессе усвоения Достоевского, а извне привносились в этот процесс, по-своему направляя его» [Комарович 1925, 5]. Ключ к научному постижению писателя можно было найти, по мнению В.Л. Комаровича, лишь на путях изучения поэтики, художественной формы его произведений.

Во-вторых, именно в этот период шел процесс становления литературоведения как частной гуманитарной науки, обладающей не только собственным предметом исследования, но и методом [подробнее см.: Богданова 2014]. В изучении Достоевского произошел поворот: от психологизма – к «миру сущностей», от «принципа мирозерцания» – к «принципу формы» [см.: Иванов 1911], от дискретного анализа персонажных идей – к художественному произведению как «телеологическому единству» [см., напр.: Скафтымов 1924].

К началу 1920-х гг. сложился круг ведущих достоевсковедов – основателей и наиболее ярких представителей новой науки: Л.П. Гроссман, А.С. Долинин, А.Л. Бем, Ю.А. Никольский, В.Л. Комарович, Б.М. Энгельгардт, М.М. Бахтин, Г.И. Чулков и др. Часть из них оказалась в эмиграции – Бем и Никольский. Никольский вскоре умер в возрасте 27 лет, Бем создал в Праге знаменитый семинар по изучению Достоевского. Остальные составили на родине согласованно работавшую группу, или научное сообщество: в самом деле, на волне национализации архивов Достоевского и его 100-летнего юбилея в 1921 г. росла заинтересованность в их труде вместе с широкой инфраструктурой (многочисленными изданиями; деятельностью университетов, ГИИИ, Пушкинского Дома, ГАХН, самообразовательных кружков и пр.).

В 1920-е гг. отношение новой советской власти к Достоевскому было противоречивым: с одной стороны, он признавался величайшим писателем, гордостью страны в мировом сообществе, с другой – «архискверным» [Ленин 1964, 295] и «злым гением нашим» [Горький 1953, 147]. Австрийский критик Р. Фюлоп-Миллер, в 1923–1924 гг. посещавший СССР для приобретения неизданных на родине рукописей Достоевского, привел слова влиятельного лица в сфере советской культуры: «Если этот хлам очастливит тебя и твою гибнущую буржуазию и вы <...> хотите заплатить за это, я не против. Доллары нужны нам для перестройки культуры, они

важнее, чем стопа пыльных рукописей» [см.: Fülöp-Miller 1951, 398].

При этом очевиден всплеск общественного интереса к Достоевскому в Советской России: были изданы десятки исследований, созданы группы по изучению его наследия в Пушкинском Доме, ГИИИ и ЛГУ (Долинин, Комарович, Энгельгардт и др.), в ГАХН (Чулков, Гроссман, В.С. Нечаева и др.), готовилось первое научное Собрание сочинений писателя (Б.В. Томашевский, К.И. Халабаев и др.), в Москве открылся литературно-мемориальный музей автора «Преступления и наказания» (создатель и первый директор – Нечаева). Комарович еще в 1926–1927 гг. читал в ЛГУ объемный курс по Достоевскому, публиковались его главные статьи, вышла в свет книга «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925). Энгельгардт также много печатался и до 1930 г. с успехом преподавал в ГИИИ. Бахтин с 1918 по 1924 г. жил в Невеле и Витебске, где его творческая деятельность протекала в рамках домашнего философского кружка, выходя на публику в устной форме: официальном преподавании, общедоступных лекциях. Долинин в 1920-е гг., как и Комарович, состоял сверхштатным научным сотрудником Пушкинского Дома, где занимался описанием и подготовкой к печати архива Достоевских. Его публикации и издательские проекты 1920-х гг. – события в мировом достоевковедении: так называемые «долининские» сборники 1922 и 1924 гг. с работами ведущих ученых и мыслителей эпохи без «направленческих» ограничений; полное собрание писем Достоевского (1 том – 1928); книга А.П. Сусловой «Годы близости с Достоевским» (1928). При этом, стремясь остаться в легальном дискурсе эпохи, Долинин приспособлялся к идеологическим требованиям новой власти: такова, например, предложенная им схема творческой эволюции Достоевского (единомышленник Белинского в 1840-е, а в 1850-е вдобавок и Герцена, временно отошедший от революционно-социалистических идей в 1867–1871 гг. и возвратившийся к заветам Белинского в 1870-е).

Однако со второй половины 1920-х гг. круг легальных возможностей для ведущих достоевковедов постепенно сужался. После переезда в Ленинград Бахтин в 1924–1930 гг. работал внештатным сотрудником в ГИИИ и Госиздате, а также посещал Хельфернак (кружок, собиравшийся на квартире И.М. Андреевского с начала 1920-х гг. в составе С.А. Аскольдова, В.Л. Комаровича, М.М. Бахтина, И.Е. Аничкова, А.А. Гизетти и мн. др.; во второй половине 1920-х был переименован в «Братство преп. Серафима Саровского») и другие научные и религиозно-философские кружки.

Большинство работ Бахтина этого периода или не опубликовано при жизни, или опубликовано под другими именами. Чуть ли не случайной удачей, одной из последних ласточек блестящего начала российского достоевковедения стала его книга «Проблемы творчества Достоевского» (1929), обобщившая предыдущие исследования молодого ученого. Незадолго до этого Бахтин и Комарович – члены ленинградских кружков «Космическая академия наук» (студенческий кружок середины 1920-х гг., куда входил Д.С. Лихачев), «Братство преп. Серафима Саровского» и «Воскре-

сения» (религиозно-философский кружок 1917–1928 гг., руководимый А.А. Мейером и К.А. Половцевой, в разное время его посещали Г.П. Федотов, И.М. Гревс, С.А. Аскольдов, Н.П. Анциферов, М.М. Бахтин и др.). Аресты и следствие по делу этих кружков шли в 1928–1929 гг. Так были разгромлены последние очаги «независимой гуманитарной и религиозной мысли в СССР» [Лихачев 2006, 131]. Если приговор ОГПУ Комаровичу был сравнительно мягким – 3 года высылки в Нижний Новгород, старинный культурный центр, то Бахтину – 5 лет страшного Соловецкого лагеря, по болезни замененных пятью годами ссылки в далекий Казахстан (г. Кустанай).

В жизни известного символиста Чулкова Достоевский в послереволюционные годы занял едва ли не главное место: хотя из написанного им о писателе, по цензурным условиям, вышло в свет сравнительно немного, в архивах сохранились лекции, статьи и биографическое исследование «Жизнь Достоевского» [подробнее см.: Богданова 2015 b, 7]. На протяжении 1920-х гг. Чулков и Гроссман в Москве испытывают все большие затруднения на своих постах руководителя и ученого секретаря секции по изучению Достоевского в Литературном отделе ГАХН. С трудом им удалось издать в 1928 г. знаменитый ныне сборник по творчеству писателя – со статьями П.С. Попова, С.Н. Дурьлина, Ф.Ф. Бережкова и др. Здесь Чулков выступил с опровержением долининской версии мировоззрения позднего Достоевского, открыв в романе «Братья Карамазовы» уничижительную криптопародию на Белинского [см.: Чулков 1928]. В 1930 г. ГАХН была ликвидирована. Написанная в 1935–1936 гг. «Жизнь Достоевского» – первая полноценная научно-художественная биография писателя – была отвергнута советскими издательствами [подробнее см.: Богданова 2015 b]. То, что созданный там Чулковым образ не вписывался в конструируемый в том числе и Долининым марксистский миф об искреннем, но запутавшемся революционере-петрашевце, сугубом радетеле за «униженных и оскорбленных» и ненавистнике самодержавного строя, сознавал сам автор: книгу «...не следует рассматривать как опыт научного исследования жизни Достоевского. Автор – не марксист. <...> Однако биографический материал, неплох в литературном отношении им обработанный, открывает перспективы социологического исследования <...>» [Чулков 2015, 427]. «Научное» здесь синоним марксистского, что было характерно для советского дискурса. Этой тактикой Чулков надеялся преодолеть «минное поле» советской цензуры.

Начиная с 1924 г. правительством была предпринята беспрецедентная акция по отчуждению Достоевского от советского читателя – продажа прав на приоритетную публикацию его материалов мюнхенскому издательству «Пипер», в результате чего за рубежом с 1925 по 1931 гг. появилась 8-томная немецкоязычная серия «Наследие Достоевского» [Подробнее см.: Богданова 2015 a]. Все ее материалы были подготовлены к печати и откомментированы российскими учеными, в том числе Гроссманом, Долининым и Комаровичем, – а затем уже переведены на немецкий язык.

Именно там впервые напечатаны рукописи романа «Братья Карамазовы» со вступительным исследованием Комаровича [См.: Die Urgestalt 1928]. Вдохновителем и организатором серии стал Фюлоп-Миллер.

Параллельно в новой России создавался так называемый ««советский» Достоевский» как «инструмент пропаганды, культурной революции, борьбы с буржуазным научным течением, формализмом...» [Прохоров 2015, 152–153]. Помимо убежденных с дореволюционного времени марксистов А.В. Луначарского, В.Ф. Переверзева и др., формированием этого образа занималась В.С. Нечаева, «подчеркнуто советский литературовед», научно-просветительная работа которой после 1925 г. стала «прагматич[ным]» и «последовательным “интродуцированием” Достоевского в советский мир» [Прохоров 2015, 153, 159]. Несомненны при этом заслуги Нечаевой в источниковедческой и библиографической сферах достоевковедения.

Тем не менее в 1930-е гг. Достоевский для строящейся советской культуры все больше и больше становился персоной нон грата: сворачивалось как издание его произведений, так и научная работа о нем [подробнее см.: Захаров 2013, 23–26]. В 1934 г. А.М. Горький представил Достоевского как идейного родственника фашизма [Первый Всесоюзный съезд 1934, 11], а В.Б. Шкловский заявил: «...если бы сюда (т.е. в Дом Союзов, где проходил съезд. – О.Б.) пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить...»: ведь Достоевского «...нельзя понять вне революции и нельзя понять иначе как изменника» [Первый Всесоюзный съезд 1934, 154]. Неудивительно, что в 1935 г. попытка отдельного издания романа «Бесы» со вступительной статьей и комментариями Гроссмана была пресечена на стадии сигнального экземпляра.

Пик творческой активности Гроссмана пришелся на 1920-е гг.: помимо преподавания, в 1922–1930 гг. он был ученым секретарем литературной секции ГАХН, одна за другой выходили его книги по биографии и творчеству Достоевского («Путь Достоевского», «Женщины Достоевского», «Поэтика Достоевского», «Спор о Бакунине и Достоевском» и т.д.). В 1935 г. эта работа завершилась первой ЛЖТ писателя в издательстве «Academia» [подробнее см.: Молодяков 2017]. В 1930-е Гроссман продолжал готовить к изданию произведения Достоевского со своими вступительными статьями, пытаясь соответствовать духу эпохи, о чем свидетельствует, например, короткое письмо к нему Комаровича от 21 декабря 1935 г.: «Конечно же я получил Ваше “Степанчиково” [см.: Достоевский 1935], дорогой Леонид Петрович! <...> Кроме внешнего изящества книги, мне понравилась и Ваша вступительная статья, трезвость ее социологической установки. Да и самая неразлучность Ваша с Достоевским прямо трогательна...» [Комарович 2018, 821]. Не правда ли, здесь отчетливо слышится ирония?

Сходное отношение у «ближайших знакомых» вызвало и превращение Нечаевой после смерти ее учителя М.О. Гершензона в «советскую до мозга костей» исследовательницу: так, Чулков нарочито поздравлял ее с христианскими праздниками [см.: Прохоров 2015, 157]. При этом Нечаева, сумевшая стать частью нового социума (директором Московского музея

Достоевского, главным библиотекарем ОР РГБ), адаптировала писателя к требованиям политического настоящего, перекодируя его биографию и творчество в нужном ключе: в ее устах он стал «вполне социалист[ом] и почти революционер[ом], порвавши[м] с порочащими элементами своего прошлого» [Прохоров 2015, 163].

Энгельгардт преподавал в ГИИИ вплоть до своего ареста в 1930 г. по «Академическому делу», сфабрикованному ОГПУ в 1929–1931 гг. в Ленинграде против группы ученых Академии наук и краеведов, и высылки на строительство Беломорско-Балтийского канала. Вернувшись из ссылки в 1932 г., он проживал в Ленинграде на нелегальном положении, лишенный возможности полноценного научного труда, зарабатывая на жизнь художественными переводами [подробнее см.: Муратов 1995].

Бахтин после возвращения из казахстанской ссылки во второй половине 1930-х гг. оказался в Саранске, затем в Калининской (Тверской) области, нередко на полуплегалном положении, работал не по специальности, писал в стол. О публикациях не могло быть и речи [подробнее см.: Тамарченко, Тюпа 2017, 96–97].

Долинин в 1930-е гг. трудился в Пушкинском Доме, в годы ссылки Комаровича фактически возглавив там изучение Достоевского. После возвращения последнего в Ленинград в 1932 г. между ними шла борьба за право издания на родине сохранившихся рукописей романа «Братья Карамазовы» [подробнее см.: Богданова 2017]. Не исключено, что победа Долинина была связана с арестом Л.Б. Каменева по делу об убийстве С.М. Кирова в декабре 1934 г. и концом его научно-издательской карьеры, а затем и жизни (в течение 1935–1936 гг. прошли три судебных процесса над Л.Б. Каменевым; по приговору последнего в августе 1936 г. он был расстрелян). В издательстве «Academia» прошла кадровая чистка, новое руководство выкинуло из планов «Братьев Карамазовых», которых должен был, по согласованию с Каменевым, готовить Комарович.

В 1935 г. Долинин выпустил в издательстве АН СССР сборник «Достоевский. Материалы и исследования», где впервые на языке оригинала были опубликованы с его комментариями рукописи «Братьев Карамазовых». Хотя ученый и показал последний период творчества Достоевского «в свете нашей советской науки» [Ф.М. Достоевский 1935, 4], оперируя понятиями «классовой ненависти», «мелкобуржуазной интеллигенции» и т.п. и ритуально ссылаясь на классиков марксизма-ленинизма, марксистская критика увидела здесь лишь стремление заглушить «реакционность» писателя, «тенденцию к подкрашиванию Достоевского» [Другов 1935]. Не помогло и предложение распространить на Достоевского ленинский тезис о Л.Н. Толстом как «зеркале русской революции» – Долинин был отстранен от преподавания в ЛГУ, а свою первую монографию смог опубликовать только в возрасте 67 лет, в 1947 г. Ценой болезненных уступок Долинин сохранял присутствие Достоевского в советской печати 1930-х гг., подтягивая писателя к «социалистическим идеалам» его «петрашевской» молодости и показывая «революционером во многих отношениях, несмо-

тря на всю его проповедь религии» [Ф.М. Достоевский 1935, 32].

Симптоматична, в этой связи, тайная дневниковая запись, сделанная в 1935 г. Чулковым, знакомым с немецкоязычной книгой Комаровича о «Братьях Карамазовых» [см.: Die Urgestalt 1928]: «Академия наук распорядилась поставить свою визу на книге Долинина “Достоевский. – Материалы”. <...> Все бы неплохо, но вступительная статья – предел умственной импотенции. <...> И как можно понять Достоевского, не зная вовсе ни Христа, ни видений Патмоса?» [Чулков 2015, 21].

Не склонному же к компромиссам Комаровичу в 1930-е гг. пришлось фактически отказаться от работы над Достоевским, по крайней мере – проститься с мыслью о публикации своих разысканий о писателе. Теперь его обычное занятие – переводы, а также подготовка и редактирование изданий других авторов. Тем не менее, вопреки внешней видимости (в советской печати появилась только одна его работа о Достоевском), Комарович не оставлял попыток писать и печатать работы о Достоевском. Это видно из его переписки с директором ГЛМ и главным редактором альманаха «Звенья» В.Д. Бонч-Бруевичем: по меньшей мере две работы ученого об авторе «Бесов» намечались для печати в «Звеньях» – корректуры были вычитаны, даже гонорары частично выплачены, – однако по неизвестным причинам ни в одном из 9-ти выпусков альманаха они так и не появились [подробнее см.: Богданова 2017].

Нечаева в 1930-е гг. сосредоточилась на изучении литературных и рукописных источников, биографических фактов, касающихся детства писателя; но и она была практически вытеснена из научного дискурса десятилетия, довольствуясь «нейтральной» библиографической работой. Брошюру «В семье и усадьбе Достоевских» ей удалось издать лишь в 1939 г.

Итак, мы увидели, как в течение 1920-х гг. только что оформившееся сообщество исследователей Достоевского под давлением государственной политики постепенно превращалось в лиминальную группу, часть членов которой в 1930-е гг. практически перешли в состояние «внутренней эмиграции», подвергаясь разнообразным формам дискриминации со стороны властей: тюрьма и ссылка, лишение или понижение профессионального статуса, материальная необеспеченность и полуполициальное существование, отсутствие общественного запроса на результаты научного труда и вытеснение из инфраструктуры, обеспечивающей научное взаимодействие (Бахтин, Комарович, Энгельгардт и др.); другая часть не оставляла попыток легализации в советском культурном космосе посредством компромиссов, сервильности и идейно-нравственных уступок требованиям власти, однако преодолеть состояние чуждости окружающему социуму ей также не удалось (Долинин, Гроссман, Чулков и др.). Между членами сообщества складывались амбивалентные взаимоотношения сочувствия-несочувствия в зависимости от жизненно-профессиональных стратегий каждого из них. Под прессом идейного и физического насилия научное поле отечественного достоевковедения надолго лишилось автономии и естественной внутренней динамики.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАХН – Государственная академия художественных наук
 ГИИИ – Государственный институт истории искусств
 ГИХЛ – Государственное издательство художественной литературы
 ИРЛИ – Институт русской литературы Академии наук СССР
 ЛЖТ – Летопись жизни и творчества
 ЛГУ – Ленинградский государственный университет
 ОГПУ – Особое государственное политическое управление
 ОР РГБ – Отдел рукописей Российской государственной библиотеки
 (б. Государственной библиотеки им. В.И. Ленина)

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.А. Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт, В.Л. Комарович, Ю.А. Никольский) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 21–33.
2. (а) Богданова О. А. Достоевский в немецких издательских проектах первой половины XX века («Пипер-ферлаг») // Русская литература в зеркалах мировой культуры. Рецепция. Переводы. Интерпретация. М., 2015. С. 800–848.
3. (б) Богданова О.А. Г.И. Чулков – биограф Ф.М. Достоевского // Чулков Г.И. Жизнь Достоевского. М., 2015. С. 6–33.
4. Богданова О.А. В.Л. Комарович и публикация «Братьев Карамазовых» // Die Welt der Slaven. 2017. № 1. С. 177–188.
5. Бурдые П. Социальное пространство. Поля и практики. СПб., 2007.
6. Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24. М., 1953.
7. Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного / ред. и вступит. статья Л.П. Гроссмана. М., 1935.
8. Другов Б. Новые книги о Достоевском // Книга и пролетарская революция. 1935. № 10. С. 67–72.
9. Захаров В.Н. Синдром Достоевского // Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский. М., 2013. С. 17–31.
10. Иванов Вяч.И. Достоевский и роман-трагедия // Русская мысль. 1911. № 5. С. 46–61.
11. Иванов Вяч.И. Достоевский и роман-трагедия // Русская мысль. 1911. № 6. С. 1–17.
12. Комарович В.Л. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.
13. Комарович В.Л. «Весь устремление»: статьи и исследования о Достоевском. М., 2018.
14. Кондратьев М.Ю., Ильин В.А. Азбука социального психолога-практика. М., 2007.

15. Лебедев С.А. Философия науки: краткая энциклопедия. М., 2008.
16. Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. 5-е изд. Т. 48. М., 1964.
17. Лихачев Д.С. Воспоминания. М., 2006.
18. Молодяков В.Э. Л.П. Гроссман // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. 1. М.; СПб., 2017. С. 267–268.
19. Муратов А.Б. Борис Михайлович Энгельгардт // Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб., 1995. С. 3–24.
20. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М., 1934.
21. Прохоров Г.С. Федор Достоевский: досоветский, антисоветский и советский (о политически мотивированных образах писателя) // Toronto Slavic Quarterly. 2015. № 53, Summer. P. 147–164.
22. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 131–186.
23. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. М.М. Бахтин // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. 1. М.; СПб., 2017. С. 96–100.
24. Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования / под ред. А.С. Долинина. Л., 1935.
25. Чулков Г.И. Последнее слово Достоевского о Белинском // Достоевский. М., 1928. С. 61–83.
26. Чулков Г.И. Жизнь Достоевского. М., 2015.
27. F.M. Dostojewski. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Erläutert von W. Komarowitsch. München, 1928.
28. Fülöp-Miller, Rene. Der Narr in Frak. Auf den Spuren von Dostoewski nachgelassenen Schriften // Der Monat. 1951. № 37. S. 395–404.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O.A. Esteticheskiye idei B. Khristiansena i rossiyskaya nauka o Dostoyevskom v 1910–1920-e gg. (M.M. Bakhtin, B.M. Engel'gardt, V.L. Komarovich, Yu.A. Nikol'skiy) [Aesthetic Ideas of B. Christiansen and Russian Science about Dostoevsky in 1910–1920-ies (M.M. Bakhtin, B.M. Engelgardt, V.L. Komarovich, Ju.A. Nikol'skiy)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2014, no. 4 (31), pp. 21–33. (In Russian).
2. Bogdanova O.A. V.L. Komarovich i publikatsiya "Brat'yev Karamazovykh" [V.L. Komarovich and Publication of "The Brothers Karamazov"]. *Die Welt der Slaven*, 2017, no. 1, pp. 177–188. (In Russian).
3. Drugov B. Novyye knigi o Dostoyevskom [New Books about Dostoevsky]. *Kniga i proletarskaya revolyutsiya*, 1935, no. 10, pp. 67–72. (In Russian).
4. Ivanov V.I. Dostoyevskiy i roman-tragediya [Dostoevsky and Novel-tragedy]. *Russkaya mysl'*, 1911, no. 5, pp. 46–61. (In Russian).

5. Ivanov V.I. Dostoyevskiy i roman-tragediya [Dostoevsky and Novel-tragedy]. *Russkaya mysl'*, 1911, no. 6, pp. 1–17. (In Russian).
6. Prohorov G.S. Fedor Dostoyevskiy: dosovetskiy, antisovetskiy i sovetskiy (o politicheski motivirovannykh obrazakh pisatelya) [Fyodor Dostoevsky: Pre-Soviet, Anti-Soviet and Soviet (About Politically Motivated Images of the Writer)]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2015, no. 53, Summer, pp. 147–164. (In Russian).
7. Fülöp-Miller, Rene. Der Narr in Frak. Auf den Spuren von Dostoewski nachgelassenen Schriften. *Der Monat*, 1951, no. 37, pp. 395–404. (Translated from German to Russian by A. Pal).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. (a) Bogdanova O.A. Dostoyevskiy v nemetskikh izdatel'skikh proyektakh pervoy poloviny 20 veka ("Piper-ferlag") [Dostoevsky in German Publishing Projects of the First Half of the 20th Century ("Piper-ferlag")]. *Russkaya literatura v zerkalakh mirovoy kul'tury. Retseptsiya. Perevody. Interpretatsiya* [Russian Literature in the Mirrors of World Culture. Reception. Translations. Interpretation]. Moscow, 2015, pp. 800–848. (In Russian).
9. (b) Bogdanova O.A. G.I. Chulkov – biograf F.M. Dostoyevskogo [G.I. Chulkov, F.M. Dostoevsky's Biographer]. *Chulkov G.I. Zhizn' Dostoyevskogo* [The Life of Dostoyevsky]. Moscow, 2015, pp. 6–33. (In Russian).
10. Lebedev S.A. *Filosofiya nauki: Kratkaya entsiklopediya* [Philosophy of Science: Brief Encyclopedia]. Moscow, 2008. (In Russian).
11. Molodyakov V.E. L.P. Grossman. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20th Century: Bio-bibliographic Dictionary]. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg, 2017, pp. 267–268. (In Russian).
12. Muratov A.B. Boris Mikhaylovich Engel'gardt [Boris Mikhaylovich Engelgardt]. *Engel'gardt B.M. Izbrannyye trudy* [Selected Works]. St. Petersburg, 1995, pp. 3–24.
13. Skaftymov A.P. Tematicheskaya kompozitsiya romana "Idiot" [Thematic Structure of the Novel "Idiot"]. *Tvorcheskiy put' Dostoyevskogo* [Creative Way of Dostoevsky]. Leningrad, 1924, pp. 131–186. (In Russian).
14. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. M.M. Bakhtin. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20th Century: Bio-bibliographic Dictionary]. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg, 2017, pp. 96–100. (In Russian).
15. Chulkov G.I. Posledneye slovo Dostoyevskogo o Belinskom [Dostoevsky's Last Word about Belinsky]. *Dostoyevskiy* [Dostoevsky]. Moscow, 1928, pp. 61–83. (In Russian).
16. Zakharov V.N. Sindrom Dostoyevskogo [Dostoevsky syndrome]. *Zakharov V.N. Imya avtora – Dostoyevskiy* [Author's Name-Dostoevsky]. Moscow, 2013, pp. 17–31. (In Russian).

(Monographs)

17. Bourdieu P. *Sotsial'noye prostranstvo. Polya i praktiki* [Social Space. Fields

and Practices]. St. Petersburg, 2007. (Translated from French to Russian).

18. Chulkov G.I. *Zhizn' Dostoevskogo* [The Life of Dostoevsky]. Moscow, 2015. (In Russian).

19. Dolinin A.S. (ed.). F.M. Dostoyevskiy. *Materialy i issledovaniya* [F.M. Dostoyevsky. Materials and Research]. Leningrad, 1935. (In Russian).

20. F.M. Dostojewski. *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Erläutert von W. Komarowitsch.* München, 1928. (In German).

21. Komarovich V.L. *Dostoyevskiy. Sovremennyye problemy istoriko-literaturnogo izucheniya* [Dostoevsky. Modern Problems of Historical-literary Study]. Leningrad, 1925. (In Russian).

22. Komarovich V.L. "Ves' ustremlenie": stat'i i issledovaniya o Dostoevskom ["All aspiration": Articles and Studies on Dostoevsky]. Moscow, 2018. (In Russian).

22. Kondrat'yev M.Yu., Il'in V.A. *Azbuka sotsial'nogo psikhologa-praktika* [Alphabet of Social Psychologist-practice]. Moscow, 2007. (In Russian).

Богданова Ольга Алимовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН; руководитель сектора Ф.М. Достоевского в Центре по изучению русской духовной культуры XIX – начала XX вв. ПСТГУ. Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Olga A. Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities.

Doctor of Philology, Leading researcher, IWL RAS; head of F.M. Dostoevsky sector of the Center for the study of Russian spiritual culture of the 19th – early 20th centuries, STOUH. Research interests: fiction prose of the turn of 19th – 20th centuries; the oeuvre and biography of F.M. Dostoevsky, reception of the heritage of the writer in the late 19th – early 20th centuries; history of dostoevskian; Russian prose of the turn of 20th – 21st centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00080

И. Крыцка-Михновска (Варшава, Польша)

«ПОЭТОМ МОЖЕШЬ ТЫ НЕ БЫТЬ, НО ЧЕЛОВЕКОМ БЫТЬ ОБЯЗАН...» О ПРИЗВАНИИ ПИСАТЕЛЯ В ЭМИГРАНТСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

Аннотация. На обширном материале творчества З.Н. Гиппиус эмигрантского периода (публицистика, литературная критика, автодокументальные тексты) впервые дается обзор взглядов автора (в их динамике) на призвание русского писателя и его этическую ответственность за судьбы России и Европы. После 1917 г. понимание призвания писателя у Гиппиус во многом совпадало со взглядами радикальной части русской диаспоры, которая считала одной из важнейших задач эмигрантов не только сохранение культурной традиции, но и возрождение России. Подобно Д.С. Мережковскому, И.А. Бунину или Д.В. Filosoффу, Гиппиус воспринимала эмиграцию как призвание и историческую миссию, полагая, что литература и ее создатели – это ключевой фактор в процессе формирования культурной и национальной идентичности. Литература в понимании Гиппиус была связана с историческим процессом, поэтому эмигрантские писатели, которых она считала «хранителями истины и подлинных ценностей», должны были, по ее мнению, участвовать в освобождении России. Гиппиус акцентировала вопрос об их гражданской ответственности и активности не только в культурной, но и в общественной жизни. Она не принимала индивидуализм и субъективизм писателей (концепция «чистого искусства»). Характерной чертой эмигрантской критики Гиппиус стал особый интерес к идейному уровню произведений, а ее оценки писателей часто определялись их мировоззрением и политическими взглядами. Публицистика, литературная критика и автодокументальные тексты Гиппиус свидетельствуют о том, что определения «настоящий писатель» и «настоящий человек» были для писательницы синонимичными, особенно в тех случаях, когда литератор чувствовал себя ответственным не только за свое слово, но и жизненный выбор.

Ключевые слова: З.Н. Гиппиус; публицистика; литературная критика; эмиграция; призвание писателя; миссия литературы.

I. Krycka-Michnowska (Warsaw, Poland)

“You do not have to be a poet, but you must be a human...” On the Vocation of the Writer in the Emigration Publicism and Literary Criticism of Zinaida Gippius

Abstract. Based on such plentiful material as journalism, literary criticism and ego-documents by Zinaida Gippius of the emigration period this article is the first one to present an analysis of her views on the vocation of Russian writers and their moral

responsibility for the fates of Russia and Europe. After 1917, the understanding of the writer's vocation seen by Gippius in many aspects coincided with the views of the radical part of the Russian diaspora who considered the preservation of cultural traditions and the rebirth of Russia as one of their most important tasks. Similarly to D. Merezhkovsky, I. Bunin or D. Filosofov, Gippius perceived emigration as a vocation and a historical mission, claiming that literature and its creators are crucial in shaping cultural and national identity. Emphasizing the connection of literature with a given historical moment, Gippius considered émigré writers as "depositories of truth and values", who should participate in the liberation of their homeland. Gippius raised the question of their civic responsibility and activity, their participation not only in cultural life, but also in social life. She disapproved of the writers' individualism and subjectivism (the concept of "pure art"). A characteristic feature of Gippius's émigré critics became a special interest in the ideological meaning of the works, and her assessment of the writers was often dependent on their worldview, especially their political views. Gippius' journalism, literary criticism and ego-documents prove that she considered the terms "true writer" and "true man" as synonyms, especially when the author took moral responsibility not only for his own words but also for his own life choices.

Key words: Z.N. Gippius; journalism; literary criticism; emigration; writer's vocation; mission of literature.

Вопрос о предназначении писателя, а также о сущности литературы и ее задачах, интересовал З.Н. Гиппиус (1869–1945) всю ее жизнь. Как в критике, эссеистике и публицистике, так и в дневниках, воспоминаниях и переписке она многократно обращалась к этим важным для нее проблемам, пытаясь обозначить собственную писательскую идентичность. Безусловно, эстетические взгляды Гиппиус эволюционировали, но их основы были сформированы еще на рубеже XIX–XX вв. В 1890-е гг., в «период чистого эстетизма», она обосновывала автономную ценность искусства как высшего творения человеческого духа, находящегося «вне добра и зла». Однако уже в начале XX столетия Гиппиус стала воспринимать культурную миссию искусства как инструмент совершенствования человека и мира, в том числе – формирования «нового религиозного сознания». Свои эстетические взгляды того периода Гиппиус выразила в «Литературном дневнике» (1908), опубликованном под псевдонимом Антон Крайний [Крайний 1908]. Призванием писателя Гиппиус считала его активное и непосредственное влияние на жизнь, которую следует «охристианить», что должно было способствовать выходу человечества из духовного кризиса и в итоге привести к превращению государства в Церковь.

Гиппиус стремится к синтезу духовных и материальных ценностей, этических и эстетических идеалов [Гиппиус 2001–2012, VII, 34–37]. В духе греческой классической культуры нормой и образцом для нее выступает единство (или взаимодополняемость) Истины, Добра и Красоты [Гиппиус 2001–2012, VII, 101]. Ориентируясь на романтическую традицию, она утверждала, что писатель является носителем культурной и общественной миссии [Гиппиус 2001–2012, VII, 103–104]. Это пушкинский пророк,

который «глаголом жжет сердца людей», постигает и провозглашает Истину, проникает в тайну бытия, и наконец – способствует трансформации человечества в братское сообщество. Но для того чтобы развивать свой уникальный дар, независимо от обстоятельств, творец должен оставаться внутренне свободным и верным самому себе. Свое credo свободы Гиппиус выразила в письме к Н. Минскому от 8 ноября 1893 г.: «Мое лечение рабства – беспощадно, может быть, грубо, – но оно единственно. <...> Свободе нужно приносить жертвы без меры, – но и она дает без меры. Знаете, что она мне дала? Правду. Я путалась, вязла, тонула во лжи, стараясь жалко оправдать свою ложь и приблизить ее к красоте. Теперь мне свободно, мне правдиво, и потому чисто, и потому красиво. Вне этого нет спасения» [Литературное наследство 2018, 106, кн. 1, 273–274].

Проблема этической ответственности русского писателя за судьбы России и Европы оказалась в центре внимания Гиппиус в период эмиграции. Этот вопрос представлен в публицистике и литературной критике Гиппиус, которые она воспринимала как важные исторические свидетельства. Именно публицистика и литературная критика писательницы, а также примыкающие к ним автодокументальные тексты, созданные в изгнании, будут объектом исследования в данной статье. Наша цель – систематизировать на малоизученном материале представления (в их развитии) Гиппиус о миссии русского писателя в эмиграции и задачах, стоящих перед литературой, что делается в таком объеме впервые.

Подобно существенной части русской диаспоры во Франции (главным образом писателям старшего поколения), Гиппиус восприняла эмиграцию прежде всего как призвание и историческую миссию. Такая модель писателя и литературы, как отмечает Игорь Сухих, начиная с эпохи романтизма, соответствовала магистральной линии развития русской литературы, которая рождалась под знаком слова, понимаемого как пророчество и поэта и писателя – как мудреца, мученика, вождя [Сухих 1998, 234]. Именно эту, «другую Россию» эмигранты считали хранительницей национальной идентичности, отрицаемой большевиками культурной традиции, а также наследницей памяти и духовных ценностей, являющихся залогом будущего возрождения отечества.

Это представление о литературе и призвании писателя с особой силой проявилось в текстах И. Бунина и Д. Мережковского. Первый в известной парижской речи «Миссия русской эмиграции» (1924) назвал эмигрантов единственными защитниками вечных, божественных основ человеческого существования; борцами против «московского Антихриста» – Ленина [Бунин 1998, 148]. А второй в 1927 г. призывал русских эмигрантов к духовному единству, указывая на их моральную ответственность за Россию, ими покинутую: «Тяжела и грозна павшая на нас ответственность: мы ведь сейчас, может быть, отвечаем не только за Россию, но и за мир, нами оставленный» [Мережковский 1927, 22]. Подобные задачи ставил перед эмигрантами долголетний друг Мережковских, редактор варшавской газеты «За Свободу!» – Дмитрий Filosofov, который в статье 1930 г. «Долг

русских писателей эмигрантов» утверждал:

«Именно сейчас, когда эмигрантское “патриотичество” занимается желанием резины, когда эмигрантская молодежь все больше и больше устранивается от политики, голос писателей должен звучать особенно сильно.

Но, увы! Писатели “устали”, разочаровались и замолкли.

И это великая беда» [Философов 1930, 2; Кгуска-Michnowska 2017, 95–96].

Не желая оставаться в охваченной террором большевистской России, лишившей своих граждан духовной свободы, Гиппиус покинула страну в декабре 1919 г. С тех пор начинается качественно новый этап ее жизни. Кризисная ситуация изгнания (потеря родины, семьи, близких и читателей) способствовала углублению самосознания и переосмыслению писательницей жизненных ценностей. Напомним, что события 1917 г. Гиппиус восприняла как «контрреволюцию», а большевиков – как олицетворение Антихриста как для России, так и для Европы. По ее словам, в октябре 17-го произошла вселенская трагедия, потрясение, пожар, в котором сгорел старый мир. Приход к власти большевиков был для Гиппиус также концом литературы, которая из России «выплеснулась» тогда в Европу [Гиппиус 2002–2003, I, 309–310].

Писательница считала, что «дело эмиграции – это дело России» [Гиппиус 2002–2003, II, 487–494], т.е. борьба за освобождение родины от большевизма, в которую должны включиться писатели. Гиппиус требовала от них гражданской ответственности и активности, внутренней свободы, гуманизма, верности фундаментальным ценностям, мужества. В первые годы парижской жизни из-под ее пера выходила прежде всего публицистика, эссеистика и литературная критика. Гиппиус сотрудничала почти со всеми эмигрантскими печатными изданиями, а также с французским журналом «Mercure de France», но из-за радикализма ее политических взглядов не все ее статьи публиковались. Как в публицистике, так и в эго-документах она постоянно подчеркивала связь искусства и творчества с жизнью, политики с литературной деятельностью, мысли с действием [Гиппиус 2002–2003, I, 499], ратовала за идейность искусства.

Мережковские предполагали, что важнейшие вопросы истории и культуры будут обсуждаться эмигрантами в созданном ими в 1927 г. литературно-философском обществе «Зеленая лампа». Его собрания, продолжавшиеся до 1939 г., подобно литературным «воскресеньям», организованным в парижском салоне этой писательской четы, духовно формировали молодых литераторов так называемого «незамеченного поколения». В прочитанном на собрании «Зеленой лампы» программном докладе «Русская литература в изгнании» (1927), анализируя душевное состояние эмигрантов и смысл изгнания, Гиппиус утверждала, что высшая ценность, приобретенная беженцами, – это свобода слова, а «главная задача, заданная эмиграции» – выучиться свободе [Гиппиус 2002–2003, II, 269]. Также в статье «Земля и свобода» (1927) она отмечала ценность свободной куль-

туры: «Если народ <...> – живой организм, культура – его дыханье. <...> Культура – дух свободы и только свободы <...>. И если мы, здесь, – не случайное собрание беженцев, а действительные эмигранты, мы должны сознать наш долг и перед культурой нашей, и перед Россией. <...> только у нас, лишенных земли, есть *свобода*» [Гиппиус 2002–2003, II, 137–138].

Писательница, защищавшая право художника на свободное выражение своего «я», в том числе – его философских, общественных и политических убеждений, резко критикует безыдейность эмигрантской литературы. В ситуации изгнания она осуждает крайний индивидуализм и субъективизм творцов, идею самоценности искусства и независимости художественного творчества от общественной жизни, а также от политики и нравственности, считая такое бегство путем к духовной смерти. Гиппиус требует от литераторов участия не только в культурной, но и в гражданской жизни, убеждает их в необходимости запечатлеть опыт изгнания и катастрофу, которая постигла Россию:

«Если эмиграции задана задача выучиться свободе, так значит, и художникам она задана. И нечего воображать, что обойдешься какой-то фиктивной свободой фиктивного, химически чистого искусства.

Эмигрантская литература не существует, поскольку в ней не отражается ни политическая русская катастрофа, ни опыт изгнания. И мы ничего не узнаем о духовной жизни эмиграции по тем писателям, старым или молодым равно, которые “дописывают”, “пописывают”, “расписывают”, “записывают” или “переписывают”» [Гиппиус 2002–2003, II, 273].

Подчеркивая связь литературы с исторической эпохой и ее реалиями, в упоминаемом уже докладе «Русская литература в изгнании», писательница заявляла: «химически чистого искусства нет. <...> И его свобода – такая же фикция, как оно само. Художественное творчество, словесное по преимуществу, находится в нерасторгаемой связи со всей сложностью данного исторического момента, и даже так, что чем теснее связь, тем выше творчество» [Гиппиус 2002–2003, II, 272].

Несколько лет спустя, в письме к своей шведской подруге Грете Герелл, она утверждала, что секрет искусства – в верности художника как «земной», так и «небесной» действительностям, которые являются единым целым [Пахмусс 2002, 211]. В других, более поздних высказываниях – публичных и частных – Гиппиус возвращалась к дискуссии о взаимосвязи искусства и действительности. Опыт войны и революции навел ее на мысль, что «жизнь шире, чем искусство» [Пахмусс 2002, 211].

Как и раньше, писательница отстаивала тезис, что литературе свойствен телеологический характер; она неустанно подчеркивала особую ответственность художника за слово, а также единство Красоты, Истины и Добра [Гиппиус 2002–2003, I, 324]. Об этом она писала в эссе «О любви» (1925): «Искусство – великая сила. Дар художественный – страшный дар.

В слове произнесенном всегда есть что-то от заклинания. Зови смерть, побеждающую любовь, и она явится к тебе сонным призраком» [Гиппиус 2002–2003, I, 458].

В посвященной Ивану Бунину статье «Гайна зеркала» (1921), ссылаясь на классиков русской литературы – Толстого, Лермонтова, Гоголя и Бунина, Гиппиус отстаивала этический императив единства жизни и творчества в русской литературе, отмечая, что писательский гений отражает гений человеческий, а гениальные писатели, как личности, не менее гениальны, чем их произведения:

«Каждый русский замечательный писатель – в то же время и замечательный человек. Может быть, это правило (с исключениями, его подтверждающими) распространяется и на писателей других стран. Сейчас я говорю о России, где так ярка и полна гармония между человеком, – личностью, – и ее талантом. <...>»

Писатель вообще, – а русский писатель в особенности, – неотделим от своих произведений» [Гиппиус 2002–2003, I, 162–163].

Миссия эмиграции, по ее мнению, заключается в продолжении этой жизнетворческой модели русской литературы – в сохранении и передаче будущим поколениям русской культурной традиции и ценностей, уничтожаемых в советской России. Она утверждала, что литература и ее создатели – это важный фактор в процессе формирования культурной и национальной идентичности: «надо напоминать: Россия есть, была и будет. Россия вечна. – Не только потому, конечно, что у нее была такая литература и такие люди, ее создавшие; но между прочим и потому, что эта литература и эти люди есть» [Гиппиус 2002–2003, I, 164].

С течением времени Гиппиус все более разочаровывается в эмигрантах: замечает их пассивность, падение духа, отдаленность от гражданских вопросов, отсутствие общих идей. Ее публицистические статьи, а также дневниковые записи свидетельствуют, что эмигранты, которых писательница призывала не только к сохранению культурной традиции дореволюционной России, но и к работе над ее возрождением, не оправдали ее ожиданий. Поэтому в дневниках она пишет пренебрежительно об участниках литературных воскресений в своем салоне, называя их «зародышами». Видит их душевную пустоту, отсутствие высших стремлений и интересов, жалуется на одиночество и непонимание:

«Эти “зародыши” очень начинают быть скучными. Сегодня их было довольно мало. Ад.<амович> хочет читать о *Кларе Милич*. Но какой он – и не пустой <...>, а тщательно себя опустошающий.

Г. Иванов хороший и беспомощный.

У нас ни одного ни помощника, ни друга» [Hippius 1932, 14.02];

«Когда мы вернулись с прогулки, уже сидел Сперанский. Потом стали наваливаться разные зародыши.

Было <...> скучно. О пустяках болтают» [Hippius 1932, 21.02].

Гиппиус активно включилась в дискуссию о статусе писателя в эмиграции, которая разгорелась в эмигрантской печати 30-х гг. Свое отношение к литературе, а также к эмигрантской цензуре (олицетворением которой она считала редактора газеты «Последние новости» Павла Милюкова), писательница выразила эксплицитно в статье «У кого мы в рабстве? Слова, произнесенные на собрании кружка “Зеленая Лампа”», опубликованной в газете «За Свободу!» 21 июня 1931 г.; здесь также проявляется жизнетворческое представление об этосе писателя и особой миссии русской литературы: «никогда русский писатель не был *чистым литератором*. Никогда не была наша литература в полном отчуждении от вопросов общественности и политики <...>. Истинно человеческая широта, включающая в себя все стороны бытия, все, чем жив человек, – это и есть сердце русской литературы. Его непрестанное биенье, – непрестанное движение литературы во времени, со временем, ее – подлинная жизнь» [Гиппиус 2002–2003, III, 352].

Позже, в статье «Современность» (1933) Гиппиус критиковала безразличие писателей, главным образом младшего поколения, к общественным и политическим вопросам, их инертность и скептицизм. В характерном для себя афористическом стиле она осуждала эмигрантскую литературу и «чисто эстетический» метод критики: «Все дело в том, что слово “талант” употребляется нами неуместно. <...> В так называемой “беллетристике” еще обольщает порою, у того или другого литератора, его специальная способность, словесная и глазная. За уменье приятно и красиво соединять слова, “рисовать” ими видимое, мы, по привычке, называем такого находчивого человека “талантливым писателем”. Подобных талантов у нас много <...>. К примеру назову лишь одного писателя, из наиболее способных: Сирина. Как великолепно умеет он говорить, чтобы сказать... ничего! Поэтому что сказать ему – нечего» [Гиппиус 2002–2003, III, 464].

«Талант» Гиппиус отождествляла с заинтересованностью «общими идеями». Поэтому она резко критиковала безыдейных литераторов как «человечески бездарных писателей со способностями», «“спецов”, сосредоточившихся <...> на словосочетаниях, или на статистике, или на изучении какой-нибудь пятой тараканьей ножки» [Гиппиус 2002–2003, III, 465]. К безыдейным, кроме Набокова, она относил также Владислава Ходасевича, с которым полемизировала в 30-е гг. [Гиппиус 2002–2003, I, 418] и Валерия Брюсова, героя ее нескольких эссе и мемуарного очерка «Одержимый. О Брюсове» (1923).

Еще в 1916 г. в направленной к Александру Блоку статье «Судьба Аполлона Григорьева» Гиппиус парафразирует слова программного стихотворения Николая Некрасова «Поэт и гражданин»: «Поэтом можешь ты не быть, / Ты человеком быть обязан» [Гиппиус 2001–2012, VII, 469]. Эту мысль она повторяет в эмиграции в очерках «Бальмонт» [Гиппиус 2002–2003, I, 276] и «Мальчики и девочки» [Гиппиус 2002–2003, II, 176]. Свое этическое *credo* выражает также в некрологе Льву Баксту: «до конца жизни моей буду твердить, – человек сначала, художник потом» [Гиппиус

2002–2003, I, 388].

Одним из важнейших критериев человечности становится для писательницы отношение к большевикам, а характерной чертой ее эмигрантской критики – особый интерес к идейному уровню художественных произведений. Свои оценки литераторов Гиппиус часто обуславливает их идейной позицией и политическими взглядами [Pachmuss 1971, 305–383]. Свидетельствуют об этом также высказывания в «Петербургских дневниках» о Горьком, Блоке, Белом или Брюсове. Гиппиус разделяет литераторов на тех, кто положительно отнесся к Ленину и большевистской власти, и на тех, кто ее не признал. С первыми она порывает, считая (как Блока) «потерянными детьми» или «человекообразными существами» «без внутреннего стержня». Классическим примером нравственной деградации и упадка человека является для нее Сергей Есенин:

«На Есенине можно наблюдать процесс разложения и конечной гибели человека; нормально в человеке происходит процесс обратный, – развития личности. Любопытно, что никакие отдельные способности, – не спасают от разложения; бескостное существо, человек без спинного хребта (без веры и закона) гибнет вместе с ними. Пропадом пропадает все. <...>»

Иначе и быть не может: человек без внутреннего стержня, без *foi* и *loi*, без веры и закона, уже не человек. В лучшем случае он лишь никуда не годное человекообразное существо» [Гиппиус 2002, I, 273–274].

Гиппиус дискредитирует и стигматизирует тех, кто высказался за большевистскую власть. Например, своего когда-то близкого знакомого В. Брюсова называет «живым трупом», подвергая его критике на уровне идейном – как духовно мертвого релятивиста, и эстетическом – как сосредоточенного на совершенствовании художественной формы писателя. Но особенно она клеймит его политическую, пробольшевистскую позицию. Видя в Брюсове поэта-ремесленника, Гиппиус полемизирует с концепцией творчества, понимаемого как *ars poetica*, и концепцией художника, считавшего, что литература – это лишь «сумма приемов», которыми можно овладеть [Гиппиус 2001–2012, VI, 56].

Гиппиус противопоставляет этому концепцию поэта, призвание которого – активно влиять на жизнь. Она высказывает мнение, что, независимо от обстоятельств, писатель не может перейти установленную Богом границу, если хочет сохранить свой талант и достоинство человека и литератора [Пахмусс 1981, XXII, 454]. В очерке «Бальмонт» Гиппиус задает риторический вопрос: «Человек ли – поэт? Несет ли он человеческую ответственность или ему “все позволено”? Дает или не дает “свободное” искусство своему служителю – свободу от всякого человеческого устоя, от всякой “банальной морали”?» [Гиппиус 2002–2003, I, 275].

Ссылаясь на авторитет Адама Мицкевича, в одном из выступлений 30-х гг. Гиппиус уверяет, что послереволюционный период способствовал пересмотру взаимоотношений между политикой и поэзией: «настоящему

поэту – считает она – нужны атрибуты политика. Поскольку в поэте есть и политик, постольку он настоящий поэт» [Гиппиус 2002–2003, III, 481].

На особый интерес писательницы к политике и публицистике обратил внимание Марк Вишняк, многолетний редактор журнала «Современные записки». В своих воспоминаниях он назвал ее не только поэтом, драматургом, писателем и литературным критиком, но и политиком: «Несмотря на все политические неудачи <...>, политика неизменно влекла ее к себе. И до самой кончины не переставала она политически метаться из стороны в сторону, меняя, иногда на протяжении месяцев, героев политических увлечений, но неустанно возвращаясь к своей неистребимой “страсти”» [Вишняк 1957, 215].

Еще в Польше в 1920 г. Гиппиус подчеркивала особую роль и миссию выходцев с «того света» как «хранителей истины и настоящих ценностей» [Гиппиус 2002–2003, I, 112–113]. В статьях того времени писательница пыталась доказать, что советский империализм имеет преступный характер, а большевизм противоречит русской традиции, предостерегала Европу и мир перед опасностью большевизма и призывала к борьбе с ним [Круска-Michnowska 2015, 311–324]. В варшавской газете «Свобода» в статье «Еще о мире с большевиками» (1920) свое политическое участие она объясняла следующим образом: «Если я занимаюсь “политикой” – то ведь ясно: политика давно стала жизнью, а жизнь политикой. Их уже не разделишь. А не заниматься жизнью могут только мертвые. В Совдепии все еще не умершие <...> политики» [Гиппиус 2002–2003, I, 121].

Обвиняя в трусости аполитичных эстетов и конформистов, Гиппиус противопоставляет им ярых противников большевизма, «настоящих художников-людей», вроде Арцыбашева, Мережковского, Куприна, Бальмонта. Это, по ее мнению, те, кому удалось сохранить человеческую и писательскую честность: «Вдвое, во сто раз дороже и ценнее испытание выдержавший; тот, кто продолжает свое дело на чужбине, без родины, без земли, – почти без тела; если даже раны его незалечимы – творчество его бессмертно...» [Гиппиус 2002–2003, I, 310].

Хотя исключительно талантливым русским писателем и первым художником-балетристом современности Гиппиус называет Бунину, все же уверена, что он «слишком художник» (или чистый художник). Она пренебрежительно называет его «описателем», т.к. не видит в его произведениях отношения автора к описываемому:

«Критики поумнее, отдавая должное художнику, прибавляли: да, он удивительный описатель... Но быть замечательным описателем – довольно ли, чтобы быть и замечательным писателем?»

Все это было, конечно, несправедливо. Но какая-то правда скрывалась за неточными и неверными словами. Говоря совершенно грубо, от Бунина бессознательно хотели *тенденции*. И правильно хотели, ибо, если это требование перевести на язык иной, <...> мы скажем: от писателя с таким громадным даром виденья ждали *отношения* к тому, что он видит. А еще глубже, еще вернее – жаждали ощу-

тить замечательного человека в замечательном писателе» [Гиппиус 2002–2003, I, 314].

Среди тех, кто «выдержал испытание», сохраняя писательское целомудрие, Гиппиус особо выделяет эмигрировавшего в Варшаву и активно сотрудничавшего с газетой «За Свободу!», автора «Записок писателя» Михаила Арцыбашева: «Арцыбашев – настоящий художник. У него очень неровный, со срывами, но сильный талант. <...> Но Арцыбашев не только художественный писатель, он как-то весь талантлив, сам; не художник-беллетрист, а и художник-человек. Поэтому я и говорю о несомненной художественности его статей» [Гиппиус 2002–2003, I, 311].

Гиппиус, которая в эмиграции выступала как представительница новой, «третьей» России – не царской и не большевистской, основанной на принципах свободы, равенства и братства, отмечает общность их политических взглядов в статье «По Арцыбашеву» (1925): «Арцыбашев “единственный” из писателей; если и есть у других такая же беспримесная, чистая ненависть к убийцам России, такая же готовность на всякую борьбу, на всякую жертву ради воскресения родины, – эти чувства – увы – слишком часто соединяются с тоской о России прошлой, невозвратимой и ненужной; но Арцыбашев, при всей кристальной непримиримости своей к большевикам, хочет России не старой, а новой, не рабской – но свободной. Большевики для него не только убийцы тела <...> они – хулители и гонители Духа Божьего, в человеке проявляющегося; Духа свободы, красоты, творчества, истины и любви...» [Гиппиус 2002–2003, I, 432–433].

Таким образом, представление Гиппиус о призвании писателя восходит к «новому религиозному сознанию» рубежа веков с его идеей «охристианить» жизнь и романтической идеей единства Истины, Добра и Красоты. Писательница продолжает модель русской литературы, с ее этическим императивом единства жизни и творчества, экзистенциальной цельностью, свободой слова, ответственностью за слово и служением обществу. В условиях эмиграции Гиппиус развивает эту модель, критикуя концепцию «чистого искусства», моральный релятивизм и конформизм, чем определяются ее жесткие оценки идейных противников в литературе (в этих оценках Гиппиус часто прибегает к иронии и гиперболе). В классическую жизнетворческую модель русского писателя в ситуации эмиграции Гиппиус включает и политику как способ реального изменения жизни.

Понимание Гиппиус призвания писателя после 1917 г. во многих аспектах совпадает со взглядами радикальной части русской эмиграции. Подобно Мережковскому или Арцыбашеву, одной из важнейших задач диаспоры она считала не только сохранение культурной традиции, уничтожаемой большевиками, но и возрождение родины. Одновременно писательница полемизировала с теми, кто искал каких-либо контактов с советской Россией. Гиппиус неизменно подчеркивала тесную связь между жизнью и творчеством, высокую мораль человека и создателя произведений искусства. Она считала, что литература имеет телеологический ха-

актер, а писательский гений отражает гений человеческий. Писательница искала гармонию между формой и содержанием, стремилась к синтезу духовных и материальных ценностей, этических и эстетических идеалов, но прежде всего требовала от литературы верности моральным ценностям и ответственного использования слова как инструмента идеологической борьбы. Эмигрантская публицистика, литературная критика и автодокументальные тексты Гиппиус свидетельствуют о том, что быть настоящим или «талантливым» писателем значило для нее быть «настоящим» человеком, несущим моральную ответственность не только за слово, но и за свой жизненный выбор, причем одним из важнейших критериев в ее оценках стало отношение эмигрантов к большевикам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Миссия русской эмиграции // Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998.
2. Вишняк М.В. «Современные записки». Воспоминания редактора. Bloomington. 1957.
3. Гиппиус З.Н. Неизвестная проза: в 3 т. СПб., 2002–2003.
4. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. М., 2001–2013.
5. Крайний Антон (Зинаида Гиппиус). Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908.
6. Литературное наследство. Т. 106: в 2 кн. Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 1 / сост. Н.А. Богомолов, М.М. Павлова. М., 2018.
7. Мережковский Д.С. О свободе и России // Новый корабль. 1927. № 1. С. 20–23.
8. Пахмусс Т. Зинаида Гиппиус: Nuptia двадцатого века. Frankfurt am Main. 2002.
9. Пахмусс Т. Из архива Мережковских. I. Письма З.Н. Гиппиус к И.А. Бунину // Cahiers du monde russe et soviétique. 1981. № XXII (4). С. 417–454.
10. Сухих И.Н. Русская литература: свидетельство? пророчество? провокация? // Звезда. 1998. № 4. С. 234–238.
11. Философов Д. Долг русских писателей эмигрантов // За Свободу! 1930. 17 июля. № 191 (3172). С. 2.
12. Hippus Zinaida. Agenda book 1932 // University of Illinois Archives. Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection. 1901–1996. Record Series Number 15/20/21. Box 22.
13. Krycka-Michnowska I. O sobie, o Rosji, o duszy rosyjskiej. Dzienniki Zinaidy Gippius. Katowice, 2015.
14. Krycka-Michnowska I. Dymitr Filozofow o Adamie Mickiewiczu i literaturze polskiej // Kličové problémy současné slavistiky. Brno, 2017. P. 93–101.
15. Pachmuss T. Zinaida Hippus. An Intellectual Profile. Carbondale, 1971.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Sukhikh I.N. Russkaya literatura: svidetel'stvo? prorochestvo? provokatsiya? [Russian Literature: Testimony? Prophecy? Provocation?]. *Zvezda*, 1998, no. 4, pp. 234–238 (In Russian).

2. Pakhmuss T. Iz arkhiva Merezhkovskikh. I. Pis'ma Z.N. Gippius k I.A. Buninu [From the Merezhkovskys Archive. I. Letters of Z.N. Gippius to I.A. Bunin]. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1981, no. 22 (4), pp. 417–454. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Krycka-Michnowska I. Dymitr Filozofow o Adamie Mickiewiczu i literaturze polskiej. *Klíčové problémy současné slavistiky*. Brno, 2017, pp. 93–101. (In Polish).

(Monographs)

4. Krycka-Michnowska I. *O sobie, o Rosji, o duszy rosyjskiej. Dzienniki Zinajdy Gippius*. Katowice, 2015 (In Polish).

5. Pakhmuss T. *Zinajda Hippus. An Intellectual Profile*. Carbondale, 1971. (In English).

6. Pakhmuss T. *Zinajda Gippius: Hypatia dvadcatogo veka* [Zinajda Hippus: A Hypatia of the 20th century]. Frankfurt am Main, 2002. (In Russian).

Крыцка-Михновска Ивона, Варшавский университет.

Доктор филологических наук, кафедра межкультурных исследований Центральной и Восточной Европы. Научные интересы: литература Серебряного века, литература и культура русской эмиграции, эго-документ.

E-mail: iekrycka@uw.edu.pl

ORCID ID 0000-0001-7293-1240

Iwona Krycka-Michnowska, University of Warsaw.

Post-doctoral degree, Associate Professor, Department of Central and East European Intercultural Studies. Research interests: the Silver Age in Russian Literature, Literature and Culture of Russian Emigration, Egodocuments.

E-mail: iekrycka@uw.edu.pl

ORCID ID 0000-0001-7293-1240

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00081

Дж. Ларокка (Мачерата, Италия)

«UN POETA SICURO» И ЕЕ «PIÙ FEDELE INTERPRETE».
АННА АХМАТОВА В ПЕРЕВОДАХ
РАИСЫ ОЛЬКЕНИЦКОЙ НАЛЬДИ

Аннотация. В статье представлена детальная история появления самых ранних переводов поэзии Анны Ахматовой на итальянский язык и связанная с ними итальянская рецепция ахматовской поэзии, особенно стихов, вошедших в «Antologia dei poeti russi del XX secolo» (Милан, Treves, 1924), первую антологию русских поэтов на итальянском языке, изданную русской переводчицей и поэтом-эмигрантом Раисой Олькеницкой Нальди (1886–1978). Антология вышла в свет, когда переводы стихов Ахматовой были уже выполнены итальянским ученым и переводчиком Этторе Ло Гатто в журналах и в его работе «Русская поэзия революции» (Poesia russa della rivoluzione, Рим, Alberto Stock, 1923). Целью данной статьи является анализ 1) ахматовского канона Олькеницкой, представленного в сборниках 1924 г. и 1962 г. («Анна Ахматова. Поэзия», Милан, Nuova Accademia) и 2) переводческих методов (строфика, ритмика, фонетика, семантика) и стратегии Олькеницкой в свете традиции, начатой Ло Гатто, и последующих переводов поэзии Ахматовой с 1924 по 1962 г. Ло Гатто отмечал верность перевода и изящность итальянского языка Олькеницкой, назвав ее «самым точным толкователем» русского автора. В Антологии 1924 г. Олькеницкая выбрала стихотворения Ахматовой 1911–1917 гг. (книги «Вечер», «Четки», «Подорожник», «Белая стая»), в которых сконцентрированы главные стилистические, семантические и фонетические характеристики творчества Ахматовой. В антологии 1962 г. учитываются новые сборники Ахматовой («Тростник», «Ветер войны», «Луна в зените», «Шестая книга», «Шиповник цветет» и «Тайны ремесла»), но Ахматова продолжает рассматриваться Олькеницкой в русле дореволюционной поэтики.

Ключевые слова: Анна Ахматова; русско-итальянские культурные связи; история перевода; русская эмиграция.

G. Larocca (Macerata, Italy)

“Un Poeta Sicuro” and Her “Più Fedele Interprete”.
Anna Akhmatova in Raisa Ol'kenitskaya Naldi's Translations

Abstract. The article discusses the earliest translations of Anna Akhmatova's poetry into Italian and the Italian reception of her oeuvre associated with them, especially the verses included in “Antologia dei poeti russi del XX secolo” (“Anthology of XX Century Russian Poets”, Milan, Treves, 1924), the first anthology of Russian poets in Italian, published by the translator-emigrant poet Raisa Ol'kenitskaya Naldi (1886–1978). The anthology appeared after Ettore Lo Gatto's translations of Akhmatova in various magazines and in his work “Russian Poetry of the Revolution” (Poesia

rusa della rivoluzione, Rome, Alberto Stock, 1923). The purpose of this article is to highlight 1) Ol'kenitskaya's perception of Akhmatova and, therefore, the 'Akhmatovskiy canon', presented in the 1924 collection and the subsequent collection edited by Ol'kenitskaya in 1962 ("Anna Akhmatova. Poetry", Anna Achmatova. Poesie, Milan, Nuova Accademia) and 2) Ol'kenitskaya's translation methods (stanza, rhythm, phonetics, semantics) and strategy in light of the tradition begun by Lo Gatto and subsequent translations of Akhmatova's poetry from 1924 to 1962. Lo Gatto noted the correctness and elegance of Ol'kenitskaya's translation, calling her "the most accurate interpreter" of Akhmatova. In the anthology of 1924, Ol'kenitskaya chose poems from 1911 to 1917 ("Evening", "Rosary", "Plantain", "White Pack"), in which the main stylistic, semantic and phonetic characteristics of Akhmatova's work are concentrated. In the 1962 anthology, Akhmatova's new collections are taken into account ("Reed", "The Wind of War", "The Moon at Zenith", "Sixth Book", "Dogrose Blossoms" and "Secrets of the Craft"), but Akhmatova continues to be considered by Ol'kenitskaya in the context of pre-revolutionary poetics.

Key words: Anna Akhmatova; Russian and Italian Cultural Relationships; History of Translation; Russian emigration.

В истории перевода русской литературы в Италии первой половины XX в. своеобразной творческой лабораторией выступают 1920-е гг.; в это время проводились эксперименты в области новых средств и методов перевода, а понятие «переводчик» становилось профессией. Недаром в это время зарождающаяся итальянская славистика активно переводила многие русские литературные произведения, в том числе поэтические тексты, и вела оживленный диалог с представителями русской эмиграции в стране, также выступавшими в роли переводчиков. В этом ряду стоит упомянуть Ринальдо Кюфферле, Ольгу Ресневич Синьорелли и Еву Кюнь Амендола. Литература об истории первых переводов русских авторов обширна, среди последних исследований можно назвать: [Шишкин, Сульпассо 2010, 759–779]; [Sulpasso 2017, 513–520]. Именно в 1920-е гг. среди русских поэтов, впервые переведенных на итальянский язык, появляется Анна Ахматова, полюбившаяся многим славистам, эмигрантам и широкой итальянской публике.

«Un uccello che canta per profondo bisogno dell'anima».

Ахматова в первой антологии русских современных поэтов на итальянском языке (1924)

В 1923 г. Ло Гатто издает практически подстрочный, без рифмы и метра, перевод «Смятения» верлибром, с заглавием «Turbamento» [Akhmatova 1923 a, 148–149] и предварялся кратким введением, представляющим автора. Об Ахматовой говорилось: «Имя поэтессы в последние годы получило широкий успех. Оставшись в России, она сохранила симпатии изгнанных благодаря своему строгому и тихому отношению к революции» [Lo Gatto 1923 a, 148]. В том же самом году ученый опубликовал моно-

графию «Русская поэзия революции» (Poesia russa della rivoluzione) со страницами, посвященными разным поэтам конца 1910-х гг. – таким, как Белый, Блок, Маяковский, а также Ахматова, в стихах которой, по мнению Ло Гатто, преобладают личный и сентиментальный элементы [Lo Gatto 1923 b, 100, 102]. В своей книге Ло Гатто перевел лишь несколько стихотворений – «Просыпаться на рассвете» (Svegliarsi all'alba), «Чем хуже этот век предшествовавших?» (In che cosa questo secolo è peggiore dei precedenti?), «Приду туда, и отлетит томлень» (Andrò lì e svanirà il languore), процитировав последнюю строку стихотворения «Пустых небес прозрачное стекло» («Здесь Марфа правила и правил Аракчеев», «dove Marfa [Passadnitsa] ha governato e ha governato Arakcejev») и последние строфы из «...И на ступеньки встретить» (Ah, qualcuno ha preso per ricordo [...]) [Lo Gatto 1923 b, 99–102].

Через год, в 1924 г., итальянский исследователь еще раз переводит, соответственно, стихотворение «О, не я тебя не любила» (O no, io non ho amato te) [Akhmatova 1924, 4–5], включенное в сборник «Anno Domini» (1923), и некоторые строки, по порядку появления, из следующих произведений: «Я улыбаться перестала» (Ho cercato di sorridere), «Песня последней встречи» (I canti dell'ultimo incontro), «Сероглазый король» (Il re dagli occhi grigi), «Как белый камень в глубине колодца» (Come una pietra bianca in fondo al pozzo), «Память о солнце в сердце слабеет» (La memoria del sole s'indebolisce nel cuore), «В Царском Селе» (A Zarskoje Sielò) [Lo Gatto 1924 c, 38–41]. Последние тексты входят в более широкий обзор, «Poeti contemporanei: Anna Achmatova» (Современные поэты: Анна Ахматова), посвященный «богатейшему и уверенному в себе поэту» (poeta sicuro e ricchissimo), «птице, поющей из-за настойчивого требования души» (uccello che canta per profondo bisogno dell'anima) [Lo Gatto 1924 c, 38]. В самом начале своей работы Ло Гатто упоминает первую антологию русских современных поэтов на итальянском языке, которая, как он пишет, скоро выйдет в свет, хотя редакция журнала объявляет в том же выпуске, что антология уже издана [См. I libri del giorno 1924, 33]. Речь идет об «Antologia dei poeti russi del XX secolo» («Антология русских поэтов XX века», изданная миланским издательством Treves), вышедшей под редакцией Раисы Григорьевны Олькеницкой, русской эмигрантки и поэтессы, к тому времени уже известной по переводам Николая Евреинова (позже она станет одной из русских переводчиц Мережковского для флорентийского издательства Venetia).

Родом из Петербурга, Раиса Олькеницкая (1886–1978) переехала в Падую в 1904–1905 гг. и вышла замуж в 1907 г. за журналиста Филиппо Нальди (приняв его фамилию), умершего в самом начале 70-х гг. В Италии состоялся ее литературный дебют как поэтессы и писательницы, параллельно она переводила стихи Иванова, пьесы Чехова, Сологуба и Евреинова. (О подробностях биографии Олькеницкой см.: [Pagani 2009, 191–217; русская версия: Пагани 2011, 203–212]).

В антологию Олькеницкой 1924 г. были включены такие авторы, как

Владимир Соловьев, Анненский, Вяч. Иванов, Белый, Блок, Мандельштам, Маяковский и малоизвестные итальянской публике поэты Мария Лохвицкая и Маризетта Шагинян. Именно этот канон современной русской поэзии представлен русской переводчицей. К ахматовским произведениям, опубликованным в этом томе, составительница вернется позднее, в 1962 г., когда выйдет второй сборник, в этот раз только ахматовский, «Anna Achmatova» с предисловием Ло Гатто и с приложенной пластинкой, записанной знаменитой итальянской актрисой Анной Проклемер (1923–2013) [Achmatova 1962 a].

Как отмечается в обращении к читателю, подготовка антологии 1924 г. была особенно сложна из-за страха приблизиться «с такой отвагой к чужому творчеству» (*con tanto ardimento alla creazione altrui*) и сомнения в своей способности отобразить по-итальянски «тонкую форму этих ремесленников слова, опытных кузнецов родного языка» (*la forma squisita di questi artéfici della parola, fabbrì espertissimi della favella materna*) [La traduttrice 1924].

Эта антология получила несколько положительных рецензий. Среди них стоит упомянуть замечания Ло Гатто в третьем выпуске журнала «I libri del giorno» в марте 1924 г., где он оценивал верность перевода и изящность итальянского языка Олькеницкой, отметив скромность переводчицы и назвав ее «*più fedele interprete*», «самым точным толкователем» русских авторов, в том числе Ахматовой [Lo Gatto 1924 b, 152–153]. Ло Гатто высказывает сожаление по поводу нарушенного хронологического порядка и сомневается в критериях отбора (отсутствие таких поэтов, как Коневской и Добролюбов) [Там же]. Мнение итальянского слависта оставило важный след в истории ахматовских переводов Олькеницкой, т.к. в 1962 г. Ло Гатто напишет предисловие к сборнику Ахматовой опять же под редакцией Олькеницкой, о котором речь пойдет ниже.

В сборнике 1924 г. для каждого писателя предлагается краткая библиографическая справка, чтобы помочь читателю в понимании поэтики автора. В Ахматовой Олькеницкая подчеркивала необыкновенные черты ее языка, ее простоту, ее интимность, оценила ее смелость в эпоху большевизма, упомянула о том, «как печать сразу выделила оригинальную личность автора», и, цитируя Эйхенбаума, выделила «движение ритма и светом звуков» [Эйхенбаум 1923, 27] в ее поэзии [Naldi Olkienizkaia 1924, 171].

Эта «*donna-poeta*» в версии Олькеницкой реализуется в десяти произведениях. По порядку:

- 1) «Вечером» (1913) («Четки»);
- 2) Третья строфа «Смятения (Как велит простая учтивость)» (1913) («Четки»);
- 3) «Белой ночью» (1911) («Вечер»);
- 4) «Сжала руки под темной вуалью» (1911) («Вечер»);
- 5) «Широк и желт вечерний свет» (1915) («Белая стая»);
- 6) «Настоящую нежность не спутаешь» (1913) («Четки»);

7) «8 ноября 1913 года» («Солнце комнату наполнило») (1913) («Четки»);

8) «Теперь никто не станет слушать песен» (конец 1917) («Подорожник»);

9) «Как страшно изменилось тело» (1913) («Подорожник»);

10) «Когда в тоске самоубийства» (1917) («Подорожник»).

В обращении к читателю переводчица замечает, что отобрала «наиболее характерные работы для каждого поэта», по ее мнению, «любимые русской публикой и те... которые привлекли» ее «певчее вдохновение» [La traduttrice, 1924]. Олькеницкая выбрала стихотворения разных периодов (в переводе не указан ни год создания, ни год издания, за исключением года издания «Подорожника»), но все они относятся к промежутку между 1911 и 1917 гг., т.е. с «ранней манеры Ахматовой» [Эйхенбаум 2006 [1923], 10] до конца революционного года. Интересно отметить, что в канон Олькеницкой не включены не только стихи с 1918 г. из «Подорожника», но и стихи из «Anno Domini» (1922) – антологии, которая в России вызвала различные оценки. Ахматова у Олькеницкой предстает утвердившимся автором с яркой индивидуальностью: за ней утверждается репутация поэта «необычной интимности», «напряженности эмоции» [Эйхенбаум 2006 [1923], 10, 12], а также поэта, чувствующего неизбежность смерти, «предсказанные дни», революцию, войну, в частности гражданскую войну и мучительный выбор не покидать родину. Эти глубокие исторические и социальные события недавних лет оттеснили на второй план «песни» [см. Виноградов 2003, 283, 285, 287–289].

Таким образом, для Олькеницкой наиболее представительные сборники – вторая антология «Четки» (4 стихотворения) и «Подорожник» (3) (из «Вечера» и «Белой стаи» представлено, соответственно, только 2 и 1 стихотворение), т.к. они отображают момент наивысшего расцвета поэтического таланта (сборник «Четки» получил огромный успех и был одобрительно принят критикой) до расстрела Гумилева, хотя и были выпущены до 1917 г.

В отобранных стихотворениях сконцентрированы главные стилистические, семантические и фонетические характеристики творчества Ахматовой – «иллюзия метафоричности» [Виноградов 1976, 406], а также песня и любовь как две типичные семантические сферы ее поэзии [Виноградов 2003, 285, 288, 290, 328].

Во второй антологии 1962 г. учитываются новые сборники Ахматовой: «Тростник» (1934–1940, *La canna*), «Ветер войны» (1942–1945, *Vento di guerra*), «Луна в зените» (1940–1944, *Luna allo Zenit*), «Шестая книга» (1945–1946, *Libro sesto*), «Шиповник цветет» (1946–1953, *Fiorisce la rosa di macchia*) и «Тайны ремесла» (1959, *I segreti del mestiere*), но нет «Поэмы без героя», опубликованной в двух вариантах в 1960–1961 гг. в Нью-Йорке под редакцией Б. Филиппова (как известно, в предыдущие годы вышли фрагменты в нескольких русских журналах) и впервые переведенной целиком на итальянский язык в 1966 г. благодаря Карло Риччо. Всего в сбор-

нике 1962 г. предлагается 67 стихотворений, структурированных следующим образом:

- «Вечер»: 8
- «Четки»: 10
- «Белая стая»: 14
- «Подорожник»: 7
- «Anno Domini MCMXXI»: 5
- «Тростник»: 8
- «Ветер войны»: 2
- «Луна в зените»: 5
- «Шестая книга»: 2
- «Шиповник цветет»: 4
- «Тайны ремесла»: 2

В этот раз наиболее представительный сборник – «Белая стая». Переводчик оставляет в каноне и «Четки», наиболее значимый в антологии 1924 г. Таким образом, в поздних переводах Ахматова у Олькеницкой продолжает рассматриваться в русле дореволюционной поэтики, несмотря на то, что теперь представлено и творчество зрелого периода (в весьма ограниченном количестве).

В переводах на итальянский язык интересно проанализировать решения переводчицы в плане передачи некоторых стилистических приемов подлинника; важен не столько «правильный» перевод каждого стихотворения, сколько его восприятие в рамках художественных и переводческих тенденций того времени, учитывая работы в основном упомянутого выше Ло Гатто.

Строфика и рифма

Ахматова в переводах Олькеницкой 1924 г. очень часто представляется в одной строфе, в то время как в оригинале, кроме «Смятения», строфы разделены на четверостишия (типичные для итальянского сонета; только вторая строфа «Как страшно изменилось тело» состоит из 5 строк). Если в стихотворениях, выбранных Олькеницкой, Ахматова предпочитает в основном четырехстопный ямб (дольник в случае «Настоящую нежность не спутаешь») с доминирующей перекрестной рифмовкой (в «Вечером» кольцевой) и точными рифмами (с исключением пары «учтивость» / «полулениво» в новой версии третьего стихотворения «Смятения»), составитель и переводчица не следует ни метру, ни рифме русского варианта, итальянские переводы имеют чисто прозаический характер и приближены к подлиннику (иногда с некоторыми пропущенными стихами) настолько, что практически напоминают метризованный подстрочник. Например, в третьей строфе «Смятения» читаем:

«Смятение» (Как велит простая учтивость, 1923)	«Antologia dei poeti russi del XX secolo» (1924 г.) «L'incontro»
Как велит простая учтивость,	Come vuole la semplice cortesia,
Подошел ко мне, улыбнулся,	mi venne incontro e sorrise;
Полуласково, полулениво	un po' pigro, un po' carezzevole
Поцелуем руки коснулся –	mi toccò con le labbra la mano.
И загадочных, древних ликов	Mi fissò con occhi misteriosi,
На меня поглядели очи	come quelli delle immagini sacre;
Десять лет замираний и криков,	dieci anni di grida soffocate
Все мои бессонные ночи	[omissis]
Я вложила в тихое слово	rinchiusi nella parola sussurrata –
И сказала его — напрасно.	parola detta invano.
Отошел ты, и стало снова	Te n'andasti e nuovamente
На душе и пусто и ясно.	l'anima è deserta e chiara.

Как и Ло Гатто в своих переводах Ахматовой 1923–1924 гг., Олькеницкая не обращает внимания на метрическую систему оригинала и оказывает предпочтение композиционной форме, распространенной в итальянской поэзии со времен Д'Аннунцио (хотя эта форма и отобразила авангардистские эксперименты). Так подтверждается тенденция перевода поэтического произведения прозой, как характерно для итальянской поэзии того времени и в духе переводческой стратегии с русского языка.

Несмотря на это, переводческая практика на уровне строфики (и, как увидим, не только) изменяется во второй, теперь уже полностью посвященной Ахматовой, антологии 1962 г. под редакцией Олькеницкой. Если принять во внимание упомянутую ранее третью строфу из «Смятения», видим, как переводчица ее переработала:

«Antologia dei poeti russi del XX secolo» (1924 г.) «L'incontro»	«Anna Achmàtova» (1962 г.) «Come vuole la semplice cortesia»
Come vuole la semplice cortesia 12	Come vuole semplice cortesia 11
mi venne incontro e sorrise; 8	mi si fece incontro e mi sorrise; 10
un po' pigro, un po' carezzevole 10	tra pigro e carezzevole, 8
mi toccò con le labbra la mano. 10	mi sfiorò con le labbra la mano. 10

Mi fissò con occhi misteriosi 10	Mi fissò con occhi misteriosi 10
come quelli delle immagini sacre 11	come quelli delle immagini sacre; 11
dieci anni di grida soffocate 10	dieci anni di grida soffocate, 10
[omissis]	tutte le mie notti insonni 8
rinchiusi nella parola sussurrata – 12	chiusi nella parola sussurrata – 11
parola detta invano. 7	parola detta invano. 7
Te n' andasti e nuovamente 8	Te ne andasti, e di nuovo 7
l'anima è deserta e chiara. 8	l'anima è deserta e chiara. 8

В антологии 1962 г., где доминирует верлибр, как и в 1924 г., заметна попытка переводчицы модулировать, выровнять длительность стиха, преобразовать длинный стих (12-сложный) в эндекасиллаб (первый стих) и варьировать лексику, значимую для длительности стиха (пропуск артикля «la» в первой строке, замена «un po'... un po'...» с предлогом «tra» в третьей строке, «chiusi» вместо «rinchiusi» в девятой строке, «di nuovo» вместо «nuovamente» в последней строке). Иногда используется лексика более высокого стилистического уровня, чем в переводе 1924 г. («sfiorò» вместо «tossò» в третьей строке, «ne andasti» вместо «n'andasti» в предпоследней строке). Дополнение к восьмому стиху «Все мои бессонные ночи» (tutte le mie notti insonni), пропущенное в варианте 1924 г., доказывает более пристальное внимание к оригиналу. В новых переводах Олькеницкая возвращается к своим предыдущим работам и пробует усовершенствовать поэтический итальянский язык, дополняет некоторые части, прежде пропущенные (восьмая строка «tutte le mie notti insonni»), отработывает форму стиха.

Вероятно, этот новый подход испытал некоторое влияние Ло Гатто, автора предисловия к сборнику 1962 г. С точки зрения переводческих стратегий, перевод «Смятения» Ло Гатто 1923 г. имеет много общего с вариантом Олькеницкой 1962 г.:

«Смятение» Ло Гатто (1923 г.) Turbamento	«Смятение» Олькеницкой (1962 г.) Come vuole la semplice cortesia
Come ordina la semplice cortesia 11	Come vuole semplice cortesia 11
Venne da me. Sorrise. 7	mi si fece incontro e mi sorrise; 10
Semicarezzevole, semipigro 11	tra pigro e carezzevole, 8
Con un bacio sfiorò la mano 8	mi sfiorò con le labbra la mano. 10
E di enigmatici visi antichi 10	Mi fissò con occhi misteriosi 10
Mi guardarono gli occhi...7	come quelli delle immagini sacre; 11

Dieci anni di palpiti e di gridi 10	dieci anni di grida soffocate, 10
Tutte le mie notti insonni 8	tutte le mie notti insonni 8
Io posi nella parola tranquilla 11	chiusi nella parola sussurrata – 11
E la dissi invano. 6	parola detta invano. 7
Sei andato via, e di nuovo 8	Te ne andasti, e di nuovo 7
Nell'anima è vuoto e chiaro 8	l'anima è deserta e chiara. 8

Оба переложения практически дословны (вариант Ло Гатто, в котором не изменяется порядок слов, в действительности более близок к подлиннику, чем текст Олькеницкой), предпочитают верлибр и отличаются друг от друга только на уровне семантики, в частности некоторыми лексическими единицами и выбором глагольных времен (например: в первом стихе у Ло Гатто «ordina» вместо «vuole» Олькеницкой; во втором стихе «Venne da me» вместо «mi si fece incontro»; в предпоследнем стихе «Sei andato via» вместо «Te ne andasti»). Конечно, прошло почти сорок лет после перевода Ло Гатто, но Олькеницкая решает оживить эту традицию. Нужно подчеркнуть, однако, что тексты Олькеницкой были предназначены для театрального чтения.

Семантика

В тексте 1924 г. Олькеницкой бросается в глаза еще одна черта, явно отличающаяся от оригинала: перевод заглавий. Как в случае «Смятения» так и в других переводах, заглавие никогда не совпадает с русским, но этот факт в принципе не мешает переводу. Дело в другом: в переводе Олькеницкой заглавие представляет собой краткое изложение стихотворения. Из десяти произведений, представленных в сборнике 1924 г., более половины заглавий превращается в итальянском тексте в нечто самостоятельное со своим собственным значением, призванное ввести итальянского читателя в суть стихов. Стихотворение «Смятение (Как велит простая учтивость)», например, превращается в «L'incontro» (Встреча), «Широк и желт вечерний свет» меняется на «In ritardo» (С опозданием), три стихотворения из «Подорожника» представлены без заглавия, под номерами, как если бы они были частями единого произведения. Переложения 5 произведений следующие:

- «Смятение (Как велит простая учтивость)» – «L'incontro» (Встреча);
- «Сжала руки под тёмной вуалью» – «Strinse le mani...» (Сжал руки...);
- «Широк и желт вечерний свет» – «In ritardo» (С опозданием);
- «Настоящую нежность не спутаешь» – «Conosco» (Я знаю);
- «Солнце комнату наполнило» – «La tua festa» (Твой праздник).

В сборнике 1962 г., в котором были опубликованы новые стихи (частично уже переведенные другими авторами, например, Ло Гатто, Поджолли и Ди Сарра), включены другие варианты вышеупомянутых переводов

1924 г. с отличными, более буквальными заглавиями. Теперь итальянские заглавия вполне совпадают с оригиналами:

«Смятение (Как велит простая учтивость)» – «Come vuole semplice cortesia»

(опять же только третье стихотворение без указания названия);

«Сжала руки под тёмной вуалью» – «Strinsi le mani sotto il velo oscuro»;

«Широк и желт вечерний свет» – «Vasta e gialla la luce serale»;

«Настоящую нежность не спутаешь» – «La vera tenerezza non si cambia»;

«Солнце комнату наполнило» – «Il sole empie la stanza».

Это демонстрирует эволюцию переводческих принципов Олькеницкой, обусловленную, скорее всего, более глубоким знакомством с Ло Гатто, автором предисловия, а также тому, что с 1924 г. по 1962 г. число переводов творчества Ахматовой увеличилось, а их качество значительно улучшилось. (После антологии 1924 г. и до 1962 г. вышли другие переводы, в основном Ренато Поджоли. См. [Achmatova 1929, 277–286; Achmatova 1931, 107–115; Poggioli 1933, 105–120; Poggioli 1949, 345–358], с кратким очерком об авторе [Там же, 359–360] и ее поэтике [Там же, 81–85]. А также переводы других ученых: [Achmatova 1951; Ripellino 1954, 171–187]. Одновременно с новыми избранными стихотворениями Ахматовой в сборнике «Anna Achmatova» Олькеницкой в 1962 г. вышел сборник «Poesie» с предисловием и переводом Бруно Карневали [Achmatova 1962 b]. Некоторые стихотворения сборника Олькеницкой 1962 г. были изданы в журнале «L'Approdo letterario» с уведомлением, что они выйдут свет «в сборнике ближайшей публикации для издательства “Nuova Accademia”» [Achmatova 1960, 54]).

На уровне семантики есть еще один дополнительный элемент, на котором стоит остановить внимание. Если проанализируем перевод «Вечером» (Di sera), можно заметить попытку переводчицы перенести «эфонический эффект» [Виноградов 2003, 283] подлинника. Стихотворение «Вечером» фактически переводится подстрочником. С точки зрения порядка слов только некоторые черты отличают итальянский текст от русского: расположение двух глаголов в первой и третьей строфах («звенела», «suonavava» и «смотрят», «si guardan»), обстоятельства места в первой («На блюде», «sul piatto»), прилагательных во второй и третьей («верный», «buono», «стройных», «snelle») и существительных в третьей и последней (множ. ч. «птиц» и «кошек» с единств. ч. «uccello» и «gatto», «голоса», «voci»):

«Вечером» (1913)	«Di sera» (1924)
Звенела музыка в саду	La musica nel giardino suonava
Таким невыразимым горем.	con inespresso dolore;
Свежо и остро пахли морем	odore acuto e fresco di mare
На блюде устрицы во льду.	avevano le ostriche ghiacciate, sul piatto

	[omissis]
Он мне сказал: “Я верный друг!”	Egli mi disse: “sono un amico buono ”,
И моего коснулся платья...	sforando la mia veste ;
Как не похожи на объятья	non somiglia affatto all’abbraccio
Прикосновенья этих рук.	il tocco di queste mani.
	[omissis]
Так глядят кошек или птиц,	Così si liscia un uccello o un gatto ...
Так на наездниц смотрят стройных...	Così si guardan le snelle cavallerizze ...
Лишь смех в глазах его спокойных	Non c’è che il riso nei suoi occhi tranquilli,
Под легким золотом ресниц.	sotto l’oro leggero dei cigli.
	[omissis]
А скорбных скрипок голоса	Ma le voci degli afflitti violini
Поют за стелющимся дымом:	cantano dietro al velario di fumo:
“Благослови же небеса -	“benedici al fine i cieli,
Ты первый раз одна с любимым”.	per la prima volta sei sola coll’amato...

Почти дословный перевод не позволяет сохранить большинство стилистических и формальных приемов подлинника. Кроме структуры строфы, теряется порядок слов и рифма как результат прозаического характера перевода. Несмотря на это, попытки переводчицы передать эфонический эффект русского языка, повтор нескольких звуков, например, триграфа «sci», сочетания «се», плавной буквы «l» и сочетания «gie» / «ci» / «gli» («liscia»-«uccello»-«snelle»-«tranquilli» / «leggero»-«cigli») в третьей строфе, придают стихотворению собственное внутреннее движение:

Так глядят кошек или птиц,	Così si liscia un uccello o un gatto...
Так на наездниц смотрят стройных...	Così si guardan le snelle cavallerizze...
Лишь смех в глазах его спокойных	Non c’è che il riso nei suoi occhi tranquilli ,
Под легким золотом ресниц.	sotto l’oro leggero dei cigli .

Выбор лексики здесь иногда определяется более высоким лингвистическим уровнем оригинала: «cigli», например, соответствующие родительному «ресниц», напоминают дантизм «ma l’un de’ **cigli** un colpo avea diviso» (Purg., Canto III) или хронологически более близкое Ахматовой, «ciglio» Леопарди в «il ciglio mio / Supplichevol vedesti» («XXIX Aspasia»).

Присутствуют и другие лексические и грамматические элементы, на которых Олькеницкая настаивает и которые не имеют особого значения в оригинале. Например, частица «же» третьего стиха последней строфы («Благослави же», где частица «же» принимает усилительное значение)

переводится «al fine» со значением «finalmente» (наконец), и знаки препинания (многоточие вместо запятой или добавление запятой) придают тексту напряженность, отсутствующую в русском тексте (например, «Così si liscia un uccello o un gatto...»). Эти приемы компенсируют утраченные элементы подлинника и, несмотря на функциональный характер перевода, наделяют текст особой «внутренностью», внутренним качеством слов, особенной музыкальностью, специфическим ритмом. Видится, что причиной этого является цель второго издания 1962 г. – оно было задумано для чтения.

Таким образом, Раиса Олькеницкая постоянно совершенствовала свои переводы Ахматовой; творчество Олькеницкой отвечало определенным тенденциям перевода: она следовала традиции точного перевода, «буквализма», начатой Ло Гатто, одновременно сохраняя некоторые элементы оригинала, живую простоту языка и его лаконизм. В отличие от первых переводов Ло Гатто, Олькеницкая старается работать над формальными элементами (размером стиха и внутренними фонетическими приемами); в этих стихотворениях налицо попытка развития перевода.

В целом среди первых переводчиков Олькеницкую можно считать одним из самых верных толкователей Ахматовой на итальянском, ее «più fedele interprete», как заметил сам Ло Гатто. Олькеницкая попыталась создать макротекст, учитывающий приемы и символику русской писательницы, своеобразный шаг вперед в истории перевода текстов Ахматовой. Ее «итальянская» Ахматова сохраняет эмоциональную гамму и получает новое внутреннее течение, новое «движение ритма и свет звуков».

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) [1925] // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: избранные труды / отв. ред. М.П. Алексеев, А.П. Чудаков. М., 1976. С. 369–459.
2. Виноградов В.В. О символике Анны Ахматовой (Отрывки из работы о символике поэтической речи) [1922] // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой / отв. ред. А.П. Чудаков. М., 2003. С. 282–349.
3. Шишкин А.Б., Сульпассо Б. Переписка Вяч. Иванова с итальянскими славистами // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб., 2010. С. 759–779.
4. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. München 2006 [1923].
5. Achmatova A. Turbamento. Trad. it. di E. Lo Gatto // Delta: rivista mensile. Anno I. 1923. № 5. P. 148–149.
6. Achmatova A. Oh, no, io non ho amato te. Trad. it. di E. Lo Gatto // Russia: rivista di letteratura, arte, storia. Anno III. 1924. № 1. P. 4–5.
7. Achmatova A. Versi. Trad. di R. Poggioli // Rivista di letterature slave. Anno IV. 1929. № 4. P. 277–286.
8. Achmatova A. Proprio sul mare. Trad. it. di R. Poggioli // Il Convegno: rivista di letteratura e di tutte le arti. Anno XII. 1931. № 3. P. 107–115.
9. Achmatova A. Poesie / A cura di D.D. di Sarra. Firenze, 1951.

10. Achmatova A. Poesie in traduzioni inedite di Raissa Naldi [Il Distacco, E il ragazzo che suona..., I poeti, La creazione, Non so che farmene..., E certo molte cose ancora..., E come sempre accade..., Ricordo, Qualcuno ancora..., Quella notte..., Talvolta...] // L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti. № 10. Nuova serie. Anno VI. 1960. Aprile-Giugno. P. 54–60.

11. (a) Achmatova A. Poesie. Presentazione di E. Lo Gatto / a cura di R. Naldi. Milano, 1962.
12. (b) Achmatova A. Poesie / Introduzione e traduzione di B. Carnevali. Parma, 1962.
13. Garzonio S. La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900 Alcune considerazioni // Toronto Slavic Quarterly. 2006. № 17. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml> (дата обращения: 01.01.2019).
14. I libri del giorno. 1924. Anno VII. № 1. Gennaio. P. 33.
15. La traduttrice. Avvertenza // Naldi Olkienizkaia R. Antologia dei poeti russi del XX secolo. Milano, 1924.
16. (a) Lo Gatto E. La poesia russa della rivoluzione. Roma, 1923.
17. (b) Lo Gatto E. Anna Achmatova // Delta: rivista mensile. Anno I. 1923. № 5. P. 148.
18. (a) Lo Gatto E. Anna Achmatova // Russia. Rivista di letteratura, arte e storia. Anno III. 1924. № 1. P. 3.
19. (b) Lo Gatto E. [рец. на] Antologia dei poeti russi del XX secolo, di Raissa Naldi Olkienizkaia. Milano, Fratelli Treves, edit., 1924. In-16, pp. xvi-254. L. 9 // I libri del giorno. Anno VII. 1924. № 3. Marzo. P. 152–153.
20. (c) Lo Gatto E. Poeti contemporanei: Anna Achmatova // I libri del giorno. Anno VII. 1924. № 1. Gennaio. P. 38–41.
21. Naldi Olkienizkaia R. Antologia dei poeti russi del XX secolo. Milano, 1924.
22. Pagani M.P. Un regista in esilio e la sua traduttrice. Nikolaj Evreinov e Raissa Ol'kenickaja Naldi // Archivio Russo Italiano V. Russi in Italia / a cura di A. d'Amelia e C. Diddi. Salerno, 2009. P. 191–217.
23. Poggioli R. La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento. Lancia, 1933.
24. Poggioli R. Il fiore del verso russo. Torino, 1949.
25. Ripellino A. Poesia russa del '900. Parma, 1954. P. 171–187.
26. Sulpasso B. Boris Pasternak and Renato Poggioli // Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде / под ред. Л. Флейшмана. М., 2017. С. 513–520.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Garzonio S. La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900 Alcune considerazioni, *Toronto Slavic Quarterly*, 2006, no. 17. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml> (accessed 01.01.2019). (In Italian).
2. (a) Lo Gatto E. Anna Achmatova, *Delta: rivista mensile*, Anno I, 1923, no. 5, p. 148. (In Italian).
3. (a) Lo Gatto E. Anna Achmatova, *Russia. Rivista di letteratura, arte e storia*, Anno III, 1924, no. 1, p. 3. (In Italian).
4. (b) Lo Gatto E. Antologia dei poeti russi del XX secolo, di Raissa Naldi Olkienizkaia. Milano, Fratelli Treves, edit., 1924. In-16, pp. xvi-254. L. 9. *I libri del giorno*,

Anno VII, 1924, no. 3, Marzo, pp. 152–153. (In Italian).

5. (c) Lo Gatto E. Poeti contemporanei: Anna Achmatova. *I libri del giorno*, Anno VII, 1924, no. 1, Gennaio, pp. 38–41. (In Italian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Pagani M.P. Un regista in esilio e la sua traduttrice. Nikolaj Evreinov e Raissa Ol'kenickaja Naldi. *D'Amelia A., Diddi C. (eds.). Archivio Russo Italiano 5. Russi in Italia*. Salerno, 2009, pp. 191–217. (In Italian).

7. Shishkin A.B., Sulpasso B. Perepiska Vyach. Ivanova s ital'yanskimi slavistami [Correspondence between Vyacheslav Ivanov and Italian Slavists]. *Vyacheslav Ivanov. Issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Studies and Materials]. Issue 1. St. Petersburg, 2010, pp. 759–779. (In Russian).

8. Sulpasso B. Boris Pasternak and Renato Poggioli. *Fleyshman L. (ed.). Novoye o Pasternakakh: materialy Pasternakovskoy konferentsii 2015 goda v Stenforde* [A Discovery about the Pasternak Family. Materials from the 2015 Conference on Pasternak in Stanford]. Moscow, 2017, pp. 513–520. (In English).

9. Vinogradov V.V. O poezii Anny Akhmatovoy: (Stilisticheskiye nabroski) [On Anna Akhmatova's Poetry (Stylistic Sketches)]. *Vinogradov V.V. Poetika russkoy literatury: Izbrannyye trudy* [Poetics of Russian Literature. Selected Works]. Moscow, 1976, pp. 369–459. (In Russian).

10. Vinogradov V.V. O simvolike Anny Akhmatovoy (Otryvki iz raboty o simvolicheskoy rechi) [On the Symbolism of Anna Akhmatova (Fragments from a Work on Symbolic speech)]. *Vinogradov V.V. Izbrannyye trudy. Yazyk i stil' russkikh pisateley. Ot Gogolya do Akhmatovoy* [Selected Works. Language and Style of Russian Writers. From Gogol to Akhmatova]. Moscow, 2003, pp. 282–349. (In Russian).

(Monographs)

11. Eykhenbaum B.M. *Anna Akhmatova. Opyt analiza* [Anna Akhmatova. An Attempt at Analysis]. München 2006 [1923]. (In Russian).

12. (b) Lo Gatto E. *La poesia russa della rivoluzione*. Roma, 1923. (In Italian).

Ларокка Джузеппина, Университет Мачераты, Департамент гуманитарных наук.

Доктор (PhD) по славистике, доцент кафедры русского языка и русской литературы. Научные интересы: русская литература XVIII–XX вв., русское зарубежье, теория литературы.

E-mail: giuseppina.larocca@unimc.it

ORCID ID: 0000-0003-0732-9485

Giuseppina Larocca, University of Macerata, Department of Humanities.

PhD in Slavonic Studies, Assistant Professor, division of Russian Language and Literature. Research Interests: Eighteenth and Twentieth Century Russian Literature, Russian Emigration, Literary Theory.

E-mail: giuseppina.larocca@unimc.it

ORCID ID: 0000-0003-0732-9485

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00082

Г.И. Данилина (Тюмень)

«ВНУТРЕННЯЯ ЭМИГРАЦИЯ» КАК АВТОРЕФЛЕКСИВНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИСКУРС

(на материале творчества Лидии Чуковской)

Аннотация. В статье ставится вопрос о «внутренней эмиграции» как литературном дискурсе. Исследование выполнено на материале эгодокументальных и фикциональных текстов Лидии Чуковской («Спуск под воду», «Прочерк», «Процесс исключения», дневниковая и мемуарная проза). Методологически статья строится на нарративном и дискурсивном анализе, с выдвиганием в центр внимания проблемы языка тоталитарной власти в жизненном и литературном тексте. Автор ориентируется на концепцию тоталитарного мышления Ханны Арендт и методологические идеи А.А. Жолковского, И. Паперно, Л.Я. Гинзбург. В ходе компонентного дискурс-анализа выявляются «свидетельский» статус события и поэтика «свидетельского показания», фактографизм нарратива, нарративная идентичность автора и рассказчика, двойная повествовательная перспектива, диалогическая точка зрения по отношению к имплицитному читателю. Показано, что все компоненты объединяет авторефлексивное начало; авторефлексивность определяется как основополагающий принцип стратегии письма Чуковской и ключевой маркер ее дискурса. Анализ архитектоники повести «Спуск под воду», открывающий конфликт двух вставных текстов, приводит автора к итоговому выводу: на основе принципа авторефлексивности Чуковская последовательно разрабатывала свой литературный дискурс как направленно оппозиционный по отношению к «официальной» советской литературе и тоталитарному режиму. Отсюда в завершающей части статьи принцип авторефлексивности характеризуется как репрезентативный маркер литературной работы «внутренних эмигрантов», что в перспективе, по мнению автора, позволяет его рассматривать как типологически релевантный признак для литературных текстов «внутренней эмиграции» в целом.

Ключевые слова: «внутренняя эмиграция»; авторефлексивный дискурс; антитоталитарный дискурс; Лидия Чуковская; «Спуск под воду»; нарративная идентичность; повествовательная перспектива; диалогическая точка зрения; Ханна Арендт.

G.I. Danilina (Tyumen)

The “Internal Emigration” as Auto-reflexive Literary Discourse (On the Basis of the Works of Lydia Chukovskaya)

Abstract. The article raises the question of ‘internal emigration’ as a literary discourse. The research is conducted on the basis of the ego-documents and fictional texts of Lydia Chukovskaya (“Going Under,” “The Dash,” “The Process of Exclusion,” dia-

ries and memoirs). Methodologically, the article is based on narrative and discursive analysis, with the focus on the problem of the language of the totalitarian authority in the life-text and literary text. The author of the article refers to Hannah Arendt's conception of totalitarian thinking and the methodological ideas of A.A. Zholkovsky, I. Paperno, L.Ya. Ginsburg. In the course of the component discourse analysis the following features are revealed: the "witness" status of the event and the poetics of the "witnesses' testimonies", the factography of the narrative, the narrative identity of the author and the narrator, the double narrative perspective, the dialogical point of view in relation to the implicit reader. It is shown that the auto-reflexive origin unites all components; auto-reflexivity is defined as the fundamental principle of Chukovskaya's writing strategy and the key marker of her discourse. An analysis of the architectonics of the story "Going Under", which opens the conflict between two inserted texts, leads the author to a final conclusion: based on the principle of autoreflexivity, Chukovskaya consistently developed her literary discourse as directed opposition to the "official" Soviet literature and totalitarian regime. Hence, in the final part of the article, the principle of auto-reflexivity is characterized as a representative marker of the literary work of "internal emigrants", which in the future, according to the author, allows it to be considered as a typologically relevant feature for texts of "internal emigration" as a whole.

Key words: "internal emigration;" auto-reflexive discourse; anti-totalitarian discourse; Lydia Chukovskaya; "Going Under;" narrative identity; narrative perspective; dialogical point of view; Hannah Arendt.

Понятие «внутренней эмиграции», появившееся в 1920-е гг., первоначально указывало на внутреннее несогласие личности с идеологией правящего тоталитарного режима в Германии и СССР. К настоящему времени определилось несколько объектов изучения «внутренней эмиграции», связанной с созданием литературных текстов – это наследие писателей-классиков XX в. (Ахматова, Цветаева, Пастернак); произведения диссидентов, публиковавшиеся в Самиздате; «неофициальная» литература («вторая культура»).

Само понятие между тем традиционно соотносится с «уклонением от участия в политической и общественной жизни государства», что делает его смысловое содержание неопределенным, поскольку отсылает к разнородным и даже альтернативным значениям – от «неучастия в делах государства» до «полного сотрудничества» с ним [Красильников 1998]. Тем самым понятие потенциально охватывает людей любой профессии, как имеющих отношение к созданию текстов, так и вне связи с ними.

В российских [Берг 2000] и зарубежных [Bannasch 2013, Golaszewski 2016] исследованиях социальная позиция «внутреннего эмигранта» по-прежнему остается в центре внимания. Об актуальности, а вместе с тем терминологической непроясненности понятия говорят и обсуждения «интеллектуальной эмиграции» [Ent-Grenzen 2006, Корчинский 2007]. Е.Ф. Иванова указывает на многоплановость «внутренней эмиграции» как социокультурного феномена, требующего разностороннего изучения, в том числе «с точки зрения используемых языка и дискурса» [Иванова

2001]. Создает ли «внутренняя эмиграция» не только социальный, но и свой литературный дискурс? Рассмотреть этот вопрос на материале текстов Л.К. Чуковской – задача данной статьи; и основываться мы будем, в соответствии с социально-историческим контекстом эпохи, на первоначальном значении понятия.

«Внутренняя эмиграция» Лидии Корнеевны Чуковской (1907–1996), длившаяся почти полвека, сопровождалась интенсивной литературной работой; ее литературное наследие включает многочисленные эгодокументальные (дневники, письма, воспоминания), художественные, литературно-критические тексты. Поскольку верифицированный метод анализа литературы «внутренней эмиграции» пока не сложился, будем рассматривать творческий дискурс Л.К. Чуковской исходя из ее самоанализа и самооценок, на основе писательской авторефлексии.

Начало своей писательской работы Л.К. Чуковская связывает с тяжелым личным опытом в годы «большого террора» (арест и гибель мужа, известного физика М.П. Бронштейна): «Тридцать седьмой рвался из меня наружу <...> Я впервые взялась за перо потому, что не писать не могла. Писала я не о Мите и не о себе <...>, но продиктовано было каждое слово Митиной судьбою, оледенелою набережною Невы» [Чуковская 2013b, 437–439]. Личный трагический опыт со временем обретает экзистенциальное значение как источник литературного творчества. «Когда наконец будет понято (цитирую дневник Л.К. Чуковской за 1958 г. – Г.Д.), что художественное произведение рождается не из наблюдений над жизнью, а из душевного потрясения» [Чуковская 2015, 128].

Размах сталинских репрессий и бесчисленность жертв превращали личное в общезначимое, но истинное положение дел, как известно, скрывалось и замалчивалось. «Убийство правдивого слова <...> идет оттуда, из окаянных сталинских времен» [Чуковская 2010, 229], – подчеркивала Чуковская. – «Окруженный немостою, застенок желал оставаться и всевластным и несуществующим зараз; он не хотел допустить, чтобы чье бы то ни было слово вызывало его из всемогущего небытия» [Чуковская 2013, I, 12]. Долг писателя Чуковская видит в том, чтобы «говорить правду» [Чуковская 2015, 223], т.е. записывать, запоминать, сохранять то, что происходило в реальности: «Я смотрела на нее (на повесть «Софья Петровна» – Г.Д.) не столько как на повесть, сколько как на свидетельское показание, уничтожить которое было бы бесчестно» [Чуковская 2012a, 342].

Писатель как свидетель времени – так намечается стратегия письма Чуковской. Событийный ряд в ее произведениях образуют скрываемые властью социальные и литературные события в эпоху, когда «вся литература, когда подлинная история целых десятилетий подменена вымышленной» [Чуковская 2010, 8]: аресты и репрессии, разгон ленинградской редакции Детгиза в 1930-е, преследование инакомыслящих в 1960-е гг., высылка Солженицына, суд над Бродским; отсылки о «запрещенных» писателях, книгах и текстах. Нарратив приближен к «свидетельскому показанию» и сориентирован на передачу событий в документальной полноте

и почти стенографической точности (Чуковская часто использовала свои стенограммы писательских заседаний, докладов, выступлений).

В силу невозможности высказываться свободно Чуковская создавала свою систему кодирования и, воспроизводя в записях эпохи террора разговоры с современниками, «опускала или затемняла главное их содержание»; оставляла «какой-нибудь знак, намек, какие-нибудь инициалы для будущего...» [Чуковская 2013, I, 11]. Личные писательские коды – характерная черта литературной работы в условиях репрессивных режимов [Штраус 2012] и репрезентативный маркер дискурса «внутренней эмиграции».

Композиционная форма большинства текстов Чуковской также приближена к «свидетельскому показанию»; четкая датировка событий, их последовательная регистрация в общем потоке дней, без разделения на главное и второстепенное, формируют впечатление жизненной достоверности рассказа. Повседневные обстоятельства и будничные заботы в ее дневниках и воспоминаниях фиксируются с той же определенностью, что и социально значимые факты. «Тут нужна календарная монотонность, кажущаяся непосредственностью, кажущаяся наспех, случайность, “что попало”», – говорила Чуковская о своей «ахматовиане» [Чуковская 2015, 354].

Главные герои книг Чуковской, как и события, о которых она сообщает, для «официальной» литературы находятся в зоне молчания. «Собираю, коплю черточки душевного и наружного облика Ахматовой» [Чуковская 2012а, 137] – это замечание Чуковской отражает принцип ее работы по отношению и к другим персонажам ее эгодокументальной прозы, среди которых знаменитые, малоизвестные, сугубо частные лица. В основу каждого портрета положен фактографический материал, в том числе и самые обыденные вещи, мелкие бытовые детали. Клубки разноцветной шерсти в руках Цветаевой в Чистополе, приготовленные на продажу, усталая и непричесанная Ахматова, ее рваный халат, надсадный коммунальный быт в Фонтанном доме, в Ташкентской эвакуации; а рядом цитируются классически совершенные стихи, в этих стенах и обстоятельствах написанные. Эгодокументальность – жанровая доминанта текстов Чуковской, ее творческого дискурса: «А мой жанр <...> – воспоминания, дневники, портреты. Чужая судьба, проведенная сквозь сердце» [Чуковская 2013, III, 490]. «Очень емкое, очень ясное письмо, все и всех вижу наяву» [Гелескул 2012, 375], – писал А.М. Гелескул о прозе Чуковской.

Личностный аспект выходит на первый план и в организации повествовательной перспективы *автор – рассказчик – читатель*. На уровне точки зрения, в свете которой представлены события, проступает нарративная идентичность «биографического» автора и «я» рассказчика [Рождественская 2010], раскрывающая участную и ценностно ориентированную позицию личности. Рассказчик в роли наблюдателя «со стороны», с объективно беспристрастным взглядом, в текстах Чуковской, как кажется, невозможен; его отличает бескомпромиссность этических и эстетических суждений и их эмоциональный накал.

Однако повествовательная перспектива, ведущая уже не от автора к

рассказчику, а от рассказчика к читателю, намечает иной ракурс взгляда и соответственно иную точку зрения на рассказываемое. Это спокойный, дистанцированный подход к услышанному, внимательный взгляд человека, намеренного понять суть дела, самостоятельно разобраться в фактах и событиях тоталитарного прошлого. «Необходимо исследовать, что произошло <...>, – подчеркивала Чуковская. – Тут огромная работа для историка, для философа, для социолога, но прежде всего для писателя» [Чуковская 2010, 34–35]. И здесь в словах рассказчика уже нет «ни тени авторского присутствия» [Гелескул 2012, 375] и виден «аналитический взгляд» [Злобин 2012, 369], отражающий диалогическое отношение автора к читателю. Читателя не учат и не обвиняют, ему не навязывают той или иной точки зрения; ему рассказывают, как другу, как брату: «Пишу книгу, чтобы найти братьев»; «будущие братья, которым я все расскажу» [Чуковская 2012b, 148, 193].

Дискурс Чуковской, таким образом, концентрируется вокруг личности и направлен на личность. Перечитывая в конце 1960-х «Войну и мир», писательница записывает в дневнике: «Главная мысль, что делают историю массы, а личность – Кутузов, Наполеон – сильна только покоряясь воле масс <...> – верна ли эта мысль? Для XX века – нет. При наличии радио, газет, телевидения личность, захватив все это, может, по собственной, личной воле нажатием пропагандной кнопки сама создавать “волю масс”. Я думаю, что в нашем обезличенном веке личность – и положительная и отрицательная – играет огромную роль» [Чуковская 2015, 222].

Свой литературный дискурс Л.К. Чуковская целенаправленно разрабатывала в противопоставлении «официальной» советской литературе. Особое значение в этом плане имеет повесть «Спуск под воду» (1949–1957), которая, по оценке автора, «не о лагерях, а о слове – гражданском и поэтическом» [Чуковская 2015, 235]. Здесь «официальный» литературный дискурс выступает как предмет изображения, а противостояние ему становится принципом, объединяющим сюжет и конфликт, хронологическую и мотивную структуру, персонажей и рассказчика в единое целое.

Место действия – писательский Дом Творчества, куда приезжает переводчица Нина Сергеевна, – автобиографический рассказчик. Сюжет построен на резком и по мере развития действия все более усиливающемся контрасте между благополучным, замкнутым писательским мирком и совсем иной, предельно жесткой жизненной реальностью. С одной стороны – голубой нарядный писательский дом («ковры, сверкающий паркет и рояль в гостиной»), с другой – разоренная деревня Быково, бедные домишки и безнадежная нищета жителей. К реальной действительности не имеет отношения и язык радиопередач и газет: «Прочсть я могу, но узнать что-нибудь – нет. Буквы складываются в слова, слова в строки, строки в абзацы, абзацы в статьи, но ничто – в мысли, чувства и образы. <...> „Как неотъемлемый элемент социалистической культуры, шахматы стали средством культурного воспитания колхозных масс“. Я попыталась вообразить себе каких-нибудь мальчиков и стариков и шахматные доски в избах, но

мне это не удалось [Чуковская 2012b, 133]. «В словах нет ни грана правды <...>, это готовые клише, а не мысли».

Архитектонический центр повести организуется соположением двух вставных писательских текстов, концентрирующих ее дискурсивный смысл. Это безымянный рассказ Нины Сергеевны и синопсис повести ее нового знакомого Билибина «Федосьина победа». Романист Билибин, репрессированный в тридцать седьмом, детально рассказывает Нине Сергеевне о годах заключения, а затем дает ей прочесть свою повесть, написанную на основе воспоминаний. При переходе из устной формы в письменную события и люди меняются до неузнаваемости: был лагерь – стала передовая шахта, был погибший друг – появился жизнерадостный красавец-шахтер; мучивший заключенных надзиратель обернулся инженером-вредителем. Главный герой забойщик Петр – лицо вообще условное: «Его я что-то совсем не узнаю. Такого в его рассказе не было», как не было и жены Петра Федосьи, и мудрого парторга, и представительницы народа бабки Марьи. В кратком изложении сюжет звучит как пародия:

«Федосья умело ведет агитацию. Петр недоволен: он привык к кайле и не хочет переучиваться. “Папка, – говорит Петру болезненный пятилетний сынок, – ты мамку не трожь, а то я товарищу Сталину напишу. Он за нас заступится, он рабочего человека в обиду не даст”. Ребенок в буран, на своих слабеньких ножках, падая и спотыкаясь, бежит к парторгу. Парторг пытается урезонить Петра, но Петр уперся. Тогда парторг поручает сердечно поговорить с ним бабке Марье, потерявшей на войне четырех сынов. Бабка нашла те слова, которые перевернули Петрово нутро. Петр повинулся перед Федосьей». [Чуковская 2012b, 231–232]

Чуковская, много лет работавшая литературным редактором, наверняка видела немало подобной прозы, превращающей реальность в идеологический миф. Реакция Нины Сергеевны: «Чувство стыда было такое сильное, что время остановилось». «Вы лжесвидетель», – говорит она Билибину [Чуковская 2012b, 233].

Лжесвидетельство – главное обвинение, предъявляемое от лица рассказчика «Федосьиной победе» как репрезентанту «официальной» литературы. Факт подменяется фикцией, личность теряет какое бы то ни было значение и растворяется во внеличном «мы»; все персонажи – голоса абстрактного коллектива. «Всезнающий» автор настроен исключительно на монолог, мифологизация носит сплошной характер и охватывает все целое текста.

Рассказ Нины Сергеевны, тоже вырастающий из личных воспоминаний о пережитом в годы террора, основан, напротив, на соответствии фактическому положению дел. Автор дает описание происходившего в 1937 г. у Большого дома в Ленинграде, где жены и матери арестованных сутками стояли в очередях в справочный отдел. В повествовании передается безграничность испытанного унижения, подавления в каждом его души и

личности. [Чуковская 2012b, 205–215]; дискурс построен как отчетливая антитеза «билибинскому»; в его авторефлексивном оформлении проявляется последовательно разрешаемая писательская задача.

«С советской властью, с коммунизмом у Лидии Корнеевны были не поверхностные социально-политические, идеологические разногласия, – отмечал один из современников Чуковской. – Нет – был глубочайший непримиримый, стилистический, языковой антагонизм» [Карякин 2015, 11]. Дискурс «официальной» литературы Чуковская считала репрессивным по отношению к языку, видела в этом одну из ключевых черт тоталитарного режима. В ее литературном дневнике есть следующая запись с отсылкой к работе Зейделей «Изменения в языке в период Третьего рейха»: «Застенки можно закрыть пестрыми фасадами, вопли ужаса можно заглушить мелодиями маршей, но варвар тотчас выдает себя, как только раскроет рот <...>. Яд, проникающий в организм языка, привычка к обесмысливанию слов, к разболтанности языка, ко лжи в использовании слов» [Чуковская 2001, 541].

Все рассмотренные компоненты дискурса Чуковской – «свидетельский» статус события, фактографизм нарратива, двойная повествовательная перспектива, аналитичная точка зрения и диалогическое отношение автора к читателю – объединяет принцип авторефлексивности, это, по видимому, определяющий для дискурса Чуковской момент. Насколько он репрезентативен, может ли рассматриваться в качестве релевантного признака для литературы «внутренней эмиграции»?

Л.Я. Гинзбург в воспоминаниях о сталинском времени писала о «завороженных», имея в виду завороженность идеей абсолютной власти в лице Сталина; в нем могли видеть воплощение «мирового Духа» и «Абсолютного Субъекта» [Зелинский 2000, 318]. Как показало исследование, проведенное И. Паперно, «гегельянское представление об истории, отождествляемой с властью как воплощением истории» [Паперно 2004, 117], для советской интеллигенции было кодифицировано книгой Герцена «Былое и думы». «В Советской России, – отмечает автор, – “завороженность” как всепоглощающая эмоция была завороженностью историзмом, укрепленным в своей проникающей силе с помощью литературы, которая в автобиографических жанрах довела такой историзм до отдельного человека» [Паперно 2004, 114].

Гегель увлекал даже писателей, далеких от идеологического мышления [Морозова 2017]; однако Лидии Чуковской завороженность такого рода не была свойственна. В работе А. Жолковского о языке власти в жизненном и поэтическом тексте Ахматовой есть выразительные примеры того, как ясно Чуковская умела видеть проявления деспотической властности и «репрессивный сюжет» в поведении даже самых близких ей людей [Жолковский 2005].

Чуковская не тяготела и к философским концепциям, о своих студенческих штудиях отзывалась с иронией: «...в поисках мировоззрения, отсутствие которого представлялось мне постыдным, я, кроме учебных за-

даний, пробуя читать Гегеля, Фихте, Фейербаха... Я слышала, что мировоззрение добывается умными людьми из философии <...>. Гегель мне решительно не по зубам, и я чуть не со слезами конспектирую длинные, переводчески неуклюжие, бесконечные периоды... Нет, Гегель решительно не помогает отыскать и выбрать для себя подходящее мировоззрение» [Чуковская 2013b, 366]. И далее сказано: «Не понимая, что мировоззрение человек добывает ценою опыта целой жизни, я хотела приобрести его из книг».

Философским идеям Чуковская противопоставляла независимое мышление на основе личного опыта; примечательна в этом плане дневниковая запись 1940-х гг.: «Я совсем не умею думать, и у меня нет никакой философской подготовки. Но думаю я вот что» [Чуковская 2015, 63]. Показательно и отношение Чуковской к Герцену. Она неустанно читает Герцена и пишет о нем [Чуковская 1966]; в замечательной работе Ю.Б. Сычевой раскрыто его глубокое значение [Сычева 2003]. Но главным для Чуковской были не философские идеи, а именно литературный, писательский дискурс Герцена, высоко ею ценимый за авторефлексивное начало. Об этом выразительно говорится в дневниковой записи 1963 г.: «А могла ли бы я написать свои “Былое и думы” <...>? Нет, я не могу и теперь прикоснуться словом, рассказать (о гибели мужа – Г.Д.). <...>. Вот в чем его величие. *Перенести* не штука – это зависит от крепости сердечной мышцы, а вот *рассказать*, сделать из боли мысль, слово – <...> вот это сила, вот это подвиг» (курсив Л.Ч.) [Чуковская 2015, 147–148].

Ханна Арентс в монографии «Истоки тоталитаризма» противопоставляет авторефлексивное, основанное на личном опыте, и тоталитарное, идеологическое мышление. В тоталитарном сознании, – отмечает она, – «движение мысли не вырастает из опыта, а самопорождается из однажды принятого и неизменного мысленного материала» [Арендт 1996, 612]. Поэтому «Тоталитарная пропаганда преуспевает в уходе от реальности» и создает «целый лживый мир» под знаком идеологической доктрины [Арендт 1996, 464–466].

Повесть «Софья Петровна» сегодня называют «антитоталитарной»; антитоталитарным можно назвать сам дискурс Чуковской: опора на личный («свидетельский») опыт и аналитическая точка зрения характеризуют его как направленно оппозиционный по отношению к тоталитарному режиму. Авторефлексивность тем самым представляется возможным рассматривать как типологически релевантный признак для литературных текстов «внутренней эмиграции» в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арентс Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.
3. Гелескул А.М. Письмо Л.К. Чуковской // Чуковская Л.К. Софья Пе-

тровна: повести; стихотворения. М., 2012. С. 368–372.

4. Жолковский А.К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 139–174.

5. Зелинский В.К. Гегель и государство абсолютного субъекта // Судьбы гегельянства: философия, религия и политика прощается с модерном. М., 2000. С. 305–321.

6. Злобин С.П. Письмо Л.К. Чуковской // Чуковская Л.К. Софья Петровна: повести; стихотворения. М., 2012. С. 368–372.

7. Ent-Grenzen – За пределами: интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века / под ред. Л. Бугаевой и Е. Хаусбахер. Frankfurt am Main, 2006.

8. Иванова Е.Ф. Феномен внутренней эмиграции // Век толерантности. 2001. Вып. 1–2. URL: <http://www.tolerance.ru/VT-1-2-fenomen.php?PrPage=VT> (дата обращения 27.03.2019).

9. Карякин Ю. Память как совесть // Чуковская Л.К. «Дневник – большое подспорье...». М., 2015. С. 5–13.

10. Корчинский А. За пределами эмиграции // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 389–394.

11. Красильников С.А. Феномен и природа конформизма российской интеллигенции в XX веке // Известия Уральского государственного университета, 1998. № 8. С. 81–85.

12. Морозова С. Н., Жаткин Д.Н. Восприятие К.И. Чуковским философии Гегеля // Гуманитарные исследования. 2017. № 1 (61). С. 33–39.

13. Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 102–127.

14. Рождественская Е.Ю. Нарративная идентичность в автобиографическом интервью // Социология: методология, методы, математическое моделирование (4М), 2010. № 30. С. 5–26.

15. Сычева Ю. Б. «Люблю свой гнев» // Лебедь: независимый бостонский альманах. 2003. № 349; 350. URL: <http://lebed.com/2003/art3561.htm> (дата обращения: 29.03.2019).

16. Чуковская Л.К. «Былое и думы» Герцена. М., 1966.

17. Чуковская Л.К. «Дневник – большое подспорье...». М., 2015.

18. (а) Чуковская Л.К. Дом поэта. М., 2012.

19. (а) Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М., 2013.

21. Чуковская Л.К. Мои чужие мысли // Л. Чуковская. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 2001. С. 535–683.

22. Чуковская Л.К. Процесс исключения (Очерк литературных нравов). М., 2010.

23. (b) Чуковская Л.К. Прочерк: повесть. М., 2013.

24. (b) Чуковская Л.К. Софья Петровна: повести; стихотворения. М., 2012.

25. Штраус Л. Преследование и искусство письма // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. С. 12–25.

26. Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller / Hg. B. Bannasch, G. Rochus. Berlin; Boston, 2013.

27. Zwischen innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933–1945 / Hg. M. Golaszewski, M. Kardach, L. Krenzlin. Berlin; Boston, 2016.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanova E.F. Fenomen “vnutrenney emigratsii”. Vek Tolerantnosti [The Phenomenon of “Internal Emigration”. Tolerance]. *The Century of Tolerance*, 2001, no. 1–2. Available at: <http://www.tolerance.ru/VT-1-2-fenomen.php?PrPage=VT> (accessed 27.03.2019). (In Russian).

2. Korchinskiy A. Za predelami emigratsii [Beyond the Bounds of Emigration]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2007, no. 86, pp. 389–394. (In Russian).

3. Krasil'nikov S.A. Fenomen i priroda konformizma rossiyskoy intelligentsii v 20 veke [The Phenomenon and Nature of Confrontation of the Russian Intelligentsia in the Twentieth Century]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 1998, no. 8, pp. 81–85. (In Russian).

4. Morozova S.N., Zhatkin D.N. Vospriyatiye K.I. Chukovskim filosofii Gegelya. [K.I. Chukovsky's Perception of Hegel's Philosophy] *Gumanitarnyye issledovaniya*, 2017, no. 1 (61), pp. 33–39. (In Russian).

5. Paperno I. Sovetskiy opyt, avtobiograficheskoye pis'mo i istoricheskoye soznaniye: Ginzburg, Gertsen, Gegel' [Soviet Experience, Autobiographical Letter and Historical Consciousness: Ginzburg, Herzen, Hegel]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2004, no. 68, pp. 102–127. (In Russian).

6. Rozhdestvenskaya E.Yu. Narrativnaya identichnost' v avtobiograficheskom interv'yuu [Narrative Identity in Autobiographical Interview]. *Sotsiologiya: metodologiya, metody, matematicheskoye modelirovaniye*, 2010, no. 30, pp. 5–26. (In Russian).

7. Strauss L. Presledovaniye i iskusstvo pis'ma [Persecution and the Art of Writing]. *Sotsiologicheskoye obozreniye*, 2012, vol. 11, pp. 12–25. (Translated from English to Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Zelinskiy V.K. Hegel i gosudarstvo absolutnogo subjekta [Hegel and the State of absolute Subject]. *Sud'bi gegelyanstva: filosofiya, religiya and politika proz'ayuts'a s modernom* [Destinies of Hegelianism: Philosophy, Religion and Politics Goes Away from the Modernity]. Moscow, 2000, pp. 305–321. (In Russian).

9. Zholkovskiy A.K. Anna Akhmatova – pyat'desyat let spustya [Anna Akhmatova – Fifty Years Later]. *Zholkovskiy A.K. Isbranniye stat'i o russkoy poezii* [Selected Articles on Russian Poetry]. Moscow, 2005, pp. 139–174. (In Russian).

(Monographs)

10. Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism]. Moscow, 1996.

(Translated from English to Russian).

11. Bannasch B., Rochus G. (eds.). *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin; Boston, 2013. (In German).

12. Bugayeva L.D., Hausbacher E. (eds.). *Ent-Grenzen – Za predelami: intellektual'naya emigratsiya v russkoy kul'ture 20 veka* [Beyond the Boards: Intellectuals Emigres in Russian Culture of the 20 c.]. Frankfurt am Main, 2006. (In Russian).

13. Golaszewski M., Kardach M., Krenzlin L. (eds.). *Zwischen innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933–1945*. Berlin; Boston, 2016. (In German).

Данилина Галина Ивановна, Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: немецкая и русская литература XX в., сравнительное литературоведение, историческая поэтика.

E-mail: Gdanilina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

Galina I. Danilina, Tyumen State University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor of Russian and Foreign Literature Department. Scientific interests: German and Russian literature, comparative literary studies, historical poetics.

E-mail: Gdanilina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00083

Т.А. Круглова, С.Е. Вершинин (Екатеринбург)

**ГЕОРГ ЛУКАЧ В ПЕРИОД СОВЕТСКОЙ ЭМИГРАЦИИ:
интеллектуальная стратегия эстетика-марксиста
в ситуации термидора***

Аннотация. Жизнь и интеллектуальная деятельность Георга (Дьердя) Лукача – венгерского философа и теоретика литературы, – исследуется в рамках нескольких тематизаций. Первая тематизация: интеллектуал в эмиграции (1929–1945 гг. с перерывом в 1931–1933 гг.), и вытекающая из нее проблема адаптации к другим правилам поведения в поле, стилю полемики, повестки гуманитарных дискуссий. Доказывается, что Лукач, принимавший активное участие в работе официальных советских институтов, занимал сложную многосоставную позицию: независимого интеллектуала, работающего в рамках собственной интеллектуальной программы внутри марксистской парадигмы; западного мыслителя «левой» ориентации, используемого для увеличения символического капитала СССР и советской мировой идеологической гегемонии; профессионального работника умственного труда, находящегося на государственно-партийной службе. Вторая тематизация: мотивы и формы вписывания интеллектуальной деятельности Лукача в культурный поворот в СССР второй половины 1930-х гг., квалифицируемый им как Термидор. Показано совпадение дискурсов Лукача (антиэкспрессионистские статьи) и официального стиля ждановской кампании борьбы против формализма в искусстве. Концепция социалистического искусства в период Термидора, предложенная Лукачем, имеющая философски обоснованное отрицание модернистских форм, сложилась в его творчестве задолго до консервативного поворота сталинской культурной политики и последовательно развивалась на протяжении нескольких десятилетий в разных исторических условиях. Выявленные противоречия стратегии Г. Лукача в советский период объясняются глубокими внутренними связями между его философией и жизненной практикой, обоснованными в концепции «проблематического индивида», и трактовкой «термидора» как естественной фазы развития Революции.

Ключевые слова: Георг (Дьердь) Лукач; марксистская эстетика и литературная критика 1930-х гг.; советский журнал «Литературный критик»; кампания борьбы с формализмом в искусстве; проблематический индивид в философии Лукача.

T.A. Kruglova, S.E. Vershinin (Yekaterinburg)

**Georg Lukacs During the First Soviet Emigration: Intellectual
Strategy of a Marxist Aesthetician in the Situation of Thermidor****

Abstract. Life and intellectual activity of Georg Lukacs, a Hungarian philosopher

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01165).

** The work was done with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project number 17-18-01165).

and theoretician of literature, are analyzed within several subject frameworks. The first framework: the intellectual during emigration (1929–1945, with the break between 1931 and 1933) and the following problem of the adaptation to the new rules of conduct in the field, to another style of polemics and to the new philosophical agenda. The paper demonstrates that Lukacs who actively participated in the functioning of the official Soviet institutions had a complex multifaceted position: of an independent intellectual working according to his own intellectual program within the Marxist paradigm; a western thinker of the “left” orientation contributed into the increase of the symbolic capital of the USSR and the Soviet ideological hegemony; professional worker of the intellectual labor worked for the state and party service. The second framework: motives and forms of the integration of the intellectual activity of Lukacs into the cultural turn of the second half of 1930ths, defined by him as the Thermidor. The paper demonstrates the coincidence of Lukacs’ discourses (anti expressionist articles) and the official style of Zdanov’s campaign of the struggle against formalism in art. The conception of the socialist art under the Thermidor offered by Lukacs based on the philosophical justification of the rejection of the modernist forms had emerged in his works long before the conservative turn of the Stalinist cultural politics and had been coherently developed during some years under different historical conditions. The found contradictions of Lukacs’ strategy during the Soviet period can be explained by the deep connection of his philosophy to the life’s practice justified in the conception of the “problematical individual” and interpretation of the Thermidor as a natural stage of the development of Revolution.

Key words: Georg Lukacs; Marxist aesthetics and literature critics of the 1930th s; Soviet magazine “The literature critics”; campaign of the struggle with formalism in art; problematical subject in Lukacs’ philosophy.

Интерес к Георгу Лукачу, его философии культуры и эстетике в рамках темы «интеллектуал в эмиграции» вызван рядом обстоятельств. Во-первых, после нескольких десятилетий забвения наследия Лукача и вытеснения его работ на периферию истории социально-гуманитарной мысли, в начале 2000-х гг. в России и в международном поле началась работа по актуализации не только целого ряда его идей, но и пересмотр его интеллектуальной биографии. Это связано, прежде всего, с возрастающим интересом к неомарксизму и роли левой идеи в культуре, и особенно – в искусстве. Во-вторых, Лукач находился в СССР в эмиграции, будучи уже известным европейским мыслителем, и, согласно его биографам, приезд в СССР был тесно связан с серьезным и даже радикальным переломом в его философской, общественной и политической жизни, сменой творческой стратегии. В-третьих, активная деятельность Лукача в составе «течения», сложившегося вокруг журнала «Литературный критик», сложным образом входила в отношения притяжения и отталкивания с основным вектором советской культурной политики в 1930-е гг. – реставрации домодернистской картины мира, возвращения к классике, неотрадиционалистского дискурса в художественном процессе. В-четвертых, в течение всей жизни Лукача и спустя много лет после его смерти высказываются совершенно противо-

положные суждения о месте и роли философа и литературоведа в формировании марксистско-ленинской эстетики, о его программе оправдания «термидора» в культуре и о роли «великих консерваторов» в обосновании искусства, соответствующего социалистической эпохе.

Возникают вопросы, чаще всего остающиеся без ответов: удалось ли Лукачу в период своей советской эмиграции сохранить и развить позицию независимого интеллектуала? Стремился ли он к подобному позиционированию? Происходила ли корректировка его интеллектуальной стратегии советскими институциями, персональными связями с единомышленниками и противниками, общественно-политическими кампаниями, и в чем она заключалась? Каким образом можно обнаружить связи между основными темами его размышлений в этот период («проблематический индивид» модерна, трагическое и революционное, реализм и модернизм, социальное и эстетическое в искусстве) и поведенческими стратегиями? Насколько глубокой оказалась его адаптация к советским условиям гуманитарной деятельности?

Объектом данного исследования являются: экзистенциальные, биографические, интеллектуальные совпадения философских поисков Г. Лукача с советской культурно-политической ситуацией 1930-х гг.; мотивы выбора той или иной стратегии. Гипотеза исследования: приезд Г. Лукача в СССР и длительное пребывание в нем объясняется не только внешними обстоятельствами и вынужденным решением. Приезд и активное погружение в советскую интеллектуальную жизнь было мотивировано стремлением выхода из духовного кризиса, поиском общественных и культурных условий для установления связей между интеллектуальными построениями и преобразованием реальной культурной ситуации. Но главным предметом упования Лукача является *поиск нового позиционирования интеллектуала в ситуации «между»*: революцией и термидором, новацией и традицией, классикой и модерном, верностью левой идее и стоическим примирением с постоктябрьской реальностью.

Отношение к Лукачу в гуманитарной и общественной среде претерпело колебания: от признания его одним из значительных интеллектуалов XX в. до полного ниспровержения и забвения. Исследователи его творчества склонны квалифицировать его как фигуру трагическую и во многом недооцененную, настаивая на том, что его творчество может быть актуализировано в XXI в. В его жизни биографы обнаруживают, с одной стороны, удивительную для переменчивого и чреватого катаклизмами XX в. целостность мировоззрения и верность себе, а с другой стороны, насчитывают минимум два духовных перелома, связанных с разрывами с прежним кругом единомышленников, образом творческой и жизненной стратегии, и обретениями новых приоритетов.

Для понимания природы внутренней противоречивости (но не раздвоенности!) личности Лукача обратим внимание на его *концепцию проблематического индивида*. Проблематический индивид – продукт модерна, и поэтому отличается и от классического (трансцендентального) субъекта, и

от субъекта традиционного общества. Этот концепт появляется у Лукача еще в раннем эссе «Душа и формы», а затем, более развернуто, в «Теории романа», что свидетельствует, на наш взгляд, что «проблематический индивид» выполнял функцию не только категории, объясняющей специфику нового искусства, но имел отношение и к социально-антропологическим трансформациям. В «Теории романа» Лукач пишет: «Центральная биографическая фигура романа обязана своим значением лишь отношению к возвышающемуся над нею миру идеалов, но и сам этот мир реализуется лишь постольку, поскольку живет в данном индивиде, в данном жизненном опыте. Таким образом, в биографической форме устанавливается равновесие двух жизненных сфер, каждая из которых в отдельности не осуществлена и неосуществима. И возникает новая, самобытная жизнь, парадоксально завершенная и осмысленная, – жизнь проблематического индивида. Мир случайностей и проблематичный индивид – это две реальности, взаимообуславливающие друг друга» [Лукач 1994]. В приведенной цитате важно все, но особенно подчеркнем характеристику жизни проблематического индивида как парадоксально завершенной. По большому счету, «проблематический индивид есть продукт перехода от органики традиционной “общности” к механике “модерного общества”» [Земляной 2017, 175]. Ключевым вопросом для него является возможность практического влияния на вектор развития социума, это воздействие бытийно обосновано, выбор действий свободен, но лишен произвола. Проблематический индивид детерминирован обстоятельствами и в то же время ответственен за свои поступки, отдавая себе отчет в их влиянии на движущие силы истории.

Вся эта конфигурация субъект-объектных отношений делает существование проблематического индивида чрезвычайно драматическим, если не трагическим. Такой индивид может возникнуть только в определенной трактовке социальной онтологии, которую мы находим в «Прологоменах». Авторы предисловия к этой работе пишут:

«...общественное бытие альтернативно по самой своей внутренней организации. Свобода оказывается не просто познанной необходимостью, но альтернативно-бытийным “полем возможностей” выбора среди них. <...> Лукач учитывал, что судьба избранных альтернатив, результаты их реализации зависят не только от решений об определенном выборе, но от той или иной расстановки и возможностей противодействующих сил, которые также имеют и объективные причины, коренящиеся в самом социальном бытии. Имеет место, так сказать, “онтологическое давление эпохи”. Лукач отмежевывает свое понимание свободы выбора от экзистенциалистской интерпретации, но признает немалое значение ориентации субъекта в своих решениях на тот или иной порядок ценностей <...> Лукач приходит к выводу, что совершенно свободного выбора альтернатив не существует» [Нарский, Хевеши 1991, 15–16].

На наш взгляд, Лукач примерял на себя роль нового субъекта, кото-

рого именовал «проблематическим», и поэтому необходимо разглядеть внутреннюю взаимосвязь между его теоретико-философскими и социально-практическими ипостасями. В таком ракурсе трактовка выбора, которые Лукач осуществлял в решающие моменты своей жизни и особенно в интересующей нас ситуации советской эмиграции, имеет шанс обрести убедительные аргументы.

В трактовке культурной ситуации, в которой оказался Лукач в СССР, мы обратимся к концепции К. Кларк, описывающей эволюцию сталинской культуры с начала 1930-х гг. и до Второй мировой войны. Новизна концепции Кларк заключается в том, что, вопреки уже устоявшимся взглядам на весь сталинский период как проявление тенденций «великого возвращения» (Н. Тимашев), Культуры – 2 (В. Паперный), «красной реставрации» (В. Шкловский), «великорусского национализма», она интегрирует интернациональное (космополитическое) измерение в сталинизм [Кларк 2018]. *Советские культурные проекты и программные установки до 1938 г. рассматриваются как часть Великой Апроприации русской и европейской культуры прошлого в целях осуществления гегемонистской программы, когда СССР стремился стать не только политико-идеологическим центром мира, но и центром мировой культуры.* Понятно, что вторая цель была подчинена первой, но стратегия власти содействовала более широкому взаимодействию с интеллектуальной жизнью за пределами страны. В этот период активизировалась переводческая деятельность, регулярно публиковались материалы об европейских и американских достижениях, огромное влияние имело издание трудов немецких писателей и мыслителей (Шиллера, Гете, Гегеля, Шеллинга, Лессинга и др.), чему немало способствовали Г. Лукач и члены его московского кружка. В своем исследовании Кларк приводит множество примеров того, сколь важную роль «мировая литература» и Просвещение играли в европейской интеллектуальной и даже политической жизни 1930-х гг. СССР поддерживало мировую литературу «как в интересах внутреннего потребления, так и в качестве символа антифашистского движения» [Кларк 2018, 10]. Г. Лукач и был одним из важных символов антифашистского движения и активным игроком в программе советского культурного международного доминирования. Он принадлежал одновременно и немецкоязычному миру изгнанников, и советской интеллектуальной жизни, публикуясь в журналах по обе стороны культурной границы. Лукач создал вместе со своими московскими единомышленниками теорию социалистического искусства (прежде всего, теорию и историю романа), «согласуя соцреализм с транснациональным, европейским контекстом» [Кларк 2018, 239].

Положение Лукача в советском гуманитарном поле было двойственным. Отметим, что в СССР Лукача привел путь по линии Коминтерна, что определило его сложную идентичность: интеллектуал, привлеченный в рамках партийной дисциплины и революционной этики, к службе в советских государственных институтах; иностранец, находящийся на особом положении; пишущий на немецком языке работник советских печат-

ных органов; космополит, действующий и развивающий международный интеллектуальный гуманитарный контекст в условиях тренда к великорусскому национализму, государственному патриотизму и сужающегося пространства контактов с мировой мыслью. Он разделит с советскими интеллектуалами, прежде всего, космополитической ориентации, многие родовые черты. Советский интеллектуал 1930-х гг. сохраняет ряд общих признаков с западным интеллектуалом: он признает необходимость коллективной деятельности, осуществляя свою работу благодаря организационной и институциональной коммуникации с единомышленниками (группы вокруг журналов); формирование широкой платформы для диалога и дебатов в международном поле; доминирование критического дискурса к современности; понимание миссии интеллектуала как активного влияния на публичную сферу, в том числе – государственную политику в области культуры; высокий уровень «социальности» (термин М. Агуллона), выражающейся в координировании предмета гуманитарной рефлексии с текущей повесткой дня [Круглова, Вершинин 2018, 110–111].

С одной стороны, попав в СССР, Лукач был спасен от реальной угрозы жизни, получил возможность работать в самых престижных институтах, связанных с исследованием марксизма, заниматься литературно-критической деятельностью, преподавать, участвовать в общественной жизни, занимать должности в советских академических институтах, иметь сносные материальные условия. Иначе говоря, у него сохранялись довольно большие возможности оставаться и развиваться как философу и теоретику. По общему мнению исследователей его творчества, именно в советский период 1930-х гг. он приобрел славу крупнейшего марксистского теоретика искусства и литературного критика. Он оставался иностранцем, ему не было нужды переходить на русский язык, этого не требовалось, но при этом он был частью своего, коммунистического, мира.

Есть основания считать, что тот круг советских интеллектуалов, в который он попал и который сам активно формировал вокруг себя, стал для него чрезвычайно важным и даже незаменимым для решения ряда принципиальных вопросов философии истории, культуры и искусства. В советской среде Лукач гораздо чаще оказывался в ситуации острой полемики с немецкими «левыми», близкими ему в предыдущий период (например, спор с альтернативными позициями Б. Брехта и Э. Блоха), чем со своими товарищами по работе в Институте Маркса и Энгельса, ИФЛИ, журналах «Литературный критик», «Интернациональная литература». В переписке Лукача и Михаила Лифшица можно выделить постоянный лейтмотив: Лукач жалуется на то, что ему в Берлине не с кем обсудить важные для него теоретические вопросы, например, в письмах 1931 и 1932 гг. [Лифшиц, Лукач 2011], а они, судя по сфере его интересов и задуманных работ, относятся к попыткам сформулировать и разобраться с сущностью эстетического в марксизме, связи социализма и искусства. Обоих адресатов и после закрытия «Литературного критика», окончания войны и возвращения Лукача в Венгрию не оставляет надежда создать «марксистский “Логос”»,

они строят планы на совместную работу. В переписке можно зафиксировать элемент ностальгии по сотрудничеству в 1930-е гг. и в целом по атмосфере внутри «течения». Возникает впечатление, что в СССР, прежде всего – в кружке Михаила Лифшица – он не только нашел единомышленников, которых у него не оказалось среди западных, и особенно немецких мыслителей, даже марксистского толка, но ему было также крайне важно *место и время своего философствования* – страна строящегося социализма, т.к. именно этот хронотоп придавал всем его сугубо теоретическим размышлениям совершенно особое измерение. Конечно, он совсем не идеализировал интеллектуальную, политическую и культурную ситуацию в СССР, ибо и там хватало полемики, критики и даже риска, но, видимо, это все было предпочтительнее, чем умозрительно-кабинетная или партийно-практическая работа на Западе. Сам Лукач писал об этом следующее: «В 1929 году <...> последовал <...> большой поворот. С обретенными таким образом [новыми] взглядами я стал в 1930 году научным сотрудником московского Института Маркса и Энгельса. Здесь мне на помощь пришли два неожиданных счастливых случая: в Институте я получил возможность прочесть полностью расшифрованный рукописный текст “Экономическо-философских рукописей 1844 года” Маркса и познакомился с М. Лифшицем, что стало началом дружбы на всю жизнь» [Лукач 2003, 94].

С другой стороны, Лукачу, как и многим другим западным интеллектуалам, попавшим в СССР, пришлось адаптироваться к специфическим правилам в советском гуманитарном поле, стилю полемики, форматам академической и литературно-критической работы. Эта адаптация была в некоторой степени подготовлена духовной эволюцией философа во второй половине 1920-х гг., проходившей под знаком несомненного стремления к преодолению разногласий с советской ортодоксией, и по этому поводу у биографов существует полное единство: иной путь вел к ренегатству и был неприемлем для Лукача по внутренним, этическим мотивам. Можно также предположить с большой долей уверенности, что тот стиль и дискурс, которые демонстрируют большинство текстов, созданных им в советский период (отметим, что это очень весомый объем), были удивительным соединением классической, немецкой выделки, школы, и специфической советской риторики, принятой в публичных изданиях. Этот сплав был довольно уникален в тогдашних условиях, но он позволял идеям Лукача пересекать всевозможные границы: между академическим и публицистическим дискурсами, западным и советским марксизмом, философским новаторством и партийной ортодоксией. Такая позиция требовала особой активности и изощренности, на которую зачастую были не способны даже те, для кого советское поле было своим. Сошлемся на замечание Натальи Полтавцевой о разнице в понимании позиции интеллектуала между такими близкими единомышленниками, как Лифшиц и Лукач: «Более осторожный Лифшиц упрекал Лукача за его нежелание уйти из области литературно-эстетической (реально-политической) борьбы в чистую область эстетической теории, но Лукач был непреклонен: он хорошо

знал цену прямого полемического слова, предпочитая “вложить” в него как в идеальный транслятор нужные философские и эстетические идеи, а при необходимости тактически отступить, но стратегически не отступать ни на шаг» [Полтавцева 2011, 263]. Собственно, смысл работы в СССР во многом для Лукача как раз и заключался в желаемой им реализации принципа проблематического индивида, в стремлении к единству онтологического, гносеологического и практического измерений философствования.

Для дальнейшего исследования важно остановиться на проблеме переломов в интеллектуальной биографии Г. Лукача. Краткое рассмотрение *первого перелома* и его последствий поможет прояснить суть того, что значил советский период в жизни и творчестве Лукача, чем был мотивирован второй перелом – от революционности к оправданию Термидора. Г. Лукач с самого начала своей жизни и до конца удивлял окружающих тем, что нарушал их ожидания. Родившись в благополучной семье венгерского финансиста и политического деятеля еврейского происхождения, с успехом закончив юридический факультет, поработав по его окончании в венгерском министерстве торговли, он выбрал путь свободного интеллектуала. Начиная с 1901 г. Лукач стремительно входит в круг виднейших философов и социальных мыслителей того времени (Г. Зиммеля, М. Вебера, Э. Блоха, Т. Манна, К. Мангейма, А. Хаузера), после публикации сборника эссе «*Душа и формы*», книги «*Теория романа*» к нему приходит мировая известность. В 1909–1918 гг. Лукач находился в центре философской мысли Германии, обладавшей в этот период наиболее яркой в Европе интеллектуальной культурой. Его тексты раннего периода полны тонких абстракций и вполне соответствуют духу несколько герметичного и даже эзотерического стиля философствования неокантианства и в целом культуре мышления модернистской эпохи.

Изнутри этого образа мышления ожидаемо его отношение к большевистскому перевороту в России, выраженное в опубликованном в 1918 г. эссе «*Большевизм как моральная проблема*», в котором философ ставит под вопрос нравственную вменяемость большевиков. Но уже через две недели Лукач вступает в компартию Венгрии и начинает совершенно новую жизнь, в которой главное место занимает практическая партийная работа, в которой он также стремительно начинает играть ведущую роль. И эта его новая миссия интеллектуала не сводится только к идеологическому обеспечению революционной деятельности: он попадает на румынский фронт в качестве комиссара одной из дивизий, ведет нелегальную работу, его жизнь подвержена опасностям. Лукач активно публикуется в международных коммунистических изданиях. В 1923 г. его книга «*История и классовое сознание*» породила острую дискуссию и, как определяют ее место в мировой социальной мысли, стала одним из главных и самых влиятельных текстов западного марксизма, сохраняя это значение до сих пор.

Сергей Земляной и другие биографы отмечают, что приход Лукача к марксизму и его вступление в венгерскую компартию носили некоторый отпечаток экстравагантности и вызвали немалое удивление в интеллекту-

альных кругах Европы. От философа гейдельбергской выучки (ученика Макса Вебера), европейски известного эссеиста такого поворота судьбы – «“превращение буржуазного Савла в коммунистического Павла” – никто не мог ожидать: близкая к окружению Лукача писательница Анна Леснай вспоминала, что обращение Лукача в новую веру произошло буквально “в промежутке между двумя воскресеньями”, ничем не предвещаемое» [Земляной 2017, 289]. Его революционность была не только неожиданно быстро обретаема, но и окрашена в самые радикальные ультралевые мессианские тона: «...став марксистом на определенном этапе своей духовной эволюции, он изменяет на некоторое время своему привычному амплуа кабинетного мыслителя, превращается во фронтового политкомиссара, способного отдать приказ о расстреле дезертиров, а затем и в профессионального революционера-подпольщика, преследуемого полицией» [Земляной 2017]. Земляной пишет о каком-то наслаждении и даже мазохизме, с которыми Лукач рассчитывался с собственным прошлым, порывал со своей средой, сжигал за собой все мосты.

Друг его молодости, киновед Бела Балаж считал такой поворот ошибочным и даже разрушительным: «Он рожден быть исследователем, одиноким ученым, созерцателем вечных сущностей. <...> Он действительно стал бездомным, потому что оставил свой духовный дом». И далее: «Лукач-заговорщик, активная политическая фигура, революционер – это ложные маски, это не его метафизически укорененная миссия. <...> Он не живет собственной жизнью. Он впал в метафизический грех» [Земляной 2017, 291]. Дальнейшее изложение жизни Лукача в СССР показывает, что сам философ считал иначе, о чем свидетельствует, например, его принципиальное расхождение с Т. Адорно по поводу миссии интеллектуала, который не должен оставаться в положении кабинетного критика. А. Дмитриев подтверждает, что для Лукача «после 1929-го было важно не стать таким вот автором троцкистского журнала где-то в канадском университете, как и после 1918-го он стремился избежать “страшной участи” оказаться эксцентричным приват-доцентом в Гейдельберге (даже в роли союзника коммунистов вроде Блоха). Он хотел действенности, участия в главных решениях современности, настоящего дела, пусть даже только литературного» [Дмитриев 2018].

Опуская все обстоятельства его попадания в эмиграцию в СССР, сосредоточимся на *втором переломе*, произошедшем в течение советского периода (1929–1945, с перерывом в 1931–1933 гг.). Концепция Термидора как естественной части революционного процесса, как определенной фазы революции стала источником альтернативных оценок «советского» Лукача на протяжении многих лет. С одной стороны, вся теоретическая и литературно-критическая деятельность Лукача до 1938 г. находилась в русле той культурной политики, которую условно называют сталинской, его вклад в формирование эстетики социалистического реализма, направление «возвращения к классике», активное участие в антимодернистской кампании были поддержаны тогдашними идеологическими трендами. И,

таким образом, с позиции многих левых, подобная мыслительная парадигма однозначно трактовалась как отход от революционных принципов в культуре и искусстве, как консерватизм. С другой стороны, теоретический потенциал концепции о роли «великих консерваторов» в прогрессивном развитии культуры заставляет проводить аналогии Лукача не со Ждановым, а с Гегелем – основным героем лукачевских философских интересов, особенно конца 1930-х – начала 1940-х гг. Гегель, принадлежа к «великим консерваторам», давший одну из самых пронзительных и глубоких критик Великой французской революции (и революции вообще), был для Лукача фигурой в этот период гораздо более близкой и понятной, чем Маркс. Вопрос о том, может ли быть плодотворным Термидор, был для Лукача краеугольным, теоретическим и экзистенциальным одновременно.

Тема Термидора возникла в дискуссии, развернувшейся в те месяцы, когда во всем мире отмечалось 150-летие Великой французской революции. Как пишет Д. Стыкалин, дискуссия эта оказалась не совсем проходной и совсем не типичной для сталинского времени по постановке проблем:

«Вполне закономерно (хотя и довольно неожиданно) дискуссия перерастает рамки обсуждения литературы, выходит, в частности, на проблему “Термидора” – не просто как конкретного контрреволюционного переворота 1794 года, а как символа перерождения революционной власти. Между тем всего за несколько месяцев до начала дискуссии, 23 августа 1939 года, был заключен договор СССР с фашистской Германией, повлекший за собой полный отказ от антифашистской пропаганды и даже преследование тех, кто на ней настаивал. Это событие как никакое другое могло навести современников на далеко идущие размышления о глубоком перерождении власти, легитимизированной событиями октября 1917-го, отступлении ее от идеалов большевистской революции» [Стыкалин 2001, 96].

О том, что теория Термидора Лукача носила амбивалентный характер, свидетельствует тот факт, что когда этот крайне нежелательный поворот в ходе дискуссии был обнаружен, произошла реакция власти – журнал «Литературный критик», главная трибуна Лукача и его соратников, был закрыт в конце 1940 г. Сам Лукач в результате сворачивания советской властью антифашистской деятельности был арестован летом 1941 г. и провел на Лубянке несколько месяцев. К этому моменту большинство его соратников по антифашистскому движению уже были устранены. Интересно отметить, что процесс Большого Террора 1937–1938 гг. не привел Лукача к выводам о перерождении власти и измене Революции, а соглашение с фашизмом – привело совершенно определенно и ясно. Дмитриев трактует это так: «этот эпизод был для него ошибкой истории, которую нужно стоически пережить, сохраняя верность делу» [Дмитриев 2018].

Казалось бы, участие Лукача в *широкой антиформалистической кампании*, которая охватила собой не только советское поле искусства, но и международное интеллектуальное сообщество, приводит к более одно-

значной оценке его идентификации как ангажированного советского интеллектуала, но и здесь можно обнаружить парадоксы и амбивалентные значения. 1936 г. – начало кампании, и на первый взгляд она находится в том же русле, что и цепочка «возвращений»: к классике, к философии, к эстетике, к подлинному Марксу. В советской гуманитарной среде к этому моменту развернулась активная, с международным участием, *дискуссия о доминирующем жанре нового искусства*. Важно отметить, что все спорящие стороны сходились вокруг тезиса о том, что социалистическое (антибуржуазное) искусство должно представлять собой определенное отрицание предыдущего этапа (модернизма и авангарда) и возрождение структур домодернистского искусства: классики, реализма и фольклора. Теоретические споры о жанре «фактически вели к проведению новых границ современности, к осмыслению вопроса о непрерывности и разрывах в истории, о включении или отказе от премодерных культурных форм» [Кларк 2018, 333]. Возрождение и переосмысление эпоса органично укладывается в логику «возвращений».

Под «формализмом» и в СССР, и в западноевропейском гуманитарном сообществе, если мы абстрагируемся от сугубо идеологических коннотаций, понималась теория и практика модернистского и авангардистского искусства, которые в 1930-е гг. переживали мировой кризис. В СССР критика формализма как метода гуманитарных наук велась на основе самых разных позиций, как марксистских (Лукач, Лифшиц), так и парамарксистских (О. Фрейденберг) и немарксистских (Г. Шпет, М. Бахтин).

К. Кларк пишет: «В 1936 – 1938 годах ведущие интеллектуалы антифашистской эмиграции оказались втянутыми в так называемую ”антиэкспрессионистскую” дискуссию, которая шла в левой антифашистской эмигрантской среде, в некотором смысле параллельно советской антиформалистской кампании. Лукач стал главным обвинителем экспрессионизма» [Кларк 2018, 293]. Речь идет о публикации Лукачем в 1936 г. в Москве своей книги «Величие и упадок экспрессионизма». В этой работе Лукач охарактеризовал экспрессионизм как продукт и свидетельство распада капитализма, «как литературную форму выражения у интеллигенции идеологии социал-демократической партии», и считал, что фашизм может использовать его в своих интересах [Bloch 1985, 265]. В связи с печально известной нацистской выставкой 1937 г. «Выродившееся искусство» в течение 1937–1940 гг. в журнале «Das Wort» ведется полемика об экспрессионизме между Э. Блохом, А. Куреллой (писавшим под псевдонимом Бернхард Циглер) и Г. Лукачем. Последний определял экспрессионизм как «псевдокритический, абстрактно-искажающий, мифологизирующий сущностный вид мнимой империалистической оппозиции», упрекал экспрессионизм в абстрактном пацифизме, приписывал ему «идеологию бегства», «мелкобуржуазную беспомощность и потерянность и т.д. При этом экспрессионизм отделялся от классического наследия и даже противопоставлялся ему [Bloch 1985, 267]. Классика объявлялась здоровой, романтизм – большим, а экспрессионизм – самым большим [Bloch 1985,

270]. «Абстрактная антибуржуазность» есть, согласно А. Курелле, критика капитализма справа, это «демагогическая» критика, которая способствовала формированию массовой основы фашизма. С этим Блох не может согласиться, более того, он прямо пишет о *совпадении оценок Лукача и Гитлера*: и в том, что касается оценки экспрессионизма как «выражения мелкобуржуазной оппозиции», и в том, что эта оценка производится с точки зрения классицизма, этого идеала «халтурщиков и учителей средней школы» [Вершинин 2001, 174]. Как хорошо видно из приведенных цитат, риторика Лукача в антиэкспрессионистских статьях буквально повторяет фигуры речи из советской партийной печати.

К. Кларк считает, что нельзя обвинять Лукача в сталинизме за эту его позицию, и ее доводы таковы: «Это была эпоха Народного фронта, когда интеллектуалы всей Европы выступали против обособленности и произвольности, во многом характерных для авангарда 1920-х годов (для таких его направлений, как дадаизм, сюрреализм, литература потока сознания). Многие пришли к отрицанию подобных тенденций в искусстве перед лицом мирового кризиса, видя в них бесплодное потакание собственным вкусам. И, напротив, они стремились назад – к большому, часто реалистическому, нарративу: он возвращал чувство общности перед лицом опасности» [Кларк 2018, 294].

На примере антиформалистской кампании отчетливо видно, как размывается граница между сугубо интеллектуальными дебатами и социальной прагматикой, как используются теоретические аргументы, попадая на страницы ведущих партийных печатных органов, начиная работать в пространстве оргвыводов, запретов и репрессий.

В нашем исследовании нам было важно не дать окончательную квалификацию деятельности Г. Лукача советского периода его жизни и творчества, а попытаться понять, что эта часть его биографии значила для него самого. Здесь нам кажется уместным сослаться на аналогию Лукача с Виктором Шкловским, которую предлагает А. Дмитриев: «...Лукач, проживший несколько биографий, напоминает мне другого, следующего героя моих штудий – Шкловского. Запросто можно представить себе длинный стол в Москве 1930-х или в Будапеште, восточном Берлине, за которым с разных концов сидели бы Лукач и Шкловский (об этом немного писал Галин Тиханов). В каком-то смысле со Шкловским произошло нечто подобное: попытка вопреки всему сохранить живость ума, но главное – оправдать свое самоотречение, осмыслить его ”позитивно”, особенно после 1953-го или 1956-го... Это уже не ”сдача и гибель”, как Белинков писал про Олешу – другое... Верность ”себе” как лекарство от тотальной резиньяции, саморазрушения, со всеми историями подправления собственной биографии и, главное, страха» [Дмитриев 2018]. Отмечая проницательность подобной аналогии, в то же время необходимо добавить, что единство интеллектуальной биографии Лукача было очевидно, прежде всего, для него самого: советский период – это не отступление от принципов «левой идеи» и марксизма, а их апробация и развитие, постоянно поддерживаемое неуро-

мимой рефлексией. В своих книгах и письмах Лукач на протяжении всей жизни доказывает верность избранному им типу интеллектуала: политика, сочетающему тактику и стратегию, но никогда не уклоняющегося от публичной деятельности, и мыслителя стоического типа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинин С.Е. Жизнь – это надежда. Введение в философию Эрнста Блоха. Екатеринбург, 2001.
2. Дмитриев А. Дьявольская пружина Георга Лукача (интервью М. Нестеренко) // Горький, 17.10.2018. URL: <https://gorky.media/context/dyavolskaya-pruzhina-georga-lukacha> (дата обращения 09.02.2019).
3. Земляной С.Н. Георг Лукач и западный марксизм. М., 2017.
4. Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / пер. с англ. М., 2018.
5. Круглова Т.А., Вершинин С.Е. Михаил Лифшиц в контексте 1930-х гг.: к вопросу определения понятия «советский интеллектуал» // Известия УрФУ. Серия 3. Общественные науки. 2018. Т. 13. № 3 (179). С. 97–111.
6. Лукач Г. Предисловие 1967 года к «Истории и классовому сознанию» // Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике / пер. с нем. М., 2003. С. 70–98.
7. Лукач Г. Теория романа (опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / пер. с нем. // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78. URL: <https://www.libfox.ru/287321-georg-lukach-teoriya-romana-opyt-istoriko-filosofskogo-issledovaniya-form-bolshoy-epiki.html> (дата обращения 26.09.2019).
8. Мих. Лифшиц и Д. Лукач. Переписка. 1931–1970-х гг. М., 2011.
9. Нарский И., Хевеси М. Предисловие // Лукач Д. К онтологии общественно-го бытия. Прологомены. М., 1991. С. 5–33.
10. Полтавцева Н. Лукач и Платонов // Новое литературное обозрение. 2011. № 1 (107). С. 253–270.
11. Стыкалин А.С. Дьердь Лукач – мыслитель и политик. М., 2001.
12. Bloch E. Diskussionen ueber Expressionismus // Bloch E. Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main, 1985. S. 264–275.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kruglova T.A., Vershinin S.E. Mikhail Lifshits v kontekste 1930-kh gg.: k voprosu opredeleniya ponyatiya “sovetskiy intellectual” [Mikhail Lifshits in the Context of the 1930s: On the Definition of “Soviet Intellectual”]. *Izvestiya UrFU, Series 3: Obshchestvennyye nauki* [Social Sciences], 2018, vol. 13, no. 3 (179), pp. 97–111. (In Russian).
2. Lukács G. Teoriya romana (opyt istoriko-filosofskogo issledovaniya form bol'shoy epiki) [Theory of the Novel (Experience of Historical and Philosophical Study of the Forms of the Great Epic)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1994, no. 9, pp. 19–

78. Available at: <https://www.libfox.ru/287321-georg-lukach-teoriya-romana-opyt-istoriko-filosofskogo-issledovaniya-form-bolshoy-epiki.html> (accessed 26.09.2019). (Translated from German to Russian).

3. Poltavtseva N. Lukach i Platonov [Lukacs and Platonov]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2011, no. 1 (107), pp. 253–270. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Bloch E. Diskussionen über Expressionismus. *Bloch E. Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main, 1985, pp. 264–275. (In German).
5. Lukács G. Predisloviye 1967 goda k “Istorii i klassovomu soznaniyu” [Preface 1967 to “History and class consciousness”]. *Lukács G. Istoriya i klassovoye soznaniye. Issledovaniya po marksistskoy dialektike* [History and class consciousness. Studies in Marxist Dialectics]. Moscow, 2003, pp 70–98. (Translated from German to Russian).
6. Narskiy I., Hevesi M. Predisloviye [Preface]. *Lukács D. K ontologii obshchestvennogo bytiya. Prolegomeny* [The Ontology of Social Being. Prolegomena]. Moscow, 1991, pp. 5–33. (In Russian).

(Monographs)

7. Klark K. *Moskva, chetvertyy Rim: stalinizm, kosmopolitizm i evolyutsiya sovetskoy kul'tury (1931–1941)* [Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture (1931–1941)]. Moscow, 2018. (Translated from English to Russian).
8. Stykalin A.S. *D'yerd' Lukach – myslitel' i politik* [George Lukács is a Thinker and Politician]. Moscow, 2001. (In Russian).
9. Vershinin S.E. *Zhizn' – eto nadezhda. Vvedeniye v filosofiyyu Ernsta Blocha* [Life is Hope. Introduction to Ernst Bloch's Philosophy]. Yekaterinburg, 2001. (In Russian).
10. Zemlyanoy S.N. *Georg Lukach i zapadnyy marksizm* [George Lukács and Western Marxism]. Moscow, 2017. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Dmitriyev A. D'yavol'skaya pruzhina Georga Lukacha (interv'yu M. Nesterenko) [Devil's Spring George Lukacs (Interview of Marina Nesterenko)]. *Gor'kiy* [Gorky], 17.10.2018. Available at: <https://gorky.media/context/dyavolskaya-pruzhina-georga-lukacha/> (accessed 09.02.2019). (In Russian).

Круглова Татьяна Анатольевна, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор философских наук, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры. Автор книг и статей по истории советской культуры сталинского периода, эстетике социалистического реализма, истории советских интеллектуалов.

E-mail: tkruglowa@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4014-2877



Вершинин Сергей Евгеньевич, Российский государственный профессионально-педагогический университет.

Доктор философских наук, профессор кафедры социологии и социальной работы. Автор книг и статей по истории немецкой культуры, истории европейского марксизма.

E-mail: sergejwerschinin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5059-8125

Tatiana A. Kruglova, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Doctor of Philosophy, Professor of the Department of history of philosophy, philosophy anthropology, aesthetics and theory of culture. Author of books and articles on the history of Soviet culture of the Stalin period, the aesthetics of socialist realism, the history of Soviet intellectuals.

E-mail: tkruglova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4014-2877

Sergey E. Vershinin, Russian State Vocational Pedagogical University.

Doctor of Philosophy, Professor of the Department of sociology and social work. Author of books and articles on the history of German culture, the history of European Marxism.

E-mail: sergejwerschinin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5059-8125

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00084

Й. Люцканов (София, Болгария)

**ВИНА И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТОРА
В СОЦИУМЕ И В ИСТОРИИ**
*(на материале русской эмигрантской прессы
в Болгарии 1920-х – 1940-х гг.)*

Аннотация. Настоящая статья – «идиографическое» *введение* к исследованию, предназначенному взвесить значимость дискурса ответственности в символической экономике русской эмигрантской общности Болгарии 1920-х – начала 1940-х гг. и проверить гипотезу о центральном положении этого дискурса. Т.е. перед тем как исследовать частотность, статус и «слышимость» (способность производить резонанс) случаев / инстанций постановки вопроса «кто, перед кем и за что ответственен», я обращаю внимание на содержание этих вопросов, в том числе на семантику «ответственности», выделяя несколько запоминающихся и потенциально-типичных случаев. Статье имплицитно предпосылается допущение, что газета является «снимком» символической экономики потребляющей ее общности; отсюда выбор типа материала. Знание о периодике русской эмиграции в Болгарии, предшествующее работе над статьей, продиктовало обратиться, в первую очередь, к двум газетам: «Русь» (1922–1928) и «За Россию / За Новую Россию / За Родину» (1932–1940). Материал дает возможность выделить два ряда случаев, в зависимости от постулируемого субъекта ответственности: «(представителя) образованного общества» (или, в терминах Бурдье, агента поля культуры) и литератора (или агента суб-поля литературы). Семантика выделенных случаев не противоречит высказанному в другой публикации предположению об утверждении праволиберального персоналистического консенсуса в осмыслении «ответственности» в 20-х гг., а право-авангардного – в 30-х. Главная разница между обозначенными таким образом 20-ми и 30-ми годами – в нарастании доли «перспективности» (обращенности в будущее) в понимании ответственности, а также в разведении и иерархическом упорядочении «ответственности за настоящее и будущее» (с одной стороны) и ответственности за «сохранение ценностей» (с другой). Материал дает возможность выделить и некую «полосу (потенциального) консенсуса» между, условно говоря, интеллектуальными поколениями 20-х и 30-х гг., в рамках которой нащупывается мысль об императивности *взаимной* (межпоколенческой) ответственности. В плане литературской ответственности акцент смещается с задачи реабилитации литературы, которая не поддерживалась актуальным литературным каноном, зависимым от *левого* радикализма интеллигенции имперского периода, к созданию литературных произведений, которые должны составить ядро будущей литературы *правого* радикализма. Различие можно рассматривать как историческое изменение идеологического поля, вызванное консервативной революцией начала 30-х гг., в ходе чего праволиберальный индивидуализм теряет идеологическую и культурную актуальность, а как авангард (в понимании Бурдье) конституирует себя культура интеллигентского *правого* кенотизма. Процесс

сопровождается (остающимся за пределы внимания настоящей статьи) изменением взаимной расстановки и иерархии взглядов на функции литературы, дающим основания считать выдвижение правого радикализма выходом на первый план (интуиций, установок) правого авангарда (в традиционном искусствоведческом смысле слова). За пределы описания и анализа в настоящей статье остались газеты, представляющие оппозиционные и периферийные, по отношению к обозначенным здесь, агенты и процессы (например, становление просоветского правого авангарда в лице младороссов, а также консервативной оппозиции, политические интенции которой отложились в русских / российских фашистских организациях разных толков). За рамками остались и процессы в идеологическом / культурном / литературном полях в 1936–1943 гг.

Ключевые слова: символическая экономика; дискурс ответственности; социальная мобилизация; газета; русская эмиграция первой волны в Болгарии; персонализм; правый авангард; литература правого активизма.

Y. Lyutskanov (Sofia, Bulgaria)

Litterateur's Guilt and Responsibility in Society and History (Surveying Russian Émigré Newspapers of Bulgaria, 1920s – 1940s)

Abstract. The article is an “idiographic” (in the sense of W. Windelbandt) introduction into a broader enquiry purposed at assessing the significance of the discourse of responsibility in the symbolic economy of Russian émigré community of Bulgaria in the 1920s – early 1940s and at verifying the hypothesis of centrality of that discourse. That is, before inspecting the frequency, status and ‘hearability’ (potential to produce resonance) of cases and stances within which the question of “who, before whom, and for what is responsible?” is formulated, the author focuses on the contents of such questions, on the semantics of “responsibility” in particular, and outlines some vivid and potentially typical cases. The article implicitly assumes that a newspaper is a kind of snapshot of the symbolic economy of the community involved, hence the choice of sources to be investigated. The author’s acquaintance with the Russian émigré periodicals of Bulgaria determined his focusing first on the following two newspapers: the rightist-liberal “Rus” (1922–28) and the ‘rightist avant-gardist’ “Za Rossiju / Za Novuju Rossiju / Za Rodinu”. Those sources enabled group cases on the postulated agent of responsibility: firstly, a ‘representative of an educated society’ (or, in terms of Bourdieu, an agent of the cultural field) and, secondly, a litterateur (an agent of the sub-field of literature). The semantics of such cases does not contradict the hypothesis – formulated elsewhere – that in the 1920s a rightist-liberal and in the 1930s a right-wing avant-gardist consensus in understanding “responsibility” were established. This article states that the main difference between the decades in question is the egression ‘prospectivity’ (the property of addressing the future) in understanding responsibility, as well as disentanglement and hierarchisation between “responsibility for the present and the future” and responsibility for “preservation of (cultural) values”. The sources allowed the author to distinguish a kind of ‘zone of consensus’ between what could be called the generations of the 1920s and of the 1930s; an imperative for *mutual* (intergen-

erational) responsibility is felt in this zone. As for the responsibility of litterateurs, the accent is shifted from concern about rehabilitation of literature not present in the literary canon because of the *leftist* radicalism of pre-revolutionary intelligentsia to (stimulating the) the creation of literary works to make the core of a future literature of the *rightist* radicalism. The difference can be interpreted as a historical change within the field of ideology, brought by the conservative revolution of the early 1930s, during which the rightist-liberal individualism lost its ideological and cultural appeal, while the *position* of avant-garde in the sense of Bourdieu was taken by the culture of kenotic activism *from the right*. The process went along with a change in the constellation and hierarchy between different views on the function of literature; This change is not studied in this article, though it gives reasons to consider the rise of rightist radicalism in the form of rightist *avant-garde* movement (in the traditional art-history meaning of this word). Newspapers witnessing agents and processes oppositional and marginal to the ones analysed here (e.g., the formation of a *pro*-Soviet *rightist* avant-garde, the Mladorossy party; and of conservative opposition whose intentions crystallised in a bunch of Russian Fascist organisations), as well as the 1936–1943 developments in the ideological / cultural / literary fields remained beyond the scope of this article, too.

Keywords: symbolic economy; discourse of responsibility; social mobilisation; newspaper; Russian emigration of the “first wave” in Bulgaria; personalism; rightist avant-garde; literature of rightist activism.

0. Я буду понимать «ответственность» как осознание возможной вредоносности своих действий и бездействия в прошлом, в настоящем и в будущем: как признание реальной допустимости своей виновности. А также: как сознание возможной необходимости будущих действий в противодействие причиненному ‘мною’ или ‘нами’ вреду.

Я вывожу за рамки настоящей статьи проверку догадки о центральном месте дискурса «ответственности» в мобилизации индивида и общности, а также в сотворении общности (принципиально о последнем см.: [Cohen 1985]) – русской эмигрантской в данном случае. Но он и не может быть периферийным для общности, ориентирующейся (тем или иным образом) на христианские ценности, а в частности и на культуру интеллигентского кенотизма, дезавуированную в свое время С. Булгаковым в сборнике «Вехи» (о ней см. [Фрейдин 1991]).

Понятие «мобилизации» используется мною *по аналогии* с термином Карла Дойча «социальная мобилизация» [Deutsch 1961, 493] и, *с оговорками*, в следующем смысле: «вовлечение воюющих наций как средствами воображения, через коллективные репрезентации и через верования и системы ценностей, порождающие эти репрезентации, так и организационно, через государство и гражданское общество» [Horne 1997, 1]. Основанием для этих отсылок служит мое понимание опыта российской эмиграции «первой волны» как: второй / вторичной модернизации, в условиях рассредоточения (и номинального отсутствия) государства; (преимущественно символического) продолжения Гражданской войны; участия в «европейской гражданской войне» (по Эрнсту Нольте [2003]), а точнее,

«гражданских войн» (число – по аналогии и с оглядкой на работу: [Smele 2016]).

Дискурс ответственности может прикрывать менее высокий дискурс «опасности», или вовсе низменное силовое поле «интересов». Этим он и проявляет свою ценность, свое свойство быть специфическим социальным ресурсом, наделяющим тех, кто его артикулирует, символическим капиталом.

1. «Сохранение ценностей» – это как бы базисный символический капитал любой эмиграции; немаркированный член любой пары возможностей в рамках «высокого» эмигрантского дискурса. Меняется ли «член» «маркированный», меняется ли сознательно и активно выбираемая возможность? Да: от (праволиберального) «мы предприниматели и колонизаторы от неволи» к (правовангардному) «мы члены революционно-террористического братства». Оба случая имеют отношение к ответственности.

1. 1. Автор статьи в «Руси» от 6 марта 1923 (№ 59, с. 2) иронизирует над теми, кого называет «староверами» в эмиграции, в частности над эсерами, и шире – демократами-атеистами, гуманистами-атеистами (всех видов).

«“Староверы” едва успевают отражать удары, наносимые их святыням с самых различных сторон. Они торопятся обратить в шутку в сущности, очень серьезный <...> совет Шкловского “делать биографию, а не историю” [Имеется ввиду книга «Сентиментальное путешествие» (1923), прим. авт. наст. ст.], поменьше заботиться об “исторической” ответственности и побольше о личной. Они с гневным недоумением вздергивают плечами перед “скифскими увлечениями” Новгородцева, а Бердяева и Ильина чуть ли не валят в одну кучу с Ключниковым и Троцким» [SENEX 1923 a].

«Ответственность» сдвинулась из области имперсонального (истории; «закономерного», предсказуемого). С точки зрения, которую можно считать христианской, ответственность не улетучилась, а «отяжелела», понастоящему воплотилась. Озираясь на близкий к «Руси» контекст, такой образ мыслей знаком мне по Георгию Флоровскому (наиболее четко отразившись в статье «Смысл истории и смысл жизни», София, 1921 г.); кажется, можно говорить о каком-то праволиберальном нововеховском консенсусе. Вот в такой интеллектуальной рамке возникает вопрос об ответственности перед каждым; и здесь нельзя видеть себя жертвой истории.

Понятно, что предварительное условие стяжания такого капитала, как «ответственность» – это отказ от взглядов на мир, выводящих его динамику из отрешенных «законов истории», постижимых путем созерцания либо научного предвидения.

Такой пласт ощущается более четко в передовице (№ 61 от 11 марта), посвященной 6-й годовщине Февральской революции [Без подп. 1923 a]. Отсюда вычитывается также мысль, что Февральская революция произошла, а потом привела к большевистской «дыбе» из-за необоснованного доверия к «доброму» ходу «истории». С известной натяжкой можно утверждать, что здесь подспудно «ответственность» становится и «ответ-

ственностью-виной»: «ответственно-виновен» носитель интеллигентского «староверия», т.е. примерно тех пороков интеллигенции, на которые было указано за 16 лет до этого в сборнике «Вехи». (Анонимный автор передовиц, до 24 июля 1924 г., это, скорее всего, первый главный редактор газеты Иван Каллиников).

Такая позиция чувствуется и в статье, комментирующей спор «демократов» и «теократов» (конкретно, Григория Ландау с Николаем Бердяевым). Статья сочувствует точке зрения «теократов», выводящих социализм из атеистического гуманизма и демократии и видящих в большевизме его «заострение». Автор приходит к своим, корректирующим выражения «теократов», формулировкам. «Демократия – это гуманизм ортодоксальный, а социализм – это демократический протестантизм» [SENEX 1923 b] и т.д. «Демократия, изменившая религиозному пафосу, который ее породил, находит свою Немезиду в большевистском социализме, изменяющем гуманистическому порыву, в котором он зачат» [SENEX 1923b]. Демократия утратила животворящий «пафос». Демократ через социалиста родственен большевику [SENEX 1923 b]. Где здесь связь с «ответственностью»? В критике а-персонализма. А-персоналист не может понять жизнь и поступать ответственно.

Судя по передовице в № 63 «Руси» (от 23 марта 1923 г.), альтернатива ответственности – «тихое» сохранение вывезенных из России ценностей. В свете этой оппозиции «ответственность» обростает значением деловитости, предприимчивости.

«Весьма вероятно, что отдельные эмигрантские группы, действительно, ничего не способны дать ни себе, ни другим. Но эмиграция во всей ее массе – бесспорный и огромного значения фактор всего русского будущего. И не потому, как это принято думать, что эмиграция что-то консервирует, хранит за границей от большевистской порчи и потом вернет опустошенной России. В действительности эмиграция ничего сохранить не может, ибо живет она на таком ветру, <...> что полное и всестороннее перерождение становится неизбежным уделом каждого эмигранта. <...> Эмиграция – не “тихая пристань”, а страшно суровая жизненная школа, в которой <...> вырабатывается новый <...> тип россиянина. Это сама Россия, которая после тысячелетнего сиднем сидения на одном месте двинулась в странствие и путешествие и заволодела, заволодела своими разведчиками-пионерами весь мир. <...> Она окончательно и бесповоротно хоронит Ивана-дурака, Обломова-лежебоки, как своего национального героя. Она выковывает в себе ту психологию жизнедеятельности, практицизма и борьбы за жизнь, из-за отсутствия которой всегда страдали и гибли» [Без подп. 1923 b].

(Здесь косвенно подвергается критике то, что уже в наши дни Борис Миронов [Миронов 2003, 317–326] обозначил как «антибуржуазность сознания интеллигенции»).

Дискурс «сохранения ценностей» чреват самозамыканием, а также игнорированием подсоветской действительности. Дискурс «выработки

нового русского типа» – тоже. Но можем полагать, что и тот и другой восполняется, сочетается с интенцией ответственности по отношению к тем, кто остался под большевиками.

В софийской праволиберальной среде 20-х гг. высказывается мысль об ответственности перед «заживо погребенными» писателями и профессорами в СССР; эмиграция должна выступить активным посредником между ними и «миром» [Волошин 1927]. Глеб Волошин цитирует письмо писателей «оттуда»: «Многие из нас уже не в состоянии передать пережитый страшный опыт потомкам. Познайте его, научите, опишите вы, свободные, чтобы глаза поколений живущих и грядущих были открыты перед ним. <...> если наш замогильный голос зазвучит среди вас, заклиная вас: вслушайтесь, вчитайтесь, вдумайтесь. <...> единственное наше оружие – перо – выбито из наших рук, воздух, которым мы дышим, – литература – отнят от нас...» Комментарий Волошина: «Не о стеснениях цензуры пишут русские писатели, хотя вся первая часть письма и посвящена цензурным условиям в СССР. / Ведь литература – это живой образ человека, радующегося светоносной жизни и творящего во славу Божию – “воздух, которым мы дышим” <...>. И почти физиологическое впечатление производят эти слова <...> / Наш долг, наша обязанность, чтобы они были услышаны! / И здесь страшно, что в нашей русской среде найдутся люди, до которых этот голос не дойдет» [Волошин 1927].

Что здесь специфически литературского, даже литературного? Возможность обновления социальной линии русской литературы; выявления социальной ангажированности без народничества (специального отношения к низшим прослойкам) и без материализма (акцента на материальную скудость и пренебрежения духовною).

Забегая хронологически вперед, в 30-е гг., скажу: у младоросской партии этого измерения установки на ответственность нет. Судя по материалам их газеты («Молодое слово»), они смотрят на советскую действительность **снизу**, как на потенциальное поле чудес и откровений. Свой долг и свою ответственность они видят в том, чтоб распространить благую весть о них среди эмиграции – по их мнению, совершенно предубежденной насчет СССР. Понятно, что при такой позиции «голоса из могилы» неудобны либо не существуют.

1. 2. Понятие «правый авангард» вводится здесь с оглядкой на теорию авангарда Петера Бюргера [Bürger 1984] и на теорию поля искусства Пьера Бурдьё [Bourdieu 1995 (1992)] одновременно. Непривязанность авангард(изм)а к политической левизне кажется теоретически допустимой с точки зрения Бюргера и очевидной с позиции другого «классического» теоретика авангарда, Ренато Поджоли [Poggioli 1968, 221–222, 212–213], а также с точки зрения истории образа Ханса Бельтинга, оперирующей разграничением «подобия» и «присутствия». В первой половине 30-х гг. в русской эмигрантской общности Болгарии правый авангард («авангард» в понимании Бюргера) оказывается в роли «авангарда» в том смысле, который вкладывал в это Бурдьё, сначала не-«рукоположенного», а затем

рукоположенного, в результате тихой *консервативной революции*, предположительно пережитой этой общностью в 1931–1933 гг. (о признаках такого развития см.: [Люцканов 2012 а, 195–201]; о воплощении газетой «За Россию» как бы «нулевой степени» правоавангардной эстетики см.: [Люцканов 2012 б]). В отличие от Леонида Люкса, Мартина Байссвенгера и Штефана Видеркэра, см. [Wiederkehr 2017], я имею ввиду не только интеллектуальную, но и соци(этал)ную революцию, но без ретроутопизма; может, «революция справа» или «корпоративная революция» более точные обозначения. Выбор термина следует рассмотреть в отдельной статье.

1. 2. 1. Перед Национальным союзом русской молодежи (последующие имена – Нац. союз нового поколения, Национально-трудоустройств) «одна цель – освобождение России от большевицкого ига», согласно передовице в первом номере органа Союза, «За Россию» [Без подп. 1932 а]. На той же странице слово «ответственность» появляется в изложении «идеологических положений» Союза. Положение № 1, это «[у]становление крепкой центральной власти, стоящей над партиями и классами, черпающей свою силу в идее служения России и проникнутой сознанием своей ответственности перед родиной». (Сохранение культурных ценностей «новопоколенцы» оставляют отцам, и, как один из них презрительно выразился в адрес части «отцов», «дяденькам». «Новопоколенцы» все-таки разводят функции, а не отмежевываются от культурной традиции; см.: [Кузнецов 1932]). Ответственность у них обращена на будущее и на потустороннее (на подсоветскую Россию). Это и один из способов, которыми они позиционируют себя как авангард. Итак, ответственность-долг.

«Ответственность» у «новопоколенцев» имеет и интроспективную сторону – обращенность на эмиграцию и на настоящее: отвернуть молодежь от уныния (это есть, но без слова «ответственность», на той же 1-й стр. 1-го номера, в материале Фед. Мельникова «Не уныние, а бодрствование нужно!» [Мельников 1932]). Как показывает и другой материал в том же номере, точным синонимом ответственности в данном ее значении следует считать «бодрствование» (не «бодрость»!).

Третье измерение «ответственности» – гиперинтроспективное и тоже имеет точкой приложения настоящее: «В период своей работы Съезд [НСРМ в Белграде, 25–28 декабря 1931 г.] проявил исключительное единодушие в разрешении всех вопросов и сознание своей ответственности перед поставленными задачами» [Без подп. 1932 б, 1]. Ответственность-дисциплина.

Затем, ответственность-служение [Без подп. 1932 б, 2]: служить будут родине – во время и после национальной революции – подготовленные в эмигрантском бодрствовании кадры.

Наконец, ответственность-саможертва: в масштабах и личного, и исторического времени. Личного: «мы готовы в любой момент идти на жертву “как наши братья умирали и умирать нам завещали”. Это первая и главная заповедь нашего катехизиса, это наш долг». Исторического: «Мы отдадим свою жизнь, чтобы зарыть “историческую яму” – засыпать “провал”, через

который культурные ценности, сохраненные старшим поколением в изгнании, понесутся в Россию...» [Кузнецов 1932].

Итак: ответственность-долг, бодрствование, дисциплина, служение, саможертва.

1. 2. 2. Ответственность кажется мне основополагающим свойством того человека, которого хочет смоделировать правый авангард 30-х. Говоря словами его союзника Глеба Волошина: «активизм на каждый день» (заглавие его статьи в *журнале* «За Россию», 1930). Словами самих «новопоколенцев», от противного: «Вот говорят о “сумерках”, о “безвременьи”, что “как-то все стоит на месте”. Ждут, напряженно и затаенно ждут, что кто-то начнет, что кто-то создаст события» [Байдалаков 1932]. «[Б]удущее в наших и только в наших руках. / В этом сознании наша ответственность и наш долг» [Занкевич 1932]. Эмиграция может заслужить свое «право на Россию», лишь создав надежный «тыл» для фронта борьбы с большевизмом, а этот фронт должен быть в России. «В этой своей работе зарубежье должно делать ставку не на какое-то благоприятное стечение обстоятельств внутри России и вне ее, а только на самое себя» [Хлопин 1932]. (Отметим здесь подспудный смысл слова «зарубежье»: прямо противоположный тому, который вкладывается немалым числом современных российских исследователей эмиграции. «Рубеж» отделял тыл от фронта, а ныне он отделяет метрополию от ее ответвлений. Вместо экс-центрического и трагического – взгляд эго-центрический и идиллический).

Альтернативная возможность та же, что когда-то у правых либералов: «сохранение культурных ценностей». Но если в 23-м году «старшие» считали это невозможным, в 32-м «молодые» закрепляют осуществление объявленной несуществующей возможности за «старшими».

На почве новоявленного типа русского-предпринимателя, – колонизатора и номада – воскрес дух ригористической саможертвенности, но, кажется, наперекор ожидаемому: как этап в преодолении бинарной культурной ментальности.

Из полемических текстов «новопоколенцев» вычитывается еще одна альтернатива, но уже только в политической плоскости: со знанием эксперта строить геополитические и историко-морфологические схемы, ими объясняя будущее России и оправдывая стратегию выжидательности и поиска союзников-покровителей. Но «[д]опустима ли моральная оппозиция постороннего наблюдателя и выжидателя, делающего “ставки” (как на скачках!) на фоне кровавой российской трагедии? Не является ли вообще признаком духовного оскудения, морального и национального дезертирства и появления кощунственных понятий о “серой солдатской скотинке” и о “пушечном мясе”? И не здесь ли корень пассивности многолюдного и талантливого Зарубежья, не здесь ли причина противоестественного торжества врага?» [Байдалаков 1935].

Записанное в программе НСРМ/НСНП выговаривалось уже гораздо раньше, во времена Кружка русской национальной молодежи (КРНМ) на mine Перник, например, в 1927 г., т.е. изменение идет не от «духа време-

ни», а от людей, от разности социальных (и, может, биологических) возрастов.

1. 2. 3. А что за люди – «молодые»? В своем «активизме на каждый день» и отказе делать «ставки» на благую человеческую природу, на самоход истории или просто на внешние силы они – анти-социалисты и потенциальные христиане; консервативные персоналисты (ср. с либеральным индивидуализмом). Вот монтаж из автопортрета поколения и абстрактного сопоставления христианства и социализма – из статей активистки и одного из руководителей НСНП:

«Корень расхождения обоих мировоззрений лежит в разном взгляде на человека. / Для христианства человек прежде всего земное существо, грешник <...> Но <...> христианство находит свой <...> выход – пробуждение Божественного в человеческой душе. Над стихийным поднимается личное, истинно человеческое. Достижение правды и счастья может совершиться лишь на путях духовного перерождения каждого. <...> Социализм исходит из диаметрально противоположного основания – из положения о совершенстве, разумности и доброте человека[:] <...> наследие эпохи рационализма и просвещения <...> пережиток христианских воззрений о ценности человеческой души. Для достижения блаженства социализму кажется достаточным изменить внешние условия существования <...>. / В этом <...> вскрывается истинный подход социализма к жизни и к человеку. <...> В основе лежит недоверие и неуважение к человеческой личности, к ее <...> способности отказа от эгоизма. <...> В его стремлении создать идеальный порядок для меньшей братии слишком много сознания своего над ней превосходства ...» [Георгиевский 1932].

«Заметьте, что среди нас, молодежи, абсолютно нет социалистов. Есть крайне правые и крайне левые течения (что часто сходится) и течение чисто националистическое. Мы больше практики, чем теоретики в политической области ...» [Новаковская 1932].

1. 2. 4. Обвиняют ли эмигрантские «дети» «отцов»? Нет; во всяком случае, не винят их за революцию. И все-таки отношение «детей» (архетипически – тех, кто в Гражданскую войну получил свое боевое крещение) к «отцам» и «дедам» можно объяснить сквозь призму двух социально-психологических архетипов: ‘пустой чаши’ (ср. с одноименным стихотворением Мережковского 1894 г.; или грязного и полупустого стола), оставленной отцами, и ‘пира во время чумы’.

«Нельзя обвинять старшее поколение в том, что мы по их вине “вместо того, чтоб быть в России сидим здесь” – такой упрек совершенно несправедлив. Виновники русской катастрофы не они, а все наше историческое прошлое. Русский максимализм». «Нельзя грех всех прежних поколений “ничтоже сумняшеся” взваливать на плечи одного старшего поколения». И все же есть у старшего поколения специфическая вина: «многие растерявшиеся российские обыватели старшего поколения <...> унизили свободу, они безнаказанно пользовались ею для того, чтобы, разбившись на

n+1 партий, групп и толков, вести ожесточенную и бессмысленную борьбу между собой», – пишет Иосиф Кузнецов [Кузнецов 1932]. Ср.: «Но в старшем поколении она [молодежь] видит не “злых стариков со стажем”, а людей знания и носителей культурных традиций России опыта, тем более ценного, что он достигнут путем познания своих ошибок[,] и в этих областях она готова заимствовать у “отцов” все, что способствует взаимному пониманию» [Злобин 1930, 55].

В революции, а точнее, победе красных, виновны все. Вот как председатель Центрального правления КРНМ И. Котлов комментирует не вызывающие удовлетворения ответы «молодежи» в анкете, организованной Кружком же, к февралю 27-го года: «Заметно даже стремление переложить личную вину перед Родиной на плечи отцов, забывая, что в России вряд ли найдется человек невинный в революции, а мы – дети [–] виновны особенно, ибо мы должны были быть наиболее стойкими, наконец, и потому, что мы составляли подавляющее большинство Добровольческой Армии, имевшей все шансы на победу, но мы, именно мы, не победили, потому что были недостойны» [Котлов 1927]. Внушение чувства вины используется как средство мобилизации «молодых».

С другой стороны, «старшие» – как ментальный тип и как люди большего **социального** возраста – ответственны за эмигрантское **настоящее**.

«При всяком преступлении, кроме исполнителей и непосредственных преступников, есть еще целый ряд соучастников сознательных и бессознательных, своими действиями или бездействием облегчающих возможность самого преступления. / Четырнадцать лет творится над Россией <...> преступление <...> / Весь мир отлично знает преступников <...> Переходя к второй “пассивной” группе, прежде всего надо отметить необычайное разнообразие мотивов и побуждений <...>. / Прежде всего – обыватель. Трусливый шкурник, “беженец” в худшем смысле этого слова <...>. Это те, которые по меткому выражению Ленина “выплюнуты русской революцией”. “Выплюнуть” их, списать со своих счетов неизбежно должна будет и русская эмиграция. / Второй, по многочисленности, пассивной группой являются все “охранители русской культуры”. <...> / Конечно, не плохо <...> почитать переводы литовских песен на русский язык или отпраздновать дважды двухсотлетие Суворова. В условиях нормальной жизни это очень похвально. Но <...> прежняя эмиграция так не делала! <...> / А вспомните всех тех, в чьих руках воспитание молодежи. Большевики с колыбели вбивают в голову детей “политграмоту”. А где наша, национальная, “политграмота”. Она запрещена. Эмигрантским юношам и девушкам выдают аттестат зрелости, заканчивая изучение истории 1914 г., в лучшем случае 1917 годом» [Занкевич 1932].

Чтобы продемонстрировать готовность не рвать со «старшими», «молодые» делят эмигрантское настоящее на некое «тогда» и на «впредь»: «...какой никчемной показала себя в величайшем испытании эмигрантская масса! Как мы унизили себя в глазах мира! “Искусство, святое искусство!”

говорилось тогда (я не меньше других ценю артистические силы России), но танцевать – и только танцевать, – когда расстреливают ваших близких, превозносить “отечественных теноров”, когда толпы Русских людей умирают в конц-лагерях – это уже не бессердечие, а предательство. / Забудем ошибки прошлого. Судьба нам дает второй и, без сомнения, последний раз возможность действовать» ([Новаковская 1932]; здесь и в других цитатах сохраняю орфографию источника, за вычетом старых букв).

1. 2. 5. А что думают в то время «отцы»?

«Старый журналист» Игорь Нестеров в нескольких статьях 1933 г. [Нестеров 1933 а, б, с] относится с осторожностью к ходкому тогда образу выражаться в терминах «отцов» и «детей», указывая на большую культурную значимость другой оппозиции: между моделью «молодое упраздняет старое» и моделью, в конце концов, взаимной ответственности. Нестеров имплицитно сортирует «молодые» эмигрантские течения и группировки как раз по признаку способности перенести «шестидесятнически-большевистскую инфекцию» и не впасть в первую модель. (Такая точка зрения соответствует солидаристской установке публиковавшей эти статьи газеты, органа Русского обще-трудового союза «Голос труда». Для данного аспекта идеологии издания характерна, например, статья проф. Вахана Тотомьянца «Взаимопомощь как фактор прогресса», № 133, от 28 июля 1935 г.).

В 111-ю годовщину основания Санкт-Петербургского университета известный богослов Николай Глубоковский, в эмиграции ставший профессором Софийского университета, так определяет причину революции и коллективную вину за нее: «Мы пресытились своим беспримерным счастьем <...> В нас вина и в нас же самих наша надежда. “Мы уснули”... Значит, это временно <...> Пора перестать служить молебны об умерших, как делают здесь неумные сомнамбулы – точно мы все умерли – а надо молиться о сильных, чтобы они воскресли и поднялись былинными богатырями <...> Так должно быть и это непременно будет» [Глубоковский 1930]. Глубоковский верит в добрый ход истории. Но его речь свидетельствует о перемене ума человека старшего поколения: от ретроспекции к проспекции...

1. 2. 6. Видимо, к 1930 г. созрела мысль о новых героях. В том же году Николай Цуриков, излагая «Две задачи» эмигрантской молодежи от имени Союза русской национальной молодежи (буд. НСРМ) [Цуриков 1930, 12], пишет: «Политический активизм далек от безответственных призывов к самочинно-кустарным действиям. Не от призывов рождаются герои и героям не нужны призывы! Рождение героя, созревание героической воли – процесс глубоко интимный и таинственный. Но <...> не самообольщаясь ролью и призывающих, мы всегда будем <...> бороться со всеми “отзывистами”, со всеми, кто говорит и учит молодежь, что она не может или не должна *действенно* думать о России и считать себя обязанной не “когда-то”, а *а теперь* ей служить» (выделено Цуриковым).

Повивальной бабкой этого «глубоко интимного и таинственного» про-

цесса следует считать новую национальную литературу, о которой пишут некоторые активисты НСРМ.

3. 1. Один из авторов праволиберальной «Руси», Чуженинов (это псевдоним), в статье «Наш грех» приводит мнения Чехова, Льва Толстого и Ленина-Ульянова про талант, ум и характер Максима Горького и продолжает: «Да, это, несомненно, наш, общий грех: грех русского культурного, или, вернее сказать, полукультурного общества, которое пришло в телячий восторг, когда на литературном поприще появился Максим Горький. Это – еще одно из бесчисленных проявлений нашего идолопоклонства», наряду с почитанием Ивана Корейши и Григория Распутина [Чуженинов 1924, 2]. Другую причину успеха Горького Чуженинов видит в революционности писателя; «а в те годы <...> русское общество <...> уже было охвачено революционной горячкой...» [Чуженинов 1924, 3]. «И мы продолжаем грешить еще и сейчас, – не осмеливаясь сказать громко, что мы уже разглядели Горького» [Чуженинов 1924, 3].

Глеб Волошин [1925] подхватывает тему статьи Чуженинова, чтоб задать вопросом и о других грехах русской интеллигенции перед русской литературой. Но он оспаривает мнение Чуженинова, будто революция вошла в роль литературного критика, снимающего пелену с глаз и якобы исцеляющего. Волошин прочерчивает потенциальный альтернативный канон русской литературы, пользуясь наблюдениями, например, Василия Розанова, и его обозначением «литературные изгнанники», а также формулировкой академика Сергея Ольденбурга в отношении того, что Волошин считает интеллигентской, «нашей», «неприкаянностью»: «Русская интеллигенция еще должна заслужить свою литературу» [Волошин 1925; какой текст Ольденбурга цитирует Волошин, я не смог установить]. Этот альтернативный канон покоился бы на понимании критиками того, что в писателе политик и художник совпадают только иногда; и на приемлющей чуткости критиков к тому, что кажется им (в подавляющем большинстве случаев) политически реакционным («Но как характерно, что даже Фет [сам – объект интеллигентского непонимания] за политической шумихой вокруг имени Некрасова не заметил в нем настоящего поэта» [Волошин 1925]).

Статья Волошина «О “нашем грехе”», в конце концов, (тоже) об ответственности: «Наш долг состоит в том, чтобы снять, наконец, фуражки там, где горят “вечерние огни”, и, бережно приняв накопленные для нас Россией сокровища, помнить не только о своих правах, но и обязанностях» (конец статьи).

3. 2. Обязанности – не только археологические раскопки в области литературы XIX в., засыпанной песком политически-мотивированных прочтений «слева».

В январе 1933 г. «За Россию» напечатает статью Натальи Новаковской «Литература, которая была бы нам нужна» (№ 11, с. 4). В ней делается разбор эмигрантской (и, частично, советской) литературы и высказывается мысль о необходимости создания «национальной литературы послевоен-

ного периода» и об ответственности «старших поколений» и «обывателей»: позаботиться о создании национального издательства. И не только чтобы молодым (или – национальным по духу) было, где печататься, но и чтобы дать «моральную поддержку» «молодой России», тому, «кто борется»: «национальную книгу, героические образы, [так!] Русскую речь» [Новаковская 1933 а].

Два месяца спустя, в статье «Эпопея без бардов», Новаковская раскрывает цели, содержание и стиль «национальной литературы», которая должна появиться, или «литературы активизма». «Нужно – отражение нашей борьбы». «Коммунисты это знают хорошо. <...> Обыкновенно находят, что автор – перестарался. Наша литература “с тенденцией” грешит не тем. Возьмите ворох листовок, патриотических рассказов, романов – разве одна десятая всего этого написана всерьез. Поражает халатность <...> Многим кажется, что достаточно заставить героя или героиню бульварного романа вздохнуть о самоваре или выбрать чекистов, чтобы рассказ был написан в национальном духе, а если в национальном – то все хорошо, и никаких других качеств не требуется» [Новаковская 1933 б]. Образцы должного стиля – эпически-простая «Боевая вылазка в СССР» Виктора Ларионова, «написанная не литератором» [Новаковская 1933 а], и Евангелие от Матфея [Новаковская 1933 б].

4. Вместо заключения

Исходя из анализа части источников, сделанного до начала работы над настоящей статьей, и упрощая, я разделял материал на две большие зоны: на праволиберальные двадцатые годы и на правоавангардные тридцатые. В этих двух временных, идеологических и социологических рамках «ответственность» понималась по-разному. Следует обособить в материале еще три. Во-первых, текстуральную продукцию новых эмигрантов из СССР, братьев Солоневич, прежде всего их газеты «Голос России» (1936–1938 гг.): как видят они символическую экономию эмиграции и как в ней участвуют, ввиду опыта в подсталинской России за спиной и лицом к лево-либеральному «заговору молчания» эмигрантской прессы («Возрождения», «Последних новостей», «Современных записок»)? Во-вторых, материалы, содержащие реакцию на изменение международной и внутриэмигрантской ситуации после заключения пакта Молотов-Риббентроп. В-третьих, материалы, отражающие встречу с подсоветскими людьми на советских территориях, оккупированных нацистской Германией, в 1941–1943 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байдалаков В. Реальность // За Россию. 1932. № 2. Апрель. С. 2.
2. Байдалаков В. Оправдание безумия // За новую Россию. № 41 (6). 1935. Сентябрь. С. 1.
3. (а) Без подп., без загл. [передовица] // Русь. 1923. № 61. 11 марта. С. 1.

4. (b) Без подп., без загл. [передовица] // Русь. № 63. 1923. 23 марта. С. 1.
5. (a) Без подп. Без загл. [передовица] // За Россию. 1932. № 1. Март. С. 1.
6. (b) Без подп. Съезд Н.С.Р.М. // За Россию. 1932. № 1. Март. С. 1–2.
7. Волошин Г. О «нашем грехе» // Русь. 1925. № 529. 3 янв. С. 2–3.
8. Волошин Г. Заживо погребенные // Русь. 1927. № 1280. 20 июля. С. 2.
9. Георгиевский М. Христианство и социализм // За Россию. 1932. № 5. Июль. С. 3.
10. Глубоковский Н. Наша вина и наша надежда // Голос. 1930. № 215. 2 марта. С. 2.
11. Занкевич А. «Соучастники» // За Россию. 1932. № 5. Июль. С. 3.
12. Злобин Ф.В. Национальный Союз Русской Молодежи за Рубежом (История и идеология) // За Россию. 1930. № 1. С. 51–55.
13. Котлов И. От Кружка русской национальной молодежи // Русь. № 1156. 1927. 16 февр. С. 2.
14. Кузнецов И. По поводу статьи «Смена поколений» [в газ. «Россия и славянство», 30 янв. 1932] // За Россию. 1932. № 1. Март. С. 2.
15. (a) Люцканов Й. «Голос Труда» // Русев Р., Манолакев Х., Люцканов Й., Илчева Р., Петкова Г. (ред. и авт.). Периодика на руската емиграция в България (1920–1943): Энциклопедичен справочник. София, 2012. С. 186–209.
16. (b) Люцканов Й. «За Россию / За Новую Россию / За Родину» // Русев Р. и др. (ред. и авт.). Периодика на руската емиграция в България (1920–1943). София, 2012. С. 230–256.
17. Мельников Ф. Не уныние, а бодрствование нужно! // За Россию. 1932. № 1. Март. С. 1.
18. Миронов Б. Социальная история России периода империи (XVIII – начало XX в.): в 2 т. 3-е изд., испр. и доп. Т. 2. СПб., 2003.
19. (a) Нестеров И. Отцы и дети // Голос труда. 1933. № 436/25. 9 апр.
20. (b) Нестеров И. Эмигрантские идолы // Голос труда. 1933. № 440/39. 15 июля.
21. (c) Нестеров И. Политика в эмиграции // Голос труда. 1933. № 461/50. 30 сент.
22. Новаковская Н. Белый храм // За Россию. 1932. № 5. Июль. С. 3.
23. (a) Новаковская Н. Литература, которая была бы нам нужна // За Россию. 1933. № 11. Январь. С. 4.
24. (b) Новаковская Н. Эпопея без бардов // За Россию. № 13. Март 1933. С. 4.
25. Нольте Э. Европейская гражданская война 1917–1945. Национал-социализм и большевизм. М., 2003.
26. Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Манделштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 9–31.
27. Хлопин М. Ставки // За Россию. 1932. № 6. Август. С. 1.
28. Цуриков Н. Две задачи // За Россию (журнал). 1930. № 1. С. 11–13.
29. Чуженинов. Наш грех // Русь. 1924. № 510. 10 дек. С. 2–3.
30. (a) SENEX. Шатание умов // Русь. 1923. № 59. 6 марта. С. 2.
31. (b) SENEX. Теократическая опасность // Русь. № 61. 1923. 11 марта. С. 2–3.
32. Bürger P. *The Theory of the Avant-garde*. Manchester; Minneapolis, 1984.

33. Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, 1995.
34. Cohen A. *The Symbolic Construction of Community*. London; New York, 1985.
35. Deutsch K. Social Mobilization and Political Development // *The American Political Science Review*. 1961. Vol. 55. № 3 (Sep.). P. 493–514.
36. Horne J. Introduction: mobilizing for ‘total war’, 1914–1918 // Horne J. (ed.) *State, society and mobilization in Europe during the First World War*. Cambridge (UK), 1997. P. 1–17.
37. Poggioli R. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge (Mass.), 1968.
38. Smele J. *The Russian Civil Wars 1916–1926: Ten Years That Shook the World*. Oxford, 2016.
39. Wiederkehr S. “Conservative Revolution” à la russe? An Interpretation of Classic Eurasianism in a European Context // *Journal of Modern European History*. 2017. Vol. 15. № 1 (Jan.). P. 72–84.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Freidin G. Sidya na sanyakh: Osip Mandel'shtam i kharizmaticheskaya traditsiya russkogo modernizma [Sitting on the Sledge: Osip Mandel'shtam and the Charismatic Tradition of Russian Modernism]. *Voprosy literatury*, 1991, no. 1, pp. 9–31. (In Russian).
2. Deutsch K. Social Mobilization and Political Development. *The American Political Science Review*, 1961, vol. 55, no. 3 (Sep.), pp. 493–514. (In English).
3. Wiederkehr S. “Conservative Revolution” à la russe? An Interpretation of Classic Eurasianism in a European Context. *Journal of Modern European History*, 2017, vol. 15, no. 1 (Jan.), pp. 72–84. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Horne J. Introduction: mobilizing for ‘total war’, 1914–1918. *Horne J. (ed.) State, society and mobilization in Europe during the First World War*. Cambridge (UK), 1997, pp. 1–17. (In English).

(Monographs)

5. Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, 1995. (Translated from French to English).
6. Bürger P. *The Theory of the Avant-garde*. Manchester; Minneapolis, 1984. (In English).
7. Cohen A. *The Symbolic Construction of Community*. London; New York, 1985. (In English).
8. Mironov B. *Sotsial'naya istoriya Rossii perioda imperii (18 – nachalo 20 v.)* [The Social History of Imperial Russia (the 18th – the early 20th cc.)]: in 2 vols. 3rd, rev. and app., ed. Vol. 2. St. Petersburg, 2003. (In Russian)
9. Nolte E. *Evropeyskaya grazhdanskaya voyna 1917–1945. Natsional-sotsializm*

i bol'shevizm [The European Civil War 1917–1945. National-Socialism and Bolshevism]. Moscow, 2003. (Translated from German to Russian).

10. Poggioli R. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge (Mass.), 1968. (In English)

11. Rusev R., Manolakev H., Lyutskanov Y., Ilcheva R., Petkova G. (eds. & auth.). *Periodika na ruskata emigratsiya v Bŭlgaria (1920–1943): Entsiklopedichen spravochnik* [Russian Émigré Periodicals of Bulgaria (1920–1943): Encyclopaedic Reference Guide]. Sofia, 2012. (In Bulgarian).

12. Smele J. *The Russian Civil Wars 1916–1926: Ten Years That Shook the World*. Oxford, 2016. (In English).

Люцканов Йордан, Институт литературы Болгарской АН.

Доктор (PhD) по русской литературе (2006), доцент (2013) сектора сравнительного литературоведения.

E-mail: yljuckanov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6363-1585

Yordan Lyutskanov, Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences.

PhD in Russian Literature (2006), Associate Professor (2013), division of Comparative Literature.

E-mail: yljuckanov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6363-1585

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00085

Н.В. Барковская (Екатеринбург)

ПРАВО НА ГОЛОС: ОБРАЗ МИГРАНТА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ*

Аннотация. Задача статьи: рассмотреть, как актуальная русская поэзия осваивает культурные проблемы, порожденные широким распространением трудовой миграции. Согласно мнению автора статьи, основная цель обращения современных поэтов к образам мигрантов – противостоять этническому негативизму, проявлениям ксенофобии. На материале творчества К. Чухров, А. Родионова и Е. Троепольской, Е. Джаббаровоной демонстрируются некоторые из возможных стратегий в освоении опыта «чужести». Театр.док (спектакли Вс. Лисовского, Т. Баталова) предоставил слово самим мигрантам. Эффект правдивости эго-монологов побуждает зрителей к сочувствию. Поэтические пьесы К. Чухров и А. Родионова, Е. Троепольской, выдержанные в стиле гротеска, сатирически показывают высокомерие и претензии на культурную монополию представителей «принимающей стороны»: чиновников УФМС, работодателей и др. Главным средством создания зрелища выступает речь, «властный дискурс», отчужденный от субъекта. Пьесы Чухров и Родионова, Троепольской гротескны, их стиховая форма ломает законы классической лирики. Из произведений авторов-медиаторов следует, что проблемы гастарбайтеров являются отражением внутреннего неблагополучия российского общества. Для молодого поэта Еганы Джаббаровоной опыт мигрантов есть одно из проявлений общего экзистенциального трагизма современного человека. В статье делаются наблюдения над особенностями поэтического языка в такого рода произведениях, особое внимание уделено явлению «гибридной идентичности». Авторы с гибридной идентичностью транслируют в русскую поэзию культурный опыт «другой», но – не «чужой» и не «чуждый», меняя *наш* взгляд на реальность и формируя тем самым «третье пространство» – пространство контакта, смешения, промежутков и пересечений пограничных зон и ситуаций.

Ключевые слова: современная русская поэзия; документальная поэзия; гротеск; К. Чухров; А. Родионов; Е. Троепольская; Е. Джаббарова; гибридная идентичность; ксенофобия.

N.V. Barkovskaya (Yekaterinburg)

Right to Voice: Image of Migrant in Modern Russian Poetry**

Abstract. Objective of the article: to consider how actual Russian poetry masters

* Статья подготовлена в рамках проекта РНФ 19-18-00205 «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху».

** The article was prepared as part of the project 19-18-00205 of the Russian Science Foundation “Poet and Poetry in the Post-historic Era”.

the cultural problems generated by the widespread labour migration. According to the author of the article, the main goal of the appeal of modern poets to the images of migrants is to resist ethnic negativity, manifestations of xenophobia. The material of K. Chukhrov, A. Rodionov and E. Troepolskaya, E. Jabbarova demonstrates some of the possible strategies for learning the experience of “foreignness”. Theater.doc (performances by Vs. Lisovsky, T. Batalova) gave the floor to the migrants themselves. The effect of the truthfulness of ego monologues encourages the audience to sympathy. Poetic plays by K. Chukhrov and A. Rodionov, E. Troepolskaya, sustained in the style of the grotesque, satirically show arrogance and claims for the cultural monopoly of the representatives of the “receiving party”: UFMS officials, employers, etc. The main means of creating a spectacle is speech, “imperious discourse”, alienated from the subject. The plays of Chukhrov and Rodionov-Troepolskaya are grotesque; these poetic forms break the rules of classical lyricism. From the works of the authors-mediators it follows that the problems of guest workers are a reflection of the internal disadvantage of Russian society. For the young poet Yegana Jabbarova, the experience of migrants is one of the manifestations of the common existential tragedy of modern man. The article makes observations on the peculiarities of poetic language in such works; special attention is paid to the phenomenon of “hybrid identity”. Authors with a hybrid identity translate into Russian poetry the cultural experience of the “other”, but not “alien” and not “extraneous”, changing our view of reality and thus forming the “third space” – the contact, mixing, and intersection of both spaces and situations.

Key words: modern Russian poetry; docupoetry; grotesque; K. Chukhrov; A. Rodionov; E. Troepolskaya; E. Jabbarova; hybrid identity; xenophobia.

Миграция является сегодня заметным экономическим, политическим и социокультурным процессом. Этот феномен сопровождается ростом «нового национализма, который заявляет о себе активно на фоне процессов глобализации» [Абашин]. Н.С. Абашин отмечает, что «... незаметный переход от мигранта к гастарбайтеру переключает тему с вопросов географического перемещения на вопросы социальных взаимоотношений на рынке труда» [Абашин 2012, 6]. Под гастарбайтерами имеют в виду мигрантов, занятых неквалифицированным, низко оплачиваемым трудом: это каменщики, дворники, шоферы городского транспорта, разнорабочие. (Эрика Фатланд пишет: «Ни одна другая страна в мире не зависит в такой степени от зарплаты рабочих-мигрантов, как Таджикистан», по ее словам, деньги, которые высылают домой гастарбайтеры, составляют половину валового продукта Таджикистана» [Фатланд 2018, 294]).

Именно гастарбайтеры, с одной стороны, экономически выгодны, а с другой стороны, вызывают негативное отношение местного населения. Нарастание ксенофобии отмечал Б. Дубин, подчеркивая, что этнический негативизм – не результат опыта, а выражение установки: наиболее нетерпимыми оказываются при соцопросах те группы населения, которые не имеют непосредственного опыта контактирования с «понаехавшими» – пенсионеры, домохозяйки, жители отдаленных сел и маленьких городов [Дубин 2011, 350].

Борис Дубин, как несколько ранее Лев Гудков [Гудков 2004], справедливо отмечает, что «неприязнь к тем, кто *вовне*, – лишь проекция конфликтов *внутри*» [Дубин 2011, 349]. Образ «чужака» конструируется из наших собственных фобий и страхов, подавленных комплексов и пережитого опыта насилия. Таким образом, внимание к тому, как современная российская литература осваивает новый социокультурный материал, важно и в плане саморефлексии, чем, собственно, и занимается «новая социальная поэзия».

Мигранты – носители иной культуры, тем более, что среди них немалая часть людей образованных. Так, Всеволод Лисовский, поставивший в Театре.DOC спектакль «Акын-опера», удостоенный премии «Золотая Маска», говорит о своих актерах-гастарбайтерах, что все они получили на родине высшее образование.

Дорис Бахманн-Медик отмечает особые перспективы «переводческого поворота» в гуманитаристике, выходящего за рамки перевода лингвистического, реализуемого как «практика согласования культурных различий», как осмысление взаимосвязанностей и взаимовлияний – особенно в многослойных культурных формациях [Бахманн-Медик 2017, 297, 293]. Она опирается на труды ключевых фигур в постколониальных исследованиях: «Ориентализм» Эдварда В. Саида, эссе Гаятри Чакраворти Спивак «Могут ли угнетенные говорить?», теорию гибридности Хоми К. Бабы. Важный момент – гибридная амбивалентность культурных взаимодействий, вовсе не сводимых к одностороннему отношению господства «доминирующей» культуры [Бахманн-Медик 2017, 324–325]. Не исключена возможность, что именно художники с гибридной идентичностью смогут развивать творческий потенциал.

Какие творческие стратегии выбирают авторы-медиаторы для трансляции на русском языке инокультурной картины мира? Происходит ли при этом трансгрессия русской поэтической традиции? Можно выявить несколько стратегий.

1. Самое естественное – дать право голоса самим мигрантам. В сентябре 2012 г. в Театре.doc состоялась премьера спектакля «Акын-опера», режиссер Всеволод Лисовский, актеры – дворники, строители, рабочие из Таджикистана и Узбекистана. Спектакль был удостоен премии «Золотая маска». Лисовский так характеризует свой замысел: это «“реди-мейд”, история без дополнительной обработки. Последовательно на сцену выходят разные люди, садятся на стул и рассказывают жизненные истории, музицируют, поют песни... Мое вмешательство минимально: я просто помогаю оптимально донести рассказ до зрителя. Ни одного слова я не меняю» [Лисовский]. И режиссер, и сами актеры говорят о том, что получение премии или никак не сказалось на их трудовой деятельности, или даже стало мешать при трудоустройстве. Бекмамадов отмечает, что сами мигранты не ходили на спектакль: нет времени, нет денег на билеты, нет такой установки. Михаил Угаров назвал потенциальным зрителем – москвичей: «... мне важно, чтобы москвичи адаптировались и понимали, что такое узбек, что-

бы у них был интерес к этому» [Угаров]. Таким образом, здесь мигранты говорят о себе, но не для себя, а для публики принявшей их страны.

Немного другой путь намечен попыткой самоанализа. В Театре.док в 2013 г. был поставлен моноспектакль «Узбек» Талгата Баталова. Автор определил свой спектакль как стендап [Баталов]. Истории разных людей проходят сквозь личные переживания и опыт автора, оставившего в другой стране семью и друзей, переходя из социальной сферы в сферу ментального. История внешней миграции становится историей поиска, взросления и одиночества [Баталов].

Оба спектакля активно задействуют зрителей, а эффект правдивости «эго-монологов» побуждает аудиторию к сопереживанию, сочувствию. При этом актеры стараются «правильно говорить по-русски», но именно лингвистические огрехи придают подлинность рассказываемым историям, транслируют живой голос трудового мигранта.

Поэтика театра.док позволила дать голос реальным людям, обнаружить конкретные лица и судьбы, вычленив их из немой массы «таджиков» или «гастеров». В продолжение тенденции можно назвать документальный фильм Анны Моисеенко «Песни Абдула» о жизни артиста Абдумамата Бекмаматова, до сих пор подрабатывающего на стройках и грузчиком.

2. Прямо противоположная стратегия используется в поэтических пьесах Кети Чухров и Андрея Родионова-Екатерины Троепольской. Написанные в гротескной манере, эти произведения сатирически показывают «места инициации» для гастарбайтеров и «мастеров церемоний» – представителей «властной» культуры. В данном случае мигранты показаны «со стороны», профессиональными поэтами.

В сборнике «Просто люди» Кети Чухров [Чухров 2010] пьесы «Беженцы идут в Большой» (2007) и «Комьюнион» (2009) демонстрируют несоответствие «лица» и «маски», сущности человека и его социального статуса. В первой из названных пьес действуют Батал – 67 лет, беженец, бывший преподаватель партистории, заслуженный педагог СССР, Польша – 68 лет, бывший электрик, беженец-меломан и Галя – студентка музыкального училища, из села Шумячи, 20 лет, она пришла в кино с клавиром оперы Верди «Отелло». Эта странная компания маргиналов (мигранты показаны буквально как бомжи) сначала пытается прорваться в кинотеатр «Иллюзион» на фильм-оперу Ф. Дзефирелли «Отелло», потом направляется в Большой театр, но им не хватает денег на билеты, в конце концов, они оказываются водворенными в отделении милиции, где, наконец-то, могут свободно исполнить все клавиры.

В пьесе «Комьюнион» две московские гламурные подруги (Нита – фото-художник, дочь крупного бизнесмена, Ира – арт-критик) решают «посестрински» окульгурить Диамару, делающую ремонт в квартире Ниты. С этой целью запланировано ее крещение в церкви. Диа – малярша из Назрани, якобы приехавшая в Москву вместе с мужем и маленьким сыном. Картина мира в сознании москвичек комична смешением секса, религии, материальных благ и фирменной одежды. Однако крещение чуть не со-

рвалось: Нита уволила работницу за то, что та сходила не в гостевой, а в личный туалет хозяйки. Обиженная Диа собирает вещи и уходит. На улице звонит своему приятелю и рассказывает, что была в этот раз маляршей из Назрани, чуть со смеху не умерла. Зритель или читатель не удивлен, т.к. уже в списке действующих лиц сообщалось, что малярша из Назрани – «вальяжная московская метросексуалка», развлекающаяся переодеваниями (наподобие Дориана Грея или Юрули Двоекурова из романа З. Гиппиус «Чертова кукла»). Тем самым за Диамарой закрепляется демонический ореол, это человек без нравственных правил. Но имя ее – сокращенное от «диалектический материализм», по ходу сюжета она поет песню своего деда про «мы, коммунисты», в конце пьесы произносит горячие слова про дружбу и солидарность. Если учесть, что сборник «Просто люди» опубликован в Свободном марксистском издательстве, то получается, что Чухров выворачивает наизнанку любую позицию, любую доктрину или стереотип массового сознания.

В пьесе А. Родионова и Е. Троепольской «Проект “Сван”» также сатирически показана претензия «власти» на исключительное обладание высокой культурой и незабываемыми эстетическими оценками. В прологе Золотой ангел (сотрудник православной полиции) разъясняет:

*В далеком, великом будущем Российской Федерации
Был принят закон о поэтической речи
Этот закон о всеобщей рифмизации
Лег тяжелым грузом на чиновничьи плечи*

*Официальным языком государственного учреждения
Стала русская силлаботоника
Документы превратились в стихотворения
И превратились в поэтов чиновники*

*Чтобы стать гражданином РФ по новому уложению
В первой поэтической державе галактики
Нужно сдать экзамен по стихосложению
И показать владение поэзией на практике
[Родионов, Троепольская, 2017, 14].*

Проект «Сван» предназначен для того, чтобы «гадким утятам давать гражданство лебединое» [Родионов, Троепольская 2017, 18].

Поэт Слава Родин готовит к экзамену трудовых мигрантов, причем искренне любит поэзию и желает добра своим подопечным. Экзамен принимают члены поэтического трибунала, работники УФМС: две, в общем-то, не злые дамочки и Клавдия Петровна, комиссар поэтического трибунала. Сошлемся на анализ пьесы, предпринятый И.И. Плехановой [Плеханова 2018].

Экзамен сдают Узбек Саид-шах и Молдакул, ученики Славы. Они от-

вечают в стихах на вопросы о родителях, о профессии, о том, откуда и зачем приехали. Обязательно – вопрос о красоте русской природы, о «невестушке нашей, белой березе»:

Клава:

Как вам нравится русская природа?

Любите ли вы русский лес?

Саид-шах:

Я косил одуванчики целых два года

Перед подольским УФМС

[Родионов, Троепольская 2017, 24].

Затем появляется слепая цыганка Октавия: «В тревожное время, когда враг у ворот / Я мечтаю России служить как пророчица / Господин президент, святой русский народ / Светом горных дорог озарить мне вас хочется!» [Родионов, Троепольская 2017, 26]. На вопрос Клавы, почему пускают сумасшедших, Елена Нечаевна отвечает, что Октавия единственная, у кого есть приглашение, причем – из службы контрразведки.

Внезапно Елена Нечаевна хватает бритву и убивает всех подряд («срежала на экзамене»), в живых остаются только Слава и Клава.

Действие продолжается спустя год, в 3-м действии на первый план выходит классическая тема «поэт и власть». Слава превратился в «тихую пьянь из слободки вороньей», поскольку «стране победившей поэзии не нужен поэт» [Родионов, Троепольская 2017, 36]. В его запущенном жилище выпивают друзья-поэты, готовящие по стихосложению детей и жен богачей, даже одного олигарха для выступлений в Госдуме. Слава просит их разыграть роли его погибших учеников. Кстати появляется и Клава, весь год искавшая Славу, чтобы соединить с ним свою судьбу.

Поэты-маргиналы откровенно издеваются над Клавой-экзаменатором, отказываются от права получения гражданства, например: *Клава*: «Лучше жить в большой и сильной державе», *Саид-шах*: «Лучше жить в глухой провинции, у моря» [Родионов, Троепольская 2017, 37]. Помимо Овидия, Марциала и Бродского, над сценой витает и образ Пушкина, поскольку Слава, оказывается, потомок эфиопа (тогда праздник Петра и Февронии и розыгрыш, устроенный «поэтическим кластером», травестийно напоминают о лицейской годовщине, прекрасном союзе друзей и милости к падшим).

Слава отстаивает романтическую концепцию поэзии: «Поэзия – она как в небе комета / Твое гражданство ей не закон», «Сейчас ей ближе не кабинет чиновника, / А метла таджика или узбека» [Родионов, Троепольская 2017, 39, 40].

В отчаянии Клава сама сочиняет стих о России:

Средь белых льнов и черной нефти

Народы дружат

А серый волк и белый лебедь

Им верно служат

Им васильки цветут в пиенице,

И вслед за радостью растений

Огнями полыхают василиски

Из нефтегазовых месторождений

[Родионов, Троепольская 2017, 41].

Потрясенный Слава кричит: «Клава, выходи за меня!». Пройдя экзамен на поэтическую совместимость и собрав необходимое количество справок, герои с рифмующимися именами становятся мужем и женой. Завершается пьеса благостной картиной чаепития в УФМС, во время которого Клава Петровна произносит слова: «...ведь сказать “русский – значит, поэт” не то же самое, что сказать “поэт – значит, русский”» [Родионов, Троепольская 2017, 50].

Пьесы Чухров и Родионова-Троепольской показывают театр, церковь, УФМС, ЗАГС как пространства перехода, где мигранты должны пройти обряд инициации. Классическая культура, как и русский язык, выступают не средством коммуникации, а орудием власти и подавления, не случайно у Чухров герои, непосредственно после Большого театра, оказываются в отделении милиции, а в самом начале пьесы Родионова-Троепольской, когда гастробайтер планирует вместо сдачи поэтического экзамена сразу заплатить деньги за получение гражданства, появляется Золотой ангел и напоминает: «Вы незаконно находитесь на территории Российской Федерации!» [Родионов, Троепольская 2017, 15].

Документ о гражданстве (или билет в театр, или запись в церковной книге о крещении) выступает как «отчужденное свидетельство» [Каспэ 2013]. Мигрант стремится вписаться в уже существующую систему, даже ценой резкого снижения социального статуса и заменой своего «голоса» на требуемый, пусть и чужой для себя.

Сама поэтика рассмотренных пьес анти-догматична, анти-канонична, контр-культурна: пьесы написаны отнюдь не силлабо-тоническим метром, рифма отсутствует, либо она нарочито неожиданная, эффектная до комизма, Характерны резкие стилистические контрасты в речи персонажей, обилие разговорной и грубой лексики. Не выдержана и форма классической драмы, в частности, почти нет обстановочных ремарок, что составляет резкий контраст с драматургией конца XIX – начала XX вв., тяготеющей к повествовательности. Не оговариваются световые и звуковые сценические эффекты, жесты героев. Главным средством создания зрелища («каскада аттракционов») выступает речь, дискурс власти, отчужденный от героев или используемый ими как социальная маска.

Реди-мейды и поэтический театр тяготеют к выходу за границы поэзии в сторону акционизма. При этом сохраняется экзотизация (национальная и культурная) трудовых мигрантов как особой, отличной от остальных социальной группы.

3. Другой вариант озвучивания голосов тех, кто борется за выживание, реализует поэзия авторов со сложной или гибридной идентичностью. Эти авторы вписаны в контекст русской и мировой культуры, не ощущают себя «инофонами» или «маргиналами». Они транслируют в русскую поэзию культурный опыт «другой», но не «чужой» и не «чуждый», меняя *наш* взгляд на реальность и формируя тем самым «третье пространство» – пространством контакта, смешения, промежутков и пересечений пограничных зон и ситуаций. Ю.А. Дрейзис использует понятия мультикультурного субъекта и культурного трансфера [Дрейзис 2015].

В качестве примера обратимся к небольшой книге стихов Еганы Джаббаровской «Позы Ромберга» [Джаббарова 2018]. В книжечке менее двух десятков стихотворений, но ее монтажная структура очень концептуально выстроена. Большой раздел состоит из трех частей: «Меджнун влюбленный», «Меджнун странствующий», «Меджнун умирающий», что соответствует широко распространенному в арабском мире сюжету о Меджнуне и Лейла. Однако в примечании автора к имени Меджнун [Джаббарова 2018, 6] на первый план выдвинуто не значение безнадежно влюбленного юноши, а суфийского отшельника, что настраивает читателя не на апелляции к жанровой памяти «любовной лирики», связанной с сюжетом Меджнун и Лейла, но на медитативное, философское, мистическое прочтение текстов. Меньший раздел называется «Позы Ромберга» и состоит из двух маленьких частей: «Плечи» и «Имена». Помимо стихотворений, в книге есть «фреймы документальности» (термин В.Л. Лехциера [Лехциер 2018]): статья из Википедии открывает книгу, поясняя ее название, ссылки включаются в качестве примечаний. Мотивы фарсиязычной поэмы соседствуют не только с научным дискурсом, но и с современной русской разговорной речью, а также с выражениями на арабском, турецком, азербайджанском языках. Отметим использование автором стихов распространенных интернет-источников, в частности, статьи из Википедии «Малаика», что свидетельствует о сознательном усилии по формированию своей гибридной культурной идентичности.

Книга многосубъектна, одних только названных по имени персонажей более 20, а замыкающее книгу стихотворение называется «99 имен» (Аллаха). Некоторые имена относятся к разным персонажам, так, Зухра фигурирует во всех разделах книги, но это явно не одно лицо: Зухра – мать, заботящаяся о детях, у Зухры – нерожденный сын, Зухра, которую никто не любил и не жалел, Зухра обреченная: «завтра и ты помрешь, Зухра». Но есть и общая суть всех этих обликов: Зухра – великая невеста пустыни [Джаббарова 2018, 15]. Кроме того, присутствуют вполне определенные, но безымянные фигуры со своей речью: охранник, медсестра, мать. В.Л. Лехциер пишет, что доскрипту озвучивает голоса тех, кто борется за выживание, и в такой поэзии невозможна единственная точка зрения: кроме документа и авторской задачи есть еще множественный дискурсивный субъект. Степень документальности может быть разной, но такая поэзия всегда на грани фикшна и нефикшна, преодолевает эстетическую замкну-

тость поэзии, отчужденность или дистанцированность от жизни, гранича с акционизмом. Таким образом, сама структура книги подчинена принципу контакта, спайки, пересечения разных зон.

Под обложкой книги соседствуют персонажи, объединенные несчастьем, положением на краю жизни: это и больные из неврологического отделения городской больницы № 40 в Екатеринбурге – в палате, на лавочке во дворе, в морге, это и мигранты, едущие в метро, это и жертвы «убийств чести» в мусульманских государствах, и пострадавшие при бомбардировках в Сирии. Характерно, что почти все персонажи – женщины, а сквозные мотивы – пустая женская утроба и нерожденные дети как символы обрыва, пресечения жизни.

Собственно о мигрантах повествует цикл «Голова к голове» из раздела «Меджнун странствующий». В качестве эпиграфа взяты слова М. Цветаевой (для которой характерна проповедь «окраинных» ситуаций): «Потому что, если мы все под Богом, то на чужой земле еще и под людским гневом ходим». Вот первое из пяти стихотворений:

Ибрагиму говорят
ты чурка
черный чужой чудак
«ч» малознакомое в русском языке
из-за таких как ты – говорят ему –
взрывают бомбы
и убивают людей

Ибрагим плачет
молча заходит в дом
у него двое детей
засыпающих на коленях
он просит у Аллаха милости и терпения
хлеба и мира

из-за угла Асра говорит
завтра воскресенья
а про себя:
в чем печаль твоя дорогой
где скрываются твои мысли
в глубокий час смятения
[Джаббарова 2018, 10].

В третьем стихотворении Зухра заворачивает деньги в расшитый сурами белый платок: *вот Ахмеду на книги, вот Айтен на новую кофту*, потом дочь Айтен бережно заворачивает умершую мать в этот же большой белый платок. Мишари из четвертого стихотворения, продавец фруктов, вечером возвращается домой, «где огромные черные глаза детей» жадно смотрят

на еду,

На вопрос жены продал ли что-нибудь
молча глотаешь слюну

Юсуф обнимает твои колени и говорит: *баба*
Здравствуй, сынок, отец твой – пустые колосья овса
[Джаббарова 2018, 12].

Не раз уже отмечалось, что в современной литературе метро трактуется как локус inferнальный, могильный; хтонический, таковы же и голубые коридоры морга в подвале больницы № 40: их омывает Зухра слезами, за головой дервишей-мевлели (врачей в белых халатах?) вырастают «ямы черепные черепные мосты», коридоры подвала похожи на вскрытые вены, последние пути утопленников – именно здесь можно обниматься, не боясь посторонних [Джаббарова 2018, 26].

Голос сочувствия звучит в замыкающем стихотворении цикла о мигрантах:

Мишари, Зухра, Муса, Ибрагим
покачиваясь голова к голове
едут в душном вагоне метро
Ибрагим Муса, Зухра, Мишари

где ваш дом?
[Джаббарова 2018, 12].

Джаббарова отходит от «восточной» традиции в русской поэзии. Вместо «роз Ширази», сладостного Гюлистана Саади или изящных образов рубаи Омара Хайяма, газелей Гафиза, исламский Восток предстает полем войны, насилия, разрушения и смерти. Неблагополучие, злой рок следуют по пятам и за теми, кто эмигрировал в другие страны – и это отталкивает людей. Так же отпугивают и люди больные. В.Л. Лехциер выделяет понятие «парадокс надежды», используемое Черил Маттингли: здесь нет оптимизма, нет слепой веры в медицину или счастливый исход лечения, но выражена стратегия создания пограничных пространств для личных и социальных трансформаций в ситуации тяжелой болезни. Социальная политика здесь, пишет ученый, это «не политика государства в области здравоохранения, а те социальные действия, которые люди осуществляют по отношению друг к другу как в частных, так и в публичных пространствах» [Лехциер 2016, 629].

Лирическая героиня в стихах Еганы Джаббаровой находится вместе с изображенными обреченными людьми (в эпиграфах-прологе одна из реплик прямо об этом свидетельствует. «Гулечка говорит: Джаббарова, поручни в отделении для кого? – Для меня»). «Другой» для нее – не чу-

жак, безразличный *он*, но близкое *ты*. Такой конвергентный тип сознания, интерактивная форма авторства (по терминологии В.И. Тюпы [Тюпа 2010]) реализуется в пространстве контакта разных маргинализированных групп. Наиболее ярко гибридность слова героини воплощается в любовных обращениях к другому и в молитвах. Цикл «Süt» («Молоко», турецк.), содержащий истории убийств, которые основаны на реальных фактах, завершается молитвой, соединяющей традиции ислама и христианства:

кружатся их невинные души как дервиши
белые саваны красные колпаки
Господи упокой души их и спаси
Господи упокой души их и спаси
Господи упокой души их и спаси
белые саваны спят под ладонью земли

АМИНЬ
[Джаббарова 2018, 18].

Или:

Земное

назиатнаиатназиат
в этом доме не спят
видишь ангелов с черным лицом
от них пахнет могильной землей

помолись перед смертью уста
попроси
за
свою
колыбель

(назиат – (араб.) ангелы, ответственный за сбор душ неверующих, жестокости и грубы; уста – (тур.) мастер)
[Джаббарова 2018, 22].

Отметим, что имена персонажей в цикле «Голова к голове» являются общими для исламской и христианской традиций: Ибрагим – арабская версия имени Авраам, Муса – Моисей, Юсуф – Иосиф. Заглавное имя в одном из стихотворений – Иса – имя пророка ислама Исы ибн Марьям, соответствует Иисусу.

Характерна интонация стихотворений. Джаббарова не стилизует текст под суры, не переводит суры в ямб (хотя такие переводы существуют), она избирает верлибр, вовсе не разбитый на аяты, но звучащий распевом, особенно в окончаниях строк, а также в укороченных строках, которые приходится произносить нараспев (как бы удваивая гласные), чтобы не по-

терялся ритм.

То, что говорится вслух, призвано успокоить, утешить. Так, Фатьма целует Мевлюта, которому предстоит днем погибнуть, говоря: «ничего плохого никогда не случится с нами / спи, дорогой, еще рано» [Джаббарова 2018, 6]. (Широко распространенное имя Фатима, так звалась самая прославленная дочь Мухаммеда, означает «отлучающая от груди», имя Мевлют означает «младенец, ребенок»). Имена собственные создают обобщенный, философско-религиозный подтекст конкретной ситуации).

Микроцикл «Плечи» завершают слова самой лирической героини:

написано: соблюдайте чистоту
а надо было написать: соблюдайте тишину
не кричите от безысходности

а если вам надобно кричать
прячьтесь в плечи
Мункара и Накира

святых мужчин с черными глазами
а если и это не поможет
слушайте, периодически говоря:
живой, чай пью, передвигаюсь

(Мункар и Накир – в исламской эсхатологии ангелы, которые наказывают мертвых в могилах, их имена упоминаются в Сунне, но ни разу не упоминаются в Коране) [Джаббарова 2018, 27].

Молитва требует тишины:

непорочно молчание
покрытые до головы
женщины читают суры

на окрик охранника
здесь находится нельзя
не реагируют
<...>

у тебя есть слова
но они словно четки стучат
по твоей голове
не имея возможности стать

чем-то вроде любви
и поэтому лучше молчать
и поэтому не говори
[Джаббарова 2018, 7].

Таким образом, если первая стратегия (представленная «Акын-оперой» и др. спектаклями документа) заключалась в проговаривании мигрантами своих «слов» для нас (русских), а вторая стратегия (поэтические пьесы Чухров и Родионова-Троепольской) стремилась показать, что они (мигранты) – не хуже, чем мы, то третья стратегия читателю внушает мысль, что мы – как они: так же подвержены року, уязвимы, беззащитны. В одном из выступлений (по поводу «убийств чести» в мусульманских странах) Егана Джаббарова прямо сформулировала этот общечеловеческий принцип: «Пока все будут относиться к этому как к вещи, ”которая происходит не со мной”, – это плохой принцип. Потому что “не с тобой” – это временно» [Джаббарова].

Моделирование общего пространства для всех миноритарных групп, вытесненных на обочину жизни, неизбежно требует самого общего, экзистенциального уровня, который и задается именами героев фарсиязычных поэм, сурами Корана, мифологическими мотивами суфийской традиции. Почти в самом начале книги помещено стихотворение о десяти ангелах и первотворении: «аль – укуль – уль – ашара». Последний, десятый ангел, «выпускает на свет МИР» – и «девять небес разваливаются от стыда» [Джаббарова 2018, 5]. Мир в целом жесток и несправедлив к человеку. Поэзия Еганы Джаббаровой привлекает тем, что она пишет о мигрантах не в аспекте политического акционизма, не заостряет националистические конфликты, а по-женски пытается установить взаимопонимание, любовь и сострадание, доказать право каждого на счастье и, увы, обреченность каждого на несчастье и смерть.

Название книги – «Поза Ромберга» – заостряет социальный смысл. Согласно статье из Википедии, это поза, когда человек стоит с закрытыми глазами и вытянутыми вперед руками (мотив темноты – один из сквозных в книге). Поза Ромберга имеет диагностическое значение: выявляет изменение равновесия при поражениях мозжечка, нервной системы, спинного мозга или при полиневрите. Собранные в книге тексты, с их неровными ритмами и глубоко трагическим содержанием, – также симптом неблагополучия общества и неустойчивости положения отдельного человека.

Из рассмотренного материала следует, что современная поэзия чутко отзывается на актуальные проблемы, порожденные процессами трудовой миграции, пытается противостоять росту ксенофобии. При этом наблюдается не только трансгрессия классических поэтических форм, но и обогащение ресурсов русской поэтической речи элементами иноязычной традиции. Полагаем, что тенденция будет развиваться, и помимо трех охарактеризованных стратегий появятся и другие способы «культурного перевода».

Автор благодарит Д.Б. Граматчикова за ценные замечания, касающиеся семантики арабских имен в стихотворениях Е. Джаббаровой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашин Н.С. О советской и постсоветской Средней Азии: интервью. URL: <http://caa-network.org/archives/10400> (дата обращения 12.08.2018).
2. Абашин Н.С. Среднеазиатская миграция: практики, локальные сообщества, транс-национализм // Этнографическое обозрение. 2012. № 4. С. 3–13. URL: https://eu.spb.ru/images/et_dep/abashin/abashin_etnogrMigr.pdf (дата обращения 11.08.2018).
3. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. М., 2017.
4. Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 гг. М., 2004.
5. Джаббарова Е. Позы Ромберга. Серия Craft. СПб., 2018.
6. Дрейзис Ю.А. Билингвизм vs мультикультурализм: феномен творчества австрало-китайского поэта Оуян Юя // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 295–315.
7. Дубин Б. Россия нулевых: политическая культура, историческая память, повседневная жизнь. М., 2011.
8. С метлой и микрофоном: гастарбайтеры на сцене Большого театра // Lenta.ru. Театр: Культура. URL: https://lenta.ru/articles/2014/04/22/akuyn_opera/ (дата обращения 11.08.2018).
9. Лехциер В.Л. Исследования «практик надежды» в медицинской антропологии Черил Маттингли // Журнал исследований социальной политики. 2016. Т. 14. № 4. С. 623–630.
10. Лехциер М. Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Новое литературное обозрение. 2018. № 2 (150). С. 229–250. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-.html> (дата обращения 10.08.2018).
11. Муратханов В. Записки змеи. Опыт натурализации // Дружба народов. 2007. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/8/mu11.html> (дата обращения 24.12.2018).
12. Муратханов В. Узбекские слова // Арион. 2012. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/4/m11.html> (дата обращения 21.12.2018).
13. Плеханова И.И. О зрелищности современной поэзии // Уральский филологический вестник. 2018. № 3. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 19. С. 68–81.
14. Родионов А., Тропольская Е. Оптимизм: поэтические пьесы. М., 2017.
15. Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / под ред. И.М. Каспэ. М., 2013.
16. Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010.
17. Угаров М. Мигранты на сцене к толерантности через театр: интервью // Эхо Москвы. 2013. 19 ноября. URL: <https://echo.msk.ru/programs/poehali/1200643-echo/> (дата обращения 24.12.2018).
18. Художник всегда умнее. Талгат Баталов: о театре, истории, свободе слова. URL: <http://www.krsk.aif.ru/culture/1200779> (дата обращения 11.08.2018).

19. Чухров К. Просто люди: драматические поэмы. Серия Craft. СПб., 2010.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Abashin N.S. Sredneaziatskaya migratsiya: praktiki, lokal'nyye soobshchestva, trans-natsionalizm [Central Asian Migration: Practices, Local Communities, Trans-Nationalism]. *Etnograficheskoye obozreniye*, 2012, no. 4, pp. 3–13. Available at: https://eu.spb.ru/images/et_dep/abashin/abashin_etnogrMigr.pdf (accessed 11.08.2018). (In Russian).
 2. Dreyzis Yu.A. Bilingvizm vs mul'tikul'turalizm: fenomen tvorchestva avstralokitayskogo poeta Ouyan Yuya. [Bilingualism vs Multiculturalism: The Phenomenon of Creativity of the Australian-Chinese Poet Ouyang Yu]. *Kritika i semiotika*, 2015, no. 1, pp. 295–315. (In Russian).
 3. Lekhtsiyer V.L. Issledovaniya “praktik nadezhdy” v meditsinskoy antropologii Cheril Mattingli [Research “Practices of Hope” in Medical Anthropology Cheryl Mattingly]. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki*, 2016, vol. 14, no. 4, pp. 623–630. (In Russian).
 4. Lekhtsiyer M. Eksponirovaniye i issledovaniye, ili chto proiskhodit s sub'yektom v noveyshey dokumental'noy poezii: Mark Novak i drugiye [Exposure and Research, or What Happens to a Subject in the Newest Documentary Poetry: Mark Nowak and Others.]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2018, no. 2 (150), pp. 229–250. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-.html> (accessed 10.08.2018). (In Russian).
 5. Plekhanova I.I. O zrelischnosti sovremennoy poezii [On the Entertainment of Modern Poetry]. *Ural'skiy filologicheskiiy vestnik*, 2018, no. 3, Series: Russkaya literatura 20–21 vekov: napravleniya i techeniya [Russian Literature of the 20–21 Centuries: Directions and Trends], issues 19 pp. 68–81. (In Russian).
- ## (Monographs)
6. Bachmann-Medick D. *Kul'turnyye povoroty. Novyye oriyentiry v naukakh o kul'ture* [Culture Turns. New Benchmarks in the Science of Culture]. Moscow, 2017. (Translated from German to Russian by S. Tashkenov).
 7. Gudkov L. *Negativnaya identichnost'. Stat'i 1997–2002 gg.* [Negative Identity. Articles 1997–2002]. Moscow, 2004. (In Russian).
 8. Dubin B. *Rossiya nulevykh: politicheskaya kul'tura, istoricheskaya pamyat', povsednevnyaya zhizn'* [Russia of Zero: Political Culture, Historical Memory, Everyday Life]. Moscow, 2011. (In Russian).
 9. Kaspe I.M. (ed.). *Status dokumenta: okonchatel'naya bumazhka ili otchuzhdennoye svidetel'stvo?* [Status of the Document: The Final Paper or Alienated Evidence?]. Moscow, 2013. (In Russian).
 10. Tyupa V.I. *Diskursnyye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, 2010. (In Russian).
 11. Fatland E. *Sovetistan. Odisseya v Tsentral'noy Azii: Turkmenistan, Kazakhstan*,

Tadzhikistan, Kirgizstan i Uzbekistan glazami norvezhskogo antropologa [Sovietistan. Odyssey in Central Asia: Turkmenistan, Kazakhstan, Tajikistan, Kyrgyzstan and Uzbekistan through the Eyes of a Norwegian Anthropologist]. Moscow, 2018. (Translated from Norwegian to Russian).

Барковская Нина Владимировна, Уральский государственный педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-9131-5937

Nina V. Barkovskaya, Ural State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Institute of Philology, Cultural Studies and Intercultural Communication.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-9131-5937



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 14.11.2019

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 nivestnik@yandex.ru