



НОВЫЙ филологический ВЕСТНИК



№ 4(51)
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

№ 4 (51) ‘ 2019

The New Philological Bulletin

№ 4 (51) ‘ 2019

Москва
2019

Moscow
2019

Новый филологический вестник
№ 4 (51) ' 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 наследие» 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
№ 4 (51) ' 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
Выпускающие редакторы номера:
А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ)

**Prepared by the Institute for Philology and History,
Russian State University for Humanities (RSUH)**
Managing editors of the issue
A.V. Filatov (MSU, IWL RAS), G.A. Filatova (MSU)

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

Теория литературы. Текстология

Т.А. Быстрова, А.Г. Никитюк (Москва)
Автор, повествователь и герой в творчестве Вальтера Сити.....16

А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)
Формирование цифровых баз данных рукописей: проблемы и текстологические перспективы. Статья 2.....27

Джун Мира (Москва)
«Металингвистика» М.М. Бахтина и ее роль в изучении вербализации наррации.....42

Ц.Б. Селеева (Элиста)
Функционально-семантические особенности типических мотивов в сюжете синьцзян-ойратской версии «Джангара».....53

И.В. Кузнецов (Новосибирск)
«Как мы пишем» – тогда и теперь.....65

Фольклористика

Д.В. Убушиева (Элиста)
Элементы архаики в эпосе «Джангар».....73

Б.Б. Манджиева (Элиста)
Сохранность эпической песни «Джангара» во времени: текст «певца-учителя» и «певца-ученика».....82

Русская литература

А.Н. Ужанков (Москва)
Рецепция притчи о блудном сыне в «Слове о полку Игореве».....98

О.А. Туфанова (Москва)
Политическая легенда в исторических повествованиях первой трети XVII века.....111

Д. Кемпер (Москва)
Истоки внешней культурной политики в России. Часть 3. Европейские контакты Генриха фон Гюйссена на службе внешней культурной политики Петра Первого.....123

С.В. Савинков (Воронеж)
Между видимым и видением: к пушкинской идеологии гармонии.....136

В.Г. Мехтиев (Хабаровск)
Словесные повторы в романе «Война и мир».....146

П.Е. Янина (Нижегород)
Публицистические стратегии Горького-фельетониста (на материале цикла «Беглые заметки»).....154



В.В. Королева (Владимир)
«Гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева.....165

Е.В. Глухова (Москва)
Гетеротопия усадьбы в поэтике русского символизма (часть первая: Зинаида Гиппиус).....178

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)
«И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока (Статья вторая).....187

Е.В. Кузнецова (Москва)
Мотив «пророчества о нашем дне» в «мужской» и «женской» лирике русского модернизма (Статья первая).....210

Л.Г. Кихней (Москва), В.А. Гавриков (Брянск)
«Кабачкий локус» в русской поэзии XX века: статья первая (символизм и акмеизм).....228

М.Н. Дарвин (Москва)
Русский футуризм в контексте европейского культурного трансфера: война и мир (1909–1920).....247

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)
Оппозиция «временное – вечное» в стихотворении Б.Л. Пастернака «Бальзак» (к вопросу об угрозе деаксиологизации культуры).....255

М.М. Гельфонд, А.А. Мухина (Нижегород – Москва)
О чеховском фоне «Стихотворений Юрия Живаго» Б.Л. Пастернака.....269

Я.Д. Чечнёв (Москва)
О снах нового типа в романе К.К. Вагинова «Гарпагонияна».....282

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)
Роман Набокова “The Real Life of Sebastian Knight” как гибридный гипертекст Достоевского (Статья первая).....295

Т. Сташенко (Тарту, Эстония)
«Поэт, как таковой»: образ Константы Ильдефонса Галчинского в интерпретации Д. Самойлова.....309

Я.В. Юркина (Москва)
Российский немецкий писатель Андреас Зак как рецензент.....319

И.С. Леонов (Москва)
Книга архимандрита Тихона (Шевкунова) ««Несвятые Святые» и другие рассказы» в контексте жанра литературной исповеди: циклы «Судьбы» и «События».....334

Мемуаристика

- О.А. Симонова (Москва)**
О возможном окончании мемуарной диалогии А.А. Саксаганской
о Гражданской войне.....344

Зарубежные литературы

- К.С. Шаров (Москва)**
Христианская проповедь как сюжетобразующий мотив
средневековой рыцарской поэмы «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь».....356

- А.Я. Аббасхилми (Багдад, Ирак), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)**
Творчество А.П. Чехова в рецепции А. Наим (Ирак).....372

Филология плюс...

- И.Н. Пупышева (Тюмень)**
Г.Ф. Лавкрафт в культурных индустриях: писатель и бренд.....384

Переводоведение

- Лю Байвэй (Харбин, Китай)**
Русский перевод китайской садовой лексики с точки зрения
эквивалентного перевода (на примере русского перевода 17-й
главы романа «Сон в красном тереме»).....398

- С.В. Мирзаева (Элиста)**
Монгольский перевод «Сутры о восьми светоносных» как
образец дхарани-сутр.....409

- Г.А. Филатова (Москва)**
Трансформации типов дискурса как речевой характеристики
персонажа в переводном тексте (на материале романа Р. Желязны
“Creatures of Light and Darkness”).....426

- И.И. Воронцова, Т.В. Комиссарова (Москва)**
Современная политкорректная лексика в дискурсе ограниченных
возможностей здоровья человека в текстах англоязычных СМИ и
особенности ее перевода на русский язык.....438

Обзоры и рецензии

- И.Л. Савкина (Тампере, Финляндия)**
История русской литературы сквозь гендерную оптику. Рецензия
на книгу: Строганова Е.Н. Классики и современницы: Гендерные
реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт,
2019. 400 с.....450

- В.В. Кондратьева (Таганрог)**
Личная библиотека А.П. Чехова в Таганроге. Рецензия на книгу:
Личная библиотека А.П. Чехова. Избранное. Таганрог:
Типография ООО «Веда», 2017. 156 с.....456

CONTENTS

Theory of Literature. Textual Studies

- T.A. Bystrova, A.G. Nikitiuk (Moscow)**
The Author, Narrator and Character in the Novels of Walter Siti.....16

- A.A. Chevtaev (Saint-Petersburg)**
Formation of Digital Databases of Manuscripts: Problems and
Textological Perspectives. Article 2.....27

- Jun Mira (Moscow)**
Mikhail Bakhtin’s Metalinguistics and its Role in the Study of
Speech Representation.....42

- Ts.B. Seleeva (Elista)**
Functional and Semantic Features of Typical Motifs in the Plot
of Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”.....53

- I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)**
“How We Write” – Then and Now.....65

Folklore Studies

- D.V. Ubushieva (Elista)**
Archaic Elements in the Epic “Dzhangar”.....73

- B.B. Mandzhieva (Elista)**
Integrity of One “Dzhangar” Epic Song across Time: the Text
of the ‘Rhapsode Teacher’ and That of His ‘Rhapsode
Student’ Revisited.....82

Russian Literature

- A.N. Uzhankov (Moscow)**
The Reception of the Parable of the Prodigal Son in “The Tale
of Igor’s Campaign”.....98

- O.A. Tufanova (Moscow)**
Political Legend in the Historical Narratives of the First Third
of the 17th Century.....111

- D. Kemper (Moscow)**
The Beginnings of Foreign Cultural Politics in Russia. Part 3.
Heinrich von Huyssen’s European Network in the Service
of the Foreign Cultural Policy under Peter the Great.....123

- S.V. Savinkov (Voronezh)**
Between the Visible and the Vision: Towards Pushkin’s Ideology
of Harmony.....136

- V.G. Mekhtiev (Khabarovsk)**
Lexical Repetitions in the Novel “War and Peace”.....146



P.E. Yanina (Nizhny Novgorod) The Publicistic Strategies of Gorky as Feuilletonist (on the Material of the Cycle “Cursory Notes”).....	154
V.V. Koroleva (Vladimir) “Hoffmann’s Complex” in L. Andreev’s Stories.....	165
E.V. Glukhova (Moscow) Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism (Part I: Zinaida Hippus).....	178
V.B. Zuseva-Özkan (Moscow) “And the Maiden Will Pick Up the Shield...”: Female Warrior in A. Blok’s Poetry (Article II).....	187
E.V. Kuznetsova (Moscow) The Motif of “Prophecy of Our Day” in the “Male” and “Female” Lyrics of Russian Modernism (Article I).....	210
L.G. Kikhney (Moscow) V.A. Gavrikov (Bryansk) “The Tavern Locus” in the Russian Poetry of the 20th Century. Article 1. Symbolism and Acmeism.....	228
M.N. Darvin (Moscow) Russian Futurism in the Context of European Cultural Transfer: War and the World (1909–1920).....	247
V.I. Zobotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad) The Opposition of Temporary and Eternal in Boris Pasternak’s “Balzac” (the Threat of Value Erosion Revisited).....	255
M.M. Gelfond, A.A. Mukhina (Nizhny Novgorod – Moscow) About the Chekhov’s Background of the “Poems by Yuri Zhivago” by Boris Pasternak.....	269
Ya.D. Chechnev (Moscow) About Dreams of a New Type in K.K. Vaginov’s Novel “Garpagoniana”.....	282
S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg) Nabokov’s Novel “The Real Life of Sebastian Knight” as the Hybrid Dostoevsky’s Hypertext (Article I).....	295
T. Stashenko (Tartu, Estonia) “Poet as He Is”: The Image of Konstanty Ildefons Galczynski in D. Samoylov’s Interpretation.....	309
Ya.V. Yurkina (Moscow) Russia’s Ethnic German Writer Andreas Saks as a Reviewer.....	319
I.S. Leonov (Moscow) The Book of Archimandrite Tikhon (Shevkunov) “Unholy Saints and Other Stories” in the Context of Literary Confession Genre: the Cycles of “Fate” and “Events”.....	334



Memoir Studies

O.A. Simonova (Moscow) On the Possible End of A.A. Saksaganskaya’s Memoirs about the Civil War.....	344
---	-----

Foreign Literatures

K.S. Sharov (Moscow) Christian Sermon as a Plot-forming Motif of Medieval Chivalric Poem “Sir Gawain and the Green Knight”.....	356
---	-----

A. Abbaskhildi (Baghdad, Iraq) M. Larionova (Rostov-on-Don) The Works of A.P. Chekhov in A. Naim’s Reception (Iraq).....	372
--	-----

Philology and...

I.N. Pupysheva (Tyumen) H.P. Lovecraft in the Cultural Industries: the Writer and the Brand.....	384
--	-----

Issues of Translation Studies

Liu Baiwei (Harbin, China) Russian Translation of Chinese Garden Vocabulary from the Point of View of Equivalency (Based on the Russian Translation of the 17th Chapter of the Novel “A Dream of Red Mansion”).....	398
---	-----

S.V. Mirzaeva (Elista) A Mongolian Translation of the “Sutra of Eight Luminous” as Dhāraṇī-sūtra.....	409
---	-----

G.A. Filatova (Moscow) Transformation of Discursive Types as Speech Characteristics of a Character in the Translation (a Case Study of R. Zelazny’s Novel “Creatures of Light and Darkness”).....	426
---	-----

I.I. Vorontsova, T.V. Komissarova (Moscow) Modern Politically Correct Vocabulary in the Discourse of Limited Human Health in the Texts of English-Speaking Media: The Peculiarities of Their Translation into Russian.....	438
--	-----

Surveys and Reviews

I.L. Savkina (Tampere, Finland) Russian Literary History through the Lens of Gender. Book Review: Eugenia N. Stroganova. Classics and Female Contemporaries: Gender and the 19th Century Russian Literary History. Moscow: Litfact Publishing House, 2019. 400 p.....	450
---	-----

V.V. Kondrateva (Taganrog) A.P. Chekhov’s Personal Library in Taganrog. Book Review: A.P. Chekhov’s Personal Library. Selected works. Taganrog: Veda Publ., 2017. 156 p.....	456
--	-----

Теория литературы. Текстология Theory of Literature. Textual Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00086

Т.А. Быстрова, А.Г. Никитюк (Москва)

АВТОР, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ И ГЕРОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЬТЕРА СИТИ

Аннотация. В статье рассматривается проблема разграничения автора, повествователя и героя в итальянском романе-автофикшн на примере творчества Вальтера Сити как наиболее яркого представителя жанра. Сити добивается эффекта размывания границ между реальностью и вымыслом, предлагая в качестве героя и повествователя омонимичного персонажа, меняя точки зрения повествователя и героя, вводя автобиографические и псевдобиографические факты. На примере трилогии «Школа обнажённой натуры», «Обычная боль» и «Слишком много рая» прослеживается сложное сплетение голосов субъектов речи и субъектов сознания, воплощаемое Сити. Хотя герой всех произведений – профессор и писатель Вальтер Сити, говорить о том, что это один и тот же персонаж нельзя, несмотря на то, что трилогия может трактоваться и как единый роман-воспитание. Герой Вальтер становится взрослее и опытнее от романа к роману. Амбициозного тридцатипятилетнего «монстра», которого переполняют эротические желания и зависть к более успешным коллегам, сменяет пожилой, умудренный жизнью человек, достигший гармонии с собой путем отказа от многочисленных соблазнов, которые предлагает современному человеку мир, в котором «слишком много рая». В романах Сити прослеживается отсутствие единой жанровой составляющей, своеобразии композиционной структуры и тенденция к использованию различных стилистических регистров. Анализ авторской стилистики и особенностей Сити как представителя автофикшн позволяют приблизиться к пониманию границ между автором, повествователем и героем в творчестве писателя.

Ключевые слова: новейшая итальянская литература; неомодернизм; автофикшн; самосочинение; вымышленная автобиография; автор; повествователь; герой.

T.A. Bystrova, A.G. Nikitiuk (Moscow)

The Author, Narrator and Character in the Novels of Walter Siti

Abstract. The article considers the problem of differentiation of the author, narrator and character in the Italian autofictional novel on the example of the Italian critic and writer Walter Siti (born 1947), as the most brilliant representative of the genre in Italy. In his works Siti observes a disparity between the autobiographical and fictional points of view of Walter the character, Walter the narrator and Author, the creator, who

makes the world of the character and the narrator. Siti achieves the effect of blurring the lines between reality and fiction, resorting to use of such stylistic techniques as change of perspective, introduction of the autobiographical and the pseudo-biographical facts. The reviewed article, setting the example of the trilogy “School of nude” (1994), “Ordinary pain” (1999), “Too many paradises” (2006) and other literary works of Walter Siti, gives detailed description of changes made by character and narrator, furthermore the article raises the problem of Walter Siti’s voice in his novels. The one of them belongs to the narrator-intellectual, whose range of interests is wide and contradictory. It is being traced in the novels the absence of a single genre component due to the compositional features and tendencies used by Siti in attempts to involve different stylistic registers. Analysis of the author’s style and autofiction features of Walter Siti’s works allows to get closer to the awareness of the relation between author, narrator and character in the writer’s works.

Key words: Italian literature; contemporary literature; hypermodernism; autofiction; fictional autobiography; author; narrator; character.

Основной нарративной стратегии Вальтера Сити является автофикшн: писатель предпочитает использовать форму повествования от первого лица, а герой носит имя Вальтер Сити. Читателю предлагаются различные эпизоды из жизни персонажа, автобиографичность которых демонстративно подчеркивается: герой тоже является профессором университета, писателем, родом из Эмилии-Романьи, является ровесником писателя и т.д. Подобные установки, обозначенные Сити уже в дебютном романе «Школа обнаженной натуры» (“Scuola di Nudo” 1994), получают теоретическое обоснование в его литературоведческих работах [Siti 1999, Siti 2013] и практикуются в дальнейшей литературной деятельности.

Подробное исследование истории и особенностей жанра автофикшн было осуществлено М. Левиной-Паркер, а в применении к Сити – итальянским исследователем Л. Маркезе [Левина-Паркер 2010, Marchese 2014], поэтому мы не станем останавливаться на этом вопросе, а сразу обратимся к проблеме разграничения голосов различных субъектов речи и субъектов сознания в романах Сити.

Во многих романах Сити поднимает вопрос о типе и роли повествователя: «Вот он, мой новый роман, где царит “вездесущий всезнающий повествователь”, сама мысль о котором не раз заставляла меня краснеть. Ибо всезнающим мог бы быть лишь Господь Бог, когда бы существовал. Чтобы позиционировать себя как всезнающего повествователя, нужно быть великим либо тебе, либо эпохе, в которую ты творишь» [Siti 2012, 50] (Здесь и далее пер. с итал. наш – Т.Б.).

Представляется, что художественный мир романов Сити целесообразно анализировать с позиции перспективирования – то есть последовательного установления точки зрения субъекта-наблюдателя, определения поля, угла зрения и фокуса видения художественного мира. В художественном мире романов Сити выделяются голоса Вальтера-героя, Вальтера-повествователя, а также возникает концепированный Вальтер-автор – «внутри-

текстовое явление, воплощаемое при помощи соотнесения всех отрывков текста с субъектами речи и субъектами сознания произведения» [Корман 1992, 59–67]. В романах Сити всегда присутствует сложная игра точками зрения этих субъектов, равно как и автобиографическими и псевдоавтобиографическими фактами, что еще больше усложняет их разграничение и соотношение с конкретным автором.

Согласно Н.Д. Тмарченко, между категориями автор, повествователь и герой есть принципиальные различия, поскольку сами цели и характер их деятельности различны. Одной из задач, стоящих перед героем, является становление характера, осознание себя, тогда как задачи повествователя – сделать мир героя достоянием художественного мира, проанализировать его внутреннее состояние и мотивы его поведения, дать им характеристику. Наконец, автор придает герою и его миру конкретную форму и дает эстетическую оценку происходящему с героем [Литературоведческие термины 1999, 5–7].

Тем самым можно утверждать, что Вальтер-герой воплощает собой писательскую концепцию, существует в рамках художественного произведения, зависит от его целостности и остается в пространственно-временных границах сюжета; Вальтер-повествователь представлен повествующей инстанцией, находящейся «внутри текста, но вне времени и пространства сюжета, чьи возможности ограничены художественным целым повествования, включающего в себя изображенное “событие рассказывания”» [Тмарченко 2004, 241]; Вальтер-автор же оказывается фигурой, создающей художественный мир героя и повествователя. Наконец, за всеми тремя стоит писатель Вальтер Сити, выступающий в роли конкретного автора и «существующий вне своих произведений» [Шмидт 2008, 46].

Посредством стилистической игры, смены точек зрения, вкрапления автобиографических и псевдобиографических фактов Сити делает читателя со-творцом своей авторской деятельности, предоставляя ему возможность самостоятельно решать, какие события жизни героя являются настоящими (совпадают с реальными фактами биографии писателя Сити), а какие вымышленными. В своих статьях и интервью Сити неоднократно заявляет, что автобиография для него – всего лишь технический прием, и потому Вальтер Сити его романов должен считаться вымышленным персонажем, а происходящее с ним – «автобиографией, которой не было» [Siti 2015, 9].

Автобиографические вкрапления и использование собственного имени не препятствуют тому, что герой дебютного романа Сити существенно отличается от героев последующих произведений писателя. Так, в «Школе обнаженной натуры» Вальтеру исполняется 35 лет в 1985 году (сам Сити родился в 1947), он неоднократно намекает, что потерял родителей, что ранняя травма наложила отпечаток на его характер, способствовала формированию Эдипова комплекса и искадила его любовные отношения. В романе «Слишком много рая» (“*Troppi paradisi*”, 2006) родители Вальтера живы, и их роль в трагической судьбе героя не столь велика. Действие на-

чинается в 1998 году, когда герою «Школы» должно исполниться 48 лет, однако здесь герою-Вальтеру уже 60 лет. Мотив старости и последней любви проходит через все произведение: герой влюблен в юного Серджио, о котором заботится сначала как о любовнике, затем – как о собственном сыне.

При подробном знакомстве с творчеством Сити, который всегда балансирует на грани реальности и фикции, становится ясно, что писатель не заинтересован в воспроизведении реальных фактов, а тяготеет к имитации реальности. Текст может представлять собой описание череды событий из жизни писателя Сити, однако лишь поверхностный читатель примет ее за автобиографию. Многочисленные отступления раскрывают фикциональный характер текста, равно как и множественные нестыковки сюжета. Из него автобиография Сити-персонажа рождается неровной, словно скроенной белыми нитками – то есть именно такой, какой ее задумал ее автор: «В этом романе, как и в остальных, персонаж Вальтер Сити – выдумка автора <...>. Реальные факты поданы завуалированно, в фикциональном ключе, реальность запрограммирована извне, а кажущийся реализм – не более чем технический прием», – признается Сити [Siti 2015, 9].

По мысли исследовательницы творчества Сити Д. Броджи, если реальность выставляется на прилавок в качестве товара, то предсказуемость реализма как повествовательной модели можно преодолеть лишь при условии парадоксального подхода к реализму как таковому, а именно – через фикциональность, через литературизацию, утрированную до предела [Brogi, Donnarumma, Giglioli, Pedullà 2007, 211]. Утрированная до предела литературизация реальности, обращенной в фикцию, и есть одна из задач, которые ставит перед собой автор, в то время как повествователь пародирует выбранную автором риторическую модель, тем самым создавая ось, на которую нанизывается многослойная и отнюдь не простая поэтика повествования.

Так, роль я-повествователя в разных романах Сити не сводится к одним и тем же задачам. Повествователь то берет на себя функции всезнающего автора, то отстраняется от всезнания, оказываясь лжедвойником персонажа. В послесловии к «Школе обнаженной натуры», являющемся неотъемлемой частью произведения, возникает голос повествователя, предостерегающий, что любое совпадение событий романа с реальными фактами из жизни писателя и его окружения является чистой случайностью. Это уже не тот повествователь, который наблюдал за жизнью героя, а воспроизведение голоса автора, желающего отгородиться от героя, представленного в романе: «Я спускаюсь вниз, прижимая руку к ране, в другой руке держу желтый пакет, мать и сестра улыбаются мне, стоя в лестничном пролете. <...> Да, у меня есть и мать, и сестра, отец мой жив, со смертью я еще не сталкивался, <...> и я совсем не знаю города Пизы» [Siti 2014, 509].

В романе «Противиться бесполезно» (“*Resistere non serve a niente*” 2012) Сити отстраняет своего двойника от роли протагониста и передает ее тридцатилетнему Томмазо. Оставляя Вальтера-персонажа, повествова-

тель рассказывает о первой встрече с главным героем, а автор пишет два варианта начала романа разным шрифтом. Лишь через пятьдесят страниц повествование первой версии прерывается, потому что выясняется, что издатель не одобрил текст.

Такое же длинное вступление открывает сборник «Великолепный товар» (“La magnifica merce”, 2004). Повествователь W.S. представляет читателю записи собеседований мужчин в эскорт-агентстве (в том числе и Марчелло Морикони, одного из персонажей других произведений Сити) с неким работодателем. Комментарии от лица работодателя выделены курсивом, а в последней части книги предлагается рассказ об отношениях Марчелло с одним из богатых клиентов. В данном сборнике голос Вальтера, представленного на этот раз только инициалами, звучит лишь в конце произведения. Он признается, что выступил редактором данного сборника и для этого лично встречался с работодателем. Таким образом, Сити впервые вводит так называемую «рамку», которую затем использует и в романе «Противиться бесполезно», обрамляя основной текст множественными комментариями повествователя, выдающего себя за автора романа, который создаётся прямо на глазах у читателя: «Мне ничуть не неприятно вновь прерывать это повествование, поскольку, как очень скоро станет ясно, речь идет лишь о видимости прерывания» [Siti 2004, 97].

Таким образом, в разных произведениях Сити Вальтер выступает то закулисным кукольником, то всевидящим повествователем, то главным героем, то героем эпизодическим, а голос Вальтера-автора периодически врывается в текст предисловия или послесловия к роману.

Особое внимание следует обратить на авторскую стилистику. Стилистика Сити представляет исследователю сложный и богатый материал для анализа. На данном этапе ограничимся лишь несколькими замечаниями, касающимися голосов героя и повествователя, оставив за пределами этой статьи многочисленные диалоги разных персонажей, разнообразные диалектальные вкрапления и прочие виды чужой речи.

Несмотря на то, что «Школа обнаженной натуры» задумывалась как самостоятельное произведение, этот роман принято считать первой частью трилогии, в которую также входят «Обычная боль» (“Un dolore normale”, 1999) и «Слишком много рая» [Giglio 2008]. И действительно, последний роман как бы замыкает кольцевую композицию, что позволяет воспринимать три произведения как композиционное единство.

Автор монографии о Сити Ф. Джильо замечает: «Трилогия Сити построена как единое целое, своего рода роман воспитания, в процессе которого двойник Сити учится открываться миру, считаться с ним и вести нормальную жизнь» [Giglio 2008, 90]. Однако в то же самое время отмечается, что каждый роман имеет свое самостоятельное значение: структура произведений, стиль и характер повествования, а также широта охватываемых тем могут рассматриваться и отдельно. Общим для трех романов является голос повествователя-интеллектуала, то ударяющегося в рассуждения на литературоведческие и философские темы, то с почти нарочитой лирич-

ностью повествующего о красоте мужского тела и своих эротических похождениях.

В дебютном романе Вальтер выделяется еще и тем, что активно очерняет себя, называя себя жестоким психопатичным уродом, стремящимся доминировать над более слабым партнером. Подобное стремление принизить себя, выглядеть ничтожеством в глазах читателя объясняется экзистенциальным кризисом, переживаемым главным героем; острым ощущением своей инаковости в мире гомосексуалов. Вальтер отличается от объектов своего желания интеллектом, стоит на более высокой ступени социальной лестницы и в то же время не может отказаться от посещения «злачных мест» и общения с необразованными, говорящими на диалекте, всегда более молодыми партнерами, которых привлекает его материальное благосостояние и положение в обществе.

Джиллио отмечает одновременное присутствие в романах Сити различных стилистических пластов: «Несмотря на доминирование романа как главной жанровой составляющей, в произведениях Сити прослеживается присутствие очерка, поэзии, научного языка, имеются многочисленные философские отступления, сатира, дневниковая проза, вкрапление газетных статей, и так далее» [Giglio 2008, 30]. Голос повествователя «Школы обнаженной натуры» постоянно звучит по-разному. Писатель свободно и умело применяет разные стилистические регистры, раскрывая читателю богатый внутренний мир и широкий кругозор стремящегося разобраться в себе Вальтера.

Одной из характерных черт Сити является наличие в его романах многочисленных перечислений, так называемых каталогов. Голос, словно диктующий наименования предметов, очевидно, принадлежит не персонажу, а повествователю: «Спортивный клуб – место, неподвластное времени, изборожденное названиями, терминами. Лег-пресс, сит-ап, пек-дек, гакк-машина, грудь-машина, машина Смита, горизонтальный жим, верхнее вытягивание» [Siti 2014, 27].

Подобные каталоги нередко прерывают основное сюжетное повествование, в результате чего возникает искусственная сюжетная пауза, которая продолжается ровно до тех пор, пока последний элемент каталога не будет описан самым детальным образом. Нередко повествователь пускается в комментарии, имеющие весьма косвенное отношение к происходящему с героем. Так, например, когда в романе «Школа обнаженной натуры» Вальтер-герой берет в руки нож с мыслью о самоубийстве, повествователь сообщает читателю информацию о процессе изготовления стального лезвия. Данное отступление выделено в тексте курсивом. По мысли исследовательницы М.Р. Фадды, Сити-автор неуемно в своем желании излить на шестистах страницах романа как можно больше слов так же, как и Сити-персонаж в своих сексуальных желаниях [Fadda 2014].

Однако роману «Обычная боль» подобная несдержанность не свойственна: Вальтер пытается построить прочные отношения с юным Доменико и жить «как обычные люди». Композиционное строение «Обычной

боли» отчасти схоже с романом «Противиться бесполезно»: повествователь ставит читателя в известность, что редактор отвергает первую версию романа, потому что в ней отсутствует нарративная интрига. Получив отказ от издателя, Вальтер осознает, что не способен написать интересный текст о героях, состоящих в нормальных, гармоничных отношениях, и постепенно начинает сомневаться в самой возможности их существования.

Данный постулат трактуется некоторыми исследователями как отсылка к «Новой жизни» Данте (предпочтение обычным отношениям любви идеальной и недоступной) [Fadda 2014, 6], а каждый из романов трилогии Сити сопоставляется с соответствующими частями «Божественной комедии». Основная сюжетная канва «Обычной боли» сопровождается рассуждениями повествователя о характере отношений героя с возлюбленным и горькими и едкими рассуждениями на тему любви в целом. Возлюбленный героя фигурирует в тексте в виде формы второго лица – это «ты», к которому обращаются герой и повествователь. Так текст приобретает эпистолярную интонацию и интимный, личный характер: «Ты обвинял меня в том, что мы так редко бываем вместе, но я предчувствовал, что в этом “редко” и есть наше спасение, удерживающее нас от неизбежно надвигающегося финала» [Siti 2014, 551].

Интересно, что в «Обычной боли» Сити активно пользуется разными шрифтами, а также курсивом, обозначая разные типы текста, смену жанра (стихотворение, письмо, очерк), а также чужую речь (монолог-воспоминание, диалог, поток сознания). Благодаря этому роман воспринимается как коллаж из множества «Я-голосов» и разного рода текстов, словно вырезанных откуда-то и склеенных автором по собственной прихоти.

«Обычная боль» считается самым слабым романом трилогии и редко рассматривается исследователями, предпочитающими уделять внимание дебютному мега-тексту «Школа обнаженной натуры» и остросоциальному роману об итальянских СМИ – «Слишком много рая». Однако «Обычная боль» интересна своим тонким аллегоризмом, емкими символами, вниманием к деталям. Как отмечает исследователь современной итальянской литературы Дж. Симонетти, каждое слово романа имеет не только буквальный смысл, но и символический подтекст, позволяющий трактовать его многозначно. Автор искусно обыгрывает значения слов, и лишь когда читатель это осознает, он будет готов к восприятию разворачивающегося перед его глазами сюжета. При этом читатель должен воспринимать текст почти на подсознательном уровне – только тогда он сможет постичь его суть [Simonetti 2000, 161–167].

Первые строки романа «Слишком много рая» уже стали классикой итальянской литературы, их легко узнают читатель и литературовед: «Меня зовут Вальтер Сити, как любого из вас. Я – гений посредственности. Все мои чувства стандартны, все отличительные черты типичны» [Siti 2015, 11]. Тем самым автор сразу представляет читателю два полюса, между которыми будет лавировать герой: индивидуальное и массовое, отличительное и усредненное. Не случайно повествователь берет слово, когда пред-

ставляет Вальтера как своего рода аллегория западного мира: «Я – Запад, ибо как Запад я научился быть туристом самого себя. Если мне угрожают, я поднимаю флаг и не подпускаю к себе. Я ухожу от конфликтов, изображая щедрость и толерантность, показывая сопернику, что ему хорошо бы брать с меня пример» [Siti 2006, 198]. Раффаэле Доннарумма находит в романе почти брехтовское отчуждение, утверждая, что герой Сити вбирает в себя все негативные характеристики своего времени, однако ведет неустанную борьбу с самим собой [Brogi, Donnarumma, Giglioli, Pedullà 2007, 219–220].

В романе «Слишком много рая» герой исследует глубины собственного я, подобно зеркалу отражая пороки современного итальянского общества. Он обращает полный презрения и разочарования взгляд внутрь и одновременно вне себя, и в этом свете его попытки преодолеть гнусное в себе можно охарактеризовать как попытку врачевания общества. В этом произведении Вальтер вплотную соприкасается с повседневной кухней мира телешоу: его партнер Серджо – ведущий на телевидении. Повествователь воспроизводит множество закулисных диалогов и сплетен, а также с горечью пускается в пространные рассуждения об обществе потребления и роли экранного изображения телеперсонажа как искусственно созданного двойника современного человека. Фабула романа сведена к любовной линии, а основное пространство текста заполняют рассуждения повествователя о мире СМИ и их роли в жизни современного человека, а также воспроизведение закадровых диалогов телеперсонажей или мальчиков по вызову, с которыми пересекается герой. Здесь нет того интимного голоса, который вел читателя в «Обычной боли», или агрессивной жажды наслаждения, свойственной повествователю и герою «Школы обнаженной натуры».

Если в «Школе обнаженной натуры» герой смотрит в сторону «от себя» и одержим чужим телом и чужой речью, то в «Обычной боли» Вальтер концентрируется на звучании собственного голоса, который звучит словно откуда-то со стороны, сквозь призму писем и воспоминаний. В последнем романе трилогии герой сталкивается с собственным «я» лицом к лицу, начинает слышать звучание мира и воспринимать свое несовершенство как неперемнную составляющую жизни человека из мира Запада. Через осознание собственного голоса герой примиряется с окружающим его порядком вещей и пытается научиться жить, считаясь с ним, а стало быть, наконец прикасается к реальности и в перспективе становится способным измениться и изменить мир вокруг себя.

Посредством отмеченного нами сложного переплетения голосов автора, повествователя и героя писатель Сити выражает свою жизненную позицию и предлагает собственный взгляд на итальянскую действительность. Сити-автор сопоставляет различные «версии самого себя» [Теория литературы 2004, 238], выводя из романа в роман своих многочисленных двойников – одноименных повествователя и героя. Тем самым Сити получает возможность говорить об острых проблемах и социальных феноме-

нах современности, пропуская их через себя на глазах у читателя. По мысли Сити, современная литература не в состоянии предложить читателю выдуманный мир, который отражает сегодняшнюю реальность, поэтому единственным возможным выбором для писателя является «автобиография, которой не было», разговор о собственной мелкой жизни под маской одноименного, но фикционального героя [Siti 1999].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетическом событии. СПб., 2017.
2. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
3. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40.
4. Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004.
5. Тимашева О.В. Экзистенциальный дискурс и его элокуция // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2011. № 16. С. 142–147.
6. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.
7. Шмидт В. Нарратология. М., 2008.
8. Brogi D., Donnarumma R., Giglioli D., Pedullà G. Il libro in questione. Walter Siti. Troppi paradisi // *Allegoria*. 2007. № 55. P. 211–229.
9. Casadei A. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo. Bologna, 2007.
10. Donnarumma R. Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Bologna, 2014.
11. Siti W. Il dio impossibile. Milano, 2014.
12. Siti W. Il realismo è impossibile. Roma, 2013.
13. Siti W. Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti // *Italies narrativa* 1999. № 16. P. 109–115.
14. Siti W. La magnifica merce. Torino, 2004.
15. Siti W. Resistere non serve a niente. Milano, 2012.
16. Siti W. Troppi Paradisi. Milano, 2015.
17. Simonetti G. Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti // *Contemporanea*. 2000. № 1. P. 161–167.
18. Fadda M.R. Le voci di Walter Siti narratore e personaggio // *La letteratura degli Italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012*. Pisa, 2014. P. 1–12.
19. Giglio F. Una autobiografia di fatti non accaduti. Bari, 2008.
20. Marchese L. L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo, Massa, 2014.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Brogi D., Donnarumma R., Giglioli D., Pedullà G. Il libro in questione. Walter

Siti. Troppi paradisi. *Allegoria*, 2007, no. 55, pp. 211–229. (In Italian).

2. Levina-Parker M. Vvedenie v samosochinenie: autofiction [Introduction to the Selfdescription: Autofiction]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2010, no. 103, pp. 12–40. (In Russian).

3. Siti W. Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti. *Italies narrativa*, 1999, no. 16, pp. 109–115. (In Italian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Fadda M.R. Le voci di Walter Siti narratore e personaggio. *La letteratura degli Italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012*. Pisa, 2014, pp. 1–12. (In Italian).

5. Timasheva O.V. Ekzistentsial'nyy diskurs i ego elokutsiya [Existential Discourse and its Elocution]. *Lingvoritoricheskaya paradigma: teoreticheskiye i prikladnyye aspekty* [Linguorhetorical Paradigm: Theoretical and Practical Aspects]. Sochi, 2011, no. 16, pp. 142–147. (In Russian).

(Monographs)

6. Bakhtin. M.M. *Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [The Author and the Hero in an Esthetic Context]. Saint Petersburg, 2017. (In Russian).

7. Casadei A. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna, 2007. (In Italian).

8. Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, 2014. (In Italian).

9. Giglio F. *Una autobiografia di fatti non accaduti*. Bari, 2008. (In Italian).

10. Korman B.O. *Izbrannyye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected Works on the Theory and History of Literature]. Izhevsk, 1992. (In Russian).

11. Marchese L. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa, 2014. (In Italian).

12. Tamarchenko N.D. (ed.) *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [The Literary Theory: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2004. (In Russian).

13. Tiupa V.I. *Vvedenie v sravnitel'nuyu narratologiyu*. [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In Russian).

14. Schmidt W. *Narratologiya*. [Narratology]. Moscow, 2008. (In Russian).

15. Siti W. *Il realismo è impossibile*. Roma, 2013. (In Italian).

Татьяна Александровна Быстрова, Московский городской педагогический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии. Научные интересы: современная итальянская литература, автофикшн, русская литература, проблемы художественного перевода.

E-mail: tassina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-3023



Александр Георгиевич Никитюк, Московский городской педагогический университет.

Ассистент кафедры романской филологии. Научные интересы: итальянская литература, переводоведение, проблемы художественного перевода.

E-mail: bimano@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0294-4107

Tatiana A. Bystrova, Moscow City Pedagogical University.

Candidate of Philology, Associated Professor at the Roman Philology Department. Research interests: Italian modern literature, autofiction, Russian literature, translation problems.

E-mail: tassina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-3023

Alexandr G. Nikituk, Moscow City Pedagogical University.

Assistant at the Roman Philology Department. Research interests: Italian literature, translation problems.

E-mail: bimano@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0294-4107

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00087

А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ БАЗ ДАННЫХ РУКОПИСЕЙ:
проблемы и текстологические перспективы**
*Статья 2**

Аннотация. Данная статья является второй частью двухчастного исследования ключевых проблем и возможных перспектив формирования цифровых архивов рукописного наследия писателей. В предлагаемой работе рассматриваются возможности использования электронных баз данных рукописей в текстологических изысканиях, анализируется имеющийся опыт подготовки цифровых рукописных архивов и намечаются перспективы их интеграции в теорию и практику современной текстологии. В текстологическом аспекте электронное издание рукописного текста должно включать в себя две версии цифровой копии рукописи – облегченную, предполагающую быструю загрузку изображения, и детальную, обладающую максимально высоким разрешением, а также содержать источниковедческую, текстологическую, лингвистическую и литературоведческую информацию, переход к которой осуществляется посредством гиперссылок. Практика комплектования электронных баз данных рукописного наследия русских писателей показывает, что возможности изучения рукописей, сосредоточенных в едином цифровом архиве, позволяют уточнить творческую историю текста конкретного произведения, определить его контекстуальные связи, восполнить существующие лакуны, как в самой рукописи, так и в ее историко-культурном бытовании, сопоставить различные варианты и редакции текста произведения и уяснить творческую логику его смыслообразования. Делается вывод, что основными параметрами комплектования цифровых архивов рукописного наследия писателей должны быть аутентичность электронной копии ее рукописному оригиналу, доступность оцифрованных материалов научному сообществу, наличие поисково-аналитических ресурсов в структуре электронной базы данных и выработка новых методов работы с рукописным литературным наследием.

Ключевые слова: информационные технологии в области филологии; оцифровка рукописи; цифровая текстология; цифровой архив писателя; электронные базы данных.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00263 «Комплексная автоматизированная база данных «Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского»»

A.A. Chevtsev (Saint-Petersburg)

**Formation of Digital Databases of Manuscripts:
Problems and Textological Perspectives**
Article 2**

Abstract. This article is the second part of a two-part study of the key problems and possible prospects for the formation of digital archives of the manuscript heritage of writers. The work analyzes the existing approaches to the creation. The paper deals with the possibility of using electronic databases of manuscripts in textological researches, analyzes the existing experience in the preparation of digital manuscript archives and outlines the prospects for their integration into the theory and practice of modern textology. In the textological aspect, the electronic edition of the handwritten text should include two versions of the digital copy of the manuscript – a lightweight one, which involves a quick image download, and a detailed one, which has the highest resolution, as well as contain source, textological, linguistic and literary information, the transition to which is carried out by means of hyperlinks. The practice of collection of electronic databases of manuscript heritage of Russian writers shows that the possibility of studying manuscripts, concentrated in a single digital archive, allows to clarify the creative history of the text of a particular work, to determine its contextual relations, to fill the existing gaps, both in the manuscript itself and in its historical and cultural existence, to compare different versions and editions of the text of the work and to understand the creative logic of its meaning formation. It is concluded that the main parameters of collection of digital archives of the manuscript heritage of writers should be the authenticity of an electronic copy of its manuscript original, the availability of digitized materials to the scientific community, the presence of search and analytical resources in the structure of the electronic database and the development of new methods of work with the manuscript literary heritage.

Key words: information technologies in the field of philology; digitization of the manuscript; digital textology; digital archive of the writer; electronic databases.

Предлагаемая статья является второй частью двухчастного исследования ключевых проблем и возможных перспектив формирования цифровых архивов рукописного наследия писателей и продолжает описание современных подходов к переводу рукописи в электронную форму. В этой части наших изысканий мы сосредоточим внимание на ряде технических и методологических проблем аналитической работы с электронным источником в источниковедческом и текстологическом аспекте.

При формировании цифровых рукописных архивов встает проблема представления археографических, палеографических и кодикологических сведений о рукописи. Е.В. Крушельницкая, демонстрируя опыт работы над формированием электронной базы данных рукописного фонда Российской

** This work was done with the financial support of the Russian Science Foundation, project No. 18-18-00263 "Integrated automated database The United Digital Archive of Manuscripts of F.M. Dostoevsky"

Национальной библиотеки, сосредоточивает внимание на характеристике полей, содержащих информацию о рукописном источнике. Поля такой базы предлагается распределять по двум масштабным разделам: в первый включаются сведения, традиционно содержащиеся в библиографическом описании рукописи, во втором – представлены «археографические, палеографические и кодикологические данные, не учитывающиеся при каталогизации современной печатной книги» [Крушельницкая 1999, 229]. Первый раздел формируется из таких блоков, как: данные об экземпляре; язык источника; справочная информация об авторстве, владении и адресации рукописи; справочная информация, содержащая тематические, географические и хронологические уточнения и позволяющая создавать предметные указатели; данные титульного листа (при его наличии); количественные сведения (число листов рукописи, ее состав и размеры); регистрационные данные (заглавие рукописного текста); примечания каталогизатора, представляющие сведения о научном названии, имени автора, содержании текста и т. п.; описание различных связей рукописи с иными документами.

Во втором разделе должны быть сгруппированы поля, ориентированные как на практическое, так и на исследовательское использование базы данных рукописного фонда. В состав полей здесь включаются такие сведения о рукописи, как: датировка, форма, вид текста, фрагментарность (при необходимости), нотация, фонетическая редакция текста, музыкальные и / или лингвистические особенности, специфика графики, формат, материал письма, водяные знаки, штампы, бланки, нумерация страниц, листов, тетрадей, структура текста, разлиновка, тип письма, почерк, художественное оформление, тетради, переплет, обложка, защитные элементы рукописи (футляр, папка, рамка), записи, печати и экслибрисы, степень сохранности, реставрационные данные, история рукописи, выставки, фотосъемка и копирование [Крушельницкая 1999, 229–230]. Представленная здесь информация позволяет раскрыть специфику археографических, палеографических и кодикологических данных о рукописи, необходимых для осуществления литературоведческой, текстологической и лингвистической работы с источником.

Цифровое представление литературного наследия вызывает трудности источниковедческого характера, связанные с проблемой выбора источника для электронной обработки: следует ли в качестве исходного материала использовать саму рукопись или же необходимо обращаться к ее критическому изданию? А.М. Лаврентьев на материале баз данных и корпусов французских средневековых текстов показывает возможные пути решения данного вопроса. Так, проект ВФМ (База средневекового французского), реализуемый Высшей нормальной школой гуманитарных наук в Лионе, ориентирован на оцифровку современных изданий рукописных источников, что вызвано «стремлением в сравнительно короткие сроки сформировать достаточно крупный корпус» [Лаврентьев 2006, 105] текстов. База данных «Проект Charrette», созданная в 1990-х–2003 гг. в Принстонском университете, использует противоположный подход к проблеме источни-

ка. Данный проект, представляющий собой комплексное мультимедийное собрание рукописей романа средневекового поэта Кретьена де Труа «Рыцарь телеги», нацелен на издание старинного текста, «совмещающее в себе критически выверенный текст с фотографиями и детальными транскрипциями всех сохранившихся рукописей произведения» [Лаврентьев 2006, 106]. Переведенные в формат XML транскрипции рукописей позволяют провести дополнительную сверку с оригиналами и расширить базу данных справочных материалов и текстологических, палеографических, библиографических и историко-литературных комментариев.

Очевидно, что та или иная стратегия выбора источника для оцифровки определяется целевыми установками создания электронного корпуса текстов. Перевод в электронный формат печатного издания необходим в целях облегчения доступа к максимально широкому собранию литературных памятников в процессе литературоведческого, лингвистического или историко-культурного осмысления текстов. Цифровое представление рукописей, их черновых редакций, вариантов, списков и копий ориентировано на источниковедческую и текстологическую работу и детальные исследования истории создания, функционирования и рецепции текста.

Так как выбор источника для создания цифрового документа обуславливает научный потенциал его последующего изучения, встает вопрос о дублировании электронным изданием рукописи ее традиционного («бумажного») издания. В этом случае, несмотря на нередкое улучшение качества изображения, добиться которого позволяют современные методы оцифровки, возможности работы с электронной публикацией остаются нереализованными в силу недостаточной проработанности самой специфики исследовательских операций. Так, А.Г. Варфоломеев и А.С. Иванов в целях повышения эффективности палеографического, текстологического и дипломатического анализа рукописи предлагают три принципа рецепции ее электронной публикации: «<...> “публикация как семантическая сеть”, “публикация как ящик с инструментами (toolbox)” и “публикация как сетевой сервис”» [Варфоломеев, Иванов 2008, 60]. Представление текста и изображения предполагает их включение в семантическую сеть, которая в цифровом варианте должна предстать в качестве последовательности «сложной системы объектов: с одной стороны – символов, словоформ, строк, листов, а с другой – разнообразных логических фрагментов и ссылок на другие объекты» [Варфоломеев, Иванов 2008, 61]. Такая подача документа, снабженного фрагментацией изображения со всеми деталями конкретного участка рукописного текста, позволяет ввести в электронную публикацию средства палеографического анализа и продемонстрировать пользователю его результат. Электронная форма представления рукописи также может включать в себя данные дипломатического анализа, в частности «демонстрировать уже проведенное деление текстов на фрагменты, предоставляя средства для сравнения структур ряда текстов» [Варфоломеев, Иванов 2008, 61]. В состав электронной публикации могут быть включены результаты и текстологического исследования рукописи как система

ссылок «на соответствующие фрагменты текста или изображений, а также сравнительных таблиц и иллюстраций» [Варфоломеев, Иванов 2008, 61–62]. Данные семантические и инструментальные возможности электронной публикации рукописного источника наделяют ее статусом «сетевых сервисов», принципиально расширяющего возможности исследовательской работы с оцифрованным документом.

При всем многообразии возможностей использования цифровых баз данных рукописей в сфере филологических изысканий, создание электронных писательских архивов первостепенное значение получает для развития и совершенствования текстологических исследований. Так, по мысли Дж. Макганна, именно текстология должна взять на себя задачи разработки принципов и методов комплектования цифровых собраний историко-литературного наследия: приемы и процедуры, применяемые в традиционной («доцифровой») практике текстологической работы с литературным произведением и архивными материалами писателя необходимо переориентировать в область электронного бытия текста, что, естественно, приведет и к трансформации методик текстологической деятельности, и к изменению самих представлений об истории создания, существования и восприятия смысла текста как многомерного историко-культурного феномена [McGann 2014, 122–123].

Имеющийся в настоящее время опыт применения современных электронных технологий в области текстологических изысканий подтверждает правоту суждений американского филолога и свидетельствует о широких перспективах возникновения особой отрасли литературоведения – «цифровой текстологии». Внешним симптомом перевода текстологической работы в электронную информационную среду может служить создание специального интернет-ресурса – сайта «Электронный текстолог», разработанного и функционирующего на базе Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) (<http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=main>).

Как отмечают Н.А. Герчикова, А.А. Ларин и Л.В. Хачатурян в статье, посвященной методам графической обработки цифровых форм рукописных текстов, создание электронных баз данных рукописного наследия писателей и поэтов становится первоочередной задачей современной текстологии, так как позволяет не только облегчить «работу ученого и сам доступ к документам, но и увидеть то, что раньше было скрыто под наслоениями текста, заклеено или вычеркнуто самим автором» [Герчикова и др.]. Описывая проекты комплектования цифровых собраний рукописей А.А. Ахматовой, И.А. Бунина, М.И. Цветаевой, Вяч.И. Иванова, Б.Л. Пастернака, осуществляемые РГАЛИ совместно с учреждениями, в которых хранятся архивные фонды указанных литераторов (ИМЛИ, ИРЛИ, Музеум Анны Ахматовой (Фонтанным Домом), РНБ, Архивом кинофото документов Петербурга, Русским архивом Лидского университета (Великобритания) и рядом других), исследователи показывают, каким образом информационные технологии и оцифровка рукописных источников способствует повы-

шению качества текстологических изысканий.

Во-первых, электронный документ дает возможность ознакомиться одновременно и с содержательным планом рукописи, и с ее визуальным обликом, включая графические параметры записей (почерк, нажим пера, расположение строк) и компонентный состав листа (порядок записей, рисунки, пометы, правки, авторские комментарии и т. д.). Сосредоточенные в единой базе данных, оцифрованные рукописи позволяют вести многоаспектную работу в области истории текста.

Во-вторых, цифровые копии архивных материалов предусматривают возможность «масштабировать и ретушировать изображение, “проявляя” неразборчивые или стертые временем фрагменты» [Герчикова и др.], и на основе полученных данных проводить сопоставления различных вариантов рукописного текста, в результате чего может складываться новое видение истории текста того или иного литературного произведения. Так, авторы статьи на примере повести И.А. Бунина «Митина любовь» показывают, что соположение электронных изображений вариантов текста способствует прояснению возникновения замысла произведения на уровне его заглавия и вскрывает изменения на уровне сюжетно-фабульной структуры. Соответственно, электронные технологии позволяют осуществлять ранее недоступные операции по заполнению «затемненных» лакун или восстановлению деформированных фрагментов рукописи: «компьютерная обработка цифровых копий позволяет выполнить электронное ретуширование текста (путем последовательного наложения друг на друга полностью идентичных копий) и восстановить следы осыпавшегося карандаша» [Герчикова и др.].

В-третьих, автоматизированное посредством специальных программ сопоставление черновиков и беловых вариантов текста, рукописи и осуществленной публикации произведения дает возможность переосмыслить и трансформировать сложившуюся эдиционную практику, прежде всего – в сфере подготовки научных изданий литературных произведений. Как отмечается в рассматриваемой статье, автоматизация операций в области расшифровки рукописных записей, может позволить «взять за единицу текста не только страницу текста, но и отдельную запись, абзац или даже строку на полях, моделировать оптимальный текст» [Герчикова и др.] посредством изменения изображения.

Одной из ключевых задач применения электронных технологий при работе с рукописными материалами является осуществление реставрационных действий, так как многие архивные документы серьезно повреждены временем и влиянием окружающей среды. Поэтому комплектование цифровых собраний рукописных фондов должно быть также направлено и на задачи сохранения неизменным визуального облика рукописи в электронном формате. В этом отношении особое значение приобретает разработка и применение «методов бесконтактного оптико-электронного восстановления текста», посредством которых становится возможным «увидеть скрытые записи без физического или химического вмешательства в

документ», так как обработке подвергается не оригинал рукописи, а ее «высококачественная цифровая копия документа», что позволяет выполнить «компьютерное моделирование и послойное прочтение документа» [Герчикова и др.]. Естественно, что подобная работа находится в прямой зависимости от развития электронных технологий и требует тщательного выбора оборудования и программного обеспечения, позволяющего проводить бесконтактную реставрацию ветхих и разрушающихся архивных документов.

Кроме того, авторы статьи называют в качестве одной из важных проблем формирования электронных рукописных баз данных «внетехнологическую» проблему сбора в единой информационной системе цифровых копий конкретного писателя или поэта. Так как литературные архивы чаще всего рассредоточены и находятся в фондах различных научных и культурных учреждений России и других стран, то возникает сложность консолидации усилий различных исследовательских групп по оцифровке имеющихся у них материалов, обусловленная различиями и технического характера (на уровне оборудования и применяемых программ и техник сканирования, распознавания и обработки электронных изображений), и концептуального понимания формы представления, размещения и функционирования создаваемых цифровых архивов рукописного наследия. Кроме того, возникает ряд юридических сложностей, связанных с реализацией авторского права в области литературного наследия, так как процедура оцифровки и размещения электронных копий рукописей требует четкого правового урегулирования [Ларин, Хачатурян б].

Использование электронных технологий в работе с рукописным литературным источником призвано принципиально изменить характер филологических исследований. А.А. Ларин и Л.В. Хачатурян отмечают, что так как «digital humanities превращают текст из рукописного раритета в объект электронной публикации», то первостепенным становится не само «наличие публикации, а уровень подготовки текста и научного комментария» [Ларин, Хачатурян а]. Именно качество текстологической работы с источниками становится основополагающим в процессе формирования цифрового архива писателя. С одной стороны, необходимо четко определить состав электронной базы данных и очертить круг включаемых в нее источников, к которым могут относиться собственно рукописи (черновые и беловые автографы, дневниковые записи, записные книжки, наброски, эпистолярный) и различные печатные издания, содержащие маргиналии и комментарии автора (газетные вырезки, книги). С другой стороны, электронная коллекция способствует созданию и уточнению истории текста, давая возможность исследователю в процессе работы над цифровым архивом реконструировать движение автора от замысла к его окончательному литературно-художественному воплощению. Электронный архив позволяет детально проследить процесс реализации творческой мысли: «<...> от нескольких строчек в записной книжке или подчеркнутой цветным карандашом фразы (возникновения замысла) к рабочим тетрадям,

письмам, дневникам, рисункам», и далее – «к черновым автографам, <...> появлению первого беловика» и в результате к «гранкам или рукописной книге» [Ларин, Хачатурян а]. Принципиально важным здесь становится то, что электронный формат представления рукописей открывает возможности различных вариантов презентации результатов текстологической работы: в хронологическую последовательность создания произведения, типологическое описание схожих или связанных текстов, сопоставление черновых и беловых автографов с прижизненными и посмертными публикациями.

Так, С. Соловьев отмечает, что перевод рукописи в цифровую форму позволяет выяснить характер и смысловое направление правок, вносимых цензорами и редакторами в публикуемый текст, и уточнить представление о последней авторской воле. Например, работа с виртуальным архивом литературного наследия В.Т. Шаламова дает возможность посредством сопоставления «выявить лакуны в прижизненных публикациях, способствовать установлению причин <...> правки, а также устранить возможные разночтения и ошибки в позднейших изданиях» [Соловьев].

Как показывает Л.В. Хачатурян на примере оцифрованных рукописей М.И. Цветаевой, «применение digital humanities в филологии» обеспечивает возможность «сопоставить на экране беловой автограф и его публикацию, текст в авторском варианте и тот же текст после расшифровки, приведения к современной орфографии и пунктуации, комментирования» [Хачатурян 2015, 153]. Синхронный вывод на экран рукописного авторского текста и его текстологически обработанного печатного издания уравновешивает два неустранимых полюса бытия текста: его явленной в рукописи (авторской) ипостаси и обоснованной текстологом-публикатором версии.

Цифровой архив рукописного наследия отличается от традиционного («бумажного») не только формой представления источника, но и возможностями его аналитической обработки. Создание специальных программных модулей должно позволит осуществлять синхронную работу с оцифрованной копией рукописного документа и ее распознанным текстом, «проводить контекстный поиск необходимых слов и фраз не только в распознанных, но и в рукописных текстах, формировать тематические корпуса, включающие черновики, беловые автографы, машинопись с правкой автора» [Ларин, Хачатурян а]. Соответственно, электронное собрание рукописей писателя должно представлять собой информационно-аналитическую систему, направленную на выделение и сопоставление семантических и структурных (графических и позиционных) компонентов текста и – как результат – презентацию максимально полных сведений об источнике: его составе, дате написания, количестве записей, их позиционном размещении на листе, жанровой отнесенности и стилистической специфике. Возможности работы с отдельными элементами рукописи могут скорректировать «практику цитирования рукописного источника, при которой единицей цитирования и визуализации станет не страница, а

сегмент текста – абзац или строка» [Ларин, Хачатурян а]. Таким образом, информатизация работы с рукописным литературным наследием способствует превращению рукописи в «открытую книгу» [Ларин, Хачатурян, Шельтинг], которая может осмысляться в самых разных исследовательских и культурных контекстах исторического прошлого и современности.

Мощным источниковедческим и текстологическим потенциалом обладает и формирование комплексных электронных каталогов архивных материалов, представляющих сведения о литературном наследии писателя, его биографических данных и существующих литературоведческих исследованиях его жизни и творчества. Так, И.В. Уладышева констатирует, что сложившаяся мировая практика создания таких автоматизированных указателей предполагает возможность поиска по различным параметрам: названию, автору, архивным шифрам и ключевым словам. Электронные каталоги, содержащие аннотации архивных источников и размещаемые в Интернете, по мнению исследователя, являются первым этапом на пути формирования комплексных «виртуальных архивов, позволяющих не только оперативно отбирать документальные источники, но и проводить работу с полностью идентичной подлиннику электронной копией документа» [Уладышева].

Принципиально важным оказывается то, что одним из ключевых направлений в области информатизации архивных собраний становится построение электронных аннотированных указателей, включающих в себя «оцифрованные изображения рукописей, доступные в режиме on-line» [Уладышева]. На примере электронного каталога «Объединенный архив Ивана Бунина: Россия – Великобритания» (<http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=main>) И.В. Уладышева показывает, как могут формироваться подобные каталоги и что может включаться в их состав. Данный указатель состоит из раздела «Описи», представляющего сведения об архивных собраниях бунинских рукописей с детальным описанием каждого фонда. Второй раздел образуют оцифрованные копии рукописных документов, каждая из которых снабжена «подробными электронными аннотациями, включающими название, датировку, условия доступа (авторское право), способ воспроизведения, количество цифровых копий, место хранения и архивный шифр» [Уладышева]. Отметим, что при всей важности именно этого блока в структуре электронного каталога, доступ к нему ограничен авторскими правами, что усложняет работу с электронными копиями рукописного наследия писателя. В третьем разделе «Аналитические материалы» представлены исследовательские работы о творчестве писателя. В четвертом разделе «Электронная текстология» излагается методика электронной реставрации бунинских рукописей. Представляется, что опыт создания данного указателя вскрывает одно из наиболее продуктивных направлений формирования цифровых коллекций рукописного наследия русских писателей и поэтов: создания комплексной информационной системы, ориентированной на самые разные аспекты текстологических и литературоведческих изысканий.

Необходимо указать, что превращение электронной коллекции рукописного наследия того или иного писателя в информационно-аналитическую систему, расширяющую спектр возможностей источниковедческой, текстологической и литературоведческой работы с представленными в ней документами, зависит от механизмов представления информации об оцифрованном источнике. Описывая опыт создания цифрового архива рукописей О.Э. Мандельштама, В. Литвинов показывает, что залогом эффективного использования формируемой базы данных в исследовательских целях является ее корректное структурирование, то есть четкое соотношение поисковых полей и информации, включаемой в выдачу по запросу [Литвинов]. При этом ученый отмечает, что иным вариантом предоставления необходимых пользователю сведений является построение гипертекстовой описи архива, содержащей гиперссылки на изображения оцифрованных рукописных документов. Конечно, оба указанных способа презентации информации способствуют расширению возможностей исследовательской работы с цифровым архивом, однако думается, что формирование базы данных как информационной системы оказывается более эффективным инструментом доступа к сведениям о структуре и содержании рукописи и ее метаданным, так как позволяет пользователю самому группировать информационные массивы и выводить сведения на экран в зависимости от целевых установок запроса. В случае же презентации описи переход по гиперссылкам существенно ограничивает возможности смыслового объединения данных и предполагает изолированную работу с электронной копией источника.

Итак, подводя итоги изложенному, можно констатировать, что сложности оцифровки рукописного литературного наследия обусловлены определенными проблемными зонами представления «живой», отмеченной историко-культурной и индивидуально-авторской самобытностью рукописи в электронном виде, который требует той или иной степени формализации и приведения к некоторому стандарту цифрового изображения рукописного источника. К таким проблемным зонам, прежде всего, относятся вопросы технологического порядка: выбор оборудования и программного обеспечения для получения электронных копий рукописей, методы распознавания изображения и его конечного цифрового представления. Несмотря на разброс технических решений и предлагаемых алгоритмов, можно видеть, что приоритетным инструментом оцифровки рукописного источника является использование проекционных планетарных сканеров и высококачественных фотоаппаратов. В свою очередь, трудности создания специализированных программ-редакторов для обработки получаемых в результате сканирования и фотосъемки изображений обуславливают обращение большинства создателей цифровых архивов к графическому редактору Photoshop, несмотря на большие затраты времени и невозможность в данной программе автоматизировать работу с изображением рукописного источника. При этом очевиден поиск оптимальных технологических ресурсов, направленных на облегчение процесса оцифровки рукописи при

максимальном сохранении ее аутентичности.

Другой спектр проблем определяется спецификой представления цифрового архива рукописей как электронного издания, включенного в информационно-аналитическую систему, которая позволяет проводить различные исследовательские процедуры, как с отдельным оцифрованным рукописным источником, так и с разного рода группами электронных документов, формируемыми самим пользователем-исследователем. Соответственно, электронное издание рукописного текста должно предполагать наличие трех слагаемых его цифрового существования. Во-первых, оно должно представлять электронную копию рукописи в двух версиях – облегченной, предполагающей быструю загрузку изображения, и детальной, обладающей максимально высоким разрешением. Во-вторых, в электронное издание должна включаться база данных, содержащая различные сведения о рукописном источнике и позволяющая осуществлять поиск по сформированным полям. В-третьих, необходимо предоставление палеографических, источниковедческих, текстологических, лингвистических и литературоведческих исследований конкретной рукописи и комментариев к ней, переход к которым осуществляется посредством гиперссылок. Такая трехчастная модель электронного издания рукописного текста продуцирует возможности многомерной работы с ним в зависимости от целевых установок пользователя.

Соблюдение указанных параметров, как показывает имеющийся опыт комплектования электронных баз данных рукописного наследия русских писателей, способствует трансформации источниковедческой, текстологической и литературоведческой работы. Возможности изучения рукописей, сосредоточенных в едином цифровом архиве, позволяют уточнить творческую историю текста конкретного произведения, определить его контекстуальные связи, восполнить существующие лакуны, как в самой рукописи (посредством методов «бесконтактной реставрации»), так и в ее историко-культурном бытовании, сопоставить различные варианты и редакции текста произведения и уяснить творческую логику его смыслообразования.

Таким образом, можно утверждать, что ключевыми параметрами комплектования цифровых архивов рукописного наследия писателей и поэтов являются аутентичность электронной копии ее рукописному оригиналу, доступность оцифрованных материалов научному сообществу, наличие поисково-аналитических ресурсов в структуре электронной базы данных и, разумеется, технические и финансовые возможности их формирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варфоломеев А.Г., Иванов А.С. Принципы электронных публикаций комплексов исторических документов со средствами палеографического, текстологического и дипломатического анализа // Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних текстов к электронным библиотекам.

Казань, 2008. С. 60–63.

2. Герчикова Н.А., Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Современные электронные технологии в текстологических исследованиях: методы графической обработки цифровых форм рукописных текстов // *Deus conservat omnia*. Творческое наследие Анны Ахматовой. Электронный ресурс. URL: <http://www.akhmatova-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (дата обращения 23.09.2018).

3. Крушельницкая Е.В. Проблемы отражения археографического, палеографического и кодикологического описания славянских рукописей в системе электронной базы данных // *Опыты по источниковедению. Древнерусская книжность: археография, палеография, кодикология*. СПб., 1999. С. 223–239.

4. Лаврентьев А.М. Базы данных и корпуса текстов средневекового французского языка: подходы, проекты, технологии // *Современные информационные технологии и письменное наследие*. Ижевск, 2006. С. 104–107.

5. Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Источниковедение on-line: Современные методы работы с цифровой формой рукописного документа // *Электронный текстолог*. URL: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article3> (дата обращения 23.08.2018).

6. Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Электронная реконструкция творческого архива: экономические и правовые аспекты. Опыт РГАЛИ и Архива русской эмиграции университета г. Лидса // *Объединенный электронный архив Ивана Бунина*. Электронный ресурс. URL: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (дата обращения 24.08.2018).

7. Ларин А.А., Хачатурян Л.В., Шельтинг Г.Е. Создание объединенных электронных ресурсов рукописных источников XIX–XX веков // *Deus conservat omnia*. Творческое наследие Анны Ахматовой. Электронный ресурс. URL: <http://www.akhmatova-rgali.ru/index.php?view=articles&t=art3> (дата обращения 21.09.2018).

8. Литвинов В. Оцифровка текстов и рукописей О. Мандельштама в контексте различных подходов к сохранению культурного наследия // *Русская виртуальная библиотека*. URL: https://rvb.ru/about/meta/warsaw2011_vl_pn.pdf (дата обращения 15.09.2018).

9. Соловьев С. Создание виртуального архива Варлама Шаламова – проблемы и перспективы // *Варлам Шаламов*. Электронный портал. URL: <https://shalamov.ru/research/190/> (дата обращения 24.09.2018).

10. Уладышева И.В. Объединенный архив Ивана Бунина. Электронный аннотированный указатель // *Объединенный электронный архив Ивана Бунина*. Электронный ресурс. URL: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=articles&t=art8> (дата обращения 28.09.2018).

11. Хачатурян Л.В. «Здесь, в небесах»: новые технологии аутентичной публикации рукописей // *Русская литература*. СПб., 2015. № 4. С. 148–152.

12. McGann J. *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Cambridge (MA); London, 2014.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Khachatryan L.V. «Zdes', v nebesakh»: novyye tekhnologii autentichnoy publikatsii rukopisey [“Here, in heaven”: The New Technology of The Authentic Publication of Manuscripts]. *Russkaya literatura*, 2015, Issue 4, pp. 148–152. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Krushelnitskaya E.V. Problemy otrazheniya arkheograficheskogo, paleograficheskogo i kodikologicheskogo opisaniya slavyanskikh rukopisey v sisteme elektronnoy bazy dannykh [Problems of Reflection of Archaeological, Paleographic and Codicological Description of Slavic Manuscripts in The Electronic Database System]. *Opyty po istochnikovedeniyu. Drevnerusskaya knizhnost': arkhеография, paleография, kodikologiya* [Experiments on Source Studies. Ancient Russian literature: Archeography, Paleography, Codicology]. Saint-Petersburg, 1999, pp. 223–239. (In Russian).

3. Lavrentyev A.M. Bazy dannykh i korpusy tekstov srednevekovogo frantsuzskogo yazyka: podkhody, proyekty, tekhnologii [Databases and Text Corpora of Medieval French: Approaches, Projects, Technologies]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediyе* [Modern Information Technologies and Written Heritage]. Izhevsk, 2006, pp. 104–107. (In Russian).

4. Varfolomeyev A.G., Ivanov A.S. Printsipy elektronnykh publikatsiy kompleksov istoricheskikh dokumentov so sredstvami paleograficheskogo, tekstologicheskogo i diplomacheskogo analiza [Principles of Electronic Publications of Complexes of Historical Documents with Modes of Paleographic, Textological and Diplomatic Analysis]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediyе: ot drevnikh tekstov k elektronnyim bibliotekam* [Modern Information Technologies and Written Heritage: From Ancient to Electronic Libraries] Kazan, 2008, pp. 60–63. (In Russian).

(Monographs)

5. McGann J. *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Cambridge (MA); London, 2014. (In English).

(Electronic Resources)

6. Gerchikova N.A., Larin A.A., Khachatryan L.V. Sovremennyye elektronnyye tekhnologii v tekstologicheskikh issledovaniyakh: metody graficheskoy obrabotki tsifrovyykh form rukopisnykh tekstov [Modern Electronic Technologies in Textological Research: Methods of Graphic Processing of Digital Forms of Handwritten Texts]. *Deus conservat omnia. Tvorcheskoye naslediyе Anny Akhmatovoy* [Deus Conservat Omnia. Anna Akhmatova's Creative Heritage]. Available at: <http://www.akhmatova-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (accessed 23.09.2018). (In Russian).

7. Larin A.A., Khachatryan L.V. Istochnikovedeniye on-line: Sovremennyye metody raboty s tsifrovoy formoy rukopisnogo dokumenta [Source Study On-line:

Modern Methods of Work with Digital Form of Handwritten Document]. *Elektronnyy tekstolog* [Electronic Textologist]. Available at: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article3> (accessed 23.08.2018). (In Russian).

8. Larin A.A., Khachatryan L.V. Elektronnaya rekonstruktsiya tvorcheskogo arkhiva: ekonomicheskiye i pravovyye aspekty. Opyt RGALI i Arkhiva russkoy emigratsii universiteta g. Lidsa [Electronic Reconstruction of The Creative Archive: Economic and Legal Aspects. Experience of RGALI and Archive of Russian Emigration of University of Leeds]. *Ob'yedinennyy elektronnyy arkhiv Ivana Bunina* [United Electronic Archive of Ivan Bunin]. Available at: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (accessed 24.08.2018). (In Russian).

9. Larin A.A., Khachatryan L.V., Shelting G.E. Sozdaniye ob'yedinennykh elektronnykh resursov rukopisnykh istochnikov XIX–XX vekov [The Establishment of a Combined Electronic Resources of The Manuscript Sources of The XIX–XX Centuries]. *Deus conservat omnia. Tvorcheskoye naslediyе Anny Akhmatovoy* [Deus Conservat Omnia. Anna Akhmatova's Creative Heritage]. Available at: <http://www.akhmatova-rgali.ru/index.php?view=articles&t=art3> (accessed 21.09.2018). (In Russian).

10. Litvinov V. Otsifrovka tekstov i rukopisey O. Mandel'shtama v kontekste razlichnykh podkhodov k sokhraneniyu kul'turnogo naslediya [Digitization of Texts and Manuscripts of O. Mandelstam in The Context of Different Approaches to the Preservation of Cultural Heritage]. *Russkaya virtual'naya biblioteka* [Russian Virtual Library]. Available at: https://rvb.ru/about/meta/warsaw2011_vl_pn.pdf (accessed 15.09.2018). (In Russian).

11. Solovyev S. Sozdaniye virtual'nogo arkhiva Varlama Shalamova – problemy i perspektivy [Creation of a Virtual Archive of Varlam Shalamov – Problems and Prospects]. *Varlam Shalamov. Elektronnyy portal* [Varlam Shalamov. Electronic portal]. Available at: <https://shalamov.ru/research/190/> (accessed 24.09.2018). (In Russian).

12. Uladysheva I.V. Ob'yedinennyy arkhiv Ivana Bunina. Elektronnyy annotirovanny ukazatel' [United Electronic Archive of Ivan Bunin. Electronic Annotated Index]. *Ob'yedinennyy elektronnyy arkhiv Ivana Bunina* [United Electronic Archive of Ivan Bunin]. Available at: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=articles&t=art8> (accessed 24.08.2018). (In Russian).

Чевтаев Аркадий Александрович, Российский государственный гидрометеорологический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: теория лирики, нарратология, поэтика постсимволизма, субъектные формы и нарративные структуры в поэтическом творчестве Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, И. Бродского, цифровая текстология.

E-mail: achevtaev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

Arkady A. Chevtaev, Russian State Hydrometeorological University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature. Research interests: theory of lyrics, narratology, poetics of postsymbol-

ism, subject forms and narrative structure in poetic work of N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam, B. Pasternak, J. Brodsky, digital textology.

E-mail: achevtaev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00088

Джун Мира (Москва)

«МЕТАЛИНГВИСТИКА» М.М. БАХТИНА И ЕЕ РОЛЬ В ИЗУЧЕНИИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ НАРРАЦИИ

Аннотация. В данной статье освещается роль идей М.М. Бахтина в исследовании «вербализации наррации». При изучении проблемы вербализации наррации многие нарратологи используют идеи и концепции, базирующиеся на представлениях русского ученого. В современной нарратологии утверждается, что сущность вербализации наррации состоит в ее двусоставности. Бахтин также обратил внимание на двойственность нарративной формы речи. Русский ученый отметил, что язык в художественной литературе является средством и одновременно объектом изображения. При этом он подчеркнул активную взаимосвязь изображающей речи и изображенной речи в словесном творчестве. Чтобы рассматривать особенность речи и взаимодействия между высказываниями при вербализации наррации, Бахтин открыл новую отрасль знания, которая называется «металингвистикой». Она дает возможность адекватно понимать процессы вербализации наррации, природу повествовательной формы речи и соотношения между различными дискурсами, из которых складывается нарративный текст. Из различных металингвистических категорий два понятия имеют большое значение: «высказывание как единица речи» и «разноречие». В бахтинском понимании высказывание как единица речевой коммуникации устанавливает границы в речевом потоке. Только с ее помощью можно идентифицировать субъекта речи. К тому же, «разноречие» характеризует действительную реальность вербальной коммуникации. Для Бахтина категория «разноречия» достигает максимальной металингвистической значимости в романе как ведущем прозаическом жанре. В нем взаимодействие субъектов и их различных высказываний существует не только на поверхностном лингвистическом, но и на более глубоком уровне.

Ключевые слова: металингвистика; М.М. Бахтин; речевая репрезентация; вербализация наррации; высказывание; разноречие; гетероглоссия.

Jun Mira (Moscow)

Mikhail Bakhtin's Metalinguistics and its Role in the Study of Speech Representation

Abstract. This article highlights the role of Mikhail Bakhtin in the study of speech representation. Bakhtin's concepts are commonly applied as narratological theorems and are crucial in the research on verbal presentation of the narrative. Bakhtin contributes to a more comprehensive understanding of speech representation in verbal narrative. Contemporary narratology argues that the essence of speech representation consists of the interaction between two utterances, i.e. the narrator's text and the character's text. Bakhtin also drew attention to the plurality of narrative discourse in speech repre-

sentation. He noted that language is both the object and the medium of representation. In Bakhtin's works, the attention was directed to dialogical double-voicing in the verbal narrative. Bakhtin discovered a new branch of knowledge – “metalinguistics” – which allows to comprehend the processes of speech representation, the nature of the narrative discourse and the relationship between various discourses in text production. There are two important concepts to the study of the metalinguistic idea: “utterance as a unit of speech communication” and “heteroglossia”. In Bakhtin's view, utterance as a unit of speech communication establishes boundaries in the stream of speech and serves to identify the subject of speech. In addition, “heteroglossia” embodies the interaction of the narrative discourse in verbal communication. According to Bakhtin, the novel as the leading prose genre determines the interaction between discourses that such dialogues produce. “Heteroglossia” is closely related not only to language interaction but also to the representation of consciousness in the verbal narrative.

Key words: metalinguistics; Mikhail Bakhtin; speech representation; verbal narrative; utterance, heteroglossia.

Несмотря на то что нарративность относится не только к словесной форме, вербализация наррации является одной из важнейших проблем в современной нарратологии. Австрийская исследовательница Моника Флудерник, объясняя роль речи в создании характера персонажа, писала, что «поскольку <в тексте> используется речь, мы, читатели, осознаем, что есть персонаж и нарратор. Нет речи, нет персонажа» [Fludernik 2009, 64].

В широком смысле вербализация означает словесную репрезентацию человеческих чувств, мыслей и переживаний, но в современной нарратологии вербализация наррации считается более сложным процессом оформления речевых форм. Она выступает как способ передачи человеческого опыта, к примеру, изображения события и объектов, а также воспроизведения перформативных реплик. При этом вербализация «обладает специфическими медиальными возможностями вовлечения реципиента в “событие рассказывания”» [Тюпа 2016, 44].

При исследовании вербализации наррации нельзя обойтись без вклада, который внес в эту область М.М. Бахтин. Для изучения проблемы вербализации многие нарратологи используют идеи и концепции, основанные на представлениях русского ученого. В частности, Бахтин сыграл важную роль в понимании природы нарративной формы речи. В данной работе рассматриваются его идеи и концепции, влияющие на разработку проблем вербализации наррации в современной нарратологии.

На первом этапе мы, прежде всего, обратим внимание на проблему природы повествовательной формы речи. В западной науке данная проблема обсуждается в категории «речевая репрезентация» (speech representation). Термин «речевая репрезентация» подразумевает способ, с помощью которого нарратор передает мысли и речь персонажа. При разработке данной категории делается акцент на отношении понятия «мимесис» (mimesis) к нарративной форме речи. Брайан Макхейл утверждает, что «прогрессу в понимании репрезентации речи и сознания препятствует фундаменталь-

ная путаница с понятием «мимесиса» [McNale 2013, Paragraph 9]. «Мимесис» как теоретическая основа для выявления вербализации наррации позволяет проникнуть в суть «речевой репрезентации».

Являясь одним из основных принципов творческой деятельности, мимесис оказался значимым в античной эстетике. В «Республике III» Платон устанавливает различие между двумя способами передачи речи: диегезисом (*diegesis*) и мимесисом (*mimesis*). По его представлению, диегезис, означающий собственный голос поэта (чистое повествование), отличается от другого способа передачи речи – мимесиса, который имитирует речи персонажей. В работе Платона мимесис трактуется как способность представлять реальность или подражать реальности в литературе (непосредственная передача речи).

По сравнению с этим в «Поэтике» Аристотеля понятие «мимесис» употребляется в более широком смысле. В аристотелевском представлении мимесис «является основной концепцией изобразительных художественных форм и выделяет различные художественные формы в зависимости от медиа, объектов и способов представления» [Halliwell 2013, Paragraph 1]. С точки зрения Аристотеля, «мимесис» как обобщающее понятие охватывает и «диегезис». Отмечая различие во взглядах Аристотеля и Платона на «мимесис», французский ученый Жерар Женетт утверждал, что «классификация Аристотеля <...> сводит всю поэзию к подражанию, различая лишь две модальности подражания – прямую, которая у Платона именуется собственно подражанием, и повествовательную, которую Аристотель, как и Платон, именуется «диегезис»» [Женетт 1998, 286]. Женетт подчеркнул, что «изображение в литературе – античный мимесис – это, стало быть, не повествование плюс «речи» персонажей; это повествование, и только одно повествование» [Женетт 1998, 289]. Под этим влиянием нарратологи XX в. акцентируют значимость понятия «мимесис» для исследования свойства повествовательной формы речи и используют понятие «диегезис» в расширительном значении: «диегетический мир – повествуемый мир персонажей» [Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий 2008, 60].

С развитием нарратологии появился следующий вопрос: как создается «мимесис» (в аристотелевском смысле) в нарративном тексте? Продолжая свои рассуждения, Женетт выяснил, чем отличается подражание («мимесис») словесного произведения от других видов искусств. По его мнению, на сцене подражание заключается в жестах, имитирующих поведение человека, но в словесной деятельности речь является объектом подражания и одновременно его средством. Здесь следует отметить, что в нарративном тексте возникает взаимодействие двух различных речей повествователя и персонажей только тогда, когда речь служит объектом и средством вербализации наррации. Включая работы Женетта, сущность нарративной формы речи трактуется в работах различных нарратологов: Сеймора Чэтмана, Джералда Принса, Меира Штернберга, Шломиза Риммон-Кенана и др. Многие нарратологи согласны с тем, что вербализация наррации, по сути,

заключается в ее двусоставности, так как она состоит из двух различных типов речи.

В исследованиях западных нарратологов категория «цитаты» помогает тщательно изучить различное речевое воздействие при «речевой репрезентации». Риммон-Кенан затрагивает проблему отношения «мимесиса» к «речевой репрезентации» и подчеркивает роль нарратора, цитирующего речи персонажей [cf. Rimmon-Kenan 2005, 109–111]. К тому же, израильский ученый Штернберг утверждает, что «цитата заметно отличается от всех других моделей, с помощью которых мы общаемся и представляем мир. Ибо цитата объединяет как минимум два дискурсивных события» [Sternberg 1982, 107]. В данном случае «цитата» представляет собой «конкретное проявление диалогических отношений» [Фоменко 2008, 294]. В цитате вставленный текст идентифицируется как часть другого текста, при этом строится взаимодействие между оригинальными и цитируемыми текстами.

Что касается двойственности нарративной формы речи, то мы можем заметить влияние теоретического наследия Бахтина на разработку проблемы речевого воздействия в процессе вербализации наррации. Чэтман, опираясь на работы русского ученого, писал: «Михаил Бахтин в важной теоретической работе показывает, что цитаты действительно дуплексные» [Chatman 1978, 167]. Под его влиянием американский нарратолог утверждал, что «каждая речь или мысль персонажа всегда предполагает два речевых центра и два речевых единства» [Chatman 1978, 167]. Русский ученый внимательно изучал общую характеристику языка художественной литературы, в том числе категорию «цитаты».

Для Бахтина характерно, что в литературе художественной язык «не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения» [Бахтин 1996 b, 289]. По сравнению с утверждением Женетта русский ученый гораздо раньше заговорил о том, что проблема художественного языка заключается во «взаимоотношении изображающей и изображенной речи» [Бахтин 1996 b, 288]. Данное представление о речевых взаимодействиях играет важную роль в изучении вербализации наррации.

В современной нарратологии чаще всего употребляется термин «текстовая интерференция», предложенный Вольфом Шмидом при анализе речевого взаимодействия в процессе вербализации наррации. Отмечая двустихийность нарративного текста, немецкий нарратолог пояснил данное речевое взаимодействие с помощью термина «интерференция». По его определению, текстовая интерференция подразумевает «гибридное явление», в котором «совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование» [Шмид 2003, 199]. Как отметил Шмид, в основе этого термина лежит бахтинская «гибридная конструкция». В статье «Слово в романе» Бахтин определяет ее следующим образом:

«Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадле-

жит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два “языка”, два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 2012, 57].

Важно, что для Бахтина «гибридная конструкция» осуществляется не только на уровне языка, но и на уровне содержания, сознания и мировоззрения человека. Теперь мы можем понять причину того, что в монографии Шмида употребляется термин «текстовая интерференция» вместо «речевой». Немецкий ученый хотел подчеркнуть, что в нарративе «текстовая интерференция» не обозначает лишь языковое явление, а охватывает идеологическую точку зрения.

После того, как проблемы романа как жанра и его стилистики заняли важное место в творчестве Бахтина, у него сформировался особый научный интерес к речевому воздействию, которое возникает вне системы языка. Ученый открыл новую отрасль познания, позволяющую рассматривать особенность речи и взаимодействия между высказываниями при вербализации наррации. Она получила у Бахтина название «металингвистика». Термин позаимствован, вероятно, у Бенджамина Уорфа, который в 1952 г. выпустил сборник своих статей «Collected Papers on Metalinguistics» (Бахтин включил его в свою библиографию, работая над статьей «Проблема речевых жанров»).

В работе «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтин предложил металингвистический подход к анализу произведений Ф.М. Достоевского, определив «предмет металингвистики» как «диалогические отношения». Опираясь на многообразие художественной речи в словесном творчестве, ученый утверждал, что классическая лингвистика не может охватывать речевое взаимодействие в литературном произведении. В отличие от лингвистики, исследующей язык как систему, металингвистика определяет «язык в его конкретной и живой целокупности» [Бахтин 1979, 210]. Целью изучения данной отрасли является использование человеком языка и того, как язык взаимодействует с мышлением и другими элементами культуры. По утверждению американских бахтинистов Кэрила Эмерсона и Гэри Сол Морсона, Бахтин «излагает свою идею о речи несколько по-иному в разных исследованиях, в зависимости от проблемы, непосредственно стоящей перед ним» [Emerson, Morson 1990, 124]. При этом в основе бахтинских представлений о речи лежит ее металингвистическое понимание.

В рамках металингвистики сформировались различные понятия, к которым можно отнести такие как «чужая речь», «голос», «двуголосость», «разноречие», «диалог» и т.д. Монография Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» затрагивает особенности полифонического романа и отношение в нем автора к герою при помощи категорий «голос» и «двуголосость». После этого в работах «Слово в романе», «Из предьстории романного слова» рассматривается многообразие стилистики романа как жанра в целом. Его более поздние работы направлены на постижение речевой деятельности человека. В статье «Проблема речевых жанров» исследуются

ся типовые модели речевого высказывания, проявляющиеся в различных областях человеческой деятельности. Во всех указанных работах русского ученого категории, вытекающие из металингвистики, сыграли особую роль.

С помощью данных категорий можно исследовать речевое взаимодействие, которое возникает при вербализации наррации. Из различных металингвистических категорий мы можем отметить два основных понятия, касающихся сущности «металингвистики»: «высказывание как единица речи» и «разноречие».

В первую очередь нужно рассмотреть представление Бахтина о природе высказывания. Оно помогает понять, чем отличается «металингвистика» от лингвистики. По словам Эмерсона и Морсона, «определение категории высказывания является одной из главных причин того, что Бахтин отталкивался от классической лингвистики» [cf. Emerson, Morson 1990, 125–127].

Всем известно, что Бахтин критиковал взгляды Фердинанда де Соссюра и структуралистов за то, что их идеи укладываются в абстрактный объективизм. «Сохраняя соссюровское противопоставление языка и речи», русский ученый «отказывался от одного из главных, по Соссюру, их различий: системности языка и несистемности речи» [Алпатов 2016, 13]. С точки зрения Бахтина, Соссюр и его последователи определили язык как системный набор правил и установили различия между терминами «langue» (собственно язык) и «parole» (речь), что привело к фундаментальному заблуждению в представлениях о высказывании. Русский ученый прямо спорил с Соссюром о параметрах речевого общения.

В бахтинском понимании именно высказывание является единицей речевой коммуникации, а не грамматически правильно построенное предложение. По объяснению Бахтина, высказывание устанавливает границы в речевом потоке и позволяет идентифицировать субъекта речи. В его работе говорится, что «высказывание» имеет «абсолютное начало и абсолютный конец» [Бахтин 1996 а, 173] и «границы каждого конкретного высказывания, как единицы речевого общения, определяются сменой речевых субъектов, то есть сменой говорящих» [Бахтин 1996 а, 172]. С помощью категории высказывания мы можем различать субъектов, участвующих в речевой деятельности.

Вслед за Бахтиным нидерландская исследовательница Мике Баль при помощи данного понятия также затрагивала вопрос об идентификации личности повествовательного агента. Исследовательница утверждала, что «говорящий агент не упоминает себя в процессе <повествования>», но «как только появляется высказывание, появляется говорящий» [Bal 2017, 13].

Этот характер высказывания имеет большое значение для формирования речевого общения. Только при этом мы можем сказать, что «высказывание» является «событийным» [Теория литературы 2004, I, 137]. Здесь «событийный» означает, что высказывание связывается с речевым или со-

циальным отношением, и ценностное значение высказывания определяется только в контексте речевого общения. В отличие от лингвистического подхода, при котором язык понимается безотносительно к другим участникам речевой коммуникации, Бахтин подчеркивал, что высказывание «носит активно ответный характер» [Бахтин 1996 а, 169].

Действительно, при своем формировании высказывание говорящего субъекта, опираясь на высказывание другого, включает в себя потенциальный ответ собеседника. В конечном итоге высказывание предстает в диалогических отношениях. По этой причине в работе Бахтина говорится, что «понять чужое высказывание – значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него должное место в соответствующем контексте. <...> Понимание противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге» [Волошинов 2000, 436].

В ходе рассмотрения высказывания как единицы речевой коммуникации выяснилась динамичная взаимосвязь между высказываниями. С данным понятием сопрягаются такие понятия Бахтина, как «чужая речь» и «речь в речи». Эти понятия также развиваются на основе речевого взаимодействия в нарративном дискурсе. Согласно Бахтину, «чужая речь» представляет собой высказывание, которое переносится в речь другого субъекта. Она выступает как самостоятельное высказывание, сохраняя свое собственное предметное содержание и не сливаясь в одну речь с окружающим контекстом. Бахтин разрабатывал различные формы передачи «чужой речи», рассматривая феномен «речь в речи». Это понятие, выраженное в формах передачи чужой речи, непосредственно соотносится с взаимодействием изображающей и изображенной речи.

Для Бахтина в романе как ведущем прозаическом жанре достигает максимальной металингвистической значимости категория «разноречия». Определяя значимость «прозаического разноречия», Бахтин подчеркивал, что это «необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир» [Бахтин 2012, 15]. Здесь важно, что формы речи в романе включают «социальное разноречие» и «индивидуальную разноголосицу» и характеризуются взаимодействием этих двух компонентов. Данное взаимодействие существует не только на поверхностно лингвистическом, но и на более глубоком уровне.

Хотя категория «прозаического разноречия» складывалась в теории романного жанра, имеется возможность ввести его в систему понятий нарратологии. Касаясь «прозаического разноречия» как особенности бахтинского представления о речевой форме романа, американские бахтинисты Эмерсон и Морсон отметили, что «его <Бахтина> подход к осмыслению романа представляет собой необычное сочетание сложного внимательного чтения с социологическим анализом» [Emerson, Morson 1990, 344]. В данном случае «социологический анализ» не касается собственно социологических явлений или проблем, относясь скорее к сфере теории комму-

никации.

В западном литературоведении термин «гетероглоссия» (heteroglossia) был введен для передачи понятия «разноречие», которым пользовался Бахтин. Несмотря на то, что западные исследователи познакомились с этим термином в качестве английского перевода «разноречия», можно заметить несколько критических моментов в процессе его принятия и становления. В частности, системный подход к переводу понятия с русского на французский и английский язык отсутствовал.

Швейцарский бахтинист Каринэ Збинден в своей работе прослеживала историю принятия «разноречия» в западной науке. Она отметила, что при переводе понятия на французский, «хотя Бахтин описывает <разноречие> как характеристику любого естественного языка, французский переводчик понимает <его> как особый случай в среде, где сосуществуют несколько языков» [Zbinden 1999, 44]. При этом также терялась социальная природа «разноречия», которая является одной из его важнейших черт по Бахтину.

Для того чтобы выяснить значимость понятия «гетероглоссия» в современной нарратологии, необходимо рассматривать его как «прозаическое разноречие», которое «характеризует действительную реальность вербальной коммуникации» [Тюпа 2008, 45]. «Разноречие» появляется в речевой деятельности человека, которая обуславливается сложным взаимодействием субъектов и их различных высказываний.

В современной нарратологии, таким образом, металингвистическая концепция Бахтина занимает значительное место. Она дает возможность адекватно понимать процессы вербализации наррации, природу повествовательной формы речи и соотношения между различными дискурсами, из которых складывается нарративный текст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов В.М. Сосюр и Бахтин // Жанры речи. 2016. № 1. С. 9–17.
2. Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. М., 1979.
3. (а) Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 159–206.
4. (b) Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 287–297.
5. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 9–179.
6. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М., 2000. С. 350–486.
7. Диегезис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко М., 2008. С. 60.
8. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998.
9. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко М., 2004.
10. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию, М., 2016.

11. Тюпа В.И. Гетероглоссия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 45.
12. Фоменко. И.В. Цитата // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 293–294
13. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
14. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Fourth edition. Toronto, 2017.
15. Chatman S. *Story and Discourse*. Ithaca, New York, 1978.
16. Emerson C., Morson G. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, 1990.
17. Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. London; New York, 2009.
18. Halliwell S. *Diegesis – Mimesis* // Hühn P. et al. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2013. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html> (дата обращения 12.02.2019).
19. McHale B. *Speech Representation* // Hühn P. et al. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation> (дата обращения 12.02.2019).
20. Rimmon-Kenan S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Second edition. London; New York, 2005.
21. Sternberg M. *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse* // *Poetics Today*. 1982. Vol. 3. № 2. P. 107–156.
22. Zbinden K. *Traducing Bakhtin and Missing Heteroglossia* // *Dialogism: An International Journal of Bakhtin Studies*. 1999. № 2. P. 41–59.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Alpatov V. M. *Sossyur i Bakhtin* [Saussure and Bakhtin]. *Zhanry rechi*, 2016, no. 1, pp. 9–17. (In Russian).
2. Sternberg M. *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*. *Poetics Today*, 1982, vol. 3, no. 2, pp. 107–156. (In English).
3. Zbinden K. *Traducing Bakhtin and Missing Heteroglossia*. *Dialogism: An International Journal of Bakhtin Studies*, 1999, no. 2, pp. 41–59. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. (a) Bakhtin M. M. *Problema rechevykh zhanrov* [The Problem of Speech Genres]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1996, pp. 159–206. (In Russian).
5. (b) Bakhtin M. M. *Yazyk v khudozhestvennoy literature* [Language in Fiction]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1996, pp. 287–297. (In Russian).
6. Bakhtin M. M. *Slovo v romane* [Discourse in the Novel]. *Bakhtin M.M. Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3. Moscow, 2012, pp. 9–179. (In Russian).
7. Diyegezis [Diegesis]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh ter-*

minov i ponyatiy [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 60. (In Russian).

8. Fomenko I.V. *Tsitata* [Quotation]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 293–294. (In Russian).

9. Tiupa V.I. *Geteroglossiya* [Heteroglossia]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 45. (In Russian).

10. Voloshinov V.N. *Marksizm i filosofiya yazyka*. [Marxism and the Philosophy of Language]. *Bakhtin M.M. Freydizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka*. [Freudianism A Formal Method in Literary Criticism. Marxism and the Philosophy of Language]. Moscow, 2000, pp. 350–486. (In Russian).

(Monographs)

11. Bakhtin M.M. *Problema poetiki Dostoyevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1979. (In Russian).

12. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Fourth edition. Toronto, 2017. (In English).

13. Chatman S. *Story and Discourse*. Ithaca, New York, 1978. (In English).

14. Emerson C., Morson G. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, 1990. (In English).

15. Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. London; New York, 2009. (In English).

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

17. Rimmon-Kenan S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Second edition. London; New York, 2005. (In English).

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

19. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004. (In Russian).

20. Tiupa V.I. *Vvedeniye v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In Russian).

(Electronic Resources)

21. Halliwell S. *Diegesis – Mimesis*. *Hühn P. et al. (eds.). The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2013. Available at: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html> (accessed 12.02.2019) (In English).

22. McHale B. *Speech Representation*. *Hühn P. et al. (eds.). The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, 2013. Available at: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation> (accessed 12.02.2019) (In English).

Джун Мира, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института фило-

логии и истории. Научные интересы: нарратология, теория романа, русская литература XX в.

E-mail: mira.jun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8566-7925

Jun Mira, Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: narratology, theory of novel, Russian literature of the 20th century.

E-mail: mira.jun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8566-7925

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00089

Ц.Б. Селеева (Элиста)

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТИПИЧЕСКИХ МОТИВОВ В СЮЖЕТЕ СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ «ДЖАНГАРА»*

Аннотация. Одной из актуальных проблем поэтики эпического сюжета является рассмотрение мотивов как слагаемых элементов сюжетной системы. Целью настоящего исследования является изучение функционально-семантических особенностей ряда типических мотивов в сюжете синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». В ходе исследования выявлено, что в эпосе имеется устойчивый и повторяющийся арсенал типических мотивов, функционирующий в составе системы и находящий свое определенное место в структуре сюжета. Анализ выявил ряд важных функциональных и семантических особенностей типических мотивов (пира, получения вести / послания, совета, поимки коня, седлания коня, снаряжения героя, отправления в путь героя, преодоления пути, сражения / поединка) в контексте эпического сюжета. Мотив пира обрамляет эпический сюжет и носит характер отправного элемента в его развитии. Мотивы вести / послания и совета имеют прагматическую функцию, от которой зависит дальнейшее развитие сюжетных событий. Устойчивая цепочка мотивов поимки коня – седлания коня – снаряжения в путь героя – отправления в путь героя играет организующую роль в сложении сюжета, а мотив сражения / поединка имеет сюжетообразующее значение. Несмотря на тематическое разнообразие и вариативность, мотивы обнаруживают типические свойства на структурном и содержательном уровнях, очевидна их универсальная модель построения и развертывания мотивов. Типические свойства характеризуются определенными релевантными признаками и маркирующими элементами, где важную роль играют облигаторные акторы, локусы, темпоральные признаки, эпические хронотопы и хроноакты. В семантике типических мотивов находят отражение архаическая символика и мифология, традиционные этнические ритуалы, обряды и верования, история и быт монгольских номадов, а также эпические концепты.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; типические мотивы; эпический сюжет; семантика мотива; функция мотива; структура эпического сюжета.

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

Ts.B. Seleeva (Elista)

Functional and Semantic Features of Typical Motifs in the Plot of Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”**

Abstract. One of the actual problems of the poetics of epic plot is the analysis of motifs as components of the plot system elements. The purpose of this paper is to study the functional-semantic parameters of a number of typical motifs in the plot of the Xinjiang-Oirat version of the epic “Dzhangar”. The study proved that in the Xinjiang-Oirat version of “Dzhangar” there is stable and repeating set of typical motifs that functions as part of the system and finds its own specific place in the plot structure. The following typical motifs are considered now: a feast, receiving news / messages, advice, catching a horse, saddling a horse, equipment of a hero, departure on a hero’s path, overcoming a path, battle / duel. The analysis identified a number of important functional and semantic components of typical motifs in the context of an epic plot. The feast motif frames the epic plot and is in the nature of the starting element in its development. The motifs of the message and advice have a pragmatic function on which the further development of the plot events depends. A stable chain of motifs capturing a horse – saddling a horse – equipment on the hero’s path – departure on the hero’s path, organizes plot addition, and the battle / duel motif shows a plot-forming significance. Despite the thematic diversity and variability the motifs we find typical properties at the structural and substantiating levels, and a universal model of constructing and deploying motifs is obvious. Typical properties are characterized by certain relevant features and marking elements, where obligatory actors, loci, temporal features, epic chronotopes and chronoacts play an important role. The semantics of typical motifs are reflected in archaic symbolism, mythology and representations, along with traditional ethnic rituals, rites and beliefs, the history and life of Mongolian nomads, as well as epic concepts.

Key words: epic “Dzhangar”; Xinjiang-Oirat version; typical motifs; epic plot; semantics of motif; function of motif; structure of epic plot.

Традиционные взгляды на сюжет как сложную схему, состоящую из комбинации мотивов, восходят к идеям А.Н. Веселовского [Веселовский 2006, 539], где мотив понимается в значении «элемент сюжета», «слагаемое сюжета». Дальнейшие исследования повествовательного сюжета (Р. Якобсон, В.М. Жирмунский), выявили последовательность мотивов и их внутреннюю логику. Сюжет – это не просто скопление мотивов, а художественная совокупность мотивов, это особая художественная структура, сложенная по законам художественной композиции [Якобсон 2011, 49–50].

Эпический сюжет выражен устойчивой событийной канвой, связанной с эпической биографией героя-богатыря, его подвигами и героическими поступками, и сосредоточен вокруг основных эпических коллизий (матри-

ониальных и воинских). Исследователи отмечают типологическое единообразие жанрово-композиционного построения эпического сюжета, на содержательном уровне типологически общими оказываются характерные эпические ситуации, связанные с основными эпическими коллизиями. Типовую особенность эпического мотива отмечает Б.Н. Путилов и связывает ее со спецификой эпоса как художественного явления [Путилов 1975, 144].

Для понимания сути эпического сюжета актуальным является рассмотрение мотивов как слагаемых элементов сюжетной системы. Целью настоящего исследования является изучение функционально-семантических особенностей ряда типических мотивов в сюжете синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар».

К разряду типических в структуре эпического сюжета относится *мотив пира*, им начинается и заканчивается повествование, переходя от одной сюжетно-событийной канвы к другой. Мотив пира, обрамляющий эпический сюжет, отражает характерный для эпики прием дублирования важнейших эпических событий. Он носит характер отправного элемента в развитии сюжета, поскольку на пиру происходят события, дающие толчок сюжетному развитию действия.

Пир символизирует мирную эпическую жизнь, где устанавливается, закрепляется и поддерживается героический миропорядок со своей социальной структурой и иерархией. Согласно архаическим представлениям пир являлся «одним из важнейших средств социального общения и ритуального действия, обеспечивающего благополучие рода, племени или союза племен» [Мельникова 1987, 168]. По-видимому, совместная трапеза имела в сознании людей глубокий общественный, религиозный и моральный смысл. С едой в древности было связано «представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении. Отсюда и древние “пиры бессмертия”, дающие избавление от смерти и вечную молодость» [Фрейденберг 1997, 64].

Мотив пира в структуре эпического сюжета реализуется в зачине и в финале, а иногда включается в медиальную часть повествования. В текстах «Джангара» обнаруживаются следующие разновидности пира: богатырский пир; пир по случаю благополучного возвращения домой и пленения хана-антагониста; пир по случаю примирения и установления дружеских взаимоотношений; свадебный пир; пир с участием посла-иноземца.

Пир в эпосе назван по названию напитка «*арзин суур*» (дословно «пир за арзой»). *Арза* – крепкая молочная калмыцкая водка, дважды перегнанная, самый ценный и любимый напиток на пиру в эпосе «Джангар». Лучшая *арза* в эпосе готовится из молока диких кобылиц и это исключительно богатырский напиток. После употребления этого напитка «священные чрева богатырей тут же горячились», и когда «плотки богатырей от выпитой арзы становились красными, они, озираясь по сторонам, искали повод сразиться с врагом или устроить облаву на дикого зверя». Стремление найти применение своей силе является выражением богатырской энергии, ищущей выхода, и богатырской жажды подвигов.

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number AAAA-A19-119011490036-1).

При детальном рассмотрении на содержательном уровне очевидна универсальная модель построения и развертывания данного мотива. В целом же модели эпического пиршества присущ ряд маркирующих элементов: место пира, состав пира, длительность пира, детали пира и др. Местом богатырского пира является дворец правителя Джангара (правителя-антагониста, иноземного хана) – центр эпического мироздания. Пир в зачине и в финале традиционно локализуется во дворце богдо нойона Джангара.

Одним из значимых элементов пира является состав присутствующих. Порядок размещения гостей на пиру иерархический, соответственно статусу присутствующих, и составляет семь полных кругов. Так, ближний к правителю Джангару круг составляют богатыри и сайды, затем следуют старики и старухи, и уже за ними – молодичи и девушки.

Маркирующим элементом пира выступает его длительность. У синьцзянского сказителя Пюрбюджаба пир длится девяносто девять лет, что является гиперболическим указанием на длительность и бесконечность времени, проводимом народом Бумбайской страны в увеселениях. Так, протяженность пира в синьцзян-ойратской версии может достигать от шестидесяти до восьмидесяти суток: «Проведя в больших наслаждениях шестьдесят суток, в больших пирах семьдесят суток, на протяжении восьмидесяти суток длилось веселье с гостями» [Джангар 2005–2008, I, 518].

В синьцзян-ойратской версии наиболее распространенной является модель пира «Джангар и его богатыри». «На пирах богатыри располагаются в ставке хана в строго определенном порядке: *барун* (правые), *зун* (левые), причем как справа от хана, так и слева, места оказываются закрепленными за героями в зависимости от их заслуг и достоинств» [Кичиков 1976, 17]. Иерархический порядок размещения богатырей на пиру свидетельствует о доминировании патриархальных тенденций в эпосе. К числу приближенных эпического властелина относятся двенадцать главных богатырей, а остальные участники пира составляют боевую дружину Бумбайской державы – восемь тысяч львов-богатырей: «Под водительством рожденных главенствовать двенадцати богатырей, свободных тридцати пяти богатырей, [восседавших] за арзой восьми тысяч львов[-богатырей], под покровительством славного Джангара – в прекрасном желто-пестром дворце, составив семь кругов, пировали в изобилии арзы из молока диких кобылиц. Проводя в больших наслаждениях шестьдесят суток, в больших пирах восемьдесят суток, веселясь, в счастье пребывали» [Джангар 2005–2008, I, 467].

Всенародное пиршество отличается от пиров, на которых присутствовали только приближенные богатыри и сайды или дружина богатырей: «Подданные славного нойона Джангара в девятирусном, девятицветном, высоком золотом дворце, составив семь полных кругов, в изобилии крепкой прозрачной арзы пировали, – проводя в больших пирах восемьдесят суток, в больших наслаждениях шестьдесят суток, веселясь, в счастье пребывали они» [Джангар 2005–2008, I, 409].

Согласно закону эпической симметрии, пиру в зачине нередко противопоставлен пир в ставке антагониста. «При сохранении модели пира как таковой, в мире антагониста все ее элементы обретают противоположный знак» [Мельникова 1987, 175]. Мир антагониста по своей природе асоциален, поэтому функция пира в ставке антагониста есть не установление общественных отношений, но их разрушение, не поддержание и закрепление гармоничного миропорядка, но его попрание и уничтожение. Во время пира герой оглашает ультимативное послание Джангара. В ответ демонстрируется враждебное отношение к герою. В других случаях прибывшие в страну Джангара богатыри-послы, огласив послание на пиру, дождавшись ответа и не вступая в противоборство, но иногда высказав угрозы, возвращаются домой.

Главы, посвященные борьбе с ханом-антагонистом, завершаются пиром по случаю благополучного возвращения домой и пленения хана-антагониста, где пир дается в честь героя и богатырей, одержавших победу в сражении с мощным врагом. Пир в финале отличается от пира в зачине повышением статуса героя, в связи с одержанной им победой над антагонистом, например, пир в честь юных героев по случаю благополучного возвращения домой и пленения хана-антагониста: «В Ара Бумбайской стране подданные славного нойона богдо Джангара, [восседавшие] за арзой, восемь тысяч богатырей, – мстительных под пятой раздавив, покоренных под стремени трепетать, заставив, пировали в изобилии арзы из молока диких кобылиц – в вечном счастье и бессмертии, в прекрасном спокойствии и благополучии пребывали» [Джангар 2005–2008, I, 546].

В эпической картине мира функция «пира» является гармонизирующей основой «военной» доминанты и относится к «героическому быту». В финальном пиршестве совершается возврат к исходной ситуации эпического благоденствия и гармонии. О народе страны Бумбы в эпосе говорится: «за благодатной арзой пируя, в блаженстве пребывали они».

Мотив вести / послания содержит необходимую для героя и других участников эпических событий важную информацию, от которой зависит дальнейшее развитие событий. Типичной для эпоса является ситуация, когда важную весть или послание герой получает во время своего пребывания в стране хана-антагониста или чужеземного хана: «По хотону ехал человек и призывно кричал, чтобы на следующий день все отправлялись в гости к хану. [Тарха] бросился с расспросами к отцу о том, что это был за человек и о каких гостях идет речь. Отец поведал [тархе], что у хана Буурал Замбала имеется единственное дитя – дочь Зула Зандан. Недавно сын Мангас-хана, Бёке Цаган, посватался [к дочери хана]. Теперь завтра-послезавтра предстоят торжества, посвященные сватовству. А призывно кричащий человек – это один из богатырей хана – хоть горой его бей, невредимым останется вепрь[-богатырь], привратник Боро Мангна» [Джангар 2005–2008, I, 494].

Иногда функция вестника возложена на старца, исполняющего миссию покровителя и советчика героя в иноземной стране. Так, правитель

Джангар, разыскивающий героя, получает от старца весть о его местонахождении:

«Тем временем почтенный Алтан Чееджи, насторожил свое правое ухо и собирил, что, видно, есть известие о Благородном Алом Хонгоре. Когда почтенный Алтан Чееджи сообщил об этом, [богатыри] славного нойона богдо Джангара, подняв большой столб пыли, помчались на скакунах. Старик, сев верхом на коня Кюрюнг Галзана, покрывшись большим столбом пыли, скакал навстречу, по пути славного Джангара. На одном из перевалов [старик] выехал навстречу и, приблизившись, крикнул, что разыскиваемый ими человек находится у них. Когда джангаровцы с шумом подъехали, то Бумбайский старик, с седыми на лбу волосами, с седой бородой, на коне Кюрюнг Галзан, сказал, что Хонгор, разыскиваемый ими, уже семь лет как пришел к нему домой и живет у него» [Джангар 2005–2008, I, 509].

Мотив совета в эпосе имеет активную продуктивность и характеризуется определенными релевантными признаками, при этом важную роль играют персонажи, дающие совет герою – мудрец, конь, девушка-помощница, – восходящие к сказочным чудесным помощникам. В сложных или неразрешимых ситуациях Джангар просит совета у Алтана Чееджи, духовного наставника и советчика богатырей, владеющего вещим словом и знанием о прошедших и грядущих деяниях девяти лет. Образ почтенного мудреца-прорицателя в эпосе восходит к древнейшему тюрко-монгольскому мифологическому образу Белого старца-покровителя, дающего ценные советы и владеющего тайными знаниями. Советы мудреца Алтана Чееджи необходимы правителю Джангару в различных ситуациях: чтобы одержать верх над богатырем-антагонистом, соблюсти условия ультиматума хана-антагониста, узнать местонахождение страны хана-антагониста и его намерения в отношении страны Джангара, организовать поиски героя, способного выполнить поручение Джангара, предупредить героев о путевых вредителях и препятствиях.

Как правило, советы мудреца Алтана Чееджи основаны на даре предсказаний, и в итоге все исполняется с учетом его предсказаний и рекомендаций. К разряду типологических относится мотив совета Алтана Чееджи, предупреждающего героев о путевых вредителях и препятствиях:

«[Алтан Чееджи] стал справляться о том, как они втроем пребывают, и [замечил], что если на них нагрянет противник, а оружие их находится по трем сторонам. Затем пояснил, что он приехал сказать им два-три слова. Когда они выедут и промчатся трехмесячный путь, им встретится одна прекрасная девушка с мешком из тигриной шкуры за спиной. В сиянии ее [красоты] табун стеречь можно, в свете, исходящем от нее, продевать нить в ушко иглы можно. Пять видов яств преподнеся, напевая, выйдет навстречу им она и скажет, что, видно, трое младших братьев ее издали прибыли и, наверное, испытывают жажду и голод. Тут им следует выпустить вперед Аранзал Зеерде, Алтан Шаргу – последним, а посред-

дине пропустить Арак Улана. Когда она своим стальным саженным клювом будет пытаться схватить Алтан Шаргу за хвост, пусть сын Хонгора, Хошун Улан, что мысли на сажень быстрее, а ветра на полсажени быстрее, сидя верхом на Алтан Шарге, рубанет сверху три раза искусным желто-пестрым мечом с двенадцатисаженной рукоятью. Та бесовка должна отстать. Во-первых, он хотел им поведать об этом. В дальнейшем пути, когда они будут скакать в течение трех месяцев, им встретится непроходимая десятислойная глиняная гора. Если пустят вперед скакуна Арак Улана, щипавшего особые белые корни [трав], пившего воду многих родников, на десятислойную глиняную гору раз десять взбиравшегося, тот сможет найти путь и выйти – об этом во-вторых он хотел им рассказать. В-третьих же, когда они приблизятся к десятирусному злато-желтому дворцу рожденного богатырем Бадмин Улана, то обнаружат крепостную стену из стальных копий. Тут надо пустить вперед скакуна Алтана Шаргу, что мысли на сажень быстрее, ветра на полсажени быстрее, обладающего сноровкой проходить сквозь ушко китайской иглы. Он сможет вывести их. Что им делать дальше, сын Хонгора Хошун Улан должен знать. Сказав [юным богатырям] обо всем этом, почтенный Алтан Чееджи отправился назад» [Джангар 2005–2008, II, 532–534].

Мотив совета в основном связан с мудрецом Алтаном Чееджи. Но есть ситуации в медиальной части сюжетного повествования, когда герою необходим совет во время его пребывания в «чужом» локусе. В ситуации, когда герой находится в затруднительном положении на чужбине, помощь ценным советом ему оказывает конь или девушка-помощница. Одной из основных функций коня, особенно во время пребывания в «чужом» локусе, является всемерная помощь своему хозяину. Конь наделен человеческой речью и дает своему хозяину советы: когда на своем пути богатырь встречает некое препятствие, конь советует богатырю, как его преодолеть; когда богатырь терпит поражение или находится в отчаянии, конь своими речами вселяет уверенность и поднимает дух героя.

В структуре эпического сюжета наблюдается устойчивая последовательность типических мотивов, играющих организующую роль в сложении эпического сюжета: *поймка коня – седлание коня – снаряжение в путь героя – отправление в путь героя*.

Излюбленные сказителем эпизоды строятся на мотивах поимки и седлания коня. В архаической эпике пойманный конь вначале расспрашивает героя о его стране и предках, а затем под предлогом избавления от жеребья испуга устраивает испытание герою, пытаясь сбросить наездника. Герою же следует приручить коня. В поздних сюжетах по велению героя на поимку коня обычно отправляется конюший: «Богатый Ясновидец Алтан Чееджи распорядился привести и оседлать славному нойону Джангару жеребца Нярхен Зеерде, отца коня Аранзала Зеерде. Могучий смуглолицый стремянный, взяв с собой узду с бронзовыми удилами величиной с человека, взяв жестяную серебряную уздечку, [отправился за конем]. Поймал жеребца Нярхен Зеерде, пасшегося на траве зеленых лугов у холодных вод родников» [Джангар 2005–2008, I, 341].

В кочевом обществе с широко развитым культом коня связаны идеализированные представления о красоте богатырского коня и его снаряжения. «Седлание коня в самом детальном и последовательном описании всего процесса присутствует в каждой главе как необходимый элемент сюжета, причем этому подробнейшему повествованию не может помешать самая срочная по ходу событий необходимость немедленного выступления в поход» [Кичиков 1976, 89]. Одно из универсальных описаний седлания коня в синьцзян-ойратской версии следующее:

«Выдерживавшегося на привязи, могучего, что мог перекинуть гору, стремительного, что мог землю кругом обежать, Оцол Кёке Галзана привели и начали седлать. Без шерстобитной палочки сваланный, украшенный серебряными нитями подпотник положили. Сто старух раскладывали шерсть для него, семьдесят старух валяли, белый, словно вата, размером со степь потник положили. С деревянными боковинами, с изогнутыми серебряными луками тяжелое черное седло, сделанное в виде холма, на прекрасную спину его, подобную рыбе, с трудом наложили. Мелким плетением сплетенные шестьдесят четыре ремешка подпруги затянули так, что слоистый белый жир живота свернулся в семьдесят две складки, затянули еще сильнее, что меж восьми ребер катауры вошли, мышечная ткань едва не порвалась, и чуть не утратилось зрение. Серебряный нагрудный ремень, сдавив ключицу, надели. Придавив выпирающие тазобедренные две кости, надели подхвостный серебряный ремень с мелкими узорами в виде насекомых. Ременные белые поводья закинули за изогнутые деревянные луки. Натянули поводья, и конь встал [неподвижно], словно скала, словно [замок] на сундук, надели пути на него» [Джангар 2005–2008, I, 479].

Мотив снаряжения героя в путь включает описание облачения героя в одежды и боевые доспехи, а также снаряжение оружием. Изложение снаряжения героя в эпосе строго последовательно и содержательно устойчиво – вначале описывается облачение героя в одежды и боевые доспехи, а затем его богатырское оружие: «Хан нойон Джангар надел свободно накинутый без рукавов, разукрашенный бабочками, легкий черный шелковый бешмет. У горла застегнул серебряную пуговицу, у талии шесть пуговиц застегнул, надел в три слоя боевые латы, опоясался железным поясом лунданг. [Джангар] взял в руки черную огрубевшую плетель и сжал в руках [ее] так, что на рукояти проступил древесный сок. Взял свое золотое желто-пестрое копьё» [Джангар 2005–2008, I, 342].

Мотив отправления в путь героя из страны Джангара носит сугубо ритуальный характер и связан с убеждением, что надлежащее исполнение ритуальных действий обеспечит удачу и защиту герою, а их нарушение повлечет опасность. Мотив включает следующие устойчивые элементы: оценка достоинств героя сайдами и богатырями, ритуальное распитие арзы, объезд посолонь священных мест Бумбайской державы (дворца Джангара, буддийской обители), напутственные благопожелания.

«Раскрыв свои широкие ладони, размером с хотон богатого кочевья, [Санал] произнес свои прекрасные, как лотос, благопожелания: пусть вскоре великий нойон богдо Джангар и восемь тысяч богатырей-соратников его прекрасно встретятся с ним. Едва почтенный Алтан Чееджи успел произнести свои прекрасные, как лотос, благопожелания, чтобы он, Строгий Смуглолицый Санал, враждебно настроенных [врагов] к колену преклонил, заносчивых [врагов] к стремени преклонил, на лбу Буурал Галзана своего солнце возведя, на крупе его луну возведя, золотые поводья вправо повернув, скорее вернулся домой. [Санал,] высокий желто-пестрый дворец по ходу солнца объехав, вдоль окраин многомиллионного владения поскакал и направился на юго-запад» [Джангар 2005–2008, I, 414–415].

Отправление в путь эпического героя имеет определенные цели: из страны Джангара герой отправляется в страну хана-антагониста с целью исполнить поручение, возложенное на него Джангаром; Джангар с богатырями отправляется на помощь герою, ведущему сражение с антагонистом. Герой или Джангар могут отправляться в путь и с иными целями – сватовство невесты для героя; заключение воинского союза с иноземными ханами и др.

Мотив преодоления пути героем в структуре эпического сюжета также имеет типовой характер, как и локусы, в которые направляется и в которых перемещается герой, способы и характер перемещения героя, путевые встречи. Как правило, в эпосе герой, осваивая неизведанные пространства, направляется на чужую территорию, представляющую для него большую опасность. Преодоление и освоение пути в неизведанное пространство является уделом эпического героя. Преодолевая препятствия и испытывая трудности в пути, герой проходит определенные инициации, что непосредственно связано с процессом познания «чужого мира и пространства».

Мотив преодоления пути носит типовой варьируемый характер и охватывает широкий тематический ракурс: герой преодолевает путь между локусами после остановок, включающих отдых в пути и встречи; герой преодолевает дальнейший путь в страну антагониста и совершает обратный путь домой из страны хана-антагониста. Один из типовых вариантов темы представлен следующим образом:

«[Кёке Галзан] помчался прыжками, будто выскочивший из осоки сизо-белый заяц. Восемнадцать тысяч раз взметнувшись вверх, поскакал, восемнадцать тысяч раз припав к земле, поскакал. От дыхания [коня] трава перед ним выгорала. Копыта его размером в пядь мелькали, черные круглые глаза его вспыхивали пламенем, от развевающейся кораллово-жемчужной гривы его исходили звуки ятхи и арфы. От колыхания его пышного хвоста в восемьдесят одну сажень исходили звуки фанфар. От разлетавшихся комков глины из-под четырех копыт его по четырем сторонам света образовались четыре горы. Белеющую голую степь, всю до краев преодолев, мчался, бледно-белую гору преодолев, мчался. Мчался, преодолев по времени расстояние того года и видя лик следующего за ним года» [Джангар 2005–2008, I, 480–481].

Пространственные зоны перемещений героя представляют собой ландшафт эпического мира, который конструируется при помощи разнообразных топонимических реалий (стран, гор, океанов, морей, рек, долин, скал, перевалов и др.). Маркерами и ориентирами эпического пространства для героя выступают знаки, представленные приметными объектами ландшафта кочевника, так называемыми «твердыми пунктами ориентирования».

Временная протяженность пути героя измеряется обычными единицами времени жизни кочевника (день пути верхом, месяц пути верхом, год пути верхом) и представлена рядом соответствующих формул: «не считая дней и ночей, скакал [герой]»; «проскакал путь, равный полным трем месяцам»; «[конь] расстояние в девять месяцев преодолел за девять суток». Единицей измерения являются также сутки (*хонг*), которые соотносятся с замкнутым временным циклом и определяются пределами от восхода до восхода солнца: «преодолел расстояние трижды по семь суток»; «семью семь сорок девять суток проскакал»; «[в пути] проспал семью семь сорок девять суток»; «океан Ганг Мёнге преодолел на седьмые сутки»; «проскакал расстояние в полных три месяца суток»; «четверо суток на коне Буурал Галзане без сознания проехал»; «дважды по семь суток, преследуя, бежал» и др.

В системе эпического сюжета особый статус и сюжетобразующее значение имеет *мотив сражения / поединка*, непосредственно связанный с главной эпической коллизией и обусловленный концепцией героического. Тематический диапазон мотива довольно широк и разнообразен: поединки героя с ханом-антагонистом; с преследующими его в погоне; поединки Джангара с ханом-антагонистом; сражения героя с войском хана-антагониста; сражения героя и богатырей с ханом-антагонистом и его войском; поединки героя с богатырями хана-антагониста:

«Когда Санал проскакал расстояние трехмесячного пути, стараясь уйти незамеченным [от преследователя], на буланом коне величиной со скалу, размахивая секирой, его настиг богатырь Гунан Хара Бюргюд. Развернувшись на скаку навстречу [противнику], Санал посмотрел внимательно и понял, что [противник] не упускает добычу, попавшую ему в руки, не промахивается, когда наносит удар секирой, и, что он искусно владеет ею. Санал, держа в правой руке желтую секиру Тяжелорукого Савара с восьмидесятисаженной рукоятью, встретил противника и ринулся на него. Гунан Хара Бюргюд нанес Саналу удар в тот миг, когда ловкий Буурал Галзан, рядом с противником проскользнув, на двадцать сажень прыгнув, уже уходил. От удара противника на правой лопатке Санала разбились семьдесят две застежки. Хара Бюргюд в уши проворному Буурал Галзану кричал, касаясь трубчатых костей коня, наносил удары. Санал сзади нанес ответный удар Гунан Хара Бюргюду, разбил его огромных восемь шейных позвонков, крепкие черные ребра его сломал, лишил его сознания и всех чувств, оборвал зрительный нерв его суровых черных глаз, и тот припал к гриве буланого коня. Затем, схватив его за железный пояс луданг, притянув, придавил его к луке седла, связал четыре конеч-

ности его на поясице, подобной наковальне и, перекинув его поперек седла [его] буланого коня, вместе с восьмитысячным табуном погнал» [Джангар 2005–2008, I, 424–425].

Наиболее полный вариант богатырского поединка имеет следующее структурное оформление: герой просит у Джангара позволения совершить нападение на богатыря-антагониста; получив разрешение, герой вступает в поединок с богатырем-антагонистом; сражаясь на равных, ни один из богатырей не может одолеть другого; слова ободрения Джангара или собственного коня придают герою силы и воодушевление; герой просит коня изловчиться и помочь ему одолеть противника; вступив в схватку с врагом, герой наносит решающий удар и побеждает в поединке.

Таким образом, в синьцзян-ойратской версии «Джангара» имеется устойчивый и повторяющийся арсенал типических мотивов, функционирующий в составе системы и находящий свое определенное место в структуре сюжета. Анализ выявил ряд важных функциональных и семантических особенностей типических мотивов (*пира, получения вести / послания, совета, поимки коня, седлания коня, снаряжения героя, отправления в путь героя, преодоления пути, сражения / поединка*) в контексте эпического сюжета. *Мотив пира* обрамляет эпический сюжет и носит характер отправного элемента в его развитии. *Мотивы вести / послания и совета* имеет прагматическую функцию от которой зависит дальнейшее развитие сюжетных событий. Устойчивая цепочка мотивов *поимки коня – седлания коня – снаряжения в путь героя – отправления в путь героя* играет организующую роль в сложении сюжета, а *мотив сражения / поединка* имеет сюжетобразующее значение.

Несмотря на тематическое разнообразие и вариативность, мотивы обнаруживают типические свойства на структурном и содержательном уровнях, очевидна универсальная модель построения и развертывания мотивов. Типические свойства характеризуются определенными релевантными признаками и маркирующими элементами, где важную роль играют облигаторные акторы, локусы, темпоральные признаки, эпические хронотопы и хроноакты. В семантике типических мотивов находят отражение архаическая символика и мифология, традиционные этнические ритуалы, обряды и верования, история и быт монгольских номадов, а также эпические концепты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Поэтика сюжета // Веселовский А.Н. Избранное: историческая поэтика. М., 2006. С. 533–652.
2. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста, 2005–2008.
3. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар»: Вопросы исторической поэтики. Элиста, 1976.
4. Мельникова Е.А. Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпо-

се. М., 1987.

5. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С. 141–155.

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

7. Якобсон Р.О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М., 2011.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Putilov B.N. Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element [Motif as a Plot-Forming Element]. *Tipologicheskiye issledovaniya po fol'kloru. Sb. statey pamyati V.Ya. Proppa* [Typological Studies on Folklore. Collection of Articles in Memory of V.Ya. Propp]. Moscow, 1975, pp. 141–155. (In Russian).

2. Veselovskiy A.N. Poetika syuzheta [Poetics of the Plot]. *Veselovskiy A.N. Izbrannoye: istoricheskaya poetika* [Selected Works: Historical Poetics]. Moscow, 2006, pp. 533–652. (In Russian).

(Monographs)

3. Freidenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of the plot and genre]. Moscow, 1997. (In Russian).

4. Jakobson R.O. *Formal'naya shkola i sovremennoye russkoye literaturovedeniye*. [Formalist school and Modern Russian Literary Criticism]. Moscow, 2011. (In Russian).

5. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar": Voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Epic "Dzhangar": Questions of Historical Poetics]. Elista, 1976. (In Russian).

6. Mel'nikova E.A. *Mech i lira. Anglosaksonskoye obshchestvo v istorii i epose* [Sword and Lyre. Anglo-Saxon Society in History and Epic]. Moscow, 1987. (In Russian).

Селеева Цаган Бадмаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

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

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

E-mail: tsagana007@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00090

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

«КАК МЫ ПИШЕМ» – ТОГДА И ТЕПЕРЬ

Аннотация. В статье сопоставляются два одноименных сборника «Как мы пишем», вышедших в 1930 и 2018 гг. Задача первого сборника была двоякая: во-первых, убедить власть в трудоемкости и необходимости писательского дела; во-вторых, сообщить молодым писателям из рабочей среды элементарные технологические приемы писательского ремесла. Притом для таких наиболее серьезных участников сборника, как Андрей Белый, Максим Горький, Евгений Замятин, он послужил пространством поэтологической рефлексии, подытожившей творческий опыт литературы XIX и начала XX вв. В статье отмечается, что в те же годы аналогичные задачи решал в «Охранной грамоте» Борис Пастернак. Второй сборник задумывался Павлом Крусановым как серийное продолжение первого. При отсутствии четкой постановки задач, он тем не менее также обнаружил поэтологическую рефлексию. Ее содержание обобщает творческий опыт литературы модерна, как оказывается, не прерванный, а лишь заглушенный в постмодернистский период, и продолжаемый в XXI в. Главное в содержании этой рефлексии – проверенное практикой убеждение в теургической природе искусства. Таким образом, открывается путь к решению общеэстетических вопросов о месте литературы в культуре и о границах литературы и действительности. Автор отмечает, что литературное творчество в XXI в. вновь обретает престиж как экзистенциальная практика среди высокообразованных интеллектуалов и гуманитарного, и естественного профиля. При этом теургический потенциал литературного творчества задействуется в их сочинениях в качестве рабочего приема.

Ключевые слова: сборники «Как мы пишем»; поэтологическая рефлексия; органика произведения; модерн; теургия; литература и действительность.

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)

“How We write” – Then and Now

Abstract. The article compares and contrasts two of the homonymous collections “How We Write”, published in 1930 and 2018 correspondingly. The purpose of the first collection was twofold: firstly, to convince the authorities in the complexity and the need for literary works; secondly, to inform young working-class writers about basic techniques of creative writing. Moreover, for such outstanding contributors as Andrey Bely, Maxim Gorky, Evgeny Zamyatin, it become the space for poetologic reflection, summarizing the creative experience of literature of the 19th and early 20th centuries. The article notes that in the same years Boris Pasternak tackled similar issues in his “Safe Conduct”. The second collection was conceived by Pavel Krusanov as a serial continuation of the first one. In the absence of clearly set goals, it nevertheless has some of poetologic reflection. Its content generalizes the creative experience of the modern-

ist literature, as it turns out, not interrupted, but only muffled in the postmodern period, and continued in the 21st century. The key point of this reflection is practically proven belief in the theurgic nature of art. Thus, the way opens to solve general aesthetic issues about the place of literature in culture and the boundaries between literature and reality. The author notes that literary creativity in the 21st century regains prestige as an existential practice among highly educated intellectuals of both human and natural profile. And theurgic potential of literature creation is being used in their compositions as a working technique.

Key words: collections “How we write”; poetologic reflection; organics of a literary work; modern; theurgy; literature and reality.

Когда в 1930 г. два десятка советских писателей согласились откликнуться на анкету Евгения Замятина и таким образом принять участие в задуманном им сборнике «Как мы пишем», они предполагали у этой акции в основном утилитарный резонанс. Переиздавая этот сборник полвека спустя, Мариэтта Чудакова напомнила, что беллетристам 1920-х гг. приходилось «доказывать трудоемкость сочинительства как право на кусок хлеба». Поэтому замятинский сборник выполнял двоякую задачу: он должен был стать «и в какой-то степени оправдательным документом, и учебным пособием для “рабочего писателя”» [Чудакова 1989, 189–190].

Обе эти стратегии лежат на поверхности при сквозном чтении сборника. С одной стороны, в Предисловии прямо заявляется цель: «дать хотя бы краткие <...> очерки *технологии литературного мастерства*» [Как мы пишем 1930, 5]. Само слово «технология», кругом скомпрометированное в современном гуманитарном контексте, парадоксально выявляет абсурдность так понимаемой задачи. С другой стороны, например, открывающий сборник Андрей Белый словно специально отталкивает от писательства как от занятия невероятной трудности: «В процессе писания я открываю ряд лабораторий <...> ни на минуту не могу от них отлучиться <...>» [Как мы пишем 1930, 21] и т.п.

Если оставить за скобками эту социокультурную прагматику, то становится видно, что наиболее серьезные авторы сборника – Андрей Белый, Максим Горький, Вениамин Каверин – использовали его как повод и возможность подвергнуть рефлексии опыт писательского творчества, сложившийся в Серебряном веке и частью в XIX столетии. Конечно, необходимо было соблюдать условия мимикрии. Поэтому, проектируя сборник, Евгений Замятин разослал потенциальным авторам устрашающую анкету, в которой были такие, в частности, вопросы: «Примерная производительность в листах в месяц», «Наркотики во время работы, в каком количестве». Но содержание статей свидетельствует о молчаливом понимании авторами как правил жанра, так и смысла эксперимента.

Максим Горький написал о том, как действует метод реализма, открытый еще во времена Грибоедова и Пушкина. Главное в нем – суверенность автора и героя в момент художественного творчества, независимость второго от первого. Горький писал так: «Действующим лицам нельзя подска-

зывать, как они должны вести себя. У каждого из них есть своя биологическая воля. С этими качествами автор берет их из действительности, как свой материал, но как “полуфабрикат”», и доделывает их «в строгом соответствии с их основными свойствами» [Как мы пишем 1930, 26–27]. Здесь у Горького на реалистическую архитектуру наложился общие места культуры начала XX столетия. Во-первых, видно, как писатель подхватывает предложенную Замятиным игру и принимается говорить на «фабрично-заводском» жаргоне. Во-вторых, представление о литературном герое у Горького прямо-таки виталистское: у героя предполагается ни много ни мало «биологическая воля».

Сам составитель сборника, Евгений Замятин, отчасти вторил Горькому в его декларациях суверенности героя. Однако у Замятина внимание более направлялось на психологию творчества: на соотношение в нем сознания и бессознательного. «Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно руководит сознание» [Как мы пишем 1930, 29]. Здесь тоже сказалось влияние культурного контекста, но другого, в широком смысле слова фрейдистского.

В сборнике 1930 г. статьи располагались друг за другом в алфавитном порядке следования авторских фамилий. Однако открывающая сборник статья Андрея Белого и по содержанию была масштабнее и современнее других. В ней Белый подытоживал собственные теоретические поиски эпохи символизма. Он говорил о звуковой, точнее, интонационной основе образа. «Интонация, звук темы, рожденный тенденцией собирания материала и рождающий первый образ, зерно внешнего сюжета – и есть для меня начало оформления» [Как мы пишем 1930, 16]. Белый настаивал на качественной новизне подлинного, т.е. живого, произведения. «То, что я называю рождением цыпленка (образа) из зерна-яйца (звука), есть результат химического синтеза, выбрасывающий *новое*, а priori не предвиденное, *качество*» [Как мы пишем 1930, 19]. Тем самым развивались две идеи. Одна – общая для постклассической художественности (Дидро, Кант) и еще усиленная модерном идея небывалой новизны создания. Другая – идея художественного произведения как организма, генетически близкая взглядам Аполлона Григорьева и чрезвычайно уместная в Серебряном веке.

Ее уместность отзывается не только в реплике Горького о биологической природе героя. Вениамин Каверин в своей статье неявно опирался на Гумилева, на его тезис о живой природе стихотворения. Конечно, имя Гумилева в то время звучать не могло ни под каким видом, но его идеи и даже сопровождающая их лексика узнаются. Так, Гумилев в 1910 г. писал, что стихотворение должно иметь в себе «стиль и жест». В стиле «поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому». А «под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов <...> что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя» [Гумилев 1990, 48]. Вот как применял к прозе эти суждения Каверин: «Живая речь заменяется

в прозе целым рядом характерных особенностей стиля <...> Особенности эти вызывают представление о жесте, подчас даже о внешности героя» [Как мы пишем 1930, 68]. Общность смыслового и понятийного поля сборника оказывается тем более очевидной, что терминологию «жеста» использовал в своей статье даже сравнительно далекий от эстетической рефлексии Алексей Толстой. «Речь порождается жестом (суммой внутренних и внешних движений). Я хочу, чтобы был язык жестов не рассказчика, а изображаемого» [Как мы пишем 1930, 153].

Примечательно, что в это же время (1929–30 гг.) свои наблюдения за творческим процессом суммировал в «Охранной грамоте» Борис Пастернак. И само название повести – «Охранная грамота» – резонирует со стратегией, установленной Замятиным: оградить искусство от нападков на его целесообразность. Лазарь Флейшман, анализируя социокультурный контекст этого произведения, заметил: «Мемуарный текст стал “охранной грамотой” футуристической “молодости”, поколению» [Флейшман 2003, 211]. Но повесть Пастернака эзотерична. Она решительно непригодна для чтения теми, кто не имеет собственного опыта художественного творчества в слове. Прочитаем: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает нам в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» [Пастернак 1990, 71]. Это очень точное описание творческого процесса, но далеко не общепонятное. Как и формула, готовая послужить образцовым словарным определением: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения» [Пастернак 1990, 72].

В противоположность «Охранной грамоте», сборник «Как мы пишем» заведомо декларировал свою популярную доступность. Но эти тексты сближаются местом, которое они занимают в движении эстетической мысли своего времени. Они осмысливают столетний опыт постклассической художественности, обогащенный открытиями модерна. Борис Пастернак, с одной стороны, Замятин и Белый, с другой, параллельно откликнулись на эту повестку.

* * *

Наше время вряд ли можно считать итоговым по отношению к чему бы то ни было. Что ему свойственно, так это тяга к повторениям: сиквелам, ремейкам и т.п. И не всегда они оказываются откровенными симулякрами. Так, сборник 2018 г. под названием «Как мы пишем», хотя и ориентирован на прецедентный текст, обнаружил иной состав проблематики. Свою задачу составители, Павел Крусанов и Александр Етоев, позаимствовали в виде цитаты из брошюры 1924 г. «Писатели об искусстве и о себе»: «Познакомить читателя с взглядами некоторых художников слова на современное искусство и дать тем самым известный материал по этому вопросу»

[Писатели... 1924, 5]. Составители проигнорировали главную цель прецедентного сборника 1930 г., которую мы приводили выше: дать «очерки *технологии литературного мастерства*». Приглашенные респонденты-писатели оказались в либеральной позиции, из которой им предлагалось высказать *взгляд и нечто*.

Тем примечательнее, что многие из этих взглядов оказались направлены в схожую сторону. Не технология творчества, но бытие произведения в действительности сделалось преимущественным предметом рефлексии. Известные современные литераторы ответили на вопрос, в задачах книги не сформулированный, но уже два десятилетия висящий в воздухе: каково место литературы в жизни? Ответы же на этот вопрос заставили вспомнить об искусственно остановленной, но, как теперь видно, не прерванной традиции философии и эстетики русского модерна.

Разворот к этой традиции осуществляет в первую очередь сам идеолог и составитель сборника Павел Крусанов, который провозглашает: «Книги – это и способ влиять на реальность. <...> Литература – прямая наследница магии, сложной практики наведения образа, к которому подтягивается действительность. <...> Авторская воля, коль скоро ей удалось найти верные слова-заклинания, способна изменить окружающий мир угодным ей манером. Изменить через читателя, потому что хорошая книга – это такое заклятие, которое сбывается не снаружи, а внутри нас» [Крусанов 2018, 213–214]. Нетрудно заметить в суждении Крусанова опору на уже цитированную здесь мысль Гумилева: читающий хорошее, то есть живое, стихотворение «невольно становится в позу его героя». Да и в целом теургическая стратегия русского модерна недвусмысленно имплицирована в этом программном заявлении.

Вслед за Крусановым и в его духе выступил Игорь Малышев, автор романа про героя русской анархии «Номах». Писатель предложил несколько богохульственную версию концепции теургии, недаром перекликающуюся даже на уровне конструкции фразы с маяковским «искусство – всегда езда в неизвестное»: «Искусство – это разведка и исследование новых территорий. <...> Есть теория, что Бог создал человека от бессилия, когда исчерпал свои силы и таланты, и человек должен помочь Ему придумать, что делать дальше со Вселенной. <...> Люди искусства находятся где-то на переднем крае выполнения задачи» [Малышев 2018, 259–260]. Трудно предположить, чтобы писатель-историк, занимавшийся русской революцией, не читал Владимира Соловьева и Николая Бердяева. Скорее, его формулировки имеют характер эпатажа. Однако нам в этом месте стоит вспомнить, что согласно программе «положительной эстетики» Соловьева, прописанной еще в 1890 г., «искусство <...> должно одухотворить, пре-существить нашу действительную жизнь» [Соловьев 1991, 89]; а Бердяев в 1916-м обобщал: «Теургия есть действие человека совместное с Богом, – богодействие, богочеловеческое творчество» [Бердяев 1994, 236]. Именно об этом, хотя и с вызовом, теперь пишет Игорь Малышев.

К названным примерам прибавим парадоксально резонирующую ста-

тью сибирского прозаика Василия Аксенова, который, перечислив несколько случаев фактического осуществления воплощенных им в текстах сюжетов, подытоживает с оглядкой на античность: «*Fortis imaginatio generat casum* – сильное воображение порождает событие» [Аксенов 2018, 50]. С другой стороны, виртуальный генератор текстов в жанре фэнтези Макс Фрай декларирует: «Текст является инструментом не только познания, но и преобразования реальности; вопрос лишь в том, насколько пишущий этим инструментом владеет» [Фрай 2018, 588]. При известной маргинальности этих двух примеров, они подтверждают общую закономерность. В суждениях целого ряда писателей в крусановском сборнике «Как мы пишем» актуализируется вопрос о границах произведения и внеположенной ему действительности: вопрос, включающий в себя в снятом виде опыт теургического искусства XX в.

Нам уже приходилось недавно писать об актуальности этого вопроса. «С тех пор, как теургическая стратегия искусства была осознана и прожита Серебряным веком, она оказалась имплицирована всей ткани социокультурного дискурса. <...> Аудитория воспринимает всякий возникающий текст, особенно не вызывающий сомнения в своей художественности, как прояснение образа становящейся современности» [Кузнецов 2017, 17]. Поэтому в XXI в. идея теургии подчеркнута актуализируется, будучи связанной именно с возможностями поэтически организованного языка. Примеры многочисленны. Сюжет романа Михаила Елизарова «Библиотекарь» (2007) построен вокруг собрания книг советского писателя Громова, которое понимающие их магию люди должны все время читать, чтобы советский мир не канул в небытие. В романе-драме Андрея Геласимова «Холод» (2015) режиссер Филиппов заговорил о том, что будет, если в заполярном городе зимой выйдет из строя ТЭЦ, – и на следующее утро ему представилась возможность стать участником такого сюжета. В романе Дмитрия Быкова «Июнь» (2017) прикоснувшийся к магическим возможностям языка филолог из года в год манипулирует действительностью, предупреждая войну Германии и СССР. А герой романа Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» (2017) всю жизнь развлекается тем, что рисует комиксы; и однажды его сын оказывается из-за болезни на грани жизни и смерти. Петров догадывается, что сын так переживает свою идентичность с мальчиком – героем очередного комикса. И делает вывод: «Нужно как можно быстрее закончить эту историю спасительным хеппи-эндом и больше никогда не рисовать историй, где есть кто-то хотя бы отдаленно похожий на члена семьи. <...> Идея про супергероя женщину, которая днем учит детей в начальной школе, а по ночам режет всяких отморожков, – это очень плохая идея» [Сальников 2017, 332]. Закономерно, что такой «супергерой» в книге есть, и это не кто иной как жена самого Петрова. Наконец, в романе Гузели Яхиной «Дети мои» (2018) сказочник Якоб Бах видит, как записанные им образы и сюжеты тут же воплощаются в действительности, магнетизированной событиями революционных лет. Теургические догадки у Якоба Баха становятся рабочим приемом.

По нашему убеждению, именно с этим связано обращение целого ряда современных ученых-гуманитариев к художественному литературному творчеству, которое есть самый прямой способ воздействия на действительность. Назовем, чисто формально, писателей-ученых: это Александр Чудаков, Елена Чижова, Андрей Геласимов, Евгений Водолазкин... В принципе, это нормальное положение дел, имевшее место и в Средние века, и в Новое время: литературным творчеством всегда занимались самые образованные люди. Сегодня такая практика, видимо, вновь обрела привлекательность для самих интеллектуалов: как способ воплотить замысел даже большого масштаба с максимальной эффективностью. Хотя, быть может, и отсроченной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Бывает так // Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе: очерки. СПб., 2018. С. 27–52.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 37–341.
3. Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 45–54.
4. Как мы пишем. Л., 1930.
5. Крусанов П. Наука спасения // Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе: очерки. СПб., 2018. С. 201–221.
6. Кузнецов И.В. Энергия слова как энергия стиля: писатель – речь – действительность // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2018. № 2 (16). С. 16–22.
7. Мальшев И. Где я? Кто я? Зачем я? // Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе: очерки. СПб., 2018. С. 259–273.
8. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Об искусстве. М., 1990. С. 36–120.
9. Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей № 1. М.; Л., 1924.
10. Сальников А. Петровы в гриппе и вокруг него. М., 2017.
11. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 73–89.
12. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.
13. Фрай М. Здесь никого нет // Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе: очерки. СПб., 2018. С. 576–588.
14. Чудакова М.О. Синий свет // Как мы пишем. 2-е изд. М., 1989. С. 189–194.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kuznetsov I.V. Energiya slova kak energiya stilya: pisatel' – rech' – deystvitel'nost' [The Power of Word as Energy of Style: Writer – Speech – Reality]. *Visnik Universitetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya "Filologichni nauki"*, 2018, no. 2 (16), pp. 16–22. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Aksenov V. Byvayet tak [It Happens So]. *Kak my pishem: Pisateli o literature, o vremeni, o sebe: ocherki* [How We Write: Writers on Literature, Time, Themselves: Essays]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 27–52. (In Russian).
3. Berdyayev N.A. Smysl tvorchestva [The Meaning of Creation]. *Berdyayev N.A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva: V 2 t* [Philosophy of Creation, Culture and Art: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow, 1994, pp. 37–341. (In Russian).
4. Gumilev N.S. Zhizn' stikha [Life of Rhyme]. *Gumilev N.S. Pis'ma o russkoy poezii* [Letters about Russian Poetry]. Moscow, 1990, pp. 45–54. (In Russian).
5. Krusanov P. Nauka spaseniya [Skill of Salvation]. *Kak my pishem: Pisateli o literature, o vremeni, o sebe: ocherki* [How We Write: Writers on Literature, Time, Themselves: Essays]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 201–221. (In Russian).
6. Malyshev I. Gde ya? Kto ya? Zachem ya? [Where am I? Who am I? What for am I?]. *Kak my pishem: Pisateli o literature, o vremeni, o sebe: ocherki* [How We Write: Writers on Literature, Time, Themselves: Essays]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 259–273. (In Russian).
7. Solov'yev V.S. Obshchiy smysl iskusstva [General Sense of Art]. *Solov'yev V.S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [The Philosophy of Art and Literary Criticism]. Moscow, 1991, pp. 73–89. (In Russian).
8. Fray M. Zdes' nikogo net [There's Nobody Here]. *Kak my pishem: Pisateli o literature, o vremeni, o sebe: ocherki* [How We Write: Writers on Literature, Time, Themselves: Essays]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 576–588. (In Russian).
9. Chudakova M.O. Siniy svet [The Blue Light]. *Kak my pishem* [How We Write]. Moscow, 1989, pp. 189–194. (In Russian).

(Monographs)

10. Fleyshman L. *Boris Pasternak v dvadtsatyye gody* [Boris Pasternak in the 1920s]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

Кузнецов Илья Владимирович, Новосибирский государственный театральный институт.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории театра, литературы и музыки; организатор просветительского проекта «Теоретическая история русской литературы». Научные интересы: эстетика, теория литературы, история русской литературы.

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

Ilya V. Kuznetsov, Novosibirsk State Theatre Institute.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor of the Department of Theatre, Literature and Music History; Organizer of the “Theoretic history of Russian literature” enlightening project. Research interests: aesthetics, theory of literature, history of Russian literature.

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

Фольклористика
Folklore Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00091

Д.В. Убушиева (Элиста)

ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИКИ В ЭПОСЕ «ДЖАНГАР»*

Аннотация. Багацохуровский цикл калмыцкого «Джангара» состоит из сюжетообразующих ядерных тем и мотивов архаического эпоса. В настоящей статье рассматриваются мотивы поглотителя, исцеления, магической неуязвимости, души вне тела, управления стихиями, восходящие к архаическим обрядам и ритуалам. Исследование выявило, что многие из них манифестируются в цикле через образ богатыря Хонгора. Богатырь Хонгор, пройдя полный цикл обряда инициации – изоляция (его проглатывает огромная рыба таймень), временная смерть (во вражеской стране над Хонгором совершают ритуал отправления в иной мир), восхождение (Джангар-хан извлекает его из брюха рыбы и исцеляет чудодейственным снадобьем), – приобретает бессмертие и получает власть над природными стихиями. Бессмертие богатыря Хонгора объясняется тем, что его душа находится вне его тела. Наиболее развернутое описание бессмертия выявлено в изображении противника, где душа вне тела имеет указание на ее местонахождение и, более того, демонстрирует последовательные вложения (на горе, под деревом, в чреве маралихи, в золотом детеныше – жизнь его). Управление природными стихиями, в частности, призывание дождя посредством заклинания или с помощью магического камня «задэ», демонстрируют ритуальные практики, основанные на магических способностях людей. Согласно верованиям древних, человек мог контактировать с духами-хозяевами природы, а значит, и влиять на природные стихии. Архаические обряды и ритуалы, транслируемые через образ богатыря Хонгора, отражают добуддийские представления о картине мира калмыков, тем самым подтверждая, что песни Багацохуровского цикла основаны на ядерных мотивах архаического эпоса предшествовавшей традиции.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; ядерные мотивы; обряд инициации; богатырь Хонгор; мотив поглотителя; мотив исцеления; магическая неуязвимость; душа вне тела; управление стихиями.

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

D.V. Ubushieva (Elista)

Archaic Elements in the Epic “Dzhangar”**

Abstract. The Kalmyk Baga Tsokhor Cycle of the epic “Dzhangar” is constituted by core themes and motifs of the archaic epic that form respective plots. The paper examines the motifs of ‘swallower’, ‘recovery’, ‘magic invulnerability’, ‘soul beyond body’, and ‘command of natural phenomena’ that trace origin to archaic ceremonies and rituals. The study proves that in the cycle under consideration these motifs are largely manifested with the image of Baatar (Hero) Khongor, e.g., after a complete initiation procedure (‘isolation’ – the hero gets swallowed by a huge taimen; ‘temporary death’ – in hostile lands they perform a ritual of sending him to the other world; ‘resurrection’ – Khan Dzhangar extracts him from the fish’s stomach and cures with a magic remedy) the hero gets immortality and commands over natural forces. Khongor’s immortality can be explained by that during the narrative his soul actually separates from the body. The most extended description of immortality is to be traced in depictions of the enemy when there put indications of its, about even consecutive stages / layers explained (‘his life / stamina – on the mountain, under the tree, in the doe’s womb, inside its golden calf’). Command of natural phenomena, such as rainmaking through use of certain spells or of the magic stone ‘zade’, were ritual practices based on magic powers of humans. According to ancient beliefs, man could contact master spirits of nature and, thus, influence natural forces. The depicted archaic ceremonies and rituals attended by Baatar Khongor mirror the pre-Buddhist worldview of the Kalmyks, thus evidencing that songs of the Baga Tsokhor Cycle are based on core motifs of the archaic epic belonged to the preceding cultural tradition.

Key words: epic “Dzhangar”; core motifs; initiation rites; Baatar Khongor; swallower; recovery; magic invulnerability; soul beyond body; command of natural phenomena.

Багацохуровский цикл калмыцкого «Джангара», несмотря на принадлежность к героическому типу эпоса, состоит из сюжетообразующих ядерных тем и мотивов архаического эпоса, например, космогонических мотивов или темы богатырского сватовства.

В настоящем исследовании предлагается рассмотреть архаические мотивы, берущие начало в обрядах, поскольку «многие мотивы только через сопоставление с обрядами получают свое генетическое объяснение» [Пропп 2004, 10]. Предварительное изучение материала выявило, что многие архаические мотивы цикла манифестируются через образ богатыря Хонгора.

Исключительность и древность мотивов, связанных с образом богатыря Хонгора, не раз отмечалась исследователями. А.Ш. Кичиковым рас-

смотрена женитьба Хонгора в цикле сказителя Ээлян Овлы как ядерное образование «тууль-улигерного» (архаического) сюжета эпоса [Кичиков 1997, 215–219]. С.Ю. Неклюдовым проведена параллель имени Хонгор с именами героев архаических сказаний алтайцев (Конгырджан) и тувинцев (Конгар). Описана возможная трансформация образов Джангара и Хонгора из образов брата и сестры архаической сказки «Янгысак и Конгырджан», при этом отмечается, что «смена “гендерного амплуа” вполне возможна у фольклорно-эпического персонажа» [Неклюдов 2019 а, 224–227], где «взаимозаменяемость» объясняет «свободное распределение сюжетных ролей между ними (например, спасти может и Хонгор Джангара, и Джангар Хонгора), а также явственное преобладание в цикле именно этих двух персонажей...» [Неклюдов 2019 а, 228].

В Багацохуровском цикле «Джангара» богатырь Хонгор демонстрирует особую роль, которая также содержит глубоко архаические корни. Одним из архаических мотивов в сюжетах «Джангара» является мотив «поглощения и выхаркивания» (определение В.Я. Проппа), или мотив «L110. Поглотитель» [Березкин, Дувакин]. Данный мотив имеет широкое распространение в мировом фольклоре и восходит к инициальным обрядам. «При этом инициация осмысливается как смерть и новое рождение. Отсюда важнейшая в героических мифах и волшебных сказках воспроизводящая ритуальную схему инициации часть сюжета – испытание, которым герой подвергается в царстве мертвых или на небе, или в другой стране, населенной злыми духами, чудовищами и т.п. С этим же связан мотив проглатывания героя чудовищем (изначально тотемным животным) с последующим его освобождением из брюха чудовища, также отраженный сказкой и мифом <...>» [Левинтон 1987, 544].

Обряд инициации, как и родильный, свадебный, похоронный, является переходным, общая схема которых «представлена тремя основными блоками: изоляция объекта, его разрушение (“временная смерть”) и трансформация (“возрождение”), возвращение объекта в коллектив в новом статусе» [Новик 1984, 163].

На наш взгляд, аналогичная схема отражена в песне «О Хара Кинесе» Багацохуровского цикла. Во вражеском владении Хара Кинеса богатыря Хонгора отдают на съедение огромной рыбе (изоляция), при этом совершив похоронный обряд (временная смерть), затем происходит трансформация (рождение после временной смерти).

Противники, не сумев умертвить богатыря Хонгора, отдают его на съедение огромному черному тайменю. В данном случае таймень является животным-поглотителем. Зашивание богатыря Хонгора в шкуры трех быков есть не что иное как отправление в иной мир. Так в древности поступали с умершими, их зашивали в шкуры быков или коров, таким образом, совершая ритуальный обряд захоронения. В.Я. Пропп отмечает, что данный обычай чаще встречается у народов, непосредственно занимающихся скотоводством [Пропп 2004, 174]. Извлечение богатыря из чрева рыбы в Багацохуровском цикле немного отстает от классического раз-

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number AAAA-A19-119011490036-1).

вятия мотива. Джангар-хану не приходится вспарывать брюхо рыбы, она сама выхаркивает трехслойный *тулум* ('мешок') из шкур трех взрослых быков, в котором находился богатырь Хонгор: II песня Багацохуровского цикла (далее – Б.Ц.) – 34 (10) *sāryal saγān dalai köbölöd irebe: irekülēni zūn alda utu: zurγan (11) tebere bödüñ amurgīn xara curaxa: altan dalayin köbödü amān angγayād āmisaxaji (12) kebetenei: külüq mörēn xayaji orkōd: kökō zandan armān xadaxaji orkōd: (13) altatu mišilēn suγulād: gūji irēd: amurgīn xara curaxāgi: alaxu sanāyār (14) irebe: aman angγayād xād böljīd orkuxulāran: nastai γurban carān arsu dabxarlaqsun (15) tulum böljiji xayaba: amurgīn xara curxā biyēni: altan tungγulūq dalai ödön bul- (16) xād oröd odba* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 34] (Прибыл он к берегам океана Саргал Цаган. / Прибыв [видит] / Длинною в сто сажений, / Толщиною в шесть обхватов, / Огромный черный таймень / На берегу золотого океана / Лежит, раскрыв рот тяжело дышит. / Бросив своего коня, / Воткнув свое синее сандаловое копьё, / Достав золотую саблю, подбежал, / Огромного черного тайменя / С намерением убить, / Когда (таймень) раскрыл рот и изрыгнул, / Свернутый из шкур трех взрослых быков / Тулум выбросив из себя, / Сам огромный черный таймень / В прозрачно-золотой океан / Нырнул и скрылся. – Здесь и далее перевод автора статьи, Д.В. Убушиевой).

Кульминацией обряда становится мотив исцеления богатыря. Цикл демонстрирует классическое исцеление снадобьем, совершаемое мужчиной [Неклюдов 2019 а, 74–75]. Джангар-хан извлекает Хонгора из мешка бездыханным, но посредством чудодейственного лекарства исцеляет его: II песня Б.Ц. – 34 (21) *aldar noyon boqdo jangγarani adistei burxani xayirilaqsun ariün saγān (22) emēn aman xamar xoortuni asaxan kēd: aqčim zūra edgegēd abai: [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 34] (Славный нойон богдо Джангар, / Благословенным бурханом дарованное / Священное белое лекарство, / В рот и нос (Хонгора) всыпал, / И в миг исцелил его).*

Исцеление есть воскрешение – кульминация цикла инициации. Таким образом, богатырь Хонгор проходит полный цикл обряда посвящения.

Другим архаическим мотивом, также берущим свое начало в обряде, является мотив магической неуязвимости. Магическая неуязвимость довольно часто встречается в фольклоре – как в сказках, так и в героическом эпосе. В эпосе одним из проявлений магической неуязвимости богатыря, является его внешняя душа – мотив «L15D. Жизнь хранится вне тела» [Березкин, Дувакин].

Дж. Фрээр отмечает, что «душа, по мнению первобытных людей, может временно отлучаться из тела, которое, тем не менее, продолжает жить. Преимущество в данном случае заключается в том, что, пока душа пребывает в безопасности, самому человеку гарантировано бессмертие: ведь его жизнь пребывает вне тела и ничто не в силах ее разрушить» [Фрээр 1980, 741]. Наиболее подробно данный мотив рассмотрен на материале тюркского эпоса В.М. Жирмунским, который отмечает, что «герой или его чудесный противник (великан, волшебник и т.п.) неуязвимы для оружия, а следовательно, бессмертны, потому что их души хранятся в потаенном ме-

сте» [Жирмунский 1974, 244]. А.Ш. Кичиков, рассматривая мотив неуязвимости в контексте исключительности эпического героя, также отмечает древность данного мотива: «Эти качества богатырей “Джангара” – эпоса героико-исторического типа – не могут иметь рациональной мотивировки в пределах данной традиции, и лишь обращение к архаическому эпосу, к образам древних чудеснорожденных героев, с которыми генетически связаны образы богатырей эпоса новой формации, проливает свет на эти мотивы» [Кичиков 1997, 5].

Во многих эпических системах бессмертие проявляется при наречении богатыря именем, к примеру, как в алтайском эпосе: «Старуха благословила хана (алкап): «Нет души умереть, нет годов стариться! Нет крови, краснея, пролиться. Плечистый чтоб не схватил, пальчатый чтоб не словил, щекастый чтоб не оговорил. Достигай, куда направился, побеждай, на кого осердился. Не я благословляю тебя, а благословляет бог на небе. А имя твое Алтын-Мизе» [Аносский сборник 1915, 72].

В текстах Багацохуровского цикла не обнаружено аналогичного описания, но само бессмертие, в частности, богатыря Хонгора, напрямую объясняется тем, что его душа находится вне его тела: II песня Б.Ц. – 14 (31) *alaji yadād orkosun amini biyideni ügei asar ulān xongγor gedeq batur (32) bayidaq bolnai [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 14] (Никем не сраженный, / В теле которого нет души, / Исполин Алый Хонгор, / Здравствующий богатырь).*

Е.М. Мелетинским замечено, что «представление о неуязвимости богатыря, генетически восходящее к образу “внешней” души, большей частью уже выступает как метафорическое выражение непобедимости героя, в то время как у его противников – полумифических чудовищ – эта “внешняя” душа далеко заперта, и, чтобы умер уже побежденный в бою противник, богатырь (иногда его чудесный помощник или побратим) должен найти и уничтожить эту душу» [Мелетинский 2004, 348].

Данный тезис полностью подтверждается на материале Багацохуровского цикла. Цикл не сохранил эпизодов, где бессмертие обозначилось бы во время именнаяречения богатыря, не оговаривается и местонахождение души в отношении героя эпоса. Относительно противника напротив, мотив «L15H. Душа вне тела: последовательные вложения» [Березкин, Дувакин] получает полное описание, с указанием местонахождения его внешней души: III песня Б.Ц. – 39 (4) *naran γarxuin ömnō züq dēdü debēn gedeq ulān bayidaq bolnai: (5) γazarinini xoloni tabun jilē jiberlēren tatād ügei: tarlang kökō cōxor načın tabilxata (6) ulān bel dēreni meng yūγān mengnēd: ödō yūγān sergēgēd nisküni: zūrān zūn (7) nayman xonoji kürüši ügei γazar genē: tere ulān orō dēreni altan bindariyn önggö- (8) tei arban sayixan zandan modun kürēlen uruγuqsan: moduni dotoroni γurban önggö cecegēr (9) kürēleqseni dotoroni šara ulān kökō γurban altan maral: dunduki maraliyin dotoroni γurban (10) altan zulzuγun bayinei genē-le: amini tere genē ayūxu metu mangγus xān amini beyedüni (11) ügei genē [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 38] (К югу от восхода солнца / Есть гора Дэдэ Дэвян, / Расстояние до нее – пять лет. / Не раскрывавший крылья свои, / Крапчатый, сиво-пестрый сокол / На склоне горы с*

таволгой, / Добычу свою стережа, / Полетит, освежив свои перья, / По пути сто восемь раз заночует / И все равно не достигнет, такая далекая земля, говорят, / На вершине той горы / Цвета золота и бирюзы / Десять прекрасных сандаловых деревьев / Кругом выросли. / Среди деревьев / Цветы трех цветов кругом выросли. / Внутри желтый, красный и синий. / Золотые маралы / В чреве средней маралихи / Три золотых детеныша, говорят, / Это жизнь его, говорят, / Страшный Мангас хан / В теле его нет души, говорят).

Хранение мангасом своей души в детенышах маралихи, которые к тому же находятся на горе, до которой трудно и практически невозможно добраться, есть не что иное, как выражение древнего представления о тотемных животных. Как в эпосе, так и в обрядах симпатические узы связывают человека не только с неодушевленными предметами и растениями, но и с животным миром. «Благополучие одного находится в зависимости от благополучия другого, и смерть животного влечет за собой смерть человека» [Фрэзер 1980, 758].

Еще одним проявлением архаических корней Багацохуровского цикла является умение эпического героя управлять стихиями. Трансляция таких исключительных качеств в эпосе также возложена на богатыря Хонгора.

Древние сказители владели информацией о магических ритуалах вызывания к духам природы, которыми и наделяли героев эпических сказаний.

В Багацохуровском цикле данные ритуалы описываются в контексте пыток, которым подвергается богатырь Хонгор, который ни в огне не горит, ни в воде не тонет: II песня Б.Ц. – 29 (17) bosxoĵi (18) abād: ulān ħaliyigi obōlĵi tülēd: teyleyēlĵi külēd dotoroni xaiaxulāni: (19) dēreseni dēberĵin dūngge delbēn kökō ūlen dere ħarĉi irēd: ħura möndör (20) salkin ħürbāgi deqĉe bülĵād unturāĵād orkonai: tūnēseni bosxoĵi abād: (21) kiyitūn ħara tenggesiyin usun dotoro zūn ūkūrĵin dūnggē ħara ĉilū biyēsūni (22) uyād: ħayād oruxuni: xoltusun kebtei köböd ħarani: alĵi yadaba gekūgi (23) sonsoba bida [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 29] (Подняли его, / Развели огромный красный костер, / Стянули, связали. / Когда бросили во внутрь (в огонь), / Сверху, величиною с покрывало (войлочной кибитки) / Над ним появилась темно-синяя туча. / Дождь, град и снег / Разом пошли и погасили пламя, / Снова подняли его / В воды холодного черного океана. / Величиною с сотню быков / К черному камню привязав его, / Попробовали бросить – / Всплывает, словно кора. / Слышали мы, что не удалось его убить).

Приведенный эпизод иллюстрируют древнюю ритуальную практику, основанную на магических способностях людей. Согласно верованиям древних, человек мог контактировать с духами-хозяевами природы, а значит, и влиять на природные стихии.

Богатырь Хонгор вызывает дождь не только в момент непосредственной угрозы его жизни, как, например, сжигание на костре, но и для облегчения преодоления пути. В песне «О Хара Кинесе» он вызывает дождь с помощью магического заклинания, произнесенного над пригоршней земли: II песня Б.Ц. – 19 (24) ħurdun (25) kökōn: ħurdun šürügēr yabād: baĵūn dörö dorōsūn šūrēd adħa (26) dūngge saĵan šoroĵi kömōlĵi abād: adistu boqdon

gegēni zāqsun arban eke- (27) tei doqšin burħani zūreken tarniyigi ħurba usšād ħurba ūlegēd oqtor- (28) ħūdu cacaba: cacasun darūni dēreni dēberiyin dūngge delbēn kökō ūlen (29) cuqlurād irebe: erdeni biligiĵin ħura ergen daxaĵi orba: kūdūr sambān (30) salkin külūq möriniĵinin kūngkūrekēduni serigēr tataba [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 19] (Пустил вскачь своего резвого Кёке, / Из-под правого стремени схватил, / Пригоршню белой пыли схватил на ходу, / Благословенным богдо-гегеном указанное / Десяти грозных бурханов / Трижды прочитав грозное заклинание, / Трижды подул и подбросил к небу. / Сразу после этого / Сверху величиною с покрывало (войлочной кибитки) / Собрались налившиеся синие тучи. / Чудодейственный дождь, / Следуя за ним, пошел. / Могучий Самбайский ветер / Богатырского коня / Освежил грудь).

Горсть «белой земли», используемая богатырем Хонгором, на наш взгляд, является своеобразной интерпретацией мотива магического камня «задэ», применяемого в обрядовой практике «призывания ненастья».

Обладателями магического камня являются не только богатыри Джангар-хана, но и их противники: III песня Б.Ц. – 39 (13) arban arbas tarani nomtei genē: kĵiten ħara zadatei genē: doq- (14) šin šara mangyus ħāni kŭbŭni dungsur gerel gedeq mangyus genē [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 39] (Десятью могучими заклинаниями обладающий, / Имеющий черный камень-зада / Сын свирепого Шара Мангас хана / Мангас Дунгсур Герел, говорят).

Дж. Фрэзер приводит множество примеров, когда камень играет самую главную роль при проведении ритуала вызывания дождя у самых разных народов. «Нередко встречается мнение, что камни обладают способностью вызывать дождь при условии, что их обмакивают в воду, обрызгивают водой и вообще обращаются с ними надлежащим образом» [Фрэзер 1980, 91]. Эти же магические свойства камня отмечены А.Ш. Кичиковым и в калмыцких сказках: «<...> в калмыцких богатырских сказках подобным же образом вызывается снежная буря, вынуждающая сесть воробья – душу врага» [Кичиков 1976, 24].

Данный ритуал вызывания дождя присутствовал и в обрядовой практике калмыцких *задчи*. «Ритуал вызывания дождя у калмыков называется “szad ba’rx” – вызывать дождь с помощью камня. Людей, исполнивших этот обряд, называли *задчи*, они пользовались огромным почетом и уважением. Один из множества способов вызывания дождя у калмыков выглядел следующим образом – камень кладут в чашку с водой и многократно взбалтывают. Это, по их мнению, должно способствовать собиранию грозных туч» [Борджанова 1999, 37–38]. Современное состояние ритуала «моления о дожде» среди монгольских народов и его трактовка дана С.Ю. Неклюдовым [Неклюдов 2019 b, 434–446].

Таким образом, рассмотренные мотивы поглотителя, магическая неуязвимость, призывание дождя демонстрируют, что, пройдя полный цикл обряда инициации, богатырь Хонгор приобретает свои исключительные возможности – бессмертие и власть над природными стихиями. Архаические обряды и ритуалы, транслируемые через образ богатыря Хонгора,

отражают добуддийские представления о картине мире калмыков, тем самым подтверждая, что песни Багацохуровского цикла основаны на ядерных мотивах архаического эпоса.

ИСТОЧНИКИ

1. Аносский сборник: Собрание сказок алтайцев / примеч. Г.Н. Потанина. Омск, 1915.
2. Olon bum burхан üde dumduni üdelegsen... (Сотни тысяч бурханов в полдень пребывают в покое...) // Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Calm. С. 17. Ед. хр. 1770. Л. 1–39. (Рукопись на ойратском языке).

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения 20.10.2019).
2. Борджанова Т.Г. Магическая поэзия калмыков: исследование и материалы. Элиста, 1999.
3. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Избранные труды. Л., 1974.
4. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1997.
5. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар»: Вопросы исторической поэтики. Элиста, 1976.
6. Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / под ред. С.А. Токарева. М., 1987. С. 543–544.
7. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. М., 2004.
8. (a) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М., 2019.
9. (b) Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М., 2019.
10. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. М., 1984.
11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2004.
12. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1980.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Levinton G.A. Initsiatsiya i mify [Initiation and Myths]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1987, pp. 543–544. (In Russian).

(Monographs)

2. Bordzhanova T.G. *Magicheskaya poeziya kalmykov: issledovaniye i materialy*

[Magical Poetry of Kalmyks: Research and Materials]. Elista, 1999. (In Russian).

3. Frazer G. Dzh.Dzh. *Zolotaya vetv': Issledovanie magii i religii* [The Golden Bough: A Study in Magic and Religion]. Moscow, 1980. (In Russian).

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

5. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar": Voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic "Jangar": Questions of Historical Poetics]. Elista, 1976. (In Russian).

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

7. (a) Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [Folklore Landscape of Mongolia. Book and Oral Epos]. Moscow, 2019. (In Russian).

8. (b) Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii. Mif i obryad* [Folklore Landscape of Mongolia. Myth and Ceremony]. Moscow, 2019. (In Russian).

9. Novik E.S. *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme: opyt sopostavleniya struktur* [Rite and Folklore in Siberian Shamanism: Experience Comparing Structures]. Moscow, 1984. (In Russian).

10. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Magic Tale]. Moscow, 2004. (In Russian).

11. Zhirmunskiy V.M. *Tyurkskiy geroicheskiy epos. Izbrannyye trudy* [Turkic Heroic Epic. Selected Works]. Leningrad, 1974. (In Russian).

(Electronic Resources)

12. Berezkin Yu.E., Duvakin E.N. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskiy katalog* [Thematic Classification and Territorial Distribution of Folklore-related Mythological Motifs. Analytical Catalog]. *Fol'klor i post-fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*. [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 20.10.2019). (In Russian).

Убушиева Данара Владимировна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук. Научные интересы: фольклор монголоязычных народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Danara V. Ubushieva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology. Research interests: folklore of the Mongolian people, Mongolian epic tradition, typology and poetics of the epos.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00092

Б.Б. Манджиева (Элиста)

СОХРАННОСТЬ ЭПИЧЕСКОЙ ПЕСНИ «ДЖАНГАРА» ВО ВРЕМЕНИ: ТЕКСТ «ПЕВЦА-УЧИТЕЛЯ» И «ПЕВЦА-УЧЕНИКА»*

Аннотация. В настоящей статье методом сопоставления односюжетной песни «Джангара», записанной от «певца-учителя» – выдающегося рапсода Ээлян Овла – и «певца-ученика» – известного джангарчи Телтя Лиджиева – проанализирована текстовая сохраняемость во времени. Представление текста «учителя» и текста «ученика» в виде мелких эпизодов наглядно демонстрирует общность и различия в композиционном строении эпической песни. Сравнительный анализ показал, что в тексте «ученика» сохранились 34 из 37 композиционных элементов «учителя». Тексту джангарчи Телтя Лиджиева свойственно сохранение опорного образа или стихотворной конструкции, лексическое же оформление варьируется. Наблюдения над двумя текстами показали, что сказитель-ученик следует за своим «учителем», стараясь придерживаться стройной композиции песни, традиционного стиливого фонда. Вместе с тем, при всей традиционности фольклорного текста, у Телтя Лиджиева обнаруживаются перестановки тем, отсутствие трех типических мест (прибытие на пограничье; разговор богатырей-антагонистов; единоборство Хонгора с Шовто Хара богатырем), а также лексическое изменение словесной ткани эпической поэмы. В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что основные сюжетно-композиционные элементы эпического повествования прочно сохранились в памяти джангарчи. Используя усвоенные от предшественников типические описания, мотивы, поэтические формулы, сказитель сохранял и поддерживал эпическую традицию «школы» Ээлян Овла. Вместе с тем наследование композиционной структуры и поэтической фактуры не препятствовало проявлению индивидуальной самобытности джангарчи, удерживая исполнителя в пределах традиции эпической «школы».

Ключевые слова: эпос «Джангар»; традиция; джангарчи; текст; учитель; ученик; сюжетно-композиционные элементы; сохранность; вариативность.

B.B. Mandzhieva (Elista)

Integrity of One “Dzhangar” Epic Song across Time: the Text of the ‘Rhapsode Teacher’ and That of His ‘Rhapsode Student’ Revisited**

Abstract. The article applies the comparative method to prove differences between versions of one single-plot “Dzhangar” song recording from the prominent ‘rhapsode teacher’ Eelyan Ovla and the famous *jangarchi* by Teltya Lidzhiev, his ‘rhapsode student’, thus analyzing the diachronical integrity of the text. The taken minor patches

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

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number АААА-А19-119011490036-1).

of the two texts illustrate acting common and distinct features in the structure of the epic song. The analysis shows that the student’s text retains 34 of 37 compositional elements traced for his teacher’s narrative. Teltya Lidzhiev’s text is characterized by the well reproduced original image or versification structure, while the lexical attributes vary. Close reading of the two texts shows the rhapsode student follows his teacher, making efforts to retain harmonious scheme of the song and traditional stylistic frame. But despite the explicit traditional pattern of the folklore text, Teltya Lidzhiev’s version is specialized by rearrangement of themes, by absence of three typical episodes (‘arrival in the border area’, ‘dialogue between the opposed warriors’, ‘battle between Khongor and Shovto Khara Baatar’), and by essential lexical varieties along the epic poem. The study concludes that the once absorbed key plot and compositional elements of the epic narrative were spectacularly preserved by the *jangarchi*. Making use of typical descriptions, motifs, and poetic formulas borrowed from his predecessors the tale-teller maintained the epic tradition of Eelyan Ovla’s ‘school’. Still, the adherence to compositional schemes and poetic texture did not obstruct emergence of unique features, though demonstrated in the traditional epic ‘school’.

Key words: epic of “Dzhangar”; tradition; *jangarchi*; text; teacher; student; plot and compositional elements; integrity; variability.

Калмыцкий героический эпос «Джангар» относится к числу древнейших памятников устного народного творчества. Героические песни «Джангара» были зафиксированы разными собирателями в различное время: два ранних цикла (Багацохуровский и Малодербетовский) зафиксированы в середине XIX в. Начиная с XX в. были открыты имена талантливых джангарчи: Бадмы Обушинова – 1901 г., Ээлян Овлы – 1908 г., Мукубена Басангова – 1939 г., Давы Шавалиева – 1939 г.

В годы Великой Отечественной войны и в период депортации калмыцкого народа собирательская и экспедиционная работа калмыковедов была прервана. Возобновилась она только после восстановления автономии Калмыкии и возвращения калмыков на родину. Так, учеными КНИИЯЛИ (ныне КалмНЦ РАН) в 1960–1980-х гг. были проведены научные экспедиции по всем районам Калмыкии. Аудиоматериалы этих экспедиций хранятся в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. В целях сохранения уникального фонда звуковых записей устной традиции калмыцкого народа конца XX в. в КалмНЦ РАН была проведена работа по оцифровке магнитофонных записей и сформирована электронная база архивных аудиозаписей. В настоящее время благодаря этим записям мы имеем возможность исследовать позднюю традицию эпоса «Джангар», бытовавшую во второй половине XX в. Для исследования в данном направлении мною расшифрованы и изучены аудиозаписи десяти эпических песен известного джангарчи Телтя Лиджиева, запись которого была осуществлена ученым Н.Ц. Биткеевым летом 1970 г. во время фольклорной экспедиции в совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР [Биткеев 1982, 96–97].

Джангарчи Телтя Лиджиев (1906–1970) с раннего возраста слушал

«Джангар» в исполнении сказителей-однохотонцев. В хотоне, где жил Телтя Лиджиев, был известен джангарчи Окон Бадмаев, знаток песен «Джангара» репертуара Ээлян Овлы. С детства слушая героические поэмы, Телтя считал, что все, о чем поется в «Джангаре» было в действительности, но в далеком прошлом. К двенадцати годам Телтя Лиджиев усвоил значительную часть песен «Джангара» в исполнении Окона Бадмаева. Эпические песни джангарчи Окон Бадмаев в свое время перенял у Окона Шараева, который доводился племянником прославленного рапсода Ээлян Овлы. Из этого следует, что десять песен эпического репертуара Телтя Лиджиева являются героическими поэмами известного джангарчи Ээлян Овлы.

В свою очередь Ээлян Овла был наследником целой династии джангарчи, которые относились к традиционной консервативной школе. Как и все известные калмыцкие рапсоды, эпическим языком Овла овладел в раннем возрасте и «Джангар» перенял уже в сложившемся виде. Джангарчи Ээлян Овла и его последователи Окон Шараев, Окон Бадмаев, Телтя Лиджиев старались сохранить первоначальный текст, потому как эпические певцы считали «Джангар» сакральным памятником, не подлежащим трансформации. Для представителей этой школы одной из главных установок было исполнять эпос так, как они усвоили его от предшественников.

В настоящей статье мы попытаемся методом сопоставления одного и того же эпического произведения, записанного от «певца-учителя» и от «певца-ученика», выявить соотношение текстовых содержательных целей. Для нас важно исследовать, в какой мере текст «певца-учителя» сохранился в исполнении у «певца-ученика». Для проведения такого исследования мы следуем направлению, обозначенному В.М. Гацаком [Гацак 1971, 1989] и его методическим приемам.

Материалом для сопоставления являются два текста калмыцкого героического эпоса «Джангар»:

1) песнь «Арслнгин Арг Улан Хоңһр эмндэн күрн йовад, Арг Манзин Буурлта Ээх Догшин Маңна хааг хораж эзн богд Жаңһрт орулж өгсн бөлг» («Песнь о том, как Араг Улан Хонгор в смертельно опасном походе сокрушил устрашающе-грозного Мангна-хана, владеющего чалым конем Араг-Манза, и подчинил [его] государю богдо Джангару» [Джангар 1978, 393–405], записанная Номто Очировым в 1908 г. у джангарчи Ээлян Овла в аймаке Ики-Бухус Бага-Дербетовского улуса Астраханской губернии (ныне п. Ики-Бухус Малодербетовского района Республики Калмыкия);

2) песнь «Арслнгин Эср Улан Хоңһр Арг Манзин Буурлта Ээх Догшин Маңна хаанла бээр бэрлдгсн бөлг» («Песнь о поединке Араг Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна-ханом, владеющим чалым конем Араг-Манза») [НА КалмНИЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1], записанная Н.Ц. Биткеевым в июне 1970 г. у джангарчи Телтя Лиджиева в совхозе «Эрдниевский» Юстинского района Калмыцкой АССР (ныне совхоз «Эрдниевский» Юстинского района Республики Калмыкия).

Сюжетно-композиционная структура песни «Арслнгин Арг Улан Хоңһр эмндэн күрн йовад, Арг Манзин Буурлта Ээх Догшин Маңна хааг хораж эзн богд Жаңһрт орулж өгсн бөлг» («Песнь о том, как Араг Улан Хонгор в смертельно опасном походе сокрушил устрашающе-грозного Мангна-хана, владеющего чалым конем Араг-Манза, и подчинил [его] государю богдо Джангару» в исполнении джангарчи Ээлян Овла состоит из следующих элементов:

1. Пир во дворце Джангара;
2. Прибытие богатыря-чужеземца Нярин Улана;
3. Предъявление ультиматума чужеземного хана;
4. Совет ясновидца Алтан Чеджи;
5. Готовность Хонгора выступить в боевой поход;
6. Решение Джангара отдать врагу требуемое;
7. Приказ Джангара пленить Хонгора;
8. Неподчинение богатырей приказу Джангара;
9. Отправление Мингъяна с тремя требуемыми вещами к Мангна-хану;
10. Обращение-просьба Хонгора к Мингъяну;
11. Согласие Мингъяна отдать скакуна аранзала Зерде;
12. Превращение Хонгора в плешивого мальчика, коня – в паршивого жеребенка;
13. Прибытие на пограничье;
14. Приближение войска Мангна-хана;
15. Разговор богатырей-антагонистов;
16. Захват знамени;
17. Единоборство Хонгора с Шовто Хара богатырем;
18. Отправление к Джангар-хану Мингъяна со знаменем врага;
19. Единоборство Хонгора с Нарин Улан богатырем;
20. Прибытие Мингъяна к Джангар-хану;
21. Решение Джангара выступить в поход;
22. Поединок Хонгора с Мангна-ханом;
23. Поражение Хонгора;
24. Прибытие Джангара с богатырями;
25. Обращение Савра к Джангару разрешить вступить в поединок;
26. Поединок Савра с Мангна-ханом;
27. Исцеление Хонгора;
28. Обращение Санала к Джангару разрешить вступить в поединок;
29. Поединок Санала с Мангна-ханом;
30. Поединок Джангара с Мангна-ханом;
31. Ободрение богатырями обеих сторон своих ханов;
32. Ломка копья Джангара;
33. Богатырский рев Хонгора;
34. Пленение Мангна-хана;
35. Клеймение Мангна-хана;
36. Возвращение богатырей в Бумбайскую страну;

37. Пир во дворце Джангара.

В песне «Арслагин Эср Улан Хоңһр Арг Манзиин Буурлта Ээх Догшин Мацна хаанла бээр бэрлдгсн бөлг» («Песнь о поединке Араг Улан Хонгора с устрашающе-грозным Мангна-ханом, владеющим чалым конем Араг-Манза») джангарчи Телтя Лиджиева сюжетно-композиционная структура, за исключением некоторых эпизодов, строится по той же схеме:

1. Пир во дворце Джангара;
2. Прибытие богатыря-чужеземца Нярин Улана;
3. Предъявление ультиматума чужеземного хана;
4. Совет ясновидца Алтан Чеджи;
5. Джангара отдать врагу требуемое;
6. Готовность Хонгора выступить в боевой поход;
7. Приказ Джангара пленить Хонгора;
8. Неподчинение богатырей приказу Джангара;
9. Отправление Мингъяна с тремя требуемыми вещами к Мангна-хану;
10. Обращение-просьба Хонгора к Мингъяну;
11. Согласие Мингъяна отдать скакуна аранзала Зерде;
12. Приближение войска Мангна-хана;
13. Превращение Хонгора в плешивого мальчика, коня – в паршивого жеребенка;
14. Захват знамени;
15. Отправление к Джангар-хану Мингъяна со знаменем врага;
16. Единоборство Хонгора с Нарин Улан богатырем;
17. Поединок Хонгора с Мангна-ханом;
18. Поражение Хонгора;
19. Прибытие Мингъяна к Джангар-хану;
20. Решение Джангара выступить в поход;
21. Прибытие Джангара с богатырями на выручку к Хонгору;
22. Обращение Савра к Джангару разрешить вступить в поединок;
23. Поединок Савра с Мангна-ханом;
24. Обращение Санала к Джангару разрешить вступить в поединок;
25. Поединок Санала с Мангна-ханом;
26. Исцеление Хонгора;
27. Поединок Джангара с Мангна-ханом;
28. Ободрение богатырями обеих сторон своих ханов;
29. Ломка копья Джангара;
30. Богатырский рев Хонгора;
31. Пленение Мангна-хана;
32. Клеймение Мангна-хана;
33. Возвращение богатырей в Бумбайскую страну;
34. Пир во дворце Джангара.

Представление текста «учителя» и текста «ученика» в виде мелких эпизодов наглядно демонстрирует общность и различие в композицион-

ном строении эпической песни. Сравнительный анализ показывает, что в тексте «ученика» сохранились 34 из 37 композиционных элементов «учителя». Разница возникла в связи с тем, что три темы (прибытие на пограничье; разговор богатырей-антагонистов; единоборство Хонгора с Шовто Хара богатырем) в тексте «ученика» были либо упущены, либо сказитель перенял произведение в таком виде. Также необходимо отметить, что при сравнении двух сюжетно-композиционных структур в тексте Телтя Лиджиева наблюдаются перестановки следующих элементов: № 5 «Решение Джангара отдать врагу требуемое» и № 6 «Готовность Хонгора выступить в боевой поход», а также № 12 «Приближение войска Мангна-хана» и № 13 «Превращение Хонгора в плешивого мальчика, коня – в паршивого жеребенка».

Согласно эпической симметрии, выделенному исследователями характерному признаку, могущественного противника Мангна-хана может поразить только Джангар-хан, но в случае, когда богатырь решает вступить в единоборство с враждебным ханом, герой должен получить разрешение у своего хана. В тексте «ученика» тема обращения к Джангару богатырей Савара и Санала сохранилась с небольшими изменениями, а именно, с краткостью формулы. Таким образом, несмотря на некоторые присутствующие различия, «ученик» сохраняет последовательность сюжетно-композиционных элементов.

Известно, что джангарчи «школы» Ээлян Овла относили себя к сказителям, которые переняли тексты в сложившемся виде и почти точно в таком же виде их передавали. Здесь сказывается, «с одной стороны, стремление петь так, как “старики певали”, с другой стороны – исключительная сила памяти, позволяющая удержать в сохранности не только композицию былины в общих ее очертаниях, не только запомнить точный порядок всех эпизодов, но почти дословно запомнить и самое словесное оформление большинства эпизодов, а иногда и всей былины в целом» [Астахова 1966, 71].

В исследуемой песне Ээлян Овла содержатся 448 стихотворных строк, а в соответствующем тексте Телтя Лиджиева 314 стихотворных строк. В итоге синоптического соположения двух записей «учителя» и «ученика» образовалось 558 строчных позиции. Коэффициент композиционно-текстовой изменяемости к числу стихов «учителя» составляет 1,26. Синоптическая «развертка по вертикали» и сопоставление паритетных стихов выявили 96 стихов, совпадающих текстуально и позиционно. 107 стихов совпадают позиционно, варьируя одну и ту же основу. Для 28 стихов соответствия нашлись не рядом, а в других местах. В тексте «учителя» на долю стихов, не имеющих параллелей, приходится 128 стихов. В тексте «ученика» всего лишь 39 стихов оказались новыми. Отсюда следует, что абсолютное большинство позиций целиком или частично тождественны.

В объемном плане текст джангарчи Телтя Лиджиева на 134 стихотворных строк меньше текста Ээлян Овлы. В чем конкретно состоит эта

разница и насколько текст «учителя» подвергся изменениям в тексте «ученика», нам необходимо выяснить.

Итак, в песне Ээлян Овла исходная ситуация начинается с описания пира:

*Шаран зурхан миңһи
Арвн хойр баатр
Алдр богд эзн Жаңһрин
Өндр шар цоохр бәәшиңд
Долан дуңһра күцәд,
Арзин сүүрд суугсн цагт...
[Джангар 1978, 394]*

Когда шесть тысяч
Двенадцать богатырей
Славного владыки-богдо Джангара
В высоком желто-пестром дворце,
Составив семь полных кругов,
За крепкой *арзой* восседали на пиру...
(Здесь и далее перевод автора статьи)

У Телти Лиджиева начало песни дается без указания места и персонажей, присутствующих на пиру:

*Эңгдән долан дуңһру күцәд суусн
Дүүвр хар арзин сүүр дунд...
[НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1]*

Когда сидели семью кругами
За молодецкой черной *арзой*...

«Герой живет на рубеже эпох, когда счастливое существование его и его народа нарушено вмешательством извне <...>. Противник (хан или мангас) всегда нападает первым» [Неклюдов 2019, 85]. Прибытие во время пира богатыря-чужеземца Нярин Улана нарушает мирную жизнь Бумбайской страны, предъявляемое врагом ультимативное требование пяти «вещей» (аранзала Зерде, ханши Ага Шавдал, скакуна Буурал Галзана, Прекраснейшего в мире Мингьяна и богатыря Хонгора) является завязкой эпического сюжета. С.Ю. Неклюдов не исключает «некоторое влияние на образ Джангара буддийских идей об утверждающем веру государе-чакравартине, который владеет набором из семи чудесных сокровищ, включая чудесного коня, прекрасную жену, мудрого советника и т.д. <...> чудесные сокровища Бумбы, обычно числом пять, являются предметом притязаний ее врагов» [Неклюдов 2019, 235].

В мотиве ультиматума текст «ученика» композиционно совпадает с

текстом «учителя», но художественное оформление поэтических формул у Телти Лиджиева уступает лаконичному языку Ээлян Овлы.

Обращение к Джангару у Ээлян Овлы:

*— Алдр богд Жаңһр,
Тани зергд келгч мини...
[Джангар 1978, 394]*

— Славный *богдо* Джангар,
Вашей светлости, я должен сказать...

Обращение к Джангару у Телти Лиджиева:

*— Богд Жаңһр, соңсжәтн...
— Богдо Джангар, послушайте...*

Различие наблюдается также при описании Мингьяна. Ээлян Овла дает развернутое описание богатыря:

*«Маажмин шар дольганас дүңһр,
Мандлн һарх нарн мет
Орчлңгин Сәәхн Миңьян гинә,
Хәрәс гич ирхлә,
Эрки сән сөңчән кенәв,
Өгтхә» гилә.
[Джангар 1978, 394]*

«Красивее перелива блестящего лака,
Восходящему солнцу подобный,
Прекраснейший в мире Мингьян,
Если придут чужеземные гости,
То главным *сёнгчи* сделаю его,
Пусть отдаст его!» – [хан] сказал.

У Телти Лиджиева сохранилась лишь краткая формула:

*Орчлңгин сәәхн Миңьяһитн
Эрки сәәхн сөңчән кенәв,
Өгтхә гилә!
[НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1]*

«Прекраснейшего в мире Мингьяна вашего
Главным *сёнгчи* сделаю,
Пусть отдаст его!» – [хан] сказал.

В данном мотиве «певец-ученик» при характеристике богатыря Хонгора опустил одну деталь описания его характера – задиристость во время пира:

Ээлян Овла

*Арслңгин Арг Улан Хоңһриг
Эркин сүүрд шаарһл гихинь соңсув,
Түгэрънь чигн аху кехив,
Хэрин ик һазрт
Зардг зарцан кенэв,
Өгтхэ» гилэ.
[Джангар 1978, 394]*

«Лев из львов, Араг Улан Хонгор
Задирист во время пира, я слышал,
Но не будет он главенствующим,
В чужедальние земли
Будет гонцом моим он,
Пусть отдаст и его», – [хан] сказал.

Телтя Лиджиев

*Арслңгин Арг Улан Хоңһритн
Ик аху кехэр бээхн,
Хэр ик һазрт
Зарцан кехэр бээнэ,
Өгтхэ гилэ!
[НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1]*

«Льва из львов, Араг Улан Хонгора вашего,
Не будет он главенствующим,
В чужедальние земли
Будет гонцом моим он,
Пусть отдаст и его», – [хан] сказал.

О далеких событиях, произошедших с отцом Джангара, ясновидец Алтан Чеджи вспоминает, когда богдо хан спрашивает у него совета. Данный эпизод у Ээлян Овла занимает 28 стихотворных строк, тогда как в тексте Телтя Лиджиева 21 стихотворные строки. Разница в 7 стихотворных строк объясняется тем, что сказитель Т. Лиджиев опустил описание возраста коня враждебного хана, степени усталости коня Узенг-хана и превосходства в силе противника Джангар-хана, грозного Мангна-хана.

Ээлян Овла

*Эцк хаантн хөртэдэн,
Хар мөрни долатад,*

*Арг Манзин Буурл үрэ цагт,
Ээх Догшин Маңна хан долата цагт
Догшин ик бээр бэрлгдсн билэ.
Эцкитн Хар мөрн
Эрэ совилһта һарла.
Үзң алдр хаана бийнь
Горвн зун шавта
Эрэ һарсн билэ.
Арг Манзин Буурлнь
Эрэ тавлһта,
Догшин Маңна хан бийнь
Үзң алдрт дорхнь арһта һарла.
[Джангар 1978, 394]*

Когда вашему хану-отцу было двадцать лет,
Вороному коню его было семь лет,
Когда Арак Манзин Буурал трехлеткой был,
А грозному Мангна-хану было семь лет,
В жестокой битве сошлись они.
Вороной конь вашего отца
Едва трусцой убежал,
Сам же славный Узенг-хан
С тремястами ранами в теле
Вывался едва.
Арак Манзин Буурал
Медленным галопом скакал.
Грозный Мангна-хан,
Выйдя [из боя], крепче славного Узюнга был.

Телтя Лиджиев

*Эцк хаантн хөртэдэн,
Хар мөрн нэгэмтэд
Ээх Догшин Маңна хан долатад
Догшин ик бээр болсн.
Эцк хаантн хойр зун шавта
Эрэ гижэ эм арһлжэ һарсн юмн.
[НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1]*

Когда вашему хану-отцу было двадцать лет,
Вороному коню его было восемь лет,
А грозному Мангна-хану было семь лет,
Жестокая битва состоялась.
Хан-отец ваш с двумястами ранами в теле
Вывался едва живым.

Тексту джангарчи Телтя Лиджиева свойственно сохранение опорного образа или стихотворной конструкции, лексическое же оформление варьируется. Из приведенного отрывка видно, что «усваивая строку учителя, ученик заменяет одну или несколько лексем на синонимичную» [Черняева 1980, 103].

Известно, что выбор богатыря для поездки так или иначе аргументируется. Среди мотивов боевого похода выделяется случай, когда мотивировке предшествует самовыбор богатыря. В калмыцкой эпической традиции преимущественно богатырь Хонгор изъявляет желание исполнить тяжелую миссию посланника с неимоверно трудными физическими и нравственными испытаниями. Хонгору присущи отвага, мужество, исполинская сила, способная сокрушить множество врагов, он наделен необычной ловкостью, неуязвимостью. Одна из его главных черт – неустрашимость перед противником, как бы ни был враг могуч и устрашающе грозен.

В обоих текстах на предъявление ультиматума чужеземного хана только богатырь Хонгор выступает против решения Джангар-хана:

Ээлян Овла

— *Хэр һазрт оч,
Арһсн, түләнә күн болж заргдхин ормд,
Әгер хар булгин көвәд
Ааһ цусан асхлцнав! – гив.*

«В чужой стороне,
Чем стать слугой, собирающим кизяк
У родника Агир Хара,
Пусть лучше моя кровь прольется!» – [Хонгор] сказал.

Телтя Лиджиев

— *Хэр һазрт одж
Арһсн түләнә күн болж заргдхин ормд,
Әгер хар булгин көвәд
Ааһ цусан асхлцнав гиж,
Әәх Догшин Маңна хаандан кел! – гив.*

«В чужой стороне,
Чем стать слугой, собирающим кизяк
У родника Агир Хара,
Пусть лучше моя кровь прольется!
Передай так своему грозному Мангна-хану!» – [Хонгор] сказал.

Приведенное сравнение показывает, насколько композиционно отточена формула выделения героя Хонгора, который, узнав, что входит в перечень требований («вещей»), немедленно выступает навстречу врагу. «Прибыв в приграничье чужеземных владений, на порубежную гору, герой дает

себе и коню отдых, обозревая местности, дворец хана. Перед вступлением в чужой локус он превращает себя в плешивца / паршивца / тарха, своего богатырского коня – в захудалого жеребенка, что, по сути, связано с символикой нового рождения в чужеродном локусе и особым инициационным ритуалом» [Селеева 2019, 71].

Единоборство, богатырский поединок в героическом эпосе калмыков занимает, как и у других народов, важное место, именно этот мотив является основным сюжетообразующим мотивом. В тексте Ээлян Овла богатырский поединок, который ведет главный герой Хонгор сначала с богатырями-антагонистами Шовто Хара и Нярин Уланом, а затем и с сорочкой двумя богатырями, необходим для яркого выделения богатырских качеств героя. Данное описание в тексте Телтя Лиджиева отсутствует, последующие описания единоборства богатырей Джангара в тексте «певца-ученика» сохраняются.

Ээлян Овла

*Күнд Һарта Саврнь
Күрңгиннь жәола сулдахад, дәврәд орв.
Догшин Маңна хан
Алтн жәолаг чаңһаж,
бухулж һарад, хәрү эргәд,
Алтн дуулхан хооран кеһәд,
Тосж зогсв.
Босж шиклж ирәд,
Хойр һардәж цокв,
«Таш!» – гиж, оһтһуд һал бадрад,
Арвн хойр ирнь кү тусв.
Әәв балтан эәмдәд,
Мөсн Мөңгн Цаһан уул
талан һарад зулв.
Уулын белд күцәд,
Амн нурһарнь
Әәв балтар цокад,
Ар хойр далынь балв цокад,
Күүкн Күрң Һалзн деернь
Әрә әттә тәвб.
[Джангар 1978, 402–403]*

Тяжелорукий Савар,
Поводья Кюрюнга ослабив, помчался.
Грозный Мангна-хан
Золотые поводья на себя потянул, назад
коня повернул,
Золотой шлем свой на затылок сдвинул,
И стал, поджидая [Савара].

[Савар], привстав [на стременах],
 В обеих руках [держа бердыш], ударил.
 «Таш!» – раздалось, взметнулся огонь в небеса.
 Двенадцать лезвий разлетелись на куски.
 Взвалив на плечо свой бердыш,
 К ледяной серебристо-белой
 горе умчался.
 Нагнав его у склона горы,
 По шейным позвонкам
 [Хан] ударил его бердышом,
 [Савара] еле живым отпустил.
 На Кюрюнг Галзан кобылице
 Раздробив обе лопатки [ему].

Телтя Лиджиев

*Күрүң һалзһ күлгин
 Олң татур чаһһаһад,
 Арвһ хойр иртә
 Әв балтыг
 Арвһ хойр зөрләд орв.
 Хан зулң һарчкад,
 Хәрү эргәд тусв.
 Хойр һардад
 Маңһа хоорһдаһурһ цокв.
 «Таш» гһңһ оһтрһуд һал һадрв,
 Арвһ хойр ирһи кү тусв.
 Әв балһан авад,
 Һарад зулһла,
 Ардасһи күңәд,
 Хойр ууң талһи даһлһ цокв.
 [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1]*

Кюрюнг Галзан, скакуна
 Подпруги покрепче затянув,
 С двенадцатью лезвиями
 Бердышом
 Двенадцать раз взмахивая, ринулся.
 Хан, отступив,
 Снова развернулся.
 Дважды
 По середине лба [хана] ударил.
 «Таш!» – раздалось, взметнулся огонь в небеса,
 Двенадцать лезвий разлетелись на куски.
 Когда бердыш свой взяв,
 [Савар] умчался,

[Хан] нагнав его,
 Размахнувшись, в поясницу его ударил.

Описание богатырского поединка изображается в гиперболических тонах. Противник во много раз превосходит по силе, напряженность битвы сказитель изображает через продолжительность и очередность поединка джангаровых богатырей с могущественным ханом. Богатыри «ценой нечеловеческих усилий, действуя на пределе физических и духовных возможностей, презирая опасность смерти» [Кичиков 1992, 284], одерживают победу над грозным врагом.

Таким образом, рассмотрение текста «учителя» и «ученика» позволяет нам сделать вывод о том, что, несмотря на большой промежуток времени (песни у Ээлян Овлы записаны Номто Очировым в 1908 г., у Телтя Лиджиева записаны Н.Ц. Биткеевым в 1970 г.), основные сюжетно-композиционные элементы эпического повествования прочно сохранились в памяти джангарчи. В результате синоптического соположения двух записей «учителя» и «ученика» образовалось 558 строчных позиции. Синоптическое сопоставление паритетных стихов выявили 96 стихов, совпадающих текстуально и позиционно, 107 стихов совпадают позиционно, варьируя одну и ту же основу, а для 28 стихов соответствия нашлись не рядом, а в других местах. В тексте «учителя» на долю стихов, не имеющих параллелей, приходится 128 стихов. В тексте «ученика» всего лишь 39 стихов оказались новыми. Отсюда следует, что абсолютное большинство позиций целиком и частично тождественны. Сказитель-ученик следует за своим «учителем», стараясь придерживаться стройной композиции песни, традиционного стиливого фонда. Но вместе с тем, при всей традиционности фольклорного текста, у Телти Лиджиева обнаруживаются перестановки тем, отсутствие трех типических мест (прибытие на пограничье; разговор богатырей-антагонистов; единоборство Хонгора с Шовто Хара богатырем), в некоторых случаях встречается краткость поэтических формул, а также лексическое изменение словесной ткани эпической песни. Используя усвоенные от предшественников типические описания, мотивы, поэтические формулы, сказитель сохранял и поддерживал эпическую традицию «школы» Ээлян Овлы. Вместе с тем необходимо отметить, что наследование композиционной структуры и поэтической фактуры не препятствовало проявлению индивидуальной самобытности джангарчи, удерживая исполнителя в пределах традиции эпической «школы».

ИСТОЧНИКИ

1. Фонозаписи эпических песен репертуара Телтя Лиджиева // Научный архив КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова А.М. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
2. Биткеев Н.Ц. Поэтический стиль джангарчи («школа» Ээлян Овла) // Эпическая поэзия монгольских народов (исследования по эпосу). Элиста, 1982. С. 95–105.
3. Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени: историческое исследование поэтики. Москва, 1989.
4. Гацак В.М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971. С. 7–46.
5. Джангар. Калмыцкий героический эпос. М., 1978.
6. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1992.
7. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. Москва, 2019.
8. Селеева Ц.Б. Героическое сватовство в синьцзян-ойратской версии «Джангара»: сюжетный состав и композиционная структура // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 65–78.
9. Черняева К.Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика. Стилистика. М., 1980. С. 101–134.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Seleeva Ts.B. Geroicheskoye svatovstvo v sin'tszyan-oyratskoy versii "Dzhangara": syuzhetnyy sostav i kompozitsionnaya struktura ["Heroic Matchmaking" in Xinjiang-Oirat Version of "Dzhangar": Story Construction and Compositional Structure]. *The New Philological Bulletin*, 2019, no. 2 (49), pp. 65–78. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Bitkeyev N.Ts. Poeticheskiy stil' dzhangarchi ("shkola" Eelyan Ovla) [The Jangarchi's Poetic Style (Eelyan Ovla's "School")]. *Epicheskaya poeziya mongol'skikh narodov (issledovaniya po eposu)* [Epic Poetry of Mongolic Peoples: Studies of the Epic]. Elista, 1982, pp. 95–105. (In Russian).
3. Chernyayeva K.G. Opyt izucheniya epicheskoy pamyati (na materiale bylin) [Studies of the Epic Memory (a Case Study of Bylina)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi fol'klora narodov SSSR. Poetika. Stilistika* [Folklores of the Soviet Peoples: Typology and Mutual Ties. Poetics, Stylistics]. Moscow, 1980, pp. 101–134. (In Russian).
4. Gatsak V.M. Epicheskiy pevets i ego tekst [The Epic Tale-teller and His Text]. *Tekstologicheskoye izucheniye eposa* [Textological Exploration of the Epic]. Moscow, 1971, pp. 7–46. (In Russian).

(Monographs)

5. Astakhova A.M. *Byliny. Itogi i problemy izucheniya* [Bylina. Results and Problems of Studies]. Moscow; Leningrad, 1966. (In Russian).
6. Gatsak V.M. *Ustnaya epicheskaya traditsiya vo vremeni: Istoricheskoye issledovaniye poetiki* [The Oral Epic Tradition over Time: a Historical Study of Poetics]. Moscow, 1989. (In Russian).
7. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic Poem "Dzhangar": a Comparative and Typological Research of the Monument]. Moscow, 1992. (In Russian).
8. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyiy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [Folklore Landscapes of Mongolia. Book and Oral Epos]. Moscow, 2019. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID 0000-0002-5644-3340

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

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

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID 0000-0002-5644-3340

Русская литература Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00093

А.Н. Ужанков (Москва)

РЕЦЕПЦИЯ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Аннотация. Уже в самом начале произведения автор «Слова о полку Игореве» заявляет о своем нежелании говорить о походе Игоря Святославича на половцев в 1185 г. «старыми словами». В сознании древнерусских книжников XI–XII вв. понятие «старый» отождествлялось с язычеством, «новый» – с христианством. В качестве нравственной оценки поступка древнерусского князя выступает евангельская притча о блудном сыне. В статье рассматриваются толкования исследователей ее отражения в «Слове о полку Игореве». В мифопоэтической концепции Б.М. Гаспарова замкнутое циклическое время мифа отразилось в «Слове» в смысловой антитезе гибель/воскресение, а действие героев происходит в художественном пространстве двух миров – живых и мертвых. По сути, Б.М. Гаспаров приписал образной системе христианского литературного произведения свойства дохристианского языческого мифа. Такому взгляду противопоставляется религиозно-символический подход А. Александрова. В «Слове» отражаются линейное христианское время и конкретные географические реалии. Настоящее складывается из отрезков времени, образуя единый временной поток из прошлого в настоящее, при этом художественное пространство произведения разделяется на символическое и географическое, что не наблюдается в чисто мифопоэтических текстах. Автор «Слова» использует закольцованную композицию, со смысловыми параллелями: было/стало, начало/конец. Отражение в «Слове» евангельской притчи о блудном сыне свидетельствует, что это творение христианское, и не выделяется из религиозного контекста произведений Древней Руси XII в.

Ключевые слова: время; пространство; свет; тьма; притча о блудном сыне; историческое событие; мифопоэтика; символизм; образ; «Слово о полку Игореве».

A.N. Uzhankov (Moscow)

The Reception of the Parable of the Prodigal Son in “The Tale of Igor’s Campaign”

Abstract. At the very beginning of the literary work the author of “The Tale...” announces his reluctance to speak about Igor’s campaign in “old words”. In the mentality of Old Russian authors of the 11th-12th centuries the concept of “old” was equal to paganism, the concept of “new” was equal to Christianity. The evangelical Parable of the

Prodigal Son is regarded as the moral estimation of the Old Russian prince’s deed. The researchers’ interpretations of the parable’s reflection in “The Tale...” are studied in the article. In the mythopoeical conception of B.M. Gasparov the closed cyclical time of the myth was reflected in “The Tale...” in the semantic antithesis of death/resurrection, and the protagonists act in the artistic space of the two worlds – the living and the dead. As a matter of fact, B.M. Gasparov attributed to the system of images of a Christian literary work the features of a pre-Christian pagan myth. A religious symbolical approach by A. Aleksandrov is opposed to the above-mentioned point of view. The linear Christian time and particular geographical realities are reflected in “The Tale...”. The present is formed of spaces of time making an indivisible time stream from the past to the present, at the same time the artistic space of the literary work is divided into symbolical and geographical, which cannot be seen in the mythopoeical texts. The author of “The Tale...” uses a repeating composition with notional parallels: it was/it has become, the beginning/the end. The reflection of the Evangelical Parable of the Prodigal Son in “The Tale...” testifies that this literary work is Christian and it does not stand out of the religious context of the literary works of Old Russia of the 12th century.

Keywords: time; space; light; darkness; Parable of the Prodigal Son; historical event; mythopoeics; symbolism; image; “The Tale of Igor’s Campaign”.

Уже в самом начале произведения автор «Слова о полку Игореве» заявлял о нелепости повествования «старыми словами» о походе Игоря Святославича на половцев в апреле-мае 1185 г.: «*Не льно ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстий о пълку Игоревѣ, Игоря Святъславлича*». В сознании древнерусских книжников XI–XII вв. понятие «старый» отождествлялось с язычеством, «новый» – с христианством. Следовательно, он был приверженцем «новых словес», и поэтому использует их в виде аллюзий к Новому Завету.

Одна из них – своеобразная интерпретация притчи о блудном сыне (Лука, 15). Отражение евангельской притчи в произведениях русской литературы давно интересует исследователей [см. Тюпа 1983; Тюпа 2001; Притча в русской словесности 2014]. Первым на ее отражение в «Слове» обратил внимание Б.М. Гаспаров. Обнаруживается она исследователем в следующем пассаже: «*Тии бо два храбрая Святъславлича, Игорьъ и Всеволодь, уже лжу убудиста которою; ту бяше успиль отецъ ихъ Святъславъ грозный великий Киевский <...> Ту Нѣмци и Венедици, ту Греци и Морава поють славу Святъславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жиръ во днѣ Каялы, рѣкы половецкия, рускаго злата насыпаша. Ту Игорьъ князь высѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево*» (здесь и ниже выделено Б.М. Гаспаровым. – А.У.).

Очевидно, что в «Слове» нет прямых заимствований из притчи. Их близость определяется на смысловом уровне. Б.М. Гаспаров выделяет несколько мотивов, которые роднят «Слово» с евангельской притчей.

«Поражение князя Игоря описывается как расточение “имения” Русской земли в далекой стране, куда герой “отлетел с отцовского золотого стола”. Поскольку мотив расточения сопоставлен с описанием подвигов

Святослава, то данный контекст осмысливается как расточение **отцовско-го имени** (Святослав назван “отцом” Игоря и Всеволода). И, наконец, еще одна существенная деталь – рабство князя Игоря, непосредственно связанное с описанием расточенного по его вине богатства. Все эти компоненты представлены, в таком же компактном сочетании, в Евангельском рассказе» [Гаспаров 2000, 298–299].

Приведу его, для восстановления в памяти: «И рече юнѣшии ею отцу: отче, даждь ми достойную часть имѣния. И раздѣли, има имѣние, и не по мнозѣхъ днехъ собравъ все мнии сынъ отиде на страну далече и ту расточи имѣние свое, живый блудно... И шедъ прилѣпися единому от жителей тоя страны, и посла его на села пасти свиния» (Лука 15: 12–15).

Возвращение князя Игоря домой в Русскую землю осмысливается Б.М. Гаспаровым как его Воскресение, сопровождаемое всеобщим «веселием» в конце «Слова»: «Донецъ рече: “Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселиа!”». И далее: «Страны ради, гради весели».

Б.М. Гаспаров обращает внимание на такую же комбинацию мотивов возвращения и «веселья» в притче о Блудном сыне: «<...> яко сынъ мои сеи мертвъ бе и оживе: и изгиблъ бе, и обретесе. И начаша веселитися» (Лука 15: 24).

Еще один притчевый мотив – ревность брата, спор с отцом из-за имени. Его аллюзию в «Слове» Б.М. Гаспаров видит в описании бедствий, которые обрушились на Русскую землю после поражения князя Игоря: «Усобица княземъ на поганья погыбе. Рекоста бо братъ брату: “Се мое, а то мое же”. И начаша князи про малое “се великое” мльвити, а сами на себѣ крамолу ковати. А погании съ вѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами на землю Рускую».

«Однако нельзя не обратить внимание на различие в сюжетной *последовательности* этого мотива по отношению к возвращению героя в евангельском рассказе и “Слове...” – замечает по этому поводу И.А. Есаулов. – В притче старший брат завидует обласканному отцом младшему уже *после* возвращения последнего из рабства, то есть после его духовного прозрения. В древнерусском же произведении княжеские усобицы, составляющие параллель к “ревности брата”, описываются как следствие самовольного исхода Игоря *до* его возвращения. Важно отметить, что после возвращения нет ни одного упрека князю Игорю в гибели дружины: торжествует *весь* христианский православный мир. “Страны ради, гради весели”» [Есаулов 1995, 36–37].

Единственное, на взгляд И.А. Есаулова, «адекватное объяснение такого вселенского веселия – христианская точка зрения самого автора “Слова...”», для которого следование героя путем, угодным Богу (и, тем самым, спасение души князем Игорем; отказ от богоборческой позиции невнимания к “знамению”), иерархически важнее земной военной неудачи и в высшей степени достойно итогового прославления. Христианская установка автора объясняет финальное веселие после завершения погибельно-

го похода: душа одного человека “перевешивает” все остальное» [Есаулов 1995, 37].

Источником выражения «се мое, а то мое же» Б.М. Гаспаров видит не только слова из притчи: «Чадо, ты всегда со мною еси, и вся моя твоя есть» (Лука 15: 31), но и молитву Иисуса Христа из Евангелия от Иоанна: «И моя вся твоя суть, и твоя моя» (Иоанн 17: 10). Только в «Слове» выражение «се мое, а то мое же» выступает антитезой к обоим евангельским выражениям.

В молитве Иисуса Христа условием спасения новообращенных в христианство выступает единство («<...> да будутъ едино, <...> и никтоже от нихъ погыбе») (Иоанн 17: 11–12). В «Слове» же говорится о погубели в результате раздоров («Усобица княземъ на <...> погыбе»).

Очевидно, что русские князья, в том числе и князь Игорь, нарушили христианские заповеди и устои, за что и несут наказание.

В «Слове о полку Игореве», по мнению ряда исследователей, улавливаются и эсхатологические мотивы, что, несомненно, свидетельствует о христианских воззрениях его автора.

Й. Клейн расширил наблюдения Р. Якобсона [Jacobson 1948, 297–306] об образе девы Обиды – Антибогородицы. Он был заимствован из Откровения Мефодия Патарского. Девица по имени *ἀδικία* (В.М. Истрин перевел это как «Несправедливость»), а по прозвищу *ἀπόλεια* («Гибель») перешла в «Слово» под именем «Обида», которое более точно соответствует греческому *ἀδικία*.

По мнению Р. Якобсона и Й. Клейна, которое разделяют Б.М. Гаспаров и И.А. Есаулов, образ девы Обиды соответствует образу Антибогородицы, встречающемуся и у Ефрема Сирина, и в «одной фольклорной интерполяции Откровения Мефодия, и в одной южнославянской легенде об Антихристе. Для автора “Слова” дева Обида – женское олицетворение того зла, от которого страдают христиане» [Клейн 1976, 110], причем, как заметил Р. Якобсон, опираясь на Откровение Мефодия Патарского и Житие Андрея Юродивого, эта жена-погибель восстает от Понта (Понтийского моря), как и древнерусская дева Обида «въсплескала лебедиными крылы на синемъ море у Дону» [Jacobson 1948, 304; Клейн 1976, 110].

«Таким образом, – подводит итог своим наблюдениям Б.М. Гаспаров, – картина княжеских усобиц, поднявшейся девы Обиды и гибели Русской земли имеет сложный подтекст, в котором контаминируются несколько различных, хотя и связанных между собой источников: Откровение и эсхатологическая литература, притча о Блудном сыне, молитва о сохранении единства и спасении тех, кто только что воспринял учение Христа (Евангелие от Иоанна). При этом все данные подтексты выступают в негативной функции: текст “Слова” строится как антитеза и инверсия выражений Священного Писания, к которым он отсылает читателей» [Гаспаров 2000, 305].

«Заздравное» начало об источниках (по сути, тех самых «новых словесах», которые подразумевал автор в начале «Слова») приводит к не-

сколько обескураживающему заключению ученого, поскольку отнюдь не «текст “Слова” строится как антитеза и инверсия выражений Священного Писания», а *сами* описываемые *события* и поступки князей выступают противоречием к регламентациям Священного Писания.

К тому же, как справедливо отметил И.А. Есаулов, Б.М. Гаспаров склонен растворить «христианский подтекст» в общей схеме *мифа*, для которого характерен «симбиоз языческих и христианских образов-символов, сплавление их в единую, исключительную по насыщенности структуру художественного мифа» [Гаспаров 2000, 322]. Если бы православному автору «Слова» в свое время сказали, что он творец «художественного мифа», то он, думаю, очень сильно бы удивился.

Основным стержнем повествования «Слова», по мнению Б.М. Гаспарова, приверженца мифологической концепции, выступает «циклически замкнутая последовательность гибели и спасения (воскресения) главного героя» [Гаспаров 2000, 305], дополненная рядом «мотивных соответствий между двумя противоположными полюсами повествования» [Гаспаров 2000, 310]. Поникшему веселью и унынию в городах в начале повествования соответствует, по мнению Б.М. Гаспарова, «возвращение веселья в финале»: «уныша бо **градомъ** забралы, а **веселие** пониче» vs. «страны ради, **гради весели**».

«Такое циклическое построение действия придает “Слову о полку Игореве”, – по его мнению, – родство с мифологическими текстами и ритуалами, воссоздающими картину творения, гибели и возрождения мира» [Гаспаров 2000, 310].

И.А. Есаулов справедливо отметил, что «при подобном подходе к объекту анализа практически в любом тексте (даже и в текстах Нового Завета) можно обнаружить “сплавление”, либо “симбиоз” языческих и христианских образов, связанных земледельческим циклом» [Есаулов 1995, 38].

Мне же видится в «Слове» досконально продуманная и скрупулезно спланированная композиционная организация текста. Имеет она кольцевое строение: начинается произведение с похода Игоря Святославича к Дону Великому, завершается бегством от Дона Великого. Начинается со света, погружающегося во тьму, а завершается выходом из тьмы на свет – на залитую солнцем Русскую землю. А внутри кольца – антитезы: было/стало, начало/конец.

Перечислю самые заметные из них.

- В начале похода – *солнечное затмение* как недоброе предвестие поражения и плена, метафора ночи, в которой проходит поход, бегство в полночи и *свет солнца* на Русской земле, когда возвращается Игорь.

- В начале «Слова» солнце тьмой воинов прикрыло, в середине – «Игоревево храброго полка не воскресить», а на «Немиге кровавые берега <...> засеяны костями русских воинов».

В начале повествования, отправляясь в поход, торжественно «вступи Игорь князь въ *златъ стремень*». В середине повествования, попав в плен, он пересаживается в седло раба: «<...> ту Игорь князь выседе изъ седла

злата а въ *седло кощиево*». Перед финалом Игорь бежит на коне половецкого слуги Лавра (Овлура), и в финале – снова *на княжеском коне* въезжает в Киев, но уже без торжества, ибо человек преобразился (М.Б. Гаспаров, сводя свой анализ текста к теории мифа, полагает, что «эти детали выстроены в произведении в образный коррелят, имеющий обобщенную мифологическую проекцию» [см. Гаспаров 2000, 311].

- Призыв к Бояну пропеть *песнь* Игоревым полкам в начале «Слова» и общая радостная *песнь девиц* о возвращении Игоря в конце повествования.

- *Уныние* в городах после поражения Игоря, и радость и *веселие* в Русской земле по его возвращении.

- *Желание славы* у князей перед походом, и *прославление* их и дружины в конце «Слова».

Наличие этих смысловых пар-антитез *было/стало* свидетельствует о продуманной композиции «Слова», а не о мифологических пристрастиях его автора.

Этот вывод подтверждает гораздо более точная и тонкая, нежели у М.Б. Гаспарова, интерпретация притчи о блудном сыне украинского ученого Александра Александрова, верно заметившего, что М.Б. Гаспаров «не различает мифопоэтическую и символическую образность как стадильно различные явления культуры» [Александров 2010, 410] (здесь и далее перевод данной работы с украинского мой. – А.У.).

Одним из ключевых мифопоэтических образов «Слова» в концепции М.Б. Гаспарова выступает художественное пространство, поскольку оно складывается из двух частей – посюстороннего мира (Русская земля) и потустороннего мира (Половецкая земля), а граница между ними – река [Гаспаров 2000, 217–233]. Эта граница представляется как рубеж между жизнью и смертью и в то же время как символ гибели и воскресения. При этом образ реки обретает в толковании Б.М. Гаспарова дополнительный метафорический смысл: это место разлучения живых и мертвых. «Каяла и Стугна наделены всеми атрибутами “мертвой реки” – Стикса (вторая из них даже этимологически родственна названию Стикса), – замечает М.Б. Гаспаров. – Именно Каялу князь Игорь пересекает в качестве пленника (умершего), “разлучаясь” на ее берегу с братом Всеволодом, остающимся в стране живых» [Гаспаров 2000, 231–232].

Здесь, однако, чувствуется сильная натяжка в умозаключениях исследователя. Как бы ему ни хотелось разделить братьев-князей на «живых и мертвых», но по факту оба оказываются в плену, то есть в «пространстве мертвых».

Поэтому позволю себе не согласиться и с окончательным выводом М.Б. Гаспарова о «глубоких и органичных связях между структурой художественного пространства “Слова” и мифологической пространственной системой, отраженной в славянской фольклорной традиции» [Гаспаров 2000, 233]. В «Слове» мы наблюдаем хорошо продуманную структуру литературного произведения с художественным пространством [Ужанков

2015, 159–166, 303–307], связанным с линейным временем.

В свою очередь и А. Александров сомневался в том, что синкретизм географического и символического значений в художественном пространстве «Слова» является важнейшим свидетельством его мифологичности. Скорее даже наоборот. «Типологическое сравнение “Слова о полку Игореве” и “Сказания о Борисе и Глебе” позволяет увидеть в нем то, чего Б. Гаспаров не заметил или чему не придал особого значения – тенденцию к разграничению художественного пространства на символическое и географическое, чего нет в чисто мифопоэтических текстах. Особое место в этой связи занимает символично-реалистический образ пространства, который соотносится с Евангельской притчей о Блудном сыне» [Александров 2010, 417].

Элементы рассказа евангелиста Луки о блудном сыне являются, по мнению А. Александрова, составляющими христианской символики «Слова», которая и семантически и функционально отличается от мифопоэтической образности. Символика притчи вторична по отношению к дохристианскому ритуалу изменения статуса – инициации героя [см. Тюпа 1983, 67–81]. Ее нельзя сводить к мифопоэтике волшебной сказки. Сказка, рассказывая об изменении социального положения человека, не акцентирует внимания на особенностях и различии его внешнего положения и внутреннего состояния. Реалистичное и символическое пребывают в ней в синкретичном единстве, а пространство и время, будучи основными категориями образа мира, находятся в единой плоскости.

Еще Д.С. Лихачев обратил внимание на условность сказочного времени и его замкнутость. Оно не выходит за пределы сказки и тесно связано с сюжетом, замкнуто в нем. Оно движется в одном направлении, и не возвращается назад, не чувствуется в начале повествования и не ощущается по его завершении. Время сказки не определено в общем потоке исторического времени [см. Лихачев 1987, 507–509].

Своеобразно и пространство сказки: оно «необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству» [Лихачев 1987, 632].

Отмеченные Д.С. Лихачевым мифопоэтические черты времени и пространства отличаются от художественного времени и пространства «Слова». Его автор, повествуя о настоящем, делает частые экскурсы в прошлое, чем противоречит однонаправленному движению времени сказки. Время «Слова» не замкнуто в сюжете и выходит за его пределы, сопрягаясь со временем самого автора.

В противоположность сказке (и мифу), художественное пространство «Слова» ограничено: есть Русская земля и Половецкая степь, есть Дон, к нему движется герой и от него возвращается домой. Нет необъятного пространства, наоборот, указаны определенные его границы, а действия и поступки героя привязаны к конкретным историческим реалиям. Все это противоречит тому образному мифопоэтическому миру «Слова», который

пытался представить Б.М. Гаспаров. Он допустил недопустимое: приписал образной системе христианского литературного произведения свойства фольклорного произведения – дохристианского языческого мифа.

В «Слове» совершенно другое – христианское – восприятие мира и его художественное отражение. Именно поэтому автор «Слова» использовал с художественной целью не образную систему волшебной сказки, а христианскую притчу о блудном сыне.

«Притча символически, а не мифопоэтически (как волшебная сказка) интерпретирует архаический ритуал инициации, – отмечает А. Александров. – Отличия географического и духовного пространства в новозаветном тексте ощутимы в силу того, что тот самый элемент образной системы – путь героя – имеет как географическую, так и духовную семантику. Движение в пространстве – отправление в иной мир и возвращение домой – сопровождается внутренней эволюцией персонажа. Она складывается из трех этапов: разрыв патриархальных связей, уход и падение, а потом покаяние и духовное воскресение» [Александров 2010, 418].

В евангельской притче о блудном сыне перемещение героя в географическом пространстве (дом – чужбина – дом) выступает внешним, сопутствующим, выражением его духовного состояния. Внутренний же смысл того, что происходит, задается символистической соотнесенностью притчи и истории грехопадения первого человека и изгнания Адама из земного Рая, оставление им Эдема. А возвращение Блудного сына в отчий дом следует рассматривать как символическое возвращение человека к Богу.

«Пространство, через которое пролегает путь Блудного сына, складывается из двух частей – маленького идеалистического мира семьи и большого мира греха. Именно здесь, в большом мире и происходит падение героя. Однако между пространством и персонажем нет мистических связей, которые существуют в мифологической образной системе. Именно в этом чужом и враждебном мире произошло покаяние, которое привело к исправлению человека. Отсутствие мистических связей между человеком и землей выступает обязательным условием дифференциации духовного и природного, а значит, символической и фактографической образности. Существенное значение для символического восприятия библейской истории Блудного сына имеет то, что читатель уже в самом начале повествования начинает искать сокровенный смысл того, что происходит, поскольку исчезновение младшего сына с частью отцовского наследства не мотивировано никакими внешними обстоятельствами» [Александров 2010, 418–419].

По мнению А. Александрова, и символический, и реальный смыслы возвращения блудного сына (возвращение и к Отцу Небесному, и к отцу земному) генетически все же связаны с мифологической образно-смысловой антитезой смерть/воскресение, которая обретает в новозаветной притче специфическую христианскую интерпретацию, сопровождаемую разобщением символического и реального смыслов архаического ритуала инициации.

«Когда Блудный сын возвратился домой, отец дважды повторил слова о том, что этот сын (брат) был мертвым и ожил, пропал и нашелся. Оформление символического и реального смыслов возвращения Блудного сына требовало различных образных способов» [Александров 2010, 419]: «<Отец> приведше телец упитанный заколите, и ядше веселимся: яко сынъ мой сей мертвъ бѣ, и оживе: изгиблъ бѣ, и обрѣтѣся. И начаша веселитися <...> Онъ же рече ему: чадо, ты всегда со мною еси, и вся моя твоя суть: возвеселитижеся и возрадовати подобаше, яко братъ твой сеи мертвъ бѣ, и оживе: и изгиблъ бѣ, и обрѣтѣся» (Лк. 15: 23–24; 31–32).

«“Был мертвым и ожил” – это слова-символы, которые отражают духовную эволюцию персонажа. Слова “пропал и нашелся” передают реальный смысл того, что происходит, связаны с исчезновением и возвращением домой, то есть с движением в географическом пространстве», – отмечает А. Александров [Александров 2010, 419].

Следует еще раз подчеркнуть, что символическая и географическая разновидности пространства в образной системе притчи органично связаны между собой и не существуют одна без другой. Однако между ними все же имеется и дистанция, которая позволяет отделить символистическую образность от реалистической (фактологической) и перенести в образную систему другого произведения. Таким произведением, в которое интерполирована символистическая образность, и выступает «Слово о полку Игореве». По ходу рассуждений нужно напомнить о религиозно-символическом мышлении того времени (XI–XII вв.) [Ужанков 2015, 10–20]. Поэтому использование в религиозно-символической образной системе «Слова» еще и символы христианской притчи о блудном сыне выглядят весьма естественным.

Ее интерполяция, по мнению А. Александрова, «сопровождается установлением новых отношений между элементами образной системы. Символическое пространство притчи синтезируется здесь не с географическим пространством “Святой земли”, а с Русской землей и Половецкой степью. На этом основании и возникает тенденция к преобразованию одноплановой мифопоэтической образной системы в двухплановую. Способом разъединения в данном случае выступает христианская символика притчи о Блудном сыне. В этом, видимо, и состоит функция этого “библейского подтекста” в “Слове о полку Игореве”» [Александров 2010, 420]. Иными словами, несмотря на присутствие религиозного символизма в «Слове», в нем весьма ощутима реалистическая привязанность к конкретному географическому пространству и к конкретному историческому событию, что в корне отличает это литературно-художественное произведение от мифологического. Об этом же свидетельствует и «художественное время» «Слова».

Время в «Слове» линейно, в отличие от циклического мифологического времени, и охватывает почти два столетия. Хотя в центре повествования находятся события весны-осени 1185 г., автор делает многочисленные экскурсы в *прошлое* и *настоящее*, как он сам говорит, «свивая славы *оба* *полы*

сего времени».

Для автора «Слова», как и для всех людей того времени, прошлое – это «передние» события, «задние» события – это последние события, это настоящее. Об этом свидетельствует составитель «Галицко-Волынской летописи» (XIII в.): «Хронографу же нужна есть писати все и вся бывшая, овогда же писати в *передняя*, овогда же воступати в *задняя*. Чьтыи мудрыи разумееть. Число же летомаъ zde не писахомъ в *задняя* впишемъ» [Полное собрание русских летописей 1998, II, 820]. Тогда еще прошедшее время не отделилось от настоящего и не сформировалось представление о земном будущем. «Будущий век, жизнь нетленная» – это, согласно «Слову о Законе и Благодати», вечность после Страшного суда [Ужанков 1988, 78–84].

Такое же представление о «двух полах времени» мы наблюдаем и в «Слове о полку Игореве». Его автор дает представление о летах минувших, как некой обобщенной картины прошлого – времени былой славы и могущества, героизма и подвигов древнерусских князей. Былому противопоставлено настоящее, с его междоусобицами и раздорами, тщеславными и эгоистичными князьями. Но и в прошлом, и в настоящем подразумеваются не символические, а реальные события. И пусть между ними все же угадывается некая символистическая соотнесенность, однако коренное различие между ними и линейность времени свидетельствует о разрушении в «Слове» циклического мифопоэтического времени, о котором писал Б.М. Гаспаров.

Циклическое мифопоэтическое время смысловой антитезы гибель/воскресение, которая, по мнению Б.М. Гаспарова, составляет основу образной системы «Слова», как видим, разрывается настоящим с его линейной протяженностью. Настоящее складывается из отдельных отрезков времени, что присоединяются один к другому, образуя единый временной поток из прошлого в настоящее. Если циклическое время по сути своей – повторяющееся, то линейное – оригинальное, неповторимое. «Если миф – это, прежде всего, форма памяти рода, в частности, княжеского, то время Игоря скорее биографичное, нежели родовое. Чтобы понять причины своего поражения, новгород-северский князь обратился не к памяти рода, а к фактам своей жизни. То, что произошло с ним, понимается как наказание за разграбление незадолго до похода 1185 г. города Глебова» [Александров 2010, 422].

Поэтому с мнением Б.М. Гаспарова о мифопоэтическом времени как основе образной системы «Слова» весьма трудно согласиться, как, впрочем, и с тотальной мифологизацией, характерной для воззрений ученого на этот памятник древнерусской словесности.

«В целом же, – как подвел итог своим наблюдениям А. Александров, – следует отметить, что “Слово о полку Игореве” <...> создано автором, чье мышление характеризуется редкостной даже для домонгольской литературы архаичностью» с «коллективными мифологическими представлениями о взаимоотношениях человека и природы» [Александров 2010, 422]. Однако «Слово», как и евангельская притча, разрывает одноплановую мифопо-

этическую образность. В нем отчетливо проступают два плана: присущий XII в. символизм и реальный фактографизм.

Поэтому рядом с ним исследователь осмелился поместить только «Сказание о Борисе и Глебе», которое было написано в Выдубицком монастыре в начале XII в., где уже в конце того же века было создано и само «Слово о полку Игореве» [Ужанков 2015, 342–345].

Поход Игоря в «Слове о полку Игореве» глубокомысленно описан как следование из света во тьму («Солнце ему *тьмою* путь заступаше, *ночь* стонуши ему грозою <...>»), возвращение домой – как путь из тьмы («полуночи») на свет: «Солнце *светится на небеси*, князь Игорь в Русской земли».

За внешними совпадениями (затмение солнца/затмение души) кроется глубокий религиозный смысл. Игорь шел за победой и земной славой, а по Божьей воле получил поражение и унижительный для князя плен. В плену он проявил смирение и покаялся (начало избавления), и обрел по Божьей воле не только внешнюю, но и внутреннюю свободу. Произошло его духовное преображение. Намечается его возвращение не только, как блудного сына, домой, но и к простившему его Отцу Небесному, от которого он получает еще большее имение – Черниговский отчий златой престол. На этот момент исследователи «Слова» не обратили внимания. Без покаяния Игоря этого не могло случиться. Блудный сын способен к покаянию. В этом и кроется смысл всех испытаний и страданий, которые были посланы ему Богом.

Эта аллюзия с евангельской притчей весьма заметна и в летописной повести о походе Игоря Святославича на половцев в 1185 г., вошедшей в Ипатьевский летописный свод.

Княжескую власть, само княжество, честь (достаток) Игорь Святославич получил от Бога, но все потерял и погубил по гордыне своей, отправившись, по своему желанию, в поле Половецкое за славой, пренебрегая заповедями Господними. Претерпев испытания (моральные – угрызение совести, и физические – ранение и плен/рабство) и осознав свой проступок, он в молитве обращается, то есть возвращается к своему Отцу Небесному: «Владыко Господи Боже мои, не отригни мене до конца, но яко воля твоя, Господи, тако и милость намъ, рабомъ твоимъ» [Полное собрание русских летописей 1998, II, 644]. И как отец простил и принял своего блудного сына, так и Господь простил и принял Своего блудного сына – князя Игоря и *избавил* (именно такой глагол использует автор повести) его от плена и помог возвратиться домой: «<...> *избави* и (его) Господь за молитвою христьянскоу» и «Се же *избавление* створи Господь <...>» [Полное собрание русских летописей 1998, II, 649, 651]. Автором подразумевается не только физическое возвращение князя Игоря домой в свое родное Отечество – Новгород-Северское княжество, но и духовное его возвращение в Отечество Небесное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров О. Литература Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символизмом. Статті. Монографія. Одеса, 2010.
2. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.
3. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
4. Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись / отв. ред. В.И. Буганов. М., 1998.
5. Клейн Й. «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература (К постановке вопроса о топике древнерусской литературы) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. Л., 1976. Т. 34. С. 104–115.
6. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Л., 1987. С. 260–654.
7. Притча в русской словесности: от Средневековья к современности / отв. ред. Е.Н. Проскурина, И.В. Силантьев. Новосибирск, 2014.
8. Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 67–81.
9. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001.
10. Ужанков А.Н. Будущее в представлении писателей Древней Руси XI–XIII вв. // Русская речь. 1988. № 6. С. 78–84.
11. Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве» и его эпоха. М., 2015.
12. Jakobson R. L'authenticité du Slovo // La Geste du Prince Iгоре'. Epopée russe du douzième siècle. New York, 1948. P. 297–306.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Uzhankov A.N. Budushcheye v predstavlenii pisateley Drevney Rusi XI–XIII vv. [The Future in the View of the Writers of Old Russia in the 11th–13th Centuries]. *Russkaya rech'*, 1988, no. 6, pp. 78–84. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Jakobson R. L'authenticité du Slovo. *La Geste du Prince Iгоре'. Epopée russe du douzième siècle*. New York, 1948, pp. 297–306. (In French).
3. Kleyn Y. «Slovo o polku Igoreve» i apokalipticheskaya literatura (K postanovke voprosa o topike drevnerusskoy literatury) [“The Tale of Igor’s Campaign” and Apocalyptic Literature (To the Question of the Topic of Old Russian Literature)]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkinskogo Doma) AN SSSR* [The Works of the Department of Old Russian Literature at the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the USSR Academy of Sciences]. Leningrad, 1976, Vol. 31, pp. 104–115. (In Russian).
4. Likhachev D.S. Poetika drevnerusskoy literatury [The Poetics of Old Russian Literature]. *Likhachev D.S. Izbrannyye raboty* [Selected works]: in 3 vols. Vol. 1. Leningrad, 1987, pp. 260–654. (In Russian).
5. Tiupa V.I. Pritcha o bludnom syne v kontekste “Povestey Belkina” kak khudozhestvennogo tselogo [The Parable of the Prodigal Son in the Context of “Belkin’s

Tales” as an Artistic Whole]. *Boldinskiye chteniya* [Boldinskiye Readings]. Gorky, 1983, pp. 67–81. (In Russian).

(Monographs)

6. Aleksandrov O. *Literatura Kiyevs'koy Rusi: Mizh mifopoyetikoyu i khristiyans'kim simbolizmom. Statti. Monographiya*. Odesa, 2010. (In Ukrainian).
7. Gasparov B.M. *Poetika “Slova o polku Igoreve”* [The Poetics of “The Tale of Igor’s Campaign”]. Moscow, 2000. (In Russian).
8. Buganov V.I. (ed.). *Polnoye sobraniye russkikh letopisey. Vol. 2. Ipat'yevskaya letopis'* [The Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 2. Hypatian Chronicle]. Moscow, 1998. (In Russian).
9. Proskurina E.N., Silant'yev I.V. (eds.). *Pritcha v russkoy slovesnosti: ot Srednevekov'ya k sovremennosti* [The Parable in Russian Literature: from the Middle Ages to the Present]. Novosibirsk, 2014. (In Russian).
10. Tiupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo* [Art Analytics]. Moscow, 2001. (In Russian).
11. Uzhankov A.N. *“Slovo o polku Igoreve” i ego epokha* [“The Tale of Igor’s Campaign” and his Era]. Moscow, 2015. (In Russian).
12. Esaulov I.A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [The Category of Sobornost in Russian Literature]. Petrozavodsk, 1995. (In Russian).

Ужанков Александр Николаевич, Московский государственный институт культуры; Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева; Сретенская духовная семинария.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и проректор по научной деятельности МГИК; руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры Института Наследия, профессор Сретенской духовной семинарии. Сфера научных интересов: история русской литературы XI–XIX вв., теория литературы (ценностные аспекты художественного произведения, система эстетических категорий, поэтика), медиавистика.

E-mail: a.n.uzhankov@mail.ru

Aleksander N. Uzhankov, Moscow State Institute of Culture; Likhatchev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage; Sretensky Theological Seminary.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and vice-rector for scientific work at Moscow State Institute of Culture; Director of the Centre of fundamental research of Russian Medieval culture at Likhatchev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage; Professor at Sretensky Theological Seminary. Research interests: history of Russian literature of the 11th–19th centuries, theory of literature (aspects of values in literature, system of aesthetic categories, poetics), Medieval studies.

E-mail: a.n.uzhankov@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00094

О.А. Туфанова (Москва)

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЛЕГЕНДА В ИСТОРИЧЕСКИХ ПОВЕСТВОВАНИЯХ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVII ВЕКА

Аннотация: В статье рассматривается необычная для сочинений, посвященных событиям Смутного времени, литературная форма политической легенды, под которой подразумевается легендарный политический эпизод со специфическим набором формальных признаков. Проанализированные варианты демонстрируют два процесса. В Хронографе второй редакции легенда оформляется в виде исторического факта по аналогии с другими записями о передаче власти в связи с приближением смерти царя. Перед нами – неразвитый сюжет, сведенный по типу изложения к традиционной летописной жанровой форме погодной записи, а потому почти лишенный эмоциональности. Но факт этот носит легендарный характер, поскольку не встречается в более ранних текстах и имеет специфический набор структурных компонентов. Важнейшие среди них – мотив отсутствия прямого наследника престола, мотив названия имени преемника, мотив родства, передачи власти дальнему родственнику, мотив злого страдания вместо получения дара царского венца. В псковской повести «О царском избрании на Московское государство» и в «Повести о победах Московского государства» легенда обретает иную литературную форму, нашедшую выражение в композиции: зачин – собственно текст легенды, запечатленный в виде пророческого предсказания – пространная концовка. Все ведущие мотивы, встречающиеся в Хронографе, воспроизводятся и в двух других вариантах легенды, хотя и в трансформированном виде. В «Повести о победах Московского государства», в отличие от двух других текстов, пророческое предсказание облекается в форму монолога царя. В целом, данная литературная форма восходит к древнерусской традиции предсказания судьбы человека, но имеет свой композиционный и тематический канон, обусловленный конкретным политическим заказом – необходимостью обосновать разными способами законность власти Михаила Федоровича Романова.

Ключевые слова: политическая легенда; литературная форма; пророческое предсказание; мотив; композиция.

О.А. Tufanova (Moscow)

Political Legend in the Historical Narratives of the First Third of the 17th Century

Abstract: The article deals with the literary form of a political legend unusual for the writings devoted to the events of the Time of Troubles, by which is meant the legendary political episode with a specific set of formal features. The analyzed options demonstrate two processes. In the second edition of “Chronograph”, the legend has the form of a historical fact by analogy with other notes of the transfer of power in connec-

tion with the approaching death of tsar. For us is an undeveloped plot, reduced by type of presentation to the traditional chronicle genre form of chronicle notes, and therefore almost devoid of emotionality. But this fact is legendary because it doesn't occur in earlier texts and has a specific set of structural components. The most important among them are the motif for the absence of a direct heir to the throne, the motif of naming the successor, the motif of kinship, the transfer of power to a distant relative, the motif of evil suffering instead of receiving the gift royal crown. In the Pskov story "The Tsar Election to Moscow State" and in the "Tale of Moscow State Victories", the legend takes a different literary form, which found expression in the composition: the beginning – actually the text of the legend, imprinted in the form of a prophetic prediction – an extensive ending. All the leading motifs found in the "Chronograph" are reproduced in two other versions of the legend, although in a transformed form. In the "Tale of Moscow State Victories", in contrast to the two other texts, the prophetic prediction takes the form of tsar monologue. In general, this literary form goes back to the Old Russian tradition of predicting the fate of a person, but it has its own compositional and thematic canon, due to a specific political order – the need to justify in different ways the legitimacy of Mikhail Fyodorovich Romanov's power.

Key words: political legend; literary form; prophetic prediction; motif; composition.

В отечественной медиевистике неоднократно отмечалось, что словесное искусство Древней Руси не допускало литературного вымысла [см., например: Травников, Ольшевская 2007, 7]. Вместе с тем средневековый историзм, проявляющийся прежде всего в том, что героями литературы XI–XVII вв. «являются преимущественно исторические личности» [Кусков 1989, 8], носит весьма своеобразный характер, поскольку очень часто «в произведении самым причудливым образом переплетались два плана: реально-исторический и религиозно-фантастический» [Травников, Ольшевская 2007, 7]. И если в древнерусской литературе старшего периода вымысел «проникает из фольклора или встречается в переводных произведениях» [История 1985, 6], то в XVI–XVII вв. появляется целый ряд произведений, написанных на вымышленные сюжеты или включающих подобного рода эпизоды. И в этом смысле развитие древнерусской литературы можно рассматривать как движение от факта к вымыслу.

В памятниках, посвященных событиям Смутного времени, в сжатом виде наблюдается именно эта тенденция. Публицистику 1598–1612 гг. отличает злободневность, стремление зафиксировать факт, эмоцию, она содержит порой жесткие оценки исторических деятелей и страстные призывы. В исторических сочинениях, созданных после 1612 г., посвященных этим же событиям, авторы старались осмыслить причины Смуты, дать обстоятельные биографические очерки, развернутое описание событий. Именно на этом этапе и появляются в отдельных памятниках эпизоды, в которых (правда, не всегда отчетливо) проступают контуры новой для сочинений, посвященных событиям Смутного времени, литературной формы – политической легенды. Под политической легендой мы подразумева-

ем в данном случае легендарный политический эпизод со специфическим набором формальных признаков.

Легенда обнаруживается в трех памятниках: Хронографе второй редакции по списку Московской Синодальной библиотеки, опубликованном А. Поповым, «Повести о победах Московского государства» и псковской повести «О царском избрании на Московское государство», – но имеет разное художественное воплощение.

Самый ранний и самый лаконичный текст легенды о том, что последний из Рюриковичей царь Федор Иванович, не оставивший наследника по себе, передал жезл правления Романову, читается в Хронографе второй редакции: «Благословиль же приказаль быти по себѣ на престолѣ Московского Государства Рускія земли братаничу своему по матери Федору Никитичю Романова, племяннику родному благовѣрныя царицы и великія княгини Анастасіи матери своея, обаче же кознію лукавою и предкновеніемъ Московского боярина и конюшого Бориса Годунова такового дара не сподобился еще же и злострадательствомъ злѣ пострада» [цит. по: Изборник 1869, 188].

Легенда привязана к конкретному историческому времени. Ей предшествует краткая запись о смерти царя Федора Ивановича: «В лѣто 7106 Генваря въ 7 день угасе свѣща страны Рускія, померче свѣтъ православія, Государь царь и великій князь Феодоръ Ивановичъ всея Русіи самодержецъ пріемлетъ нашествіе облака смертнаго, оставляетъ царство временное и отходитъ въ жизнь вечную, былъ на господарствѣ 13 лѣтъ и 7 мѣсяцей и 10 дней, отрасли же сродствія своего не оставилъ по себѣ, и тако Руськихъ царей родъ конецъ доздрѣ ста» [Изборник 1869, 188].

Форма представления легендарной информации напоминает своим лаконизмом летописные погодные записи, у которых, как отмечал И.П. Еремин, «своя особая сфера повествования: она регистрирует смерть того или иного князя, митрополита, игумена; рождение у князя сына или дочери, основание церкви, те или иные стихийные бедствия <...>» [Еремин 1968, 52].

В приведенных выше фрагментах на первый взгляд мы имеем дело именно с такой «регистрацией» смерти и передачи власти родственнику. Запись носит строго документальный характер, отсюда и «характерная протокольность изложения, фактографичность» [Еремин 1968, 52]. Само построение: сообщение о смерти царя / князя (называется точная дата – год события, день и месяц), обозначение времени правления (какое количество лет, месяцев, дней царствовал), имя того, кому передал власть или кто ее законно / незаконно унаследовал, – традиционно для Хронографа второй редакции.

Так, рассказывая о смерти царя Ивана Васильевича, составитель использует ту же самую схему: сообщение о смерти царя (называется точная дата – год события, день и месяц: «Въ лѣто 7092 марта въ 19 день» [Изборник 1869, 185]), обозначение времени правления («былъ на царствѣ 49 лѣтъ» [Изборник 1869, 185]), имя того, кто законно унаследовал власть

(«и по немъ сяде на престоль Россійскаго царства благородный сынъ его государь, царь и великій князь Феодоръ Ивановичъ» [Изборник 1869, 185]), наконец, упоминание о том, что Иван Васильевич перед смертью «приказаль правити по себѣ» [Изборник 1869, 185], т. е. передал власть.

Аналогичным образом строится запись о смерти царя Бориса Годунова: «Въ лѣто 7112 государь царь и великій князь Борисъ Федоровичъ всея Русіи Самодержецъ преставися Маія въ 13 день, во иноцѣхъ Боголѣпъ; былъ на Московскимъ государствѣ 7 лѣтъ и 6 мѣсяць, а всего поживе 53 лѣта, и по немъ сяде на государство Московское сынъ его Федоръ Борисовичъ» [Изборник 1869, 191]. Тот же принцип записи – в рассказе о смерти сына Бориса Годунова и воцарении Лжедмитрия I [см.: Изборник 1869, 191–192].

И даже рассказывая о событиях, далеких по времени от написания Хронографа, составитель частично воспроизводит эту же схему. В рассказе о восшествии на престол князя Ивана Васильевича составитель отмечает точную дату смерти великого князя Василия Васильевича (год события, день и месяц), а также называет имя того, кто законно унаследовал власть: «Въ 6970 преставися на Москвѣ князь великій Василій Васильевичъ марта въ 28 день. <...> А по немъ сяде на великое княженіе болшій сынъ его князь Иванъ Васильевичъ...» [Изборник 1869, 168].

На основании вышеприведенных примеров можно с уверенностью утверждать, что текст рассматриваемой легенды тематически соответствует аналогичным записям, завершающим тот или иной рассказ о правлении князя / царя и, строго говоря, не может восприниматься как легендарный, ибо наделен всеми фактографическими качествами, как и другие фрагменты. Вместе с тем перед нами именно политическая легенда, если учесть как минимум два факта: время составления Хронографа второй редакции, а также отсутствие информации не только о передаче власти Романову, но и вообще о самом факте передачи власти царем Федором Ивановичем в публицистике Смутного времени, созданной в период 1598–1612 гг. Исключение составляет «Повесть о житии царя Федора Ивановича» патриарха Иова, написанная между 1598 и 1605 гг. [Памятники литературы Древней Руси 1987, 559], в которой автор тоже сокрушается о том, что «по немъ царьскаго его корени благородных чад не остана», и потому он «по себѣ вручив скипетръ благозаконной супруге своей благоверной царице и великой княгинѣ Иринѣ Федоровне всеа Русіи» [Памятники литературы Древней Руси 1987, 118].

Сюжетно легенда практически не разработана в Хронографе второй редакции, но в ней обнаруживаются значимые компоненты:

1) мотив отсутствия прямого наследника престола: «отрасли же сродствія своего не оставилъ по себѣ» [Изборник 1869, 188];

2) мотив называния имени преемника: «...приказаль быти по себѣ... Феодору Никитичю Романова...» [Изборник 1869, 188];

3) мотив родства, передачи власти дальнему родственнику вследствие отсутствия прямого наследника: «Благословилъ же *приказаль быти* по

себѣ на престолѣ Московскаго Государства Рускія земли *братаничю своему по матери* Феодору Никитичю Романова, *племяннику родному* благовѣрныя царицы и великія княгини Анастасіи матери своея...» [Изборник 1869, 188, курсив мой. – *О.Т.*];

4) оценочный мотив власти как дара: «таковаго дара не сподобился»;

5) мотив злого страдания вместо получения дара царского венца: «оба же козни лукавою и предковеніемъ Московскаго боярина и конюшего Бориса Годунова такого дара не сподобился еще же и злострадательствомъ злѣ пострада» [Изборник 1869, 188].

В легенде, приводимой в Хронографе второй редакции, практически отсутствуют какие-либо изобразительно-выразительные средства, за исключением книжного эпитета, которым составитель сопроводил имя княгини («благовѣрныя царицы и великія княгини Анастасіи матери своея»), а также традиционного для литературы о Смутном времени тавтологического выражения: «злострадательствомъ злѣ пострада» [Изборник 1869, 188]. Обращает на себя внимание и отсутствие сакрального начала.

Перед нами – неразвитый сюжет, сведенный по типу изложения к традиционной летописной жанровой форме погодной записи, цель которого – зарегистрировать «определенный исторический факт, не входя в подробности» [Еремин 1968, 52], а потому почти лишенный эмоциональности. Но факт этот носит легендарный характер, поскольку не встречается в более ранних текстах и имеет специфический набор структурных компонентов.

Таким образом, приведенный в Хронографе второй редакции текст, очевидно намеренно не выделенный составителем из ряда аналогичных фрагментов, излагает события маловероятные, но представлены они как действительный исторический факт. И потому все детали и мотивы выверены, легенда строго привязана к конкретным историческим лицам и времени, и «протокольная» фактографичность подчеркивает важность сообщаемой информации.

Несколько иначе представлена эта легенда в двух других памятниках – псковской повести «О царском избрании на Московское государство» и «Повести о победах Московскаго государства». В этих произведениях легендарный факт из Хронографа второй редакции о передаче престола Феодору Никитичю Романову трансформируется в полноценные политические легенды об избрании на царство Михаила Федоровича Романова – сына Федора Никитича.

Наиболее близок к первоначальному варианту текст в псковской повести. Но, в отличие от Хронографа, автор художественно оформляет эту информацию не как исторический факт, а как пророческое предсказание: «Его же (т.е. Михаила Романова. – *О.Т.*) отцу Феодору Никитичю братъ по матери блаженныя памяти царь Феодоръ Ивановичъ якоже пророчествуя и провидя... <...>. Того же блаженнаго царя <...> Господь Богъ прослави <...> вдаде ему на исходъ души даръ пророчества, иже и сбысться по пророчеству его...» [цит. по: О царском избрании 1851, 63].

Оно более развернуто в сюжетном плане, чем текст в Хронографе, но

в целом столь же лаконично [см.: О царском избрании 1851, 63]. Здесь можно выделить аналогичные Хронографу значимые компоненты, хотя и в частично трансформированном виде:

1) царь Федор Иванович пророчесствует «на исходъ души»; о его смерти прямо не упоминается, не сообщается точная дата, не обозначается, какое количество лет правил, но событие сравнительно точно исторически локализовано: упоминаются конкретные исторические лица в конкретной исторической ситуации;

2) мотив отсутствия прямого наследника престола: «видѣ бо себе единого послѣдняго сына царска роду скончевающася, а по немъ иного не остающася» [О царском избрании 1851, 63];

3) мотив называния имени преемника; точнее, в тексте нет прямого именованья, но есть указание на то, что «от сѣмени его (Федора Никитича. – *О.Т.*) воцаритися имать въ Руси на Московскомъ государствѣ» [О царском избрании 1851, 63];

4) мотив родства, передачи власти дальнему родственнику: «Его же (т. е. Михаила Романова. – *О.Т.*) отцу Феодору Никитичю *братъ по матери* блаженныя памяти царь Феодоръ Ивановичъ <...> вдаде ему жезлъ свой царьской...» [О царском избрании 1851, 63]. Причем автор дважды на сравнительно небольшом отрезке упоминает о том, что царь Федор Иванович «вдаде» «жезлъ свой царьской», т. е. добровольно передал власть двоюродному брату.

Оценочные мотивы власти как дара и злого страдания вместо получения царского венца в тексте самой легенды отсутствуют. Имя Бориса Годунова не упоминается. Вместо этого – пророческое предвидение о том, что власть раба временна: «и раба своего видѣ возвысася и воцарюющася, но на время се бысть» [О царском избрании 1851, 63], а в дальнейшем – упоминание о возвращении патриарха Филарета (в миру – Федора Никитича Романова) из плена. И под «даром» в тексте понимается не власть, а способность человека прозревать будущее, дар предсказания. Для характеристики же власти автор использует традиционный библейский символ – «рогъ царства».

Если в Хронографе второй редакции легенда завершает рассказ о правлении царя Федора Ивановича, то в псковской повести она вписана в контекст рассказа об избрании на царство Михаила Федоровича Романова. Роль своеобразного зачина в легенде выполняет сообщение о том, что народ воспротивился желанию бояр и избрал на царство не иноверца, а «второго Михаила». Столь же своеобразна и довольно пространная, по сравнению с текстом самой легенды, концовка: «...воздвиже Богъ паки преже падшее его царство, и обнови въ Росіи, и посади на престолѣ царя благочестива и благородна, великого князя Михаила Феодоровича всеа Русіи. Якоже древле Царьградъ очистися Михаиломъ царемъ отъ Латинь, такоже и нынѣ въ Руси бысть: возвиже Богъ на царство тезоименитаго Архистратига силы его Михаила, зѣло кроткаго, тихаго царя, Христова подражателя и дяди своего наслѣдника <...>, и даль Богъ благодать и въ мирѣ тишину

и благоденство <...>. Десница Господня сотвори силу, десница Господня вознесе его» [О царском избрании 1851, 63].

В обрамлении к основному тексту легенды автор дает исторический контекст и проводит значимые параллели, играя именем Михаил. В результате получается любопытная триада, проливающая свет на авторское восприятие событий: храбрый князь Михаил Скопин-Шуйский, которого прочили царем Руси, – царь Михаил, очистивший Царьград (вероятнее всего, автор псковской повести имел в виду императора Никеи Михаила VIII (1261–1282) Палеолога, который летом 1261 г. отвоевал Константинополь (Царьград, как называли его на Руси) и благодаря этому смог восстановить, хотя и не полностью, Византийскую империю), – Архистратиг Михаил, глава святого воинства ангелов. В этом контексте становится понятна и завершающая концовку фраза: «...Богъ воздвиже рогъ спасенія людей своихъ мышцею своею, <...> Господь Богъ воскресилъ въ Руси паки отъ своихъ Рускихъ людей и отъ царска роду, и обновися имъ царство» [О царском избрании 1851, 63]. В псковском варианте легенды, таким образом, особенно в обрамлении, большую роль играет сакральное, автор многократно подчеркивает участие Бога в возрождении Московского государства и избрании на престол Михаила Романова. Имя избранного народом царя вызывает положительные воспоминания о деятельности храброго Михаила Скопина-Шуйского, о восстановлении Византийской империи. Его родство с увядшей ветвью Рюриковичей, подчеркиваемое многочисленными эпитетами и прямыми сравнениями с царем Федором Ивановичем, освящает законность его власти и объясняет «тишину и благоденство», которое обрела Русь.

В целом, политическая легенда, впервые появившаяся в Хронографе как исторический факт, в псковской повести получает вполне определенную литературную форму, нашедшую выражение в композиции: зачин – собственно текст легенды, запечатленный в виде пророческого предсказания, – пространная концовка. В псковском тексте более развита система изобразительно-выразительных средств, представленная и эпитетами, и сравнениями. Огромную роль здесь, в отличие от Хронографа, играет сакральное, а именно хорошо развитый мотив Божьего участия в избрании на царство Михаила Романова, пронизывающий все три части легенды. Вместе с тем все ведущие мотивы, встречающиеся в Хронографе, воспроизводятся и в псковском варианте, хотя и в трансформированном виде. Поэтому мы можем, правда, весьма осторожно, говорить в данном случае о том, что эти памятники зафиксировали разные стадии формирования необычной для исторических сочинений о Смуте литературной формы политической легенды.

Дальнейшее развитие этой «малой» формы отразила «Повесть о победах Московского государства». Как и в псковской повести, здесь легенда имеет трехчастную структуру:

– зачин с доминантным мотивом Божьего участия в избрании на царство Михаила Романова («И божию милостью, помощию пречистыя Бо-

городицы и заступлением московских чудотворцев избрал господь бог государя царя и великаго князя Михаила Феодоровича всеа России на Московское государство февраля в 22 день» [цит. по: Повесть 1982, 35];

– собственно текст легенды (пророческого предвидения);

– пространная концовка, содержащая рассказ о поведении самого избранного и народа в связи с его воцарением, характеристику молодого царя.

Сакральная тема в «Повести о победах...» ослаблена, мотив Божьего участия появляется только в зачине (в концовке используется один эпитет – «богоизбранный») и довольно быстро сменяется мотивом родства Михаила Романова с Рюриковичами, пронизывающим все три части. Так, в зачине автор повести пишет о том, что «всем государством» просили «у матери его, инокини Марфы Ивановны», чтобы он «сел бы на престол деда своего, блаженные памяти государя царя и великаго князя Иоанна Василиевича, и дяди своего, царя и великаго князя Феодора Иоанновича, <...> понеже он, государь, ближняго корени царска и ближний сродник царю Феодору Иоанновичю...» [Повесть о победах 1982, 35]. В тексте самой легенды упоминается, что царь Федор Иванович передает царство «своему ближнему сроднику» [Повесть о победах 1982, 36]. В концовке автор снова акцентирует внимание на том, что избранный царь «ближняго сродника блаженной памяти государю царю и великому князю Иоанну Васильевичу и сыну его, царю и великому князю Феодору Ивановичу всеа России...» [Повесть о победах 1982, 36].

В концовке легенды в «Повести о победах...», как и в концовке псковского варианта, звучит мотив радости людей по поводу избрания Михаила Романова. В псковской повести он представлен довольно скупо, а в «Повести о победах...» более развернут: «О се бо государе вси людие возрадовашася <...> яко некое безценное сокровище от многих лет обретоша и всю печать свою, и скорбь, и многое разорение забываяще...» [Повесть о победах 1982, 36].

Текст собственно легенды имеет внутреннюю драматургию. Здесь смешиваются принципы рассказывания Хронографа и псковского автора, и вместе с тем наблюдается и нечто новое, что не встречалось в двух предыдущих вариантах. Автор называет точную дату (год) события: «Во 106 (1598) году тогда той благочестивый государь издалеча провиде духом от бога избраннаго сего благочестиваго царя, еще тогда сушу ему быти по младенчестве...» [Повесть о победах 1982, 35]. И, судя по финальной фразе, завершающей собственно текст легенды, царь Федор Иванович пророчествует незадолго до смерти. Однако если в Хронографе второй редакции и в псковской повести царь Федор Иванович передавал так или иначе престол Федору Никитичу Романову, то в «Повести о победах...» он велит «пред себя принести богоизбраннаго сего царя и великаго князя Михаила Феодоровича» [Повесть о победах 1982, 35]. И далее автор рисует весьма пафосную сцену: царь Михаил Федорович «возложив рuce свои на него и рече: “Сей есть наследник царскаго корени нашего, о сем бо царство

Московское утвердиться, и непоколебимо будет, и мноюю славою прославится. Сему бо предаю царство и величество свое по своем исходе, своему ближнему сроднику”. Сие слово тайно рек и отпусти его» [Повесть о победах 1982, 36]. Пророческое предсказание облекается в форму монолога царя, но в этой речи и в авторских комментариях, обрамляющих ее, сохраняются знакомые по двум другим текстам мотивы: мотив пророческого предсказания в преддверии смерти, мотив называния имени преемника, мотив родства, передачи власти дальнему родственнику. Сохраняется и мотив страдания, но в обобщенном, неконкретном виде, упоминается имя Бориса Годунова, в царствование которого и начинаются многие беды; из контекста не совсем понятно, кто принимает страдания, предположительно автор имел в виду избранного еще во младенчестве Михаила Романова, хотя прямо об этом не говорится.

Легенда в «Повести о победах...» столь же бедна изобразительно-выразительными средствами, как и два другие варианта. Автор использует в качестве постоянного эпитета, тесно слитого с именами царей Федора Ивановича и Михаила Федоровича Романова, эпитет «благочестивый» (дважды по отношению к Федору Ивановичу и дважды по отношению к Михаилу Романову), кроме того, в разных вариациях по отношению к Михаилу Федоровичу применяется эпитет «богоизбранный».

Г.П. Енин, открывший «Повесть о победах Московского государства», анализируя источники, которые мог использовать в работе над своим сочинением автор, одним из первых обратил внимание на легенду, поскольку она была неизвестна по другим сочинениям о Смуте. Он писал, что легенда, «посвященная Михаилу Романову, исправляет другую легенду о передаче престола Федором Ивановичем боярину Федору Никитичу, отцу Михаила Романова, содержащуюся в мемуарах Конрада Буссова и в Хронографе редакции 1617 г.» [Енин 1982, 115]. Нам представляется сомнительным утверждение об исправлении легенды.

Во-первых, легенда о передаче скипетра Федору Никитичу в изложении Конрада Буссова, в отличие от русских вариантов, носит явно трагический характер, да и весьма сильно отличается по содержанию. Согласно «Московской хронике», царица Ирина Федоровна обратилась с просьбой к смертельно больному супругу передать скипетр ее брату. «Но царь, – пишет далее К. Буссов, – этого не сделал, а протянул скипетр старшему из четырех братьев Никитичей, Федору Никитичу, поскольку тот был ближе всех к трону и скипетру. Но Федор Никитич его не взял, а предложил своему брату Александру. Тот предложил его третьему брату, Ивану, а этот – четвертому брату, Михаилу, Михаил же – другому знатному князю и вельможе, и никто не захотел прежде другого взять скипетр, хотя каждый был не прочь сделать это <...>. А так как уже умиравшему царю надоело ждать вручения царского скипетра, то он сказал: “Ну, кто хочет, тот пусть и берет скипетр, а мне не вмогугу больше держать его”. Тогда правитель (так К. Буссов называет Бориса Годунова. – О.Т.) <...> протянул руку и через голову Никитичей и других важных персон, столь долго

заставлявших упрашивать себя, схватил его» [Буссов 1998, 13]. С легендой из Хронографа второй редакции этот текст сближают только имена: в «Московской хронике» царь «протягивает скипетр» Федору Никитичу Романову, а в Хронографе он «приказаль быти по себѣ» ему. Но на этом сходства и заканчиваются.

Во-вторых, сопоставление трех русских вариантов легенды о передаче власти / пророческом предсказании приводит к выводу о том, что русский вариант в трех разных памятниках имеет самостоятельное, и вполне вероятно более позднее, происхождение и никоим образом по содержанию и стилистике не связан с легендой, излагаемой К. Буссовым. Более того, все три варианта в древнерусских исторических сочинениях при некоторой разнице художественного воплощения пронизывают сходные мотивы, следовательно, они, скорее всего, имели один и тот же, к сожалению, не обнаруженный пока устный источник.

Трудно не согласиться с Г.П. Ениным в том, что в основе легенды (добавим, во всех трех вариантах) лежит цель «доказать законность его избрания царем» [Енин 1982, 116]. Этой цели не было у К. Буссова, который довольно часто в разных фрагментах своей книги иронично-презрительно описывал наблюдаемые в Московском государстве события. Поэтому, на наш взгляд, неверно утверждать, что в «Повести о победах...» содержится исправленный вариант легенды, очевидно, что перед нами – оригинальные тексты, имевшие один источник.

Таким образом, рассмотренные варианты политической легенды демонстрируют два процесса: в Хронографе второй редакции легенда оформляется в виде исторического факта по аналогии с другими записями о передаче власти в связи с приближением смерти царя, в псковской повести «О царском избрании на Московское государство» и в «Повести о победах Московского государства» легенда, как новая для сочинений о Смуте «малая» литературная форма, обретает законченный вид и развивает заложенные еще в Хронографе ведущие мотивы. Чем более времени проходит с момента воцарения Михаила Федоровича Романова, тем более совершенную художественную форму обретает легенда и тем «большим разнообразием и большей смелостью в обновлении традиций» [Демин 2015, 125] отличаются варианты. Несомненно одно: данная литературная форма восходит к древнерусской традиции «предсказания судьбы человека с целью объяснить события божественной предопределенностью» [Енин 1982, 116], но имеет свой композиционный и тематический канон, обусловленный конкретным политическим заказом – необходимостью обосновать разными способами законность власти Михаила Федоровича Романова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буссов К. Московская хроника // Хроники Смутного времени / Конрад Буссов. Арсений Елассонский. Элиас Геркман. «Новый летописец». М., 1998.

С. 9–162.

2. Демин А.С. Древнерусская литература как литература (О манерах повествования и изображения). М., 2015.

3. Енин Г.П. «Повесть о победах Московского государства – новонайденный памятник древнерусской литературы // Повесть о победах Московского государства. Л., 1982. С. 73–134.

4. Еремин И.П. Лекции по древней русской литературе. Л., 1968.

5. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в Хронографы русской редакции. М., 1869.

6. История русской литературы XI–XVII веков: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, Я.С. Лурье и др.; под ред. Д.С. Лихачева. 2-е изд., дораб. М., 1985.

7. Кусков В.В. История древнерусской литературы. 5-е изд., испр. и доп. М., 1989.

8. О царском избрании на Московское государство // Полное собрание русских летописей. Т. VI: Псковские и Софийские летописи. СПб., 1851. С. 62–66.

9. Памятники литературы Древней Руси: Конец XVI – начало XVII веков / вступит. ст. Д. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачева. М., 1987.

10. Повесть о победах Московского государства. Л., 1982.

11. Травников С.Н., Ольшевская Л.А. История русской литературы. Древнерусская литература: учебное пособие для вузов. М., 2007.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Enin G.P. “Povest’ o pobedakh Moskovskogo gosudarstva” – novonaydenny pamyatnik drevnerusskoy literatury [“The Tale of Moscow State Victories” – the newly found text of Old Russian literature]. *Povest’ o pobedakh Moskovskogo gosudarstva* [The Tale of Moscow State Victories]. Leningrad, 1982, pp. 73–134. (In Russian).

(Monographs)

2. Demin A.S. *Drevnerusskaya literatura kak literatura (O manerakh povestvovaniya i izobrazheniya)* [Old Russian literature as literature (On manners of narration and image)], ex. ed. V.P. Grebenyuk. Moscow, 2015. (In Russian).

3. Eremin I.P. *Lektsii po drevney russkoy literature* [Lectures on Old Russian Literature]. Leningrad, 1968.. (In Russian).

4. Likhachev D.S., Dmitriyev L.A., Lur’ye Ya.S. et al. *Istoriya russkoy literatury XI–XVII vekov* [The History of Russian Literature 11th – 17th Centuries]. 2nd edition. Moscow, 1985. (In Russian).

5. Kuskov V.V. *Istoriya drevnerusskoy literatury* [The History of Old Russian Literature]. 5th edition. Moscow, 1989. (In Russian).

6. Travnikov S.N., Ol’shevskaya L.A. *Istoriya russkoy literatury. Drevnerusskaya literatura* [The History of Russian Literature. Old Russian Literature]. Moscow, 2007. (In Russian).

Туфанова Ольга Александровна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: поэтика и герменевтика древнерусской литературы, поэтика и герменевтика русской литературы эпохи Смутного времени, компаративистика, творчество протопы Аввакума.

E-mail: tufoa@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2254-7969

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

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

E-mail: tufoa@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2254-7969

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00095

D. Kemper (Moscow)

THE BEGINNINGS OF FOREIGN CULTURAL POLITICS IN RUSSIA
Part 3. Heinrich von Huysen's European Network in the Service of the Foreign Cultural Policy under Peter the Great*

Abstract. Heinrich von Huysen's cultural and political work was certainly not limited to promoting Russia's image and the tsar's governmental policy through his own writings. He furthermore developed a differentiated and intricate system with the intention of exercising influence over the public opinion of Russia in Western Europe. Heinrich von Huysen made systematic use of networks of European scholars and provided them not only with finished texts but also detailed information from other authors. It seems likely that his experiences with Neugebauer led to the decision not to identify himself as the author of his works and rather to deliver information and materials to others in such a way that they were then in the position to transmit a convincing and positive image of Russia using authentic documents from the Moscow (and then later Saint Petersburg) chancellery. Thus, he influenced the way in which the reports on Russia were presented in European newspapers and journals, lexica, travel writing, historical works and biographical and autobiographical writing. Particular attention is paid in the paper to the first German-language biography of Peter the Great, which came out in 1710. The tone of the writing evokes justified doubts about the claim that the text might have been written by a German-speaking author. Furthermore, the analysis of the biography demonstrates that the writer has an immense quantity of documents at his disposal which can obviously only come directly from the chancellery of the Russian court.

Key words: Heinrich von Huysen; Tido Henricus à Lith junior; foreign cultural policy; first German-language biography of Peter the Great.

Д. Кемпер (Москва)

Истоки внешней культурной политики в России
Часть 3. Европейские контакты Генриха фон Гюйсена на службе внешней культурной политики Петра Первого**

Аннотация. Деятельность Генриха фон Гюйсена в сфере культурной политики отнюдь не ограничивалась тем, что он посредством своих текстов создавал позитивный образ России и государственной политики ее царя – императора Петра Первого. Немецкому дипломату удалось создать дифференцированную си-

* The publication has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), through realization of the research project 16-24-49005

** Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-24-49005

стему влияния на общественное мнение о России в Западной Европе. Он систематически использовал свои связи с европейскими учеными и предоставлял не только готовые тексты, но и довольно подробную информацию в распоряжение других авторов. Вероятно, опыт общения с Нойгебауером привел к тому, что со временем Генрих фон Гюйссен отказался от писательской деятельности и взял на себя роль источника информации и материалов, которые давали возможность другим культурным деятелям Европы создавать убедительный и положительный образ России с отсылкой к достоверным документам из московской (а позже и петербургской) канцелярии. Таким образом, он оказывал влияние на публикации о России в европейских журналах и газетах, в словарях, в описаниях путешествий и исторических сочинениях, в биографических и автобиографических текстах. Особое внимание в статье уделяется первой биографии Петра Первого на немецком языке, вышедшей в 1710 г. Тон произведения подтверждает, что данное издание являлось частью внешней культурной политики России в немецкоязычном пространстве. Подробный анализ текста биографии демонстрирует, что ее автор располагал множеством документов, которые могли быть получены только лишь из канцелярии русского двора.

Ключевые слова: Генрих фон Гюйссен; Тидо Генрих фон дер Лит; внешняя культурная политика; первая немецкоязычная биография Петра Первого.

5

Huysen did all he could to utilize his broad network within the western European “*République des lettres*” to propagate his foreign cultural policy in the interest of the Russian court. It seems likely that his experiences with Neugebauer led to the decision not to identify himself as the author of his work and rather to deliver information and materials to others in such a way that they were then in the position to transmit a convincing and positive image of Russia using authentic documents from the Moscow (and then later Petersburg) chancellery. A number of examples point towards such a strategy.

One natural intersection in his network was the University of Leipzig and its intellectual surroundings. Huysen studied there from 1686 to 1688 and stayed there again between 1691 and 1692 [Amburger 1974, 106, refers in the NDB to places of study in Duisburg, Cologne and Halle. With regard to his periods in Leipzig, cf. *Deutsches Biographisches Archiv* (the German Biographical Archive), quoted in WBIS]. From this time, he remained in best contact with Otto Mencke, a professor of “*Morals and Politics*” at the University of Leipzig, and with his son, Johann Burckhard Mencke. The Menckes’ circle included influential publishers in Leipzig, particularly Johann Grosse and Successors, Johann Friedrich Gleditsch and his stepson Thomas Fritsch, who ran a branch of the publishing house in Frankfurt am Main. Gleditsch was also a professor of history at the university and was married to one of Mencke’s daughters [cf. Korzun 2013, 67]. All three were involved in the *Acta Eruditorum* (1682–1731; *Nova Acta Eruditorum* 1732–1782), a general and scientific journal in Latin that was intended to represent German scholarship at an international level and enjoyed a high level of regard as a leading publication in German-speaking

countries at the end of the seventeenth century. Otto Mencke founded the journal in 1682 and was its first acting editor, succeeded after his death in 1707 by his son Johann Burckhard Mencke. One of the leading authors of the *Acta* was the philosopher Leibniz. The constellation of protagonists surrounding the *Acta*, primarily Mencke, Grosse, Gleditsch and Fritsch, along with a great number of scholars from the university, represented a, or indeed the, central field of scholarly life in Leipzig during Huysen’s lifetime.

Huysen took on the role of *Acta*’s external Russia expert in 1706, offering critical readings of manuscripts, supplementing them with further supporting materials but also publishing documents himself, such as the letter of the Polish Kings Sigismund II. August and Stephan Báthory, which he had published together with Johann Burckhard Mencke in 1703. The edition received a positive review in the *Acta* [cf. Korzun 2013, 68]. Huysen sent the editors books printed in Russia and they correspondingly published reviews [Reviewed in detail by Korzun 2013, 70–72]. Huysen left no stone unturned in his mission to praise the works of Peter I and used the journal to transport a positive image of Russia, whilst avoiding being seen as the Tsar’s personal cultural propagandist.

Another associate of Johann Burckhardt Mencke and Thomas Fritsch was Christian Stieff, who had been employed at the Breslau Magdalenen Gymnasium school since 1706 [cf. WBIS, Fiches I 1227, 201–204; III 886, 411–413]. His

„Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs. Franckfurt: bey Thomas Fritschen, 1706“

(Relation of the current conditions of the Muscovite Realm. Frankfurt: published by Thomas Fritschen, 1706)

was, after the old “classic” portrayals of Russia by Adam Olearius in his travel writing [Olearius 1647], Baron Sigismund von Herberstein in his *Rerum Mocoviticarum Commentarii* [Heberstein 1551; Heberstein 1567] and the compilation of the old knowledge standards in Zedler’s *Universal-Lexikon* [Zedler 1731–1754], the first monograph to satisfy the general readership’s need for information about the rapid shifts taking place in Peter I’s Russia [cf. Moepps 1987, 83]. Stieff’s portrayal of Russia makes reference to current information and documents from Russian sources (“particularly considering that the author has drawn his reports from the best and newest memoirs” / “sonderlich da der auctor derselben seinen bericht aus den besten und allerneusten memoires gezogen” [Stieff 1706, foreword, unpaginated, (II)], of which it is incontrovertibly acknowledged by all researchers in the field that they were transmitted to him by Huysen [cf. Moepps 1987, 77 f.; Korzun 2013, 83 f.]. Some scholars attribute the authorship to him too, although this seems to be less than probable.

The foreword clearly declares the panegyric nature of the text in relation to Tsar Peter I (but not to the Russian people):

„Niemahls aber hat ein Moscovitischer Souverain durch seine verrichtungen grös-

seren eclat in der welt gemacht als der itzige Großmächtigste Czaar Peter Alexiewiz <...>“.

(Never has a Muscovite Sovereign achieved more resonance and splendour in the world through his activities than the current almighty Tsar Peter Alexjewits <...>.) [Stieff 1706, foreword, unpaginated, (I)]

Peter is celebrated as author of a cultural *translation imperii* for having transported the rule of the muses to Russia in the course of his “cultivation” programme, a widespread variation of the topos of Moscow as a “third Rome”:

„Also haben auch die Musen oder göttinnen der freyen künste einen neuen Helicon in den Moscovitischen gefilden angetroffen auf welchen sie sich niederzulassen und die cultivirung der rauhen gemüther zu treiben angefangen“.

(Thus the muses or Goddesses of the free arts have discovered a new Helicon in the Muscovite fields where they shall remain and have commenced with the cultivation of the raw spirits.) [Stieff 1706, 165 f.]

The leading tenets of the Petrine governmental are described here in entirely affirmative terms.

A second example of Huyssen’s positive cultural propaganda can be found in the first German-language biography of Peter I, which came out in 1710:

„Des grossen Herrens Czaars und Groß Fürstens von Moscau Petri Alexiewiz, Des gantzen grossen kleinen und weissen Reußlandes Selbsthalters etc. etc. etc. Leben und Thaten aus besonderen Nachrichten beschrieben, Mit schönen Kupfern gezieret. In Zwey Theilen. Von J.H. v. L. [Motto] Franckfurt und Leipzig: Bey Johann Leonhard Buggeln, 1710. Tl. 1: [XII], 471 S., [43 S. Register]; Tl. 2: [XIV], 604 S“.

(The Life and Deeds of the great Gentleman Tsar and Grand Duke of Moscow Petri Alexjewits, the very great self retainer of small and white Russia etc. etc. etc. composed of special reports, adorned with beautiful copperplate decorations. In two parts. By J.H. v. L. [Motto] Franckfurt and Leipzig: published by Johann Leonhard Buggeln, 1710. Part 1: [XII], 471 p., [43 p. index]; Part 2: [XIV], 604 p.

The initials “J.H. v. L.” are usually ascribed to Johann Heinrich von Lohenstein but there is no evidence of anyone of this name in any of the entries in the lexica of poets and scholars of the time ([Robel 1987, 155, note 7 also refers to this but does not assume it to be fictive, but rather attempts to speculate on the identity of the individual as a member of the Lohenstein family (Daniel Caspar von Lohenstein)]. As early as 1739, Martin Hassen articulated his doubts about the existence of such a person [Hassen 1739, unpag. XXXIX, manuscript sheet C4 recte]. Russian research was able to bring a second name into the discourse. In 1997, Swedish author Carl Reinhold Berch’s (1706–1777) travel report of his journey to Moscow was published for the first time. The text describes his journey to Moscow in 1735–36 which Berch, on the basis of his notes and diaries, consequently expanded to create his “Rese-Anteckningar om Ryssland”

[cf. Берк / Berch 1997, 254, note 28; Skodock 2006, 33 f.]. Without any element of doubt, he ascribes the abbreviation “J.H. v. L.” to a professor from Frankfurt named J.H. “фон Лют” (“von Lüt<h>”, or possibly “von Lit<h>”). Berch explains that Lith received his highly dependable material from Baron von Huys- sen [Берк / Berch 1997, 172, with note **].

Huysen had re-matriculated [cf. Friedländer 1888, 234, column b, line 35] – most likely as an extra-mural student – at the University of Frankfurt an der Oder on the 11th January 1696 under the name of “Henricus Huyssen Es-sendiensis”, having already studied there ten years earlier. At that time (1646–1698), he may well have become acquainted with Tido Henricus â Lith senior (variants of the name: “Tido Heinrich von Lith”, “Tido Heinrich von der Lith”, also “von der Lieth”), who was an acting professor of rhetoric [cf. Becmann 1707, 53, 54, 68, 74; cf. also Jöcher 1750, 2471; von der Decken 1972, 126] in Frankfurt from 1680. His son, Tido Henricus â Lith junior (1678–1712), had a professorship for eloquence in Frankfurt/Oder from 1702 and continued his father’s work in all journalistic spheres. He is the only possible candidate who can have been referred to as the author of the text *Des grossen Herrens Czaars... (The Life and Deeds of the great Gentleman Tsar...)* from 1710.

The tone of the writing furthermore throws up justified doubts about the claim that the text might have been written by a German-speaking author. At first, not unusually, the text declares its intention to proffer a biography of a living monarch, that is, a portrayal of the “res gestae” (in the title “Life and Deeds”) (Zedler’s *Universal-Lexikon* notes this explicitly in the article “Lebens-Beschreibung”, “Description of the Life” [Zedler 1731–1754, XVI, 1276 ff.]). The writing, however, in no way confines itself to this biographical task. The writer does dedicate a major part of his text to the life of Peter to date but apart from this, the work can be read as a broad-ranging explication of the Tsar’s governmental programme and his central concept of “cultivation”:

„Es ist bisanhero von keinem Potentaten in der Welt mehr Redens und Schreibens gewesen als vom Czaar in Moscau. Jedermann bewundert die so klüglich von ihm vorgenommene und auch so glücklich von statten gehende Cultivirung seines grossen Reichs <...>. Man hat derowegen denenjenigen so eine vollkommene Kentniß von diesem Monarchen zu haben sich wünschen mit gegenwärtiger Lebens-Beschreibung an die Hand gehen wollen“.

(To date no potentate in the world has been more discussed in speech and writing than the Tsar in Moscow. Everyone admires his so cleverly undertaken and so successfully occurring Cultivation of his great realm <...>. For this reason those who wish for such a perfect knowledge of this monarch have been provided with the present description of his life) [Des grossen Herrens Czaars 1710, I, foreword, unpaginated, (I) f.]

Furthermore, the writer has an immense quantity of documents at his disposal which can obviously only come directly from the chancellery of the Russian court. Clearly, he had been granted generous access to the files in order to enable him to proffer a panegyritical and apologetic portrayal of Peter I’s gov-

ernmental works to the German-speaking world:

„Aus allen bißher weitläufftig Angeführten erhellet sattsam daß der Czaar billich mit unter die löblichsten Regenten unserer Zeiten zu zehlen sey als welcher in der kurzen Zeit seiner Regierung so viele gute Gesetze zur Beförderung der Justiz, und zur Verbesserung der Policy gegeben so viel schöne Verordnungen und Anstalten zu Wasser und Lande in Friedens- und Kriegs-Sachen zu besserer Einrichtung der Commerci- Manufakturen und anderen Künsten und Wissenschaften gemacht daß er dißfalls alle seinen glorieusen Vorfahren weit übersteiget. Dieser Ruhm ist in die von seinem Reiche entlegensten Länder erschollen: Die Chineser welche bißher alle Europäer für einäugig die übrige Welt für blind gehalten verwundern sich über die Weise und aktive Ausföhrung und Regierungs-Art des Czaars. Alle unpartheyische Relationes von derer Ministres beschreiben diesen Monarchen / als einen rechten Vatter des Vatterlandes der sowol die Klugheit als die Gerechtigkeit die Richtschnur seiner Regierung seyn lasset“.

(From all of the descriptions to date it is amply illuminated that the Tsar is easily countable amongst the most praiseworthy regents of our times in that, in the brief period of his government, so many good laws have been passed to support the promotion of justice and to the embetterment of policy so many beautiful commands and arrangements have been made in relation to water and land to matters of peace and war to the better establishment of commerce manufacture and other arts and sciences that he in this case far exceeds all of his glorious predecessors. This praise has resonated into the furthest and remotest realms: The Chinese who to date had held all Europeans for one-eyed / the rest of the world for blind are amazed by the manner and active accomplishments of the Tsar and his way of governing. All of the impartial communications of their ministers describe this monarch as a true father of the home nation who allows both wisdom and justice to be the guiding principles his government.) [Des grossen Herrens Czaars 1710, I, 360 f.]

The quotation makes it quite clear that the author not only refers to Russian files but also makes use of all of the positive portrayals of the Tsar that were in circulation in German. The passages relating to China are clearly based on Christian Stieff's *Relation* [Guerrier 1873, 50, note * (“nichts als eine ausführlichere Bearbeitung der Relation” / “nothing but a detailed version of the *Relation*”), and Пекарский / Pekarskiy 1862, 97, both point to this influence].

The reference in the title pointing to the fact that the text proffered a portrayal “on the basis of particular information” (“aus besonderen Nachrichten beschrieben”) is explicated by the author in his foreword in his reference to a messenger who provided information and material and who “had best access to the Tsar, his ministers and generals and their characters and had studied them and the entire Muscovite state” (“den Czaar seine Ministros und Generale und deren Naturell gar zu wol ausstudiret und den gantzen itzigen Moscovitischen Staat aufs beste inne hat”), but he ascribes to this “friend from Lieffland” (“Freund aus Lieffland”) a legend, describing him as a “captain and major who had been wounded at Narwa” (“Capitain und Major, bei Narwa verwundet”) [Des grossen Herrens Czaars 1710, I, foreword, unpaginated, (II) f.], which is not

applicable to Huyssen. This could, however, be seen as a tactical step undertaken in order to conceal the cultural political services with which he had been tasked. Svetlana Korzun certainly sees Huyssen as the “friend” referred to here [cf. Korzun 2013, 87].

This is supportable with reference to Huyssen's sphere of work in the period prior to the publication of the *Life and Deeds* in 1710. A long period of combat such as that against Sweden during the Great Nordic War required public legitimization even at that time, even if the need for such legitimization was more rooted in internal politics than in relation to foreign affairs. As early as March 1705, Peter had therefore ordered that the war reports which had until then been written in an uncoordinated manner at various locations should be gathered together in the „Posol'skij prikaz“, the administrative department responsible for foreign missions, in the form of an official war report. Peter intensified this undertaken in the aftermath of the victory against Sweden at the battle of Poltava, when he commissioned both Russian and non-Russian employees with the collation of a comprehensive war report [cf. Korzun 2013, 175]. Huyssen, too, at this point began to develop his “*Zurnal Gosudarja Petra I*” (“Journal of the sovereign Peter I”), of which two volumes pertaining to the years 1695–1709 and 1709–1710 were later published at the instigation of Katharina II. [Гизен 1787; Гизен 1788] Thus Huyssen functioned as a historical writer of Peter I's rule as well as his biographer, the latter being the role for which he was officially engaged. According to Peder von Havens' reports – and to German-language newspaper dispatches [proven in Blome 2000, 10, note 5] – he submitted a manuscript written in various different languages to the German Reichskanzlei entitled “The glorious life and deeds of Peter I” (“Glorreiche Leben und Thaten Peter des 1sten”), which, however, was not adapted further following his death and was later replaced by Huyssen's Latin obituary (which was published later by Rabener [Huyssen 1725]).

Huyssen was clearly working with the same material around 1709 that was available to the author of *Des grossen Herrens Czaars... (The Life and Deeds of the great gentleman and Tsar...)*. The latter partially cites pages of reprinted documents that Huyssen had published earlier in his *Ausführliche Beantwortung (Detailed Response)* in 1706 [cf. Korzun 2013, 87, note 59, 60]. Levinson-Lessing describes – in very general terms – Huyssen's „*Zurnal Gosudarja Petra I*“ as a Russian translation of *Des grossen Herrens Czaars... (The Life and Deeds of the great gentleman and Tsar...)*, and thus identifies Huyssen as the author of the work [cf. Левинсон-Лессинг / Levinson-Lessing 1985, 248].

Huyssen used his western European networks to serve the purposes of pro-Russian cultural propaganda very intensely – and it was clearly intended that he should do so. In his later years, he wrote an overview of his duties of service to Peter I, excerpts of which were published by Peder van Haven in German. Here he writes:

„Patkul <...> gab ihm nach vorgezeigtem Befehl vom Zar, in schriftlichen Aufsätzen, folgende Commißionen: <...> 3) Die Gelehrten in Deutschland, Holland, und

andern Ländern, dahin zu vermögen, daß sie ihre merkwürdigen Abhandlungen, besonders von historischen, politischen und mechanischen Sachen, entweder dem Zar und dessen Kronprinzen oder den Ministern des Zaren, zueignen, auch etwas zu Rußlands Ruhm schreiben mögten, damit hierdurch dem Publico die schlechten Meinungen benommen würden, welche es von Rußland hatte. <...>

Huysen bekam auch Befehl, die Bildnisse der kaysyerlichen Familie, wie auch der vornehmsten rußischen Generale und Ministers, in Kupfer stechen zu lassen, und selbige, zu ihrem Ruhm, im Staatsspiegel [Neu-eröffneter Welt- und Staats-Spiegel <...>. Haag / gedruckt in der Staats-Druckerey (recte: Leipzig) 1709–1716] und in der europäischen Fama [Die Europäische Fama, Welche den gegenwärtigen Zustand der vornehmsten Höfe entdeckt. Leipzig: Gleditsch, 1702–1765] einführen zu lassen, wie auch dafür zu sorgen, daß ihnen jederzeit gute Nachrichten von Rußland beygefügt würden [cf. Korzun 2013, 64, 60 f., 57–66]. Den gelehrten Gravina vermogte er dahin, eine Lobrede auf den Kayser drucken zu lassen [Gravina 1712; cf. Россиец / Rossius 2013, 92, 95]; Er beförderte auch die Zueignungsschriften, und so viele herrliche Nachrichten von Rußland als 1) den letzten Theil des Bildersaals mit Kupferstichen [Neu-eröffneter Historischer Bilder-Saal, Das ist: Kurtze / deutliche und unpassionirte Beschreibung Der Historiae Universalis. Nürnberg 1692–1782, 17 vols]; 2) beyde Sammlungen von Abrosii Lehmanns Staats-Remarquen [Historische Remarques Der Neuesten Sachen In Europa. Hamburg 1699–1707. Ed. Peter Ambrosius Lehmann]; 3) die Nachrichten von Rußland in Johann Hübners Zeitungslexicon [Reales Staats- und Zeitungs-Lexicon. Founded by Philipp B. Sinold von Schütz; Vorrede: Johann Hübner. Leipzig: Gleditsch, 1704]; 4) in der historischen und geographischen Beschreibung von Rußland, in italienischer und teutscher Sprache [Wartis 1713: Wartis 1717]; 5) des Heren Prokopowitsch Lobrede [Прокопович / Prokopovich 1773] über den Sieg bey Pultawa“.

(Patkul <...> gave him the following commissions following the demonstration of an order of the Tsar: <...> 3) To encourage the learned scholars in Germany, Holland and other countries to compose their notable treatments, in particular in relation to the Tsar and his crown princes or the ministers of the Tsar, in a manner favourable to them, and also to write about Russia's renown, so that the public would be relieved of the bad opinions they had of Russia. <...>

Huysen also received an order to have images of the imperial family and the most noble Russian generals and ministers created in copperplate etchings and to introduce these to the portrayal of the state and to the European public sphere to enhance their renown, and also to ensure that they were always accompanied by good news from Russia. He therefore brought the scholar Gravina to print a eulogy to the Tsar to fulfil these ends; he also disseminated the sympathetic writings and so much fabulous news from Russia such as 1) the last part of the picture gallery in copperplate; 2) both the collections of Abrosii Lehmann's stately observations; 3) the news from Russia in Johann Hübner's newspaper lexicon; 4) in the historical and geographical description of Russia in Italian and German; 5) Mr. Prokopovitch's eulogy on the victory at Poltava.) [Haven 1776, 317 f., 324 f.]

He also wrote a foreword to the Latin “History of Poland” by Jan Długocz [Długocz 1711], corresponded intensively with Leibniz [cf. Guerrier 1873;

Richter 1946] and furthermore utilized his connections with Hallistic Pietism [cf. Winter 1953; Salomies 1936]. There are many more similar examples that could be listed.

To return to the definition of foreign cultural policy that was introduced above: first, such a policy must be put into practice by a governmental organisation (generally by the foreign ministry) and either be established within that organisation as an institution or be clearly defined by means of corresponding tasks assigned to its employees. Secondly, foreign cultural policy must fit in with a larger, overriding foreign policy concept and / or overriding foreign policy interests and serve these accordingly. The overriding political interests that Huysen's work served can be defined in concentric circles. Generally, his work served to disseminate effectively and to a broad public Peter I's “cultivation” programme, regardless of whether or not one chooses to interpret this according to the perspective of the self-image of the Russian court as a cultural development programme designed along the lines of the notion of progress as defined by the Enlightenment or rather understands it in terms of the politics of power as a programme of modernization designed to establish military and commercial equivalence, or even superiority, in the context of the European dynamics of power. Specifically, Huysen's activities served to protect the Petrine politics of recruitment and even more specifically fulfilled the need that had grown during the war against Sweden for foreign cultural propaganda disseminated through public media to create a positive image of Russia.

Institutionally, Huysen's publicity work was conducted before and during the establishment of the college for foreign affairs. Although the war council of the “war collegium” that was established later did not officially belong to this section, its activities clearly fit in with the cultural propaganda that was coming into being at the time under a governmental mandate. The level of success or influence that research accords to him today [cf. Petschauer 1978, 492 f.] is ultimately of secondary importance.

As early as 1860, the Russian Pëtr Petrovič Pekarskij described Huysen aptly as “Učeno-literaturnyj agent russkago pravitelstva” [Пекарский / Пекарский 1860] (“the learned literary agent of the Russian government”), which is to say, a “cultural mediator for the Russian government in the *res publica literaria*” and as such a “government representative for foreign cultural policy”.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Берк К.Р. Путевые заметки о России // Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. СПб., 1997. С. 111–302.
2. Гизен, барон. Журнал государя Петра I с 1695 по 1709 // Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и деяниях государя императора Петра Великого / изданное трудами и иждивением Феодора Туманского. Часть 3. СПб., 1787. С. 2–493.
3. Гизен, барон. Журнал государя Петра I с 1709 по 1710 // Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и

деяниях государя императора Петра Великого / изданное трудами и иждивением Феодора Туманского. Часть 8. СПб., 1788. С. 2–332.

4. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985.

5. Пекарский П.П. Барон Гюйссен, учено-литературный агент русского правительства в начале XVIII столетия // Отечественные записки. 1860. Т. 129. № 3. С. 49–72.

6. Пекарский П.П. Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. СПб., 1862.

7. Прокопович Ф. История императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии. СПб., 1773.

8. Россиус А.А. Титул Петра I в речи Джанвинченцо Гравины «В защиту римских законов» (Pro Romanis legibus) // Россия – Италия: культурные и религиозные связи в XVII–XX веках / под ред. М.Г. Талалая. СПб., 2013. С. 92–96.

9. Amburger E. Huyssen, Heinrich Freiherr von // *Neue Deutsche Biographie*. 1974. Vol. 10. P. 106 f. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd120584638.html#ndbcontent> (accessed 17.02.2019)

10. Becmann J.C. *Notitia Universitatis Francofurtanae*. Frankfurt (Oder), 1707.

11. Blome A. Das deutsche Rußlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Rußland unter Peter I. Wiesbaden, 2000 (Series: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. Vol. 57).

12. Des grossen Herrens Czaars und Groß Fürstens von Moscau Petri Alexiewiz, Des gantzen grossen kleinen und weissen Reußlandes Selbsthalters etc. etc. etc. Leben und Thaten aus besonderen Nachrichten beschrieben / Mit schönen Kupfern gezieret. In 2 Vols. Von J.H. v. L. Franckfurt; Leipzig, 1710.

13. Długocz J. *Ioannis Długossi seu Longini canonici quondam Cracoviensis Historiae Polonicae Libri XII*. Frankfurt, 1711.

14. Friedländer E. *Aeltere Universitäts-Matrikeln*. I. Universität Frankfurt a. O. Band 2. Leipzig, 1888.

15. Gravina G.V. *Vincentii Gravinae jurisconsulti pro Romanis Legibus ad Magnum Moschorum Imperatorem. Oratio VII // Jani Vincentii Gravinae J. C. et Antecessoris Romani Orationes*. Neapoli, 1712. P. 223–272.

16. Guerrier W. Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Grossen. Eine geschichtliche Darstellung dieses Verhältnisses nebst den darauf bezüglichen Briefen und Denkschriften. St. Petersburg; Leipzig, 1873.

17. Hassen M. Die Wahre Staats-Klugheit, In gewissen Staats-Grund-Sätzen ... Aus den im Druck vorhandenen Lebens-Beschreibungen und Geschichten durchgehends bestätigt Von Martin Hassen. Leipzig, 1739.

18. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huyssen // *Magazin für die neue Historie und Geographie*. 1776. Vol. 10. P. 317–326, 279–364.

19. Heberstein S. von. *Rerum Mocovitarum Commentarij Sigismundi Liberi Baronis in Herberstein, Neyperg, et Guettenhag*. Basel, 1551.

20. Heberstein, S. von. *Moscoviter wunderbare Historien*. Basel, 1567.

21. Huyssen H.L.B. de. *Justitium Sive Luctus publicus in Funere Serenissimi Augustissimi ac Potentissimi Petri Magni // Rabener J.G. Leben Petri des Ersten und Grossen, Czaars von Rußland*. Leipzig, 1725. P. 788–794.

22. Jöcher C.G. *Allgemeines Gelehrten Lexicon*. Vol. 2. Leipzig 1750.

23. Korzun S. Heinrich von Huyssen (1666–1739). Prinzenerzieher, Diplomat und Publizist in den Diensten Zar Peters I., des Großen. Wiesbaden, 2013 (Series: Jabloniana. Vol. 3)

24. Moepps E. *Christian Stieffs 'Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs' und ihr Platz im Umfeld von Presse und Propaganda // Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 18. Jahrhundert: Aufklärung / M. Keller (ed.). München, 1987. (West-östliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. Series A, vol. 2). P. 59–83, 84–108.

25. Olearius A. *Offt beehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise*. Schlebwig, 1647.

26. Petschauer P. In Search of Competent Aides: Heinrich van Huysen and Peter the Great // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 1978. Bd. 26. P. 481–502.

27. Richter L. *Leibniz und sein Russlandbild*. Berlin, 1946.

28. Robel G. *Deutsche Biographien Peters des Großen aus dem 18. Jahrhundert // Russen und Rußland aus deutscher Sicht*. 18. Jahrhundert: Aufklärung / M. Keller (ed.). München, 1987. (West-östliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. Series A, vol. 2). P. 153–171.

29. Salomies I. *Der Hallesche Pietismus in Russland zur Zeit Peters des Großen*. Helsinki, 1936.

30. Skodock C. *Barock in Russland. Zum Œuvre des Hofarchitekten Francesco Bartolomeo Rastrelli*. Wiesbaden, 2006.

31. Stieff C. *Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs*. Franckfurt, 1706.

32. Wartis J.C. *Der ieszige Staat von Rußland Oder Moscau unter iesziger Czari-schen Majestät*. Vol. 2. Leipzig, 1717.

33. Wartis J.C. *Relazione geografica storicopolitica dell'imperio della Gran Russia, ò sia Moscovia con le vite, & azioni più memorabili de'passati Regnanti sino al tempo di S.M. Cz. Pietro primo oggi dominante: in 2 vols*. Milano, 1713.

34. WBIS – World Biographical Information System Online. URL: <https://wbis.degruyter.com/index> (accessed 17.02.2019)

35. Winter E. *Halle als Ausgangspunkt der deutschen Rußlandkunde im 18. Jahrhundert*. Berlin, 1953.

36. Zedler J.H. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bände und 4 Supplementbände. Halle; Leipzig, 1731–1754.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Amburger E. Huyssen, Heinrich Freiherr von. *Neue Deutsche Biographie*, 1974, vol. 10, p. 106 f. Available at: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd120584638.html#ndbcontent> (accessed 17.02.2019). (In German).

2. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huyssen. *Magazin für die neue Historie und Geographie*, 1776, vol. 10, pp. 317–326, 279–364. (Translated from Danish to German).

3. Pekarskiy P.P. Baron Gyuysen, ucheno-literaturnyy agent russkogo pravitel'stva v nachale XVIII stoletiya [Baron Huyssen, Scientific and Literary Agent of the Russian Government in the Early 18th Century]. *Otechestvennyye zapiski*, 1860, vol. 129, no. 3, pp. 49–72. (In Russian).

4. Petschauer P. In Search of Competent Aides: Heinrich van Huyssen and Peter the Great. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 1978, vol. 26, pp. 481–502. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Berch K.R. Putevyye zametki o Rossii [Travel Notes on Russia]. *Bespyatykh Yu.N. Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisaniyakh. Vvedeniye. Teksty. Kommentarii* [Petersburg under Anna Ioannovna in Foreign Descriptions. Introduction. Texts. Comments]. Saint-Petersburg, 1997, pp. 111–302. (Translated from Sweden to Russian).

6. Moepps E. Christian Stieffs 'Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs' und ihr Platz im Umfeld von Presse und Propaganda. *Keller M. (ed.). Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. (Westöstliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. Series A, vol. 2).* Munich, 1987, pp. 59–83, 84–108. (In German).

7. Robel G. Deutsche Biographien Peters des Großen aus dem 18. Jahrhundert. *Keller M. (ed.). Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. (Westöstliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. Series A, vol. 2).* Munich, 1987, pp. 153–171. (In German).

8. Rossius A.A. Titul Petra I v rechi Dzhanvinchentso Graviny "V zashchitu rimskikh zakonov" (Pro Romanis legibus) [The Title of Peter the Great in Speech of Gianvincenzo Gravina "Pro Romanis legibus"] *Talalay M.G. (ed.) Rossiya – Italiya: kul'turnyye i religioznyye svyazi v XVII–XX vekakh* [Russia – Italy: Cultural and Religious Relations in the 17th – 19th Centuries]. Saint-Petersburg, 2013, pp. 92–96. (In Russian).

(Monographs)

9. Blome A. *Das deutsche Rußlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Rußland unter Peter I.* Series: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. Vol. 57. Wiesbaden, 2000. (In German).

10. Korzun S. *Heinrich von Huyssen (1666–1739). Prinzenenerzieher, Diplomat und Publizist in den Diensten Zar Peters I., des Großen.* Series: Jabloniana. Vol. 3. Wiesbaden, 2013. (In German).

11. Levinson-Lessing V.F. *Istoriya kartinnoy galerei Ermitazha (1764–1917)* [The History of the Hermitage Art Gallery (1764–1917)]. Leningrad, 1985. (In Russian).

12. Pekarskiy P.P. *Vvedeniye v istoriyu prosveshcheniya v Rossii XVIII stoletiya* [Introduction to the History of Education in Russia of 18th Century]. Saint-Petersburg, 1862. (In Russian).

13. Prokopovich F. *Istoriya imperatora Petra Velikago ot rozhdeniya ego do Poltavskoy batalii* [The History of Emperor Peter the Great from his Birth to the Battle of Poltava]. Saint-Petersburg, 1773. (In Russian).

14. Richter L. *Leibniz und sein Russlandbild.* Berlin, 1946. (In German).

15. Salomies I. *Der Hallesche Pietismus in Russland zur Zeit Peters des Großen.*

Helsinki, 1936 (In German).

16. Skodock C. *Barock in Russland. Zum Œuvre des Hofarchitekten Francesco Bartolomeo Rastrelli.* Wiesbaden, 2006. (In German).

17. Stieff C. *Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs.* Franckfurt, 1706. (In German).

18. Wartis J. C. *Der ietzige Staat von Rußland Oder Moscau unter ietziger Czarschen Majestät.* Vol. 2. Leipzig, 1717. (Translated from Italian to German).

19. Wartis J.C. *Relazione geografica storicopolitica dell'imperio della Gran Russia, ò sia Moscovia con le vite, & azioni più memorabili de'passati Regnanti sino al tempo di S.M. Cz. Pietro primo oggi dominante:* in 2 vols. Milano, 1713. (In Italian).

20. Winter E. *Halle als Ausgangspunkt der deutschen Rußlandkunde im 18. Jahrhundert.* Berlin, 1953. (In German).

Dirk Kemper, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Prof. Dr. Dr., Director of the Thomas Mann Chair for German Philology; Director of the Institute for Russian and German Literature and Cultural Relationships. Research areas: New German literary studies, cultural studies, comparative studies.

E-mail: dirk_kemper@me.com

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

Кемпер Дирк, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии имени Томаса Манна, директор Института русско-немецких литературных и культурных связей. Область научных интересов: история немецкой литературы Нового времени, культурология, сравнительное литературоведение.

E-mail: dirk_kemper@me.com

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

С.В. Савинков (Воронеж)

**МЕЖДУ ВИДИМЫМ И ВИДЕНИЕМ:
К ПУШКИНСКОЙ ИДЕОЛОГИИ ГАРМОНИИ***

Аннотация. В статье предлагается вернуться к давнему вопросу о феномене пушкинской гармонии. Автор придерживается той точки зрения, согласно которой идея гармонии связывается у Пушкина с представлением о союзе между «реальным» и «идеальным» планами бытия, достигаемом благодаря творческому вдохновению исключительно в фикциональном мире. В статье это положение получает аргументацию с учетом специфических особенностей идейной семиосферы эпохи романтизма, нашедших яркое выражение в творчестве В.А. Жуковского – поэта, для которого вопрос о характере отношений между «реальным» и «идеальным» ставился и решался принципиально иначе, чем у Пушкина. Отправной точкой для сопоставления двух позиций – Пушкина и Жуковского – стало стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье»), отсылающее сразу к нескольким прецедентным текстам Жуковского – к стихотворениям «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало...», а также к его статье «Рафаэлева Мадонна (Из письма о дрезденской галерее)», где «гений чистой красоты» оказывается так же, как и у Пушкина, в непосредственном сопряжении с видением – и видением самого Рафаэля, и видением, запечатленным на его картине. Живя в союзе с мечтанием-воспоминанием, видение Жуковского никогда не может обрести осязаемую визуальность и, с точки зрения семиотики («космологической» и «имперсональной»), является абсолютно на себя замкнутым знаком. Поэтому у Жуковского то, что *здесь* (видимое), никогда не может быть уравнено с тем, что *там* (невидимое). В пушкинском же случае отделить «идеальное» от «реального» и сказать, что речь идет только о «видимом» или только о «видении», оказывается совершенно невозможным. И такое наблюдаемое в самых разных текстах устремление «идеального» и «реального» к взаимопроникновению есть то, что имеет отношение и к принципиальным основам пушкинского мира, и к важнейшим составляющим глобальной нарративной программы его творчества. Желание достижения такой гармонии является одной из тех глубинных модальностей, которые предопределяют коллизии самых разных пушкинских произведений. Как показывается в статье, драматические коллизии и перипетии возникают в пушкинском мире зачастую именно тогда, когда предустановленная гармония «идеального» и «реального» по тем или иным причинам нарушается или разрушается.

Ключевые слова: видимое; видение; привидение; идеальное; реальное; баланс; гармония; вдохновение; творчество.

S.V. Savinkov (Voronezh)

**Between the Visible and the Vision:
Towards Pushkin's Ideology of Harmony****

Abstract. The article suggests returning to the long-standing issue of the phenomenon of Pushkin's harmony. The author's viewpoint is that for Pushkin the idea of harmony is associated with the idea of a union between the "real" and "ideal" plans of being achieved through creative inspiration in exclusively fictional world. This statement is argued with the help of the specific features of the ideological semiosphere of the Romantic era, which were vividly expressed in the works of V.A. Zhukovsky. For this poet the question of the character of the relationship between the "real" and "ideal" was set and solved in a way fundamentally different from that of Pushkin. The starting point for comparing the two attitudes – Pushkin's and Zhukovsky's – was the poem "To***" ("I remember a wonderful moment"), referring directly to several precedent texts of Zhukovsky – to the poems "Lalla Ruk" and "I am a young muse, it happened...", as well as to his article "Raphael's Madonna. (From the letter about the Dresden Gallery)", where the "genius of pure beauty" is the same as that of Pushkin, in direct conjunction with the vision – both the vision of Raphael himself, and the vision captured in his picture. Living in conjunction with a dream-memory, Zhukovsky's vision can never get tangible visuality, and, from the point of view of semiotics ("cosmological" and "impersonal") is absolutely a closed sign. Therefore, for Zhukovsky, what is here (visible) can never be equated with what is there (invisible). In Pushkin's case, however, it turns out not to be possible to separate the "ideal" from the "real" and to say if it is only about the "visible" or only about "vision". And this aspiration of the "ideal" and "real" to interpenetration is relevant for the fundamentals Pushkin's world, as well as for the key components of the global narrative programs of his work. The desire to achieve such harmony is one of those deep-seated modalities which predetermine the collisions of various Pushkin works. This article shows that dramatic collisions and peripeteias often occur in Pushkin's world precisely when for some reasons the pre-established harmony of the "ideal" and "real" is broken or destroyed.

Key words: visible; vision; ghost; ideal; real; balance; harmony; inspiration; creation.

«Гений чистой красоты» в знаменитом пушкинском послании «К***» («Я помню чудное мгновенье») (1825) является маркером, отсылающим сразу к нескольким прецедентным текстам В.А. Жуковского – к стихотворениям «Лалла Рук» (1821) и «Я музу юную, бывало...» (1824), а также к его статье «Рафаэлева мадонна. (Из письма о дрезденской галерее)» (1824), где «гений чистой красоты» оказывается так же, как и у Пушкина в непосредственном сопряжении с видением – и видением самого Рафаэля, и видением, запечатленным на его картине. Развивая миф Вакенродера о Рафаэле как о романтическом творце – посреднике между видимым и

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного Российским Фондом Фундаментальных Исследований (РФФИ) научного проекта № 19-512-23008

** The publication has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), through realization of the research project 19-512-23008

невидимым, выразимым и невыразимым, – Жуковский говорит о картине Рафаэля не как о картине, а как о видении – «гении чистой красоты» [Янушкевич 2012, 498].

Картина Рафаэля – если перевести ее интерпретацию Жуковским на язык семиотики – становясь иконическим знаком не реальной женщины, а видения, утрачивает статус материального визуального объекта, обращаясь не к внешнему зрению, дающему возможность ясно видеть, а к душе, дающей возможность *ясно чувствовать* происходящие с ней трансформации и телепортации при «соприкосновении» с потусторонним: «... Ясно начал чувствовать, что душа распространялась; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею» (Жуковский 2012, XII, 343). Так или иначе, все происходит по ту сторону предметно-вещественного измерения бытия – там, где «невидимое дышит» [Жуковский 2000, II, 24].

«Гений чистой красоты» в пушкинском стихотворении – это еще, как было замечено, и отсылка к стихотворению «Лалла Рук», по сути дела, в поэтической форме выражающему замысел статьи. В переложении Жуковского присутствие чудной девы Томаса Мура в здешнем мире означает, как и в случае с мадонной Рафаэля, призрачным видением «милого сна». Свидание с ним, даря благотворное откровение сердцу лирического субъекта, вызывает в нем и неизбывное сожаление о том, что «... не с нами обитает Гений чистый красоты».

Живя в мечтании-воспоминании, видение Жуковского никогда не может обрести осязаемую визуальность и, с точки зрения семиотики («космологический» и «имперсональный» характер которой подробно освещается в монографии С. Сендеровича), является «абсолютно на себя замкнутым, самодовлеющим, не отделимым от своего значения знаком» [Сендерович 1982, 239].

Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!
[Жуковский 2000, II, 222]

Романтическая эпоха, по словам Г. Флоровского, «видений, провидений и привидений» [Флоровский 2009, 169] создала такую семиосферу, в которой «означающее» расщепилось на профанное и сакральное, а «означающее» оказалось в положении между: между тем, что оно означать не хочет (профанное, видимое), и тем, что она означать хочет, но не может (сакральное, невидимое) и потому довольствуется установлением с ним контакта с помощью специально созданных для этой цели образов-посредников – теней, призраков, гениев [Фаустов 2018, 104–117] и т.д. Поэтому у Жуковского то, что *здесь* (видимое), никогда не может быть уравнено с

тем, что *там* (невидимое).

У Жуковского – да. А как у Пушкина? Можно ли, например, предположить, что Жуковский, говоря о Лалле Рук, имеет в виду конкретную женщину и конкретные отношения с ней? Нет, конечно. Нет, даже если представить Лаллу Рук в образе Маши Протасовой: возлюбленная Жуковского в его поэтическом мире имеет такое же, как и Лалла Рук, призрачное мечтательно-воспоминательное бытие.

В отношении же «К***» («Я помню чудное мгновенье») (с очень, разумеется, богатой историей интерпретаций [Чумаков 1998, 3–8]) всегда возникал соблазн увязывать это стихотворение с конкретным эпизодом пушкинской биографии, чему, конечно, поспособствовал и сам Пушкин, поделившийся своими предельно осязаемыми отношениями с А.П. Керн в известном письме к Соболевскому. А столь разительная полярность между стихотворной и эпистолярной А.П. Керн – между «гением чистой красоты» и «вавилонской блудницей» – дало повод к не прекращающимся до настоящего времени попыткам его объяснения: как одно и другое могло оказаться в положении метонимически замещаемых величин? Как А.П. Керн смогла одновременно совместить в себе недоступность мадонны и доступность блудницы? Ответы на эти вопросы, имея обширную историографию, так или иначе, распределяются по двум полюсам, условно говоря, биографическому и творческому. Спор между ними, по сути, сводится к тому, следует ли рассматривать это стихотворение как такое, которое имеет отношение к реальности и, соответственно, имеет признаки фактуального текста (т.е. указывающего на находящуюся за его пределами реальность), или как такое, которое имеет исключительно фикциональный характер. Но и те, кто отрицает биографический аспект пушкинского шедевра, вынуждены с ним, пусть и негативно, считаться.

Однако более важно другое. Дело в том, что такая двуплановость обнаруживается и во внутреннем пространстве пушкинского текста и уже «оттуда» наводит на провоцирующий вопрос, с кем же все-таки было суждено встретиться лирическому субъекту: с реальной (в этом случае уже – с фикционально реальной) женщиной или только с видением (в этом случае уже тоже фикциональным)? Двусмысленное «как» дает возможность предполагать, что лирический субъект встретился не с призраком, а с реально видимой женщиной, которую он и уподобил «видению» и «гению чистой красоты», а через них – мадонне Рафаэля. Кстати говоря, соединение «идеального» и «реального» аспектов в пушкинском «чудном видении» согласуется с некоторыми – отличными от Жуковского – трактовками картины Рафаэля в романтическую эпоху. Согласно этим трактовкам, в образе Девы Марии божеская ипостась сопрягается с «просто человеческой» и «слишком земной» [Михайлов 1997, 655–683].

Итак, в пушкинском случае не получается отделить «идеальное» от «реального» и сказать, что речь идет только о видимом или только о видении. Они сопрягаются между собой так, что образуют нерасторжимое единство. Их «совместное» отсутствие обрекает лирического субъекта

та на безотрадное существование «в глуши, во мраке заточенья». Когда же в момент пробуждения души перед ним вновь являются нерасторжимые видение-видимое, то душа вновь постигает гармонию бытия: «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы и любовь» [Пушкин 1994, II (I), 358]. И эту гармонию нельзя обрести с чем-то одним – или с видением, или с видимым. Если же иметь в виду, что «Я помню чудное мгновенье...» говорит по одной уже давней версии [Белецкий 1964, 386–402] не столько о стадиях любовного переживания, сколько о стадиях творческого состояния, то раскроется еще одна имманентная идея этого стихотворения: обретение гармонического единства видения-видимого возможно только благодаря творческому вдохновению.

Идея соединения «поэзии» и «жизни» посредством творческого вдохновения была, как известно, близка и Жуковскому. Одно из своих «программных» манифестаций она получила в элегии «Я музу юную, бывало...», с которым пушкинское «Я помню...» перекликается даже и на уровне фразеологии: «гений чистой красоты» могло быть заимствовано Пушкиным и из этого текста. Главное событие «Я музу юную, бывало...» – распад гармоничного союза «жизни» и «поэзии». Союз этот образовался в исполненном очаровании былом благодаря «подлунной музе» и дарованному ею «животворящему лучу» вдохновения. В утратившем вдохновение настоящем осталось мечтание-воспоминание, «цветы» которого лирический субъект и кладет на алтарь «Гения чистой красоты» с надеждой на возвращение былого.

Никакой двусмысленности у Жуковского нет: его поднебесная муза находится только там, и ее никогда нельзя встретить здесь, она всегда только видение и никогда не видимое. У Пушкина же по-прежнему не ясно, кого же все же нужно благодарить за снизошедшее вдохновение: видение или конкретно-осязаемое «ты». У Жуковского «жизнь» и «поэзия» перестали быть одним потому, что поэт утратил связь с видением, а у Пушкина – потому что поэт утратил связь с видением-видимым. Представить себе, что с музой Жуковского можно встретиться tête-à-tête, совершенно невозможно. А у Пушкина возможно. В «Евгении Онегине», к примеру, автор о своих отношениях с музой говорит как об отношениях с реальной подругой, подверженной таким же изменениям, как и он сам. При первом знакомстве муза предстает перед ним в образе ветреной своевольницы, потом в образе героини романтической поэмы («Как часто по скалам Кавказа / Она Ленорой, при луне, / Со мной скакала на коне!); затем в образе уездной барышни («И вот она в саду моем / Явилась барышней уездной, / С печальной думою в очах, / С французской книжкою в руках» [Пушкин 1995, VI, 167]) и, наконец, в образе светской царицы.

Подобный tête-à-tête можно наблюдать и в стихотворении «Красавица». Красавица, хотя и наделена надмирными чертами мадонны («В ней все гармония, все диво, / Все выше мира и страстей»), тем не менее не вовсе отделена от мирской жизни, и это «не вовсе» позволяет ей все же к ней иногда приближаться: «Она кругом себя взирает: / Ей нет соперниц, нет

подруг; / Красавиц наших бледный круг / В ее сияньи исчезает». Это же «не вовсе» обеспечивает и возможность неожиданной с ней встречи «в тревогах мирской суеты»:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, –
Но, встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговей богомольно
Перед святыней красоты.
[Пушкин 1995, III (I), 287]

И, конечно, наблюдаемое в самых разных текстах устремление «идеального» и «реального» к равноправному сосуществованию есть то, что имеет отношение к принципиальным основам пушкинского мира. Поиск гармонии (достигаемой взаимопроникновением до неразличения «видимого» и «невидимого», «реального» и «идеального»), по всей видимости, можно считать и важной составляющей глобальной нарративной программы творчества Пушкина в целом.

Желание достижения такой гармонии является одной из тех глубинных модальностей, которые определяют коллизии самых разных пушкинских произведений, в том числе, к примеру, и баллады «Жил на свете рыцарь бедный» (1829). Встреча с «непостижным умом» видением Девы Марии предопределила судьбу бедного рыцаря до конца дней своей аскетической жизни быть верным «набожной мечте» и истово, как и положено рыцарям, служить своему идеалу, и служить так, как не смог бы служить ни один паладин своей реальной прекрасной даме. И такая верность бедного рыцаря набожной мечте вознаградилась (мысль о самоотвержении как условия достижения «окончательной гармонии жизни» [Достоевский 1979, XIX, 173] особым образом будет воспринята Достоевским и наиболее очевидно преломлена в романе «Идиот»). После всех испытанных им лишений и мытарств его встреча с Пречистой состоялась: «Но Пречистая сердечно / Заступилась за него / И впустила в царство вечно / Паладина своего» [Пушкин 1995, III (I), 161]. Вознагражден и автор: чаемое им единение «идеального» и «реального» свершилось. Правда, такой исход бывает у Пушкина далеко не всегда. А иногда его поиск может обрести и извращенную форму, как, к примеру, в «Моцарте и Сальери». Сальери ведь тоже одержим желанием гармонии, но такой, которая, по глубочайшему его убеждению, при наличии Моцарта (кстати говоря, гармонично сочетающего в себе «идеальное» и «реальное» – «божество» и «гуляку праздного») невозможна. Избавление от Моцарта (этого спустившегося с небес «херувима») и должно, по понятиям Сальери, вернуть миру присущую ему реально видимую основу.

Все эти аспекты – и указанный вектор нарративной программы, и модальность, запускающая осуществляющий ее «механизм» – нашли свое разноплановое выражение и в пушкинском романе. В самом деле, баланс между «идеальным» и «реальным» (и такими его эквивалентами, как «поэзия» и «проза», «правда» и «вымысел», «искусство» и «действительность», «роман» и «жизнь», сон и явь) является доминирующим принципом построения пушкинского романа на всех его уровнях. Как нет в романе Пушкина резкой грани «между словом глубоко серьезным и словом шутливым» [Михайлов 1997, 493], так нет ее, к примеру, и между автором и персонажами: автор – и автор, и персонаж, персонажи – и персонажи, и реальные фигуры изображенного мира, и ипостаси авторского сознания [Зусева 2007, 37–38]. Имея отношение ко всем планам и измерениям пушкинского романа, такая взаимопроницаемость открывает простор для самых неожиданных интерпретаций. Во многом именно на ней базируется предположение о том, что восьмая глава представляет не реальные события, а события, которые происходят во сне Онегина [Эмерсон 1995, 31–47].

Драматические коллизии и перипетии возникают в пушкинском мире зачастую именно тогда, когда предустановленная гармония «идеального» и «реального» по тем или иным причинам нарушается или разрушается: когда сон утрачивает взаимопроникновение с явью, роман – с жизнью, искусство – с действительностью, видение – с видимым и т.д. В таком случае все усилия направляются на поиск утраченного соответствия. В ситуации такого поиска пребывает и Татьяна Ларина.

Кстати говоря, можно заметить, что в определенном смысле Татьяна у Пушкина включается в ту же историю, что и его лирический субъект в «Я помню...». Сначала она встречается с мимолетным видением (ее узнавание Онегина «вмиг» перекликается с «мгновением» из «Я помню...»), затем – после отъезда Онегина – она вынуждена оставаться в деревенской глуши («во мраке заточенья»), и, наконец, запоздалое появление ее героя приводит к воскрешению в душе героини былого. Для Онегина же VIII главы (едва не ставшего поэтом) «здесь и сейчас» присутствующая Татьяна превращается в такое же недоступно-идеальное видение, как муза для лирического субъекта Жуковского [Чумаков 1996, 101–114]. В перспективе же Татьяны коллизия между «видимым» Онегиным и Онегиным «видением» разворачивается иначе.

Сновидения знакомят Татьяну с ее героем еще до встречи с ним наяву: «Ты в сновиденьях мне являлся, / Незримый ты мне был уж мил. / Твой чудный взгляд меня томил, / В душе твой голос раздавался». В этом случае видение Онегина оказывается в таком же семиотическом положении, как и видение рафаэлевой мадонны Жуковского – знаком, неотделимым от своего значения. Но и при встрече с «реальным» Онегиным Татьяна видит не Онегина, а по-прежнему свое, во многом спровоцированное «опасными» романами, видение: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши...» [Пушкин 1995,

VI, 66.]. Однако сомнения не разрешаются. В сцене объяснения Татьяна опять-таки видит не «настоящего» Онегина, а преподносящую ей урок его «грозную тень»: «Блестящая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени...» [Пушкин 1995, VI, 72]. В том же ключе разворачиваются и дальнейшие события. Пребывая в смущении на своих именинах («и утренней луны бледней и трепетней гонимой лани»), Татьяна «темнеющих очей не подымает» [Пушкин 1995, VI, 400], а это значит, что Онегина она не видит. Последовавший за именинами святочный сон предлагает Татьяне увидеть Онегина в образе еще одного видения – атамана разбойничьей шайки. Затем дуэль и расставание. Татьяна посещает покинутый хозяином дом и, ища подсказки в оставленных карандашом пометах, силится понять по его литературным пристрастиям, с каким из романских видений ее герой находится в соответствии. При этом, однако, «видимый» Онегин по-прежнему остается для нее невидимым. И в заключительной главе романа Татьяна не видит Онегина хотя бы уже потому, что, следуя долгу, видеть не должна: «Она его не замечает, / Как он ни бейся, хоть умри. / Свободно дома принимает, / В гостях с ним молвит слова три, / Порой одним поклоном встретит, / Порою вовсе не заметит: / Кокетства в ней ни капли нет – / Его не терпит высший свет» [Пушкин 1995, VI, 179].

Таким образом, на протяжении всего романа Онегин остается для Татьяны невидимым. И только в финальной сцене свидания «видение» и «видимое» соединяются между собой.

К ее ногам упал Евгений;
Она вздрогнула и молчит;
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...
Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно все. Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней,
Теперь опять воскресла в ней.
[Пушкин 1995, VI, 186]

Между Онегиным и Татьяной, между видимым и видением образуется желаемый кондоминиум, и это несмотря на то, что тот Онегин, которого видит Татьяна у своих ног, не соответствует ни одному из ее видений. При этом, однако, он парадоксально соответствует им всем сразу, поскольку и теперь, и тогда Татьяна испытывала любовь не к своим видениям, а пусть и к невидимому, но при этом всегда осязаемо близко присутствующему Онегину. И надо полагать, в таком предначертанном единстве «видимого» и «видения» для Пушкина не меньше значения и смысла, чем в предначертанной Онегину и Татьяне несоединимости: при осуществленной возможности счастья место остается только видимому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А.И. Стихотворение «Я помню чудное мгновенье» // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 386–402.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
3. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1999–.
4. Зусева В.Б. Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2007. № 7. С. 35–44.
5. Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М., 1994–1997.
7. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики (Wiener Slavistischer almanach. Sonderband 8). Wien, 1982.
8. Фаустов А.А. «Призраки» Тургенева в призракологической перспективе // И.С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография. СПб., 2018. С. 104–117.
9. Флоровский Г. Пути русского богословия. М., 2009.
10. Чумаков Ю.Н. Стихотворение Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»): Форма как содержание // Известия АН. Отделение литературы и языка. 1998. Т. 57. № 1. С. 3–8.
11. Чумаков Ю.Н. Татьяна, княгиня N, Муза (из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Концепция и смысл: сб. статей в честь 60-летия проф. В.М. Марковича. СПб., 1996. С. 101–114.
12. Эмерсон К. Татьяна // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31–47.
13. Янушкевич А.С. Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее). Примечания // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 12. М., 2012. С. 497–499.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chumakov Yu.N. Stikhotvoreniye Pushkina «K***» («Ya pomnyu chudnoye mgnoven'e...»): Forma kak soderzhaniye [Pushkin's Poem "I Remember a Wonderful Moment..."]: Form as Content]. *Izvestiya AN. Otdeleniye literatury i yazyka*, 1998, vol. 57, no. 1, pp. 3–8. (In Russian).
2. Emerson K. Tat'yana [Tatiana]. *Vestnik MGU, Seriya: 9. Filologiya*, 1995, no. 6, pp. 31–47. (In Russian).
3. Zuseva V.B. Invariantnaya struktura i tipologiya metaromana [The Invariant Structure and Typology of the Metanovel]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye*, 2007, no. 7, pp. 35–44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Beletskiy A.I. Stikhotvoreniye "Ya pomnyu chudnoye mgnoven'e"

[Poem "I Remember a Wonderful Moment"]. *Beletskiy A.I. Izbrannyye trudy po teorii literatury* [The Selected Works on the Theory of Literature]. Moscow, 1964, pp. 386–402. (In Russian).

5. Faustov A.A. "Prizraki" Turgeneva v prizrakologicheskoy perspective [Turgenev's "Ghosts" in Ghosts Foresight]. *I.S. Turgenev: tekst i kontekst* [I.S. Turgenev: Text and Context]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 104–117. (In Russian).

6. Chumakov Yu.N. Tat'yana, knyaginya N, Muza (iz prochteniy VIII glavy «Evgeniya Onegina») [Tatiana, Princess N, Muse (from the Readings of the 8th Chapter of "Eugene Onegin")]. *Kontseptsiya i smysl: sb. statey v chest' 60-letiya prof. V.M. Markovicha* [Conception and Meaning: Collection of Articles in Honor of the 60th Anniversary of Professor V.M. Markovich]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 101–114. (In Russian).

7. Yanushkevich A.S. Rafaeleva Madonna (Iz pis'ma o Drezdenskoy galereye). *Primechaniya* [Raphael's Madonna (from the Letter about the Dresden Gallery)]. *Zhukovskiy V.A. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [The Complete Works and Letters]: in 20 vols. Vol. 12. Moscow, 2012, pp. 497–499. (In Russian).

(Monographs)

8. Senderovich S. *Aleteja. Elegiya Pushkina "Vospominaniye" i problemy ego poetiki* [Aleteja. Pushkin's Elegy "Remembrance" and Poetical Issues] (Wiener Slavistischer almanach. Sonderband 8). Wien, 1982. (In Russian).

9. Florovskiy G. *Puti russkogo bogosloviya* [The Roads of Russian Theology]. Moscow, 2009. (In Russian).

10. Mikhaylov A.V. *Yazyki kultury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997. (In Russian).

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

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

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

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

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

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

В.Г. Мехтиев (Хабаровск)

СЛОВЕСНЫЕ ПОВТОРЫ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР»

Аннотация. В статье анализируются аспекты повторяющихся слов «красивый», «прекрасный» в романе Л.Н. Толстого. Эти слова можно отнести к самым часто встречающимся в тексте писателя. Но мотивы использования этих повторов не совсем вписываются в контекст тех заданий, которые они призваны выполнять в художественной речи, где каждый элемент функционален и обуславливает, по признанию самого Толстого, художественную ценность произведения, которая, в свою очередь, отражается в ясности и определенности взгляда автора на жизнь. Как известно, языково-стилистические повторы в художественном произведении используются для формирования смысловых связей между отдельными фрагментами текста. Они осуществляют функцию герменевтических указателей, ведущих к постижению авторского замысла. Повторы в «Войне и мире», будучи преимущественно обнаженными, рождают ощущение не всегда объяснимых «нарушений». Иной раз трудно ответить на вопрос, какого добавочного смысла добивается автор. Между тем названный семантический материал, присутствующий в ткани текста, способен осветить художественный мир писателя с неожиданной стороны и корректировать распространенные мнения о ценностной точке зрения автора на изображенный им мир. Являются ли они результатом продуманной «небрежности», или же «спонтанного» авторского речевого поведения, – независимо от этого, словесные повторы актуализируют вопрос о языковых приемах писателя, которые, согласно задачам, сформулированным В.В. Виноградовым, нуждаются в том, чтобы объединить их в цельную концепцию повествовательной речи в романе.

Ключевые слова: Лев Толстой; автор; персонаж; лексический повтор; дискурс; повествование; прием.

V.G. Mekhtiev (Khabarovsk)

Lexical Repetitions in the Novel “War and Peace”

Abstract. The article deals with the function of such repeated words as “beautiful” and “wonderful” in Tolstoy’s novel as being most frequent in his texts. However, the motivation for using these repetitions do not fully coincide with the context of their target in literary discourse where each element is functional, and, according to Tolstoy himself, determines the value of a literary work, which, in its turn, is expressed in the clarity and certainty of the writer’s attitude to life. As it is known, linguistic and stylistic repetitions in a literary work are used to create semantic links between separate text fragments. They perform a hermeneutic function and help understand the author’s message. Meanwhile, in “War and Peace” explicit repetitions are based on the multiple use of the same words, so they create a sensation of not always explained “violations”.

Sometimes it is difficult to answer the question what additional meaning the author wants to achieve. This semantic material in the text is able to show the artistic world of the writer from an unexpected side. It allows to correct popular opinions about the axiology of the writer that is to understand from what viewpoint the author depicts and creates the aesthetic world in the novel “War and Peace”. No matter whether they are the result of an elaborate “carelessness” or “spontaneous” speech behavior on the part of the author, verbal repetitions actualize the question of language methods of the writer, which, according to the tasks formulated by V.V. Vinogradov, are needed to be combined into a coherent concept of narrative speech in the novel.

Key words: Leo Tolstoy; author; character; lexical repetition; discourse; narration; method.

Слово является фундаментом создания художественной модели. Повторяясь, оно становится более заметным, в нем ощущается энергия, отсутствующая в практической речи. Римский ритор Марк Фабий Квинтилиан учил: если отдельные тропы и фигуры в употреблении воспроизводятся часто, то «теряют всю приятность разнообразия». Бывают «фигуры, с которыми уже познакомились мы до такой степени, что они едва удерживают на себе название фигур» [Квинтилиан 1834, 150]. В результате многократного употребления слова «его акустический образ утрачивает связь не только с планом содержания, но и с иными типами информации плана выражения» [Заика 2006, 44]. Согласно наблюдению Н.М. Фортунатова, устойчивые, неизменяющиеся фразовые повторы, не дополняющие образ новым смыслом, как, например, в чеховском «Черном монахе», могут служить средством создания особого – музыкального ритма в тексте [Фортунатов 1971, 14–25].

На кажущиеся неоправданными повторы в «Войне и мире» указано давно. Еще в рецензии 1870 г. выражалось возмущение языком произведения: «Речь его, там, где идет рассказ от лица автора, сплетается часто <...> в такие безобразные периоды, с таким повторением одних и тех же слов...» [цит. по: Виноградов 2003, 136]. Жена писателя Софья Андреевна вспоминала, что «спросишь его, нельзя ли такое-то слово поставить вместо другого или выкинуть частые повторения того же слова или еще что-нибудь». Толстой же, как правило, отвечал ей, что «это мелочи, не то важно, важно общее и т. д.» [Толстая 1978, 39]. Н.Н. Страхов тоже писал, что «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены» [Страхов 1978, 238]. Во всех этих высказываниях акцентируются словесные повторы, свойственные прозе классика. Сам Толстой отбивался от замечаний, не соглашался на устранение некоторых даже очевидных повторов в романе, которые казались немотивированными.

Словесные повторы в «Войне и мире» не остались без внимания отечественных филологов. В.В. Виноградов отмечал, что в романе встречаются «слова-маски», «трафаретные слова», «слова-прозвища», что проявляется, в частности, в использовании форм речи, ориентированных на

«интимно-кружковое экспрессивное осмысление» [Виноградов 2003, 162, 192]. В романе выделяли «аффективные зоны», представляющие «условно-светские штампы», существующие «в языке как готовый материал» [Щербак-Маймескул 1978, 57]. Наблюдение подтверждается примером, скажем, слова «прелесть», которое можно отнести к элементу «камерной» или «семейной фразеологии», «известной и употребляемой в узком кругу близких людей». Установлено, что в романе существительное «прелесть» употребляется в шестидесяти пяти случаях; прилагательное «прелестный» – сорок раз. Стилистический прием «создает атмосферу интимности, искренности и правдивости» [Ренская 1990, 38, 42]. Любопытно, что если в «Войне и мире» слова «прелесть», «прелестный» звучат в основном в репликах и диалогах персонажей, то, например, в «Анне Каренине» отмечается сложная связь между автором и оценивающим персонажем. Неоднократный повтор различных вариантов слова «прелесть» в сцене московского бала при описании Анны подготавливает формулу, данную через восприятие автора-повествователя: в женской оболыстительности Анны одновременно было «что-то ужасное и жестокое». Замечание, которое, в свою очередь, связывает авторскую характеристику с субъективным переживанием Кити: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней» [Толстой 1928–1958, XVIII, 89].

К условно-светским штампам на определенном семантическом уровне относятся эпитеты «прекрасный», «красивый». Слова «прекрасный вечер», «красивые женщины», «красивый мужчина» в диалогах используют князь Ипполит, Соня, княгиня и графиня, Андрей Болконский и Пьер Безухов. Трудно определить, выходит ли за границы общих определений, например, следующее высказывание одного из главных героев романа: «– Моя жена, – продолжал князь Андрей, – прекрасная женщина...» [Толстой 1928–1958, IX, 35].

Уместно упоминание о наблюдениях П.П. Громова над образом Элен. Акцентируя декоративный, «игровой» характер ее красоты, он отмечал, что образ героини выполнен на «мелочностях»: красота ее сливается с «бальной робой, убранною плющом и мохом»; перед нами, по мнению исследователя, «генерализация», выступающая в органической связи с «мелочностью» [Громов 1977, 10, 15]. Против этих пронизательных суждений трудно что-то возразить. Громов, с полным на то основанием, собирает в единство находящиеся относительно далеко друг от друга в текстовом пространстве детали, благодаря чему возникает нелинейное представление о персонаже. Но Толстой в описании Элен, при каждом упоминании о ней, порой необъяснимо применяет эпитет «красивый». Причем часто без подтекста, намекающего на искусственное происхождение ее красоты. В итоге создается ощущение, что исподволь происходит канонизация всего того, что касается высшей аристократии, несмотря на ее видимые недостатки.

Прилагательные «красивый», «прекрасный» во множестве примеров не характеризуют человека (предметы) в каком-то важном отношении; их

повтор не приводит к возникновению подтекста, не создает сюжетно-тематические связи. Временами создается ощущение, что они носят спонтанный характер. Читатель «Войны и мира», если не прямо, то на ассоциативном уровне связывает образ дуба и фразеологию «дубина народной войны». Очевидно, что слова-метафоры «небо», «солнце», «шар», «глобус», «мир», встречающиеся в романе, взаимно освещаются ради порождения нового смысла. И что показательно, связь между ними не обусловлена частой их повторяемостью. Эти семантические единицы включены в определенные сюжетно-композиционные ситуации, поэтому они приобретают особую нарративную функцию, без которой полнота смысла произведения невозможна. Выявлено, что в романе «Война и мир» Толстой употребляет слово «подвиг» всего пять раз. В самом высоком, патриотическом смысле фактически в одном случае [Грачева 2014, 30].

Странным и необъяснимым кажется еще одно обстоятельство. Повторы слов вроде «красивый», «прекрасный» не претендуют на выражение индивидуальных особенностей внешности и психики персонажей. Эти прилагательные, присутствующие в романе в качестве «общих» определений, за редким исключением, касаются лишь поверхности явлений, словно наклеиваются на образ героя или предмет. Автор как будто целенаправленно создает «светноносный» колорит. Слова «красивый», «прекрасный» густо и автоматизированно появляются там, где их присутствие, вероятно, не оправдано, вступает в противоречие с общей эмоциональной атмосферой описания. Возникает естественная дилемма: употребляя с такой интенсивностью эти эпитеты, автор или находится во власти какого-то цельного впечатления, имеющего для него безусловный эстетический смысл, или же – в плену сплошной и безотчетной релятивности.

Не несущие видимую стилистическую функцию лексемы «красивый», «прекрасный» в «Войне и мире» фигурируют, если отвлечься от менее значительных фактов, в нескольких планах. О первом было сказано выше – он, как было отмечено, более всего соответствует тому, что называется «камерной фразеологией», выражающей автоматизированный характер словесного жеста в рамках светского этикета. Семантика речи повествователя и персонажа совпадают, здесь нет эффекта «двойного зрения»: «Ежели он [Пьер] когда-нибудь думал об Элен, то думал именно о ее красоте»; «Пьер <...> смотрел на ее <...> прекрасную грудь»; «Она видела и m-lle Bourienne с ее лентой и красивым лицом»; Борис <...> успевал несколько раз оглядываться на <...> красавицу Элен, которая с улыбкой несколько раз встретила глазами с красивым молодым адъютантом»; «Анатоль с страшным выражением на красивом лице оглянулся на княжну Марью» [Толстой 1928–1958, IX, 250, 261, 271, 282; X, 251, 262].

Но далее, особенно в описании Элен, слово «красивый» и его синонимы приобретают элемент драматизма: Пьер «видел не ее мраморную красоту, <...> он видел и чувствовал всю прелесть ее тела» [Толстой 1928–1958, IX, 262]. Благодаря противопоставлению, выражения «мраморная красота» и «всю прелесть» интонационно выделяются и по принципу сти-

листической антитезы дополняют друг друга. Драматическая интонация ощущается во фразе, в которой появляется мотив молвы: «Через полтора месяца он был обвенчан и поселился, как говорили, счастливым обладателем красавицы-жены» [Толстой 1928–1958, X, 179]. Драматический модус достигает высшей точки в рассказе о том, что Элен в Эрфурте «имела блестящий успех» в качестве «красивой и элегантной женщины», что не удивляло Пьера; напротив, удивляло то, что за «два года жена его успела приобрести себе репутацию» [Толстой 1928–1958, X, 179]. Точка зрения повествователя становится опосредованной, она скрывается за «молвой», «слухами». Драматическая борьба происходит исключительно в мире героя, она не сообщается другим. Автор лишь изредка солидаризуется с героем, большей частью оставаясь в рамках собственной субъективной оценки героини или же смотря на нее глазами обитателей великосветского общества: «повернув свою красивую голову на античных плечах, княжна Элен...»; «опять тем же тоном повторила красавица»; «красавица направилась к тетушке»; «указывая на отплывающую величавую красавицу» и т. д. [Толстой 1928–1958, IX, 18, 20, 249, 250]. Эпитеты «красивый», «прекрасный», доминирующие в образе Элен, часто даются в аспекте монологической, «автоматизированной» характеристики – или с точки зрения автора-повествователя, или же персонажа. И это порождает определенные трудности в интерпретации образа героини; ведь в отвлечении от драматического восприятия Пьера Безухова, во всем остальном слова «красивый», «прекрасный» выступают базовыми признаками ее образа; в плане фразеологии автор как будто придерживается единой с сопереживающей точкой зрения «других» на героиню. Может быть, такая характеристика объясняется писательским восприятием быта светского общества – выделить и показать среди «ничтожно-мелких, искусственных интересов» «простое чувство стремления красивых и здоровых молодых мужчины и женщины друг к другу»? [Толстой 1928–1958, IX, 258]. Вероятно, также обстоит дело с характеристикой, например, княгини Веры, рассказывая о которой, Толстой несколько раз подряд награждает ее одним и тем же эпитетом: «красивая графиня Вера, улыбаясь...», «красивая Вера прерзительно улыбнулась...», «глядя на свое красивое лицо...» [Толстой 1928–1958, IX, 52, 55, 56]. Особенно важна последняя деталь – ощущение красоты дается в его нераздельности с самосознанием собственно персонажа: «Борис <...> подошел к зеркалу, рассматривая свое красивое лицо» [Толстой 1928–1958, IX, 52]. Николай одновременно любит «и своей дамой, и собою, и красивыми формами своих ног под натянутыми кичками» [Толстой, 1928–1958, XII, 18].

Кажется иной раз, что не содержащая в себе новизну характеристическая лексика овладевает писательской манерой Толстого, словно некая гипнотическая сила, заставляя его не замечать того, что исподволь она диктует ему использование почти однотипных синтаксических структур. Во втором томе о Пете сказано: «Петя был уже большой, тринадцатилетний, красивый, весело и умно-шаловливый мальчик» [Толстой 1928–1958,

X, 241]. Такова структура фразы и в третьем томе: «Петя был теперь красивый, румяный пятнадцатилетний мальчик» [Толстой 1928–1958, XII, 82]. Говоря о солдате, Толстой так же, как в случае с Петей, использует почти полный синтаксический повтор: «тонкая красивая фигура молодого солдата» – «молодой, красивый солдат» [Толстой 1928–1958, XII, 191]. В коротком эпизоде разговора Пьера с французским офицером дважды употребляется «красивое лицо офицера» [Толстой 1928–1958, XII, 374]. Передки выражения вроде: «красивый старый человек», «весьма красивый курчавый мальчик», «красивые, твердые, верные звуки», «высокий, красивый, черноволосый унтер-офицер», «полный красивый черноволосый генерал», «красивый невысокий генерал» [Толстой 1928–1958, XII, 10, 215, 229, 255, 250, 76].

В последующих частях «Войны и мира» интенсивность эпитетов «красивый», «прекрасный» уменьшается. Слово «красивый» в первом томе встречается в семидесяти двух случаях; во втором – тридцати двух; в третьем – двадцати девяти; и, наконец, в четвертом – в семнадцати. Что же касается слова «прекрасный», то оно распределяется следующим образом: первый том дает примерно шестьдесят шесть случаев его употребления; второй – тридцать; третий – двадцать; четвертый – двадцать. Утрачивая видимую интенсивность, названные лексемы в действительности приобретают тотальный характер, соотносятся не только с ведущими героями, но и включают в свой круг самый разнообразный, даже случайный, эпизодический персонажный и предметный мир. В первом томе Толстой чаще всего внимателен именно к человеческому телу. Здесь и «высокий красавец», и «родинка над губой, очень красившая» младшую дочь Анны Михайловны; и поручик Берг, выпускающий дым «колечками из красивого рта»; и танцующее «строгое, но красивое лицо» графа и т. д. [Толстой 1928–1958, IX, 65, 71, 83, 192, 210, 235]. Начиная с конца первого тома, в употреблении этих слов исчезает иерархия. Слово «красивый» применяется к простому рядовому: «сухой и красивый солдат лет сорока». На равных правах по соседству располагаются фразы вроде «красивый звук одинокого выстрела» и «красивая, пестрая, с огромным выемом, корова»; люди «на прекрасных, выхолонных, свежих» лошадях; полковник, с радостью сообщаящий о жертвах, при этом «звучно отрубая красивое слово *наповал*» (курсив автора – М.В.) [Толстой 1928–1958, IX, 147, 234, 169, 170, 172, 214].

Позже Толстой в своем дневнике (1 октября 1892) написал: «Красота, радость, только как радость, независимо от добра, отвратительная». Таково было его убеждение и в пору создания романа «Война и мир», о чем свидетельствует вся совокупная художественная и нравственная концепция произведения. Факт этот, думается, только подтверждает необходимость более внимательного изучения языка и стиля великого создания классика. Повторы слов, смело используемые в романе «Война и мир», не поддаются какой-либо однозначной систематизации. Не всегда можно понять стилиевые и эстетические мотивы, лежащие в их основе. Но, несмотря на это,

видно, что в известной степени они диктуют некие условия синтаксису писателя, существенно влияют на весь характер его художественной речи. Эпитеты «красивый», «прекрасный» – не единственный пример полного повтора в произведении писателя. Думается, анализ и научное осмысление подобного «речевого поведения» автора – серьезная задача, стоящая перед филологами. Без системного изучения их коммуникативной, грамматической и эстетической функции трудно сделать исчерпывающие научные обобщения о стиле Толстого, а также о языковой картине мира, отразившейся в его создании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О языке Толстого (50-60-е годы) // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М., 2003. С. 117–220.
2. Грачева Ж.В. Отражение отражений (Русская ментальность в зеркале языка Л.Н. Толстого) // Материалы Толстовских чтений 2013 г. и Гороховских чтений 2013 г. в Государственном музее Л.Н. Толстого. М., 2014. С. 29–33.
3. Громов П.П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977.
4. Заика В.И. Очерки по теории художественной речи. Великий Новгород, 2006.
5. Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг риторических наставлений. Часть II. Кн. X. СПб., 1834.
6. Ренская Т.В. Камерная фразеология в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Особенности языка и стиля Л.Н. Толстого: Межвузовский сборник научных трудов. Тула, 1990. С. 37–43.
7. Страхов Н.Н. Летом 1877 года... // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 237–238.
8. Толстая С.А. Моя жизнь. (публикация и подготовка текста И.А. Покровской и Б.М. Шумовой) // Новый мир. 1978. № 8. С. 34–134.
9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1928–1958.
10. Фортунатов Н.М. Музыкальность чеховской прозы // Филологические науки. 1971. № 3. С. 14–25.
11. Щербак-Маймескул Е.А. Французские элементы в повестях и рассказах Л.Н. Толстого // Язык и стиль Л.Н. Толстого (республиканский сборник). Тула, 1978. С. 55–66.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fortunatov N.M. Muzykal'nost' chekhovskoy prozy [The Musicality of Chekhov's Prose]. *Filologicheskiye nauki*, 1971, no. 3, pp. 14–25. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gracheva Zh.V. Otrazheniye otrazheniy (Russkaya mental'nost' v zerkale yazyka L.N. Tolstogo [The Reflection of Reflections (Russian Mentality in the Mirror of L.N. Tolstoy's Language)]. *Materialy Tolstovskikh chteniy 2013 g. i Gorokhovskikh chteniy 2013 g. v Gosudarstvennom muzeye L.N. Tolstogo* [The Proceedings of 2013 Tolstoy Readings and 2013 Gorokhov Readings at the Leo Tolstoy State Museum]. Moscow, 2014, pp. 29–33. (In Russian).
3. Renskaya T.V. Kamernaya frazeologiya v romane L.N. Tolstogo "Voyna i mir" [The Chamber Phraseology in L.N. Tolstoy's Novel "War and Peace"]. *Osobennosti yazyka i stilya L.N. Tolstogo: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [The Peculiarities of L.N. Tolstoy's Language and Style: Interuniversity Collection of Academic Papers]. Tula, 1990, pp. 37–43. (In Russian).
4. Shcherbak-Maymeskul E.A. Frantsuzskiy elementy v povestiyakh i rasskazakh L.N. Tolstogo [The French Elements in the Stories by L.N. Tolstoy]. *Yazyk i stil' L.N. Tolstogo (respublikanskiy sbornik)* [L.N. Tolstoy's Language and Style (Republican Collection)]. Tula, 1978, pp. 55–66. (In Russian).
5. Vinogradov V.V. O yazyke Tolstogo (50-60-ye gody) [On Tolstoy's Language (the 1850-60s)]. *Vinogradov V.V. Izbrannyye trudy. Yazyk i stil' russkikh pisateley. Ot Gogolya do Akhmatovoy* [Selected Works. The Language and Style of Russian Writers. From Gogol to Akhmatova]. Moscow, 2003, pp. 117–220. (In Russian).

(Monographs)

6. Gromov P.P. O stile L'va Tolstogo. "Dialektika dushi" v "Vojne i mire" [On the Style of Leo Tolstoy. "The Dialectics of the Soul" in "War and Peace"]. Leningrad, 1977. (In Russian).
7. Zaika V.I. *Ocherki po teorii khudozhestvennoy rechi* [The Essays on the Theory of Artistic Speech]. Veliky Novgorod, 2006. (In Russian).

Мехтиев Вургун Георгиевич, Тихоокеанский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики факультета филологии, переводоведения и межкультурной коммуникации. Научные интересы: теория литературы, проза и поэзия XIX в., критика, аксиология, герменевтика.

Email: mextiev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9071-6528

Vurgun G. Mekhtiev, Pacific National University.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Journalism, Faculty of Philology, Translation Studies and Intercultural Communication. Research interests: literary theory, prose and poetry of the 19th century, criticism, axiology, hermeneutics.

Email: mextiev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9071-6528

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00098

П.Е. Янина (Нижний Новгород)

**ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ
ГОРЬКОГО-ФЕЛЬЕТОНИСТА
(на материале цикла «Беглые заметки»)**

Аннотация. Цикл фельетонов М. Горького «Беглые заметки», опубликованных в газете «Нижегородский листок» в период проведения XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки, недавно был введен в научный оборот в полном формате. В 2017 г., по результатам архивной работы, в рамках празднования 150-летия писателя в Нижнем Новгороде было осуществлено издание сборника «Беглые заметки. Нижегородская публицистика Максима Горького». Анализ статей цикла позволяет сделать выводы о том, как формировался публицистический стиль молодого Горького, отличительной чертой которого является ярко выраженный критический пафос. Все статьи цикла связаны между собой наличием сквозных тем и мотивов. Так, понятия «культурный», «русский», «европейский» становятся важными маркерами для выражения автором своего отношения к выставочным объектам самого разного рода. С другой стороны, появляясь уже в первых фельетонах, в каждом последующем эти понятия постепенно обрастают новыми смыслами и контекстами, обеспечивая идейное единство цикла. Публицистическая стратегия Горького-фельетониста, цель которой – дать обобщенную идейно-эмоциональную характеристику выставки и ярмарки, определила особенности отбора фактов, использованных для доказательства справедливости высказанных оценок, их компоновку в повествовании, различные речевые маркеры, характеризующие научный, разговорный, деловой стили, используемые автором в тексте одного фельетона. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о сформированности в творчестве Горького-фельетониста индивидуальной манеры публицистического высказывания, черты которой затем получают воплощение в его очерках, статьях и фельетонах начала 1900-х гг.

Ключевые слова: Максим Горький; публицистика; «Беглые заметки»; публицистические приемы; стиль, культура; критический пафос; ирония.

P.E. Yanina (Nizhny Novgorod)

**The Publicistic Strategies of Gorky as Feuilletonist
(on the Material of the Cycle “Cursory Notes”)**

Abstract. The cycle of M. Gorky's feuilletons “Cursory Notes” published in the newspaper “Nizhegorodsky Listok” during the 16th All-Russian industrial and art exhibition, was recently introduced into scientific circulation in full format. In 2017, according to the results of the archival work, as part of celebrating the 150th anniversary of the writer, the book “Cursory Notes. Nizhny Novgorod Journalism of Maxim Gorky” was published in Nizhny Novgorod. The analysis of the articles of the cycle allows us

to draw conclusions about how the journalistic style of young Gorky was formed, the distinctive feature of which is a pronounced critical pathos. All articles of the cycle are interconnected by the presence of cross-cutting themes and motifs. Thus, the concepts of “cultural”, “Russian”, “European” are becoming important markers for expressing the author's attitude to exhibits of various kinds. On the other hand, from the very first feuilleton to each subsequent one, these concepts gradually acquire new meanings and contexts, ensuring the ideological unity of the cycle. The journalistic strategy of Gorky as feuilletonist, whose goal is to summarize the ideological and emotional characteristics of the exhibition and fair, determined the peculiarities of the selection of the facts used to prove the validity of the assessments made, their layout in the narration, various speech markers that characterize the scientific, conversational, business styles used by the author in the text of one feuilleton. The conducted analysis allows us to conclude that the individual manner of journalistic utterance was formed in the works of Gorky as feuilletonist, the features of which will then be embodied in his essays, articles and feuilletons of the early 1900s.

Key words: Maxim Gorky; journalism; “Cursory Notes”; journalistic techniques; style; culture; critical pathos; irony.

Цикл фельетонов Максима Горького «Беглые заметки», написанных в период работы Горького в 1896 г. в качестве корреспондента газеты «Нижегородский листок» на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке, в тридцатитомное собрание сочинений писателя вошел не полностью (всего 14 статей) [Горький 1953]. В связи с этим в рамках подготовки к празднованию 150-летнего юбилея Горького в Нижнем Новгороде было осуществлено издание сборника «Беглые заметки. Нижегородская публицистика Максима Горького», в состав которого вошли все статьи, посвященные выставке, опубликованные в «Нижегородском листке» в период с мая по октябрь 1896 г. [Горький 2017].

Тот факт, что не все статьи цикла были введены в научный оборот, существенно затруднял его изучение, хотя исследование ранней публицистики Горького является одним из перспективных направлений современного горьковедения [Публицистика 2007]. Одним из первых к исследованию цикла обратился И.А. Груздев в книге «Горький и его время. 1868–1896», первое издание которой было осуществлено в 1938 г. Характеризуя дореволюционную публицистику писателя, его первый биограф основное внимание уделил анализу времени создания цикла, что, по мнению Груздева, в немалой степени повлияло на формирование критического стиля горьковских фельетонов. Рассматривая «Беглые заметки» в контексте его публицистики самарского периода, автор отмечал, что несмотря на смену псевдонима – с Иегудиила Хламида на «Pacatus» (что означает «мирный») – Горький сохраняет присущий ему «скептицизм» и «боевой темперамент» при изображении особенностей провинциальной жизни [Груздев 1962, 511]. Основную стратегию Горького-фельетониста в описаниях выставки Груздев определяет следующим образом: «Разоблачать показное и вскрывать сущность <...>» реалий русской действительности. [Груздев

1962, 512]. Особенности стиля молодого Горького-фельетониста времени его сотрудничества с «Самарской газетой» исследовали С.Д. Балухатый [Балухатый 1990], К.А. Ковалевский [Ковалевский 1956].

Действительно, стиль Горького-публициста начинает складываться уже в самарский период, когда он начинает вести рубрику «Очерки и наброски», а затем печатает материалы в рубрике «Между прочим». Самарская публицистика Горького еще ждет своего исследователя, так как далеко не все созданное писателем в этот период еще введено в научный оборот [Ковалевский 1956]. Обращаясь к повседневной жизни Самары, Горький сосредотачивается на отрицательных явлениях общественной, культурной, повседневной жизни города и губернии в целом. Лейтмотивом большинства статей и заметок является мысль о духовной скудости основной массы горожан, отсутствии культуры, доминировании власти денег в решении как общегородских, так и частных, семейных проблем самарцев. Пристрастие молодого публициста к жанру фельетона, сосредоточенного на «осмеянии какого-то зла» [Тертычный 2000], свидетельствует о том, что внимание к негативным событиям, отрицательной стороне явлений являлось частью публицистической стратегии Горького, поставившего себе целью показывать «обратную сторону» жизни.

Эта тенденция получила наиболее яркое выражение в цикле «Беглые заметки», так как все материалы, публикуемые под рубрикой, были посвящены одному, чрезвычайно важному событию общероссийского значения, истинный смысл которого на протяжении нескольких месяцев (с мая по октябрь) раскрывался Горьким на страницах наиболее оппозиционной нижегородской газеты «Нижегородский листок» [Уртминцева 2014]. В этом отношении пафос горьковских фельетонов, определявшийся задачей освещать события выставки не так, как в официальных источниках, совпадал с редакционной политикой издания. Все «Беглые заметки», а также несколько фельетонов, опубликованных вне рубрики, но примыкающих к циклу, объединяет следование определенной стратегии высказывания. В основе ее лежит критический пафос, связанный с негативной оценкой Горьким как самой идеи выставки, так и способов ее реализации.

Объединение статей в единое целое обеспечивается наличием в них философских размышлений, которые вводятся в текст фельетона, придавая обобщенный смысл сообщаемым фактам действительности. Суждения автора, преследующего цель обозначить внутреннюю суть того или иного явления, строятся с опорой на определенные повторяющиеся мотивы, которые, переходя из одной статьи в другую, обеспечивают композиционное единство цикла.

Одним из таких мотивов становится разработка Горьким понятия «культура», которое появляется уже в первых статьях цикла, постепенно приобретая концептуальный характер. Слово «культура» используется Горьким в разных контекстах: в характеристике самых различных принципов ярмарочного устройства, анализе отношений экспонентов друг с другом, и шире, для определения уровня развития современного народного

хозяйства России, претендующей на статус европейской державы.

Впервые к понятию «культура» Горький обращается в статье от 24 мая. В ней Горький иронизирует над тем, как нелепо в России усваиваются различные плоды цивилизации, заимствуемые с Запада. Поводом для публицистического высказывания стал трагический случай, произошедший на ярмарке в связи с пуском трамвая – курянин Черников, незнакомый с силой электричества, пытался остановить трамвай руками, в результате чего погиб. И это не единственный случай, отмечает Горький, трагического исхода – всего за две недели, что электричество действует в городе, оно отправило на тот свет троих людей. «Это слишком дорогая цена за знакомство с культурой», – заключает Горький [Горький 2017, 23]. Избежать этого, по мнению публициста, можно было, публично, в виде лекций познакомив обывателей с «тайнами науки», разъяснив им, что «электричество» это не суть «дьявольщина», как это до сих пор представлялось основной массе простого народа.

Другой пример, демонстрирующий, как плохо уроки Запада усваиваются в России, приводится Горьким в статье от 26 мая. Характеризуя способ устройства витрин в пределах одного отдела, автор подмечает, что их хозяева считают себя только лишь конкурентами, а никак не равноправными участниками общего дела национальной важности и потому пытаются всячески «подавить», «подкузьмить», «стушевать экспонаты своего соседа» [Горький 2017, 25]. Этот частный случай становится поводом для рассуждения о торговых российских порядках в целом, которые «продолжают быть такими же культурными, как много лет тому назад» [Горький 2017, 25].

Еще один повод упрекнуть – на этот раз простого мужика – в отсутствии истинной культуры Горький находит в отделе кустарных производств, обзору которого посвящена статья от 29 мая. В ней среди прочего Горький описывает пианино вятича Коркина, над которым тот работал пять лет, «не принимая во внимание Беккеров и Шредеров, выпускающих по пять таких махин в неделю» [Горький 2017, 29], но так и не сумел довести до того уровня, чтобы на нем можно было играть. Этот курьезный пример, демонстрирующий, по мнению автора, «безалаберность и отсутствие истинно культурного направления в труде русского мужика, его невежество» [Горький 2017, 29], становится своеобразным символом действия, лишённого всякого смысла и цели, а имя Коркина – нарицательным. Горький вспоминает о нем и в других статьях цикла, характеризуя степень неразвитости простого народа при огромном запасе у него творческих и физических сил. Однако неумение пользоваться накопленными культурой знаниями Горький ставит в вину не коркиным, а той системе организации русской жизни, которая лишает массы народа возможности реализовать свой физический и умственный потенциал.

По мнению публициста, высказанному в статье от 30 июня, ответственность за культурное развитие простого человека лежит на земстве, которое должно направлять развитие кустарных промыслов и народного

хозяйства, знакомить мужика с новыми материалами и инструментами, прежде всего обучать его делать вещи для домашнего деревенского обихода, а не игрушки и вычурные поделки для украшения господских домов [Горький 2017, 73].

Рассмотренные нами отдельные случаи употребления понятия «культура» показывают, что Горький, сообщая читателю о разных событиях выставки, преследует одну цель – представить истинное лицо факта, выявив несоответствие его внешнего проявления и внутреннего смысла. Ирония является одним из характерных приемов Горького-фельетониста, придает его критическим высказываниям яркую эмоциональную окраску. Так, в статье об электричестве, пущенном в Нижнем Новгороде к открытию выставки, перечисляя отсутствие улучшений, связанных с его использованием (для освещения театра его оказалось недостаточно и спектакли отменяются, трамваи периодически останавливаются и т. д.), Горький выстраивает логическую цепочку фактов, подтверждающих не исключительность гибели рабочего, пытавшегося остановить трамвай, а закономерность происшедшего. «Быть может, – заключает автор, в очередной раз намекая на то, что в устройстве выставки мало логики и здравого смысла, – это вполне естественно с точки зрения учения об электричестве, но это производит очень смутное впечатление с обыденной точки зрения» [Горький 2017, 22].

В случае же с Коркиным и его пианино особое негодование и сожаление публициста вызывает то обстоятельство, что для создания всех этих пианино, велосипедов и других курьезных экспонатов, действительно, требуется недюжинная фантазия и ловкость рук, и, будучи направленными в правильное русло, эти силы могли бы иметь гораздо более достойное и целесообразное применение.

Об отсутствии здравого смысла в составлении экспозиций выставки автор пишет в фельетоне от 7 июня, посвященном обзору павильона Сибири. Горький сообщает читателю о представленном в нем экспонате – «неуклюжей» машине, которая была сделана Иваном Ивановичем Ползуновым, механиком-изобретателем, первым в истории применившим принцип парового двигателя при работе на уральских заводах, за 20 лет до «официального» изобретения паровой машины англичанином Уайтом. Описывая этот факт, Горький, в свойственной ему иронической манере, задается вопросом: «Для чего эта машина выставлена на “праздник русской промышленности”?», если 132 года назад его машина была признана неудобной, сломана и сложена в сарай? [Горький 2017, 47]. Очевидно для того, сам отвечает на свой вопрос Горький, чтобы продемонстрировать то великодушие, с которым Россия уступает все первенства Европе, а может быть опять ту же русскую безалаберность, которая, очевидно, является «гвоздем» выставки.

Стратегия фельетонного повествования строится также на постоянном противопоставлении двух понятий, образующих «русский» и «европейский» мотивные комплексы, постоянно используемые Горьким при характеристике разных сторон выставки.

Противопоставление «русского» и «европейского» основано у Горького, как правило, на соотношении этих понятий с понятием «культуры»: как правило, «русское» чуждо истинной культуре, а «европейское» выступает в качестве синонима слова «культурный». Так, в фельетоне от 28 мая, рассуждая о парадоксальном с точки зрения здравого смысла росте ярмарки, участие в которой заставляет продавцов делать наценку на товар, который будучи проданным напрямую без посредства ярмарки и привоза в Нижний Новгород стоил бы дешевле, Горький заявляет: «Так оно и следовало бы по логике культурной нации, но так, должно быть, не следует по русской логике» [Горький 2017, 27]. И заключает свое рассуждение выводом: «И, быть может, ничто так не доказывает нашей отсталости от Европы и нашей некультурности, как именно этот рост ярмарки вопреки логике современности» [Горький 2017, 28]. В других статьях цикла понятие «русский» также часто имеет негативную коннотацию, сопровождаясь такими понятиями и заключениями, как: «нелепица» [Горький 2017, 28], «безалаберность», «невежество», «отсутствие истинно культурного направления» [Горький 2017, 29], «специфически русское познание – познание глазами без участия головы» [Горький 2017, 34], «русское ротозейство» [Горький 2017, 60] и т. д.

Употребляемое Горьким в негативном, ироничном ключе понятие «русский» не имеет цель оскорбить национальное чувство читателей. Это прием, который использует фельетонист с тем, чтобы высказать свое личное отношение к основному принципу выставочного устройства – не ударить «в грязь лицом перед Европой» [Горький 2017, 24]. Поэтому и предметом обсуждения во многих фельетонах становятся многочисленные курьезы и нелепости выставочной жизни: таким способом Горький аргументирует свою мысль о том, что размах выставки не соответствует истинному положению экономики и культуры России по сравнению с Европой. Однако и контекстное употребление понятия «Европа» также часто иронично, о чем свидетельствуют такие постоянно встречающиеся в фельетонах устойчивые сочетания, как «утереть нос Европе» [Горький 2017, 24], «мы начинаем учить Европу» [Горький 2017, 24], «на них обращены глаза всей Европы» [Горький 2017, 26] и др.

Другая грань понятия «русский» связана с национальной русской культурой, к которой Горький испытывает большое уважение, сожалея о том, что она постепенно стирается из памяти народа, не будучи поддерживаемая со стороны властей. В таком эгегическом контексте понятие «русский» появляется в тех фельетонах, в которых речь идет о демонстрации на выставке предметов народного творчества или концертах народной музыки. Так, фельетон, посвященный отделу кустарных производств, начинается словами: «<...> именно в этом отделе <...> показывается доподлинная, оригинальная Россия, самобытно творящая и почти свободная от всяких влияний чужой мысли» [Горький 2017, 29]. А в статье «На выставке» Горький так описывает образ вопленицы Федосовой, исполнительницы «старой русской народной песни»: «<...> вне своей старины, среди этих

странных зданий, блеска и всякой вычурности костюмов и зданий, так далеко от истинно русской, – ей, очевидно, неловко, не по себе» [Горький 2017, 50]. Как видим, здесь понятие «русский» также противопоставлено иному, чужеродному, «окультуривающему» началу, только теперь «русское» оказывается на противоположном полюсе. А воплощением и олицетворением разрушающего начала, с помощью которого европейская цивилизация проникает в российскую глубину и занимает место исконно русских объектов культуры, становится реклама. Так, в фельетоне от 30 июня Горький с горечью рассуждает о причинах упадка «своего русского», связывая это как с характерным для русского народа небрежением к собственной культуре, так и с засильем дешевых и ярких предметов быта и сюжетов, поставкой которых в российскую деревню занимаются фирмы немецких, французских и прочих промышленников [Горький 2017, 72–73].

Важным способом осуществления стратегии повествования является использование в структуре фельетона вопросно-ответной формы, ложной диалогической конструкции, когда автор привлекает внимание читателя тем, что на поставленный вопрос сам дает ответ. Этот стилистический прием обращен сразу к двум адресатам высказывания: к оппонентам-публицистам, с одной стороны, и к читателю-обывателю, мнение которого о предмете высказывания формируется автором фельетона. Как правило, автор заранее предвидит возражения и отвечает на критику, ориентируясь при этом на мнение простого обывателя, для которого выставка представляется не делом национальной важности, а источником работы или местом отдыха. Таким образом, основной задачей Горького в «Беглых заметках» является снижение хвалебного пафоса, который характеризует публикации столичных изданий. В свою очередь, Горький занят поисками во всем здравого смысла, и именно его отсутствие, даже в таких мелочах, как разделение ярмарочной территории на два мировых участка, что существенно затрудняет ведение судебных разбирательств во время ярмарки, заставляет усомниться в российской приспособленности к таким крупным мероприятиям, как эта выставка.

Существенную роль в реализации этой стратегии играет смешение Горьким различных языковых стилей и разнородной лексики в пределах одной фразы или периода. Соединение в одном предложении книжных и разговорных элементов, использование просторечных выражений и публицистических клише обеспечивают субъективность высказываний и способствуют усилению иронического эффекта. Например, в статье от 2 июня Горький, используя тот факт, что обустройство выставки шло под проливными дождями, в очередной раз сосредотачивается на нелепых и недоделках, сопровождающих этот процесс:

«Опять шел дождь, и на выставке все ярче обнаруживается торжество протекционизма – всюду течет. Можно подумать, что на устройство щелей и дыр в крышах отделов было обращено “особое внимание” и они устраивались “под наблюдением опытных специалистов”. Вред такой усиленной протекции особенно ясен

в средне-азиатском отделе, где щели в крыше рассыпаны рукой гг. строителей в количестве чрезвычайном. <...> Пруд превратился в целое озеро мутной воды, но я не видел, чтобы кто-нибудь ловил в ней рыбу – этот сезон уже прошел, и теперь ловлей рыбы в мутной воде занимаются только самые неукротимые любители этого вида спорта» [Горький 2017, 33].

В пределах одного предложения, как и во всем приведенном фрагменте, Горький употребляет слова и выражения, относящиеся к разным стилям и сферам употребления: фразы, очевидно, заимствованные им из официально-деловых документов (обращено «особое внимание» и «под наблюдением опытных специалистов»), из сферы политики и экономики («протекционизм»), из разговорного стиля (фразеологизм «ловить рыбу в мутной воде») и т. д.

Выражение «звонить в колокола» в статье от 21 июня Горький использует как в прямом, так и в переносном значении, иронизируя по поводу хвалебного пафоса, которым сопровождается информация о выставке в корреспонденциях представителей официальной прессы. «Колокольный звон, – сообщает фельетонист, – на выставке подвергся ограничениям. Можно будет вызванивать только через час, да и то не всегда. Концерты, игра оркестра в центральном здании, заседание экспертных комиссий – все это накладывает узду на любителей металлического звона. <...> Говорят, что представители прессы обиделись на такое распоряжение: они звонят во все колокола на всю Россию о выставке, а для них не сделано никаких исключений и во время их совещаний будут раздаваться те же медные звуки...» [Горький 2017, 64].

В другом месте (в статье от 16 июня) Горький «проходится» по поводу работы столичных корреспондентов, обыгрывая то значение слова «розовый», которое оно приобретает в устойчивом выражении «видеть все в розовом свете». Публицист использует словосочетание «розовая вода», характеризуя тон, содержание и цель исходящих из бюро корреспонденций заметок: ведь в быту розовая вода – косметическое средство, применяемая для очищения лица и тела с целью придать ему свежесть и красоту.

«Меня еще очень интересует вопрос – какого цвета была та вода, которая прошлый раз протекла сквозь крышу бюро корреспонденций? Это очень важный вопрос, ибо ранее я замечал в корреспонденциях с выставки розовую воду, и ныне, мне кажется, вправе ждать изменения ее цвета. Невозможно же предполагать, что и вода, протекающая сквозь крышу выставки, тоже розовая. А раз это не так – значит она, проникнув описания выставки, – должна будет изменить их цвет. Я думаю, что с крыши в бюро текла чистая, бесцветная вода, и, думая так, жду в цвете корреспонденций с выставки соответствующих изменений...» [Горький 2017, 56].

Значение, которое Горький придавал такой стратегии, выражено в частом использовании фразеологизмов или пословиц и поговорок в функции зачина фельетона. Таким образом автор задает тон всему высказыванию:

от обобщенного образа (часто философского плана) он идет к изложению конкретного события. «“Не красна изба углами” – вот что думается, когдаходишь к павильону Сибири, ждешь, что она окажется “красна пирогами”, и не ошибаешься, если попадешь в эту избу со стороны павильона Брянского завода» [Горький 2017, 46] – так начинает Горький обзор Сибирского отдела выставки. «На ярмарке торопятся к открытию. “Хорошо скоро не делается” и мне еще раз пришлось убедиться в истине этой поговорки, глядя, как на ярмарке мостят улицы» [Горький 2017, 21]. С первых строк Горький не столько ставит перед собой цель дать информацию о событиях на выставке, сколько, опережая сообщение, вступает в диалог с читателем, настраивая его на определенную оценку последующего изложения факта.

Подводя итоги, следует отметить, что стратегия Горького – автора фельетонов о Всероссийской выставке – складывалась постепенно под влиянием множества непосредственных впечатлений от ее организации и работы на протяжении почти полугода. Своеобразие способов решения поставленной задачи – стать хроникером Выставки – определялось не только стремлением Горького передать масштаб происходящего, сколько выразить свое, личное отношение к событию всероссийского значения. Поэтому одним из важнейших способов решения этой задачи, определившей своеобразие стиля фельетонов, становится представление конкретного факта как формы проявления общих закономерностей русской действительности. Конкретный факт получает философское обоснование, а критический пафос нарастает по мере развития «выставочного сюжета» в сознании автора фельетонов. Восстановленный в полном объеме и прочитанный в хронологическом порядке цикл «Беглые заметки» позволяет судить о том, что Горький вырабатывает собственную, индивидуальную манеру публициста, которая еще находится в стадии становления. Однако уже на этом этапе можно отметить, что важнейшая черта ее – использование речевых средств, заимствованных из разных языковых стилей. Разностильность – это форма обращения автора к читателям из различных социальных групп, призыв к диалогу, к пробуждению сознательного, а не пассивного, потребительского отношения к Выставке и ярмарке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балухатый С.Д. Фельетоны Иегудила Хламида в «Самарской газете»: (Из истории ранней публицистики М. Горького). Стиль раннего М. Горького // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 244–301.
2. Горький М. Беглые заметки. Нижегородская публицистика Максима Горького. Нижний Новгород, 2017.
3. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. М., 1953.
4. Груздев И. Горький и его время. 1868–1896. 3-е изд., доп. М., 1962.
5. Ковалевский К.А. Когда фактически начат М. Горьким цикл «Очерки и наброски»? // О творчестве Горького: сборник статей / под ред. И.К. Кузьмичева.

Горький, 1956. С. 284–293.

6. Публицистика М. Горького в контексте истории. Материалы и исследования. Вып. 8 / отв. ред. Л.А. Спиридонова. М., 2007.

7. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. Учебное пособие. М., 2000. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm> (дата обращения 25.10.2018).

8. Уртминцева М.Г. Жанр фельетона в Нижегородской периодической печати 1890-х годов XIX века (по материалам ЦФ НГОУНБ) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 325–328.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Urtmintseva M.G. Zhanr fel'yetona v Nizhegorodskoy periodicheskoy pechati 1890-kh godov XIX veka (po materialam TSF NGOUNB). [The Feuilleton Genre in the Nizhny Novgorod Periodical of the 1890s of the 19th Century (Based on Materials from the TSF NGOOUNB)]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2014, no. 2 (2), pp. 325–328. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Balukhatyy S.D. Fel'yetony Iyegudila Khlamiydy v “Samarskoy gazete”: (Iz istorii ranney publitsistiki M. Gor'kogo). Stil' rannego M. Gor'kogo [Feuilleton of Yehudil Chlamyda in “Samarskaya Gazeta”: (From the History of M. Gorky's Early Journalism). The Style of Early M. Gorky]. *Balukhatyy S.D. Voprosy poetiki* [Issues of Poetics]. Leningrad, 1990, pp. 244–301. (In Russian).

3. Kovalevskiy K.A. Kogda fakticheski nachat M. Gor'kim tsikl “Ocherki i nabroski”? [When Did M. Gorky Actually Start the Cycle “Essays and Drafts”?]. *Kuz'michev I.K. (ed.) O tvorchestve Gor'kogo* [On the Works of Gorky]. Gorky, 1956, pp. 284–293. (In Russian).

(Monographs)

4. Gor'kiy M. *Beglyye zametki. Nizhegorodskaya publitsistika Maksima Gor'kogo* [Cursory Notes. Nizhny Novgorod Journalism of Maxim Gorky]. Nizhny Novgorod, 2017. (In Russian).

5. Gruzdev I. *Gor'kiy i ego vremena. 1868–1896*. [Gorky and His Time. 1868–1896]. Moscow, 1962. (In Russian).

6. Spiridonova L.A. (ed.) *Publitsistika M. Gor'kogo v kontekste istorii. Materialy i issledovaniya* [M. Gorky's Journalism in the Context of History. Materials and Research]. Moscow, 2007. (In Russian).

7. Tertychnyy A.A. *Zhanry periodicheskoy pechati* [Genres of Periodicals]. Moscow, 2000. Available at: <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm> (accessed 25.10.2018). (In Russian).



Янина Полина Евгеньевна, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы Института филологии и журналистики. Научные интересы: русская литература, литературная критика и публицистика, театральная критика, литературное краеведение, горьковедение.

E-mail: missmarpol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7714-8615

Polina E. Yanina, Nizhny Novgorod N.I. Lobachevsky State University.

Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Russian Literature of the Institute of Philology and Journalism. Research interests: Russian literature, literary criticism and journalism, theater criticism, literary study of local lore, Maxim Gorky studies.

E-mail: missmarpol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7714-8615

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00099

В.В. Королева (Владимир)

«ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС» В РАССКАЗАХ Л. АНДРЕЕВА

Аннотация. В статье исследуется «гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева. Романтическая ирония и гротеск, проблема механизации жизни и человека, нашедшая воплощение в образах игры, маски, куклы, марионетки и двойника, образы зеркала и глаз, ставшие символами распознавания подлинной сущности человека, а также оппозиция «живое» – «неживое» проявляются в произведениях Андреева и отражают духовное падение общества, в котором человек утрачивает себя, превращаясь в бездушную куклу. Разрушение человеческой души у Андреева происходит как изнутри («Мысль», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Ложь» и др.), так и снаружи («Смех», «Красный смех», «Стена» и др.). Образы маски и карнавального костюма становятся способом уйти от реального мира («Смех», «Маска»), защититься от ужасов жизни, но в результате достигается обратный результат – маска только усиливает эффект, она узурпирует душу героя. Игра лишает личность свободы, индивидуальности, обрекая ее на новые страдания. Образы глаз и зеркала становятся основными средствами распознавания утраты души человеком. Оппозиция «живое» – «неживое» у Андреева создается с помощью гофмановского приема одушевления «неживых» предметов (проволака, окна, дом и др.) и абстрактных понятий (ложь, молчание, мрак, смерть), а также путем изображения «живого» мертвым. Приступы безумия у Гофмана и Андреева связаны с образами смеха, хохота и сопровождаются появлением двойника, который угрожает целостности личности. Созидательная ирония Гофмана трансформируется у Андреева в разрушительную иронию, которая, как болезнь, охватывает все общество и достигает максимума в гротескно-символических образах стены и красного смеха в одноименных рассказах.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Л. Андреев; художественный прием; двойничество; образы маски, зеркала, глаз; оппозиция «живое» – «неживое»; кукольность; романтическая ирония; гротеск.

V.V. Koroleva (Vladimir)

“Hoffmann’s Complex” in L. Andreev’s Stories

Abstract. The article investigates the “Hoffmann complex” in the stories of L. Andreev. Romantic irony and grotesque, the problem of mechanization of life and man, embodied in the images of a game, a mask, a doll, a puppet and a double, images of mirror and eyes, which have become symbols of recognition of the true nature of a man, as well as the opposition of “living” – “unliving” reflect the spiritual decline of society in which a man loses himself, turning into a soulless doll. The destruction of the human soul in Andreev’s works occurs both from within (“Thought”, “The Story about Sergei

Petrovich”, “Lies”, etc.) and from outside (“Laughter”, “Red laughter”, “Wall”, etc.). The images of the mask and a carnival costume become a way to escape from the real world (“Laughter”, “Mask”), to protect themselves from the horrors of life, but as a result reaches the opposite result, the mask only enhances the effect, it usurps the soul of the hero. The game deprives the individual of freedom, individuality, doomed to suffering. The images of eyes and mirrors become the main means of recognition of loss of soul by the person. Andreev created the opposition “living” – “unliving” with the help of Hoffmann’s method of animating “unliving” objects (wire, windows, house, etc.) and abstract concepts (lie, silence, darkness, death), as well as by representing the “living” as dead. Bouts of madness in Hoffmann’s and Andreev’s works are linked with images of laughter and accompanied by the appearance of a double that threatens the integrity of the individual. The creative irony of Hoffmann turns in Andreev’s works into the destructive irony, which as a disease covers the whole society and reaches its maximum in the grotesque-symbolic images of the wall and red laughter.

Key words: E.T.A. Hoffmann; L. Andreev; artistic technique; duality; images of the mask, mirrors, eyes; the opposition of “living” – “unliving”; romantic irony; grotesque.

Э.Т.А. Гофман – немецкий романтик, который отличался глубоким психологизмом и умением проникнуть в тайны человеческой души. Неповторимый стиль писателя и актуальность его проблематики, созвучной русской литературе, обусловили феномен его популярности в России. Систематическое воспроизведение этой проблематики и стилистики мы выделяем в качестве идейно-тематического «гофмановского комплекса», включающего в себя синестезию искусств; романтическую иронию и гротеск; психологизм, своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, проявляющейся в образах-символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека; образе-символе зеркала, множашего сущности; символу глаз, как единственного способа распознавания подлинности «живого» – «неживого».

В эпоху Серебряного века происходит усвоение и воспроизведение «гофмановского комплекса» в творчестве А. Белого, Ф. Сологуба, А. Блока, В.Э. Мейерхольда [Королева 2017, 117] и др. Черты «гофмановского комплекса» можно проследить и в творчестве Л. Андреева. Гофман всегда привлекал к себе внимание неповторимым умением сочетать в своих произведениях реалистические и романтические черты. Как справедливо заметил исследователь С. Курий, «Э.Т.А. Гофман умудрялся устоять на тонкой грани романтизма и реализма. <...> В своих сказках Гофман сталкивал самую что ни на есть узнаваемую реальность с самой что ни на есть невероятной фантазией. В результате сказка становилась жизнью, а жизнь становилась сказкой. <...> Почти у всех персонажей есть двойное дно, они существуют как бы в двух мирах одновременно» [Курий 2007, 14]. Именно это качество в Гофмане, а также тонкий психологизм немецкого романтика, актуальность его проблематики и средств ее выражения могли привлечь интерес Л. Андреева, который в процессе поиска авторского «Я» любил «играть» со стилями.

Вопрос об Андрееве и романтизме до последнего времени поднимался редко. Однако в последние годы исследователи [Иезуитова 1976; Михеичева 1994; Боева 1996; Келдыш 2000] все больше стали писать о синтетическом характере андреевского метода, который включает в себя и романтические черты. Например, С.А. Тузков и И.В. Тузкова [Тузкова, Тузков 2009], говоря о неореализме Андреева, понимают его как реализм, обогащенный поэтикой романтизма и модернизма. Эта тенденция способствовала появлению работ, в которых отмечают романтические черты у Андреева. Например, И.И. Московкина [Московкина 1989] выделяет в его произведениях традиции Э. По, Н.П. Генералова [Генералова 1986] пишет об андреевском романтизме, а Д.С.Тихомиров [Тихомиров 2016] видит преемственность ряда образов Андреева от Гофмана через Гоголя. Он также отмечает у Андреева «черты психологического реализма, идущего от Гоголя, которые парадоксальным образом соединяются с элементами позднеромантической традиции, идущей в России все от того же Гоголя, а в мире – от Гофмана, По, Гюго» [Тихомиров 2016, 34]. На гофмановский колорит в творчестве Андреева обращает внимание и исследовательница А.Б. Ботникова [Ботникова 2004, 230].

Интерес Андреева к гофмановской эстетике, в основе которой лежит проблема механизации жизни и человека, подтверждается упоминанием самим русским писателем в одном из писем имени Гофмана и эпизода из его рассказа «Автоматы» про танцующий автомат, сделанный двумя чужаками. Этот автомат «имел огромный успех на балу», но затем «испортился: все в ужасе, а он продолжает вертеть уже бесчувственную девушку и повторяет автоматически: как вы прекрасны!» [Письма... 1966, 276]. Проблема подавления неживого живым прочно войдет в эстетику Андреева и в большей степени найдет воплощение в драме «Царь-Голод».

«Гофмановский комплекс» возникает в произведениях Андреева в момент предельного психологического состояния, когда герои балансируют на грани реального и ирреального, а переступив границу дозволенного, утрачивают способность управлять своим сознанием, погружаясь в атмосферу ужасного. «Гофмановский комплекс» присутствует в произведениях Андреева в разные периоды, но его воплощение и смысловое наполнение меняется. Вопрос об отражении гофмановской эстетики в драматических произведениях Андреева нами уже поднимался [Королева 2019]. Целью данной работы является исследование рассказов Андреева «Красный смех», «Мысль», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Смех», «Стена», «Ложь» и др., отмеченных гофмановским колоритом, где «гофмановский комплекс» присутствует, как правило, целиком. В некоторых рассказах Андреева возникают только отдельные элементы комплекса, которые автоматически воспроизводят весь комплекс, элементы которого не упоминаются, но подразумеваются.

В рассказе «Мысль» в центре повествования – процесс деградации личности в современном мире. Этот рассказ во многом перекликается с романом Гофмана «Эликсиры дьявола», где отражается процесс духовного

падения личности с последующим ее возрождением. В центре внимания Андреева только процесс психологического распада личности, как у Гофмана, но с более детальным проникновением в сущность этого явления. В целом, в творчестве Андреева противоречивая, раздвоенная личность, которая претендует на роль сверхчеловека, как у Гофмана в романе «Эликсиры дьявола», встречается довольно часто, например, Сергей Петрович («Рассказ о Сергее Петровиче»), отец Василий («Жизнь Василия Фивейского»), Елеазар («Елеазар»), Иуда («Иуда Искарот») и др. Но для Андреева интересны не сами двойники, а их идеи, которые захватывают мозг героя, влияя на его сознание так, что он думает их идеями, которые подвлияют его собственные.

Главный герой рассказа «Мысль» доктор Керженцев увлекается идеей о том, что он стоит выше других людей, поэтому может решать их судьбы. Сначала он считает себя хозяином этой мысли, но затем осознает, что это мысль управляет им, как марионеткой. Он теряет свою цельность, и его сознание раздваивается: герой слышит и видит своего двойника: «Пока мое “я” находилось в моей ярко освещенной голове, где все движется и живет в закономерном порядке, я понимал и знал себя, размышлял о своем характере и планах, и был, как думал, господином. Теперь же я увидел, что я не господин, а раб, жалкий и бессильный» [Андреев 1990–1996, I, 610]. В подобном состоянии находится и Медардус, главный герой романа «Эликсиры дьявола». В начале повествования он увлечен мыслью собственного превосходства над другими, когда его проповеди в монастыре вызывают восторг слушателей. Но затем в определенный момент герой осознает, что не он решает свою судьбу, а это рок управляет им. Пытаясь вырваться из-под его влияния, он запутывается и утрачивает свою личность, переставая понимать, кто он на самом деле: «Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за самого себя: непостижимая загадка: я уже не я» [Гофман 1991–1999, II, 31]. Его преследует двойник, который выступает, как узурпатор. Он вселяется в сознание героя, пытаясь управлять им. Например, двойник внушает Медардусу мысль об убийстве задолго до самого убийства. Преследования двойника, страх разоблачения и странные видения создают в сознании Медардуса панику и страх. В определенные моменты он тоже начинает вести себя как сумасшедший, например, когда неожиданно пронзает ножом свою невесту Аврелию: «Ха-ха-ха! Дурочка, полумумная... я... твой любезный, твой суженный, я Медардус ...убийца твоего брата... я король... я пью твою кровь» [Гофман 1991–1999, II, 202].

Встреча Медардуса со своим двойником по описанию напоминает встречу Керженцева с двойником. Только у Гофмана двойник материализуется в человека, который угрожает ему извне: «<...> на спину мне прыгнул человек, стиснув мне шею руками. Напрасно я силился избавиться от этой ноши, <...> он крепко держал меня, то хихикал, то издевательски хохотал <...> я делал головокружительные прыжки, словно тигр, которого душил гигантская змея» [Гофман 1991–1999, II, 203], а у Андреева в змею, которая олицетворяет собой мысль, и разрушает его изнутри: «Это

была бежавшая мысль. <...> Из головы, где я крепко держал ее, она ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину. <...> она кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог ни увидеть ее, ни поймать» [Андреев 1990–1996, I, 609].

Приступы безумия у героев и Гофмана, и Андреева связаны с образом смеха, хохота. Если у Гофмана в творчестве преобладает созидательная ирония, то у Андреева смех теряет положительное значение и перерастает в сумасшедший хохот, которым невозможно управлять. Андреев считает, что разрушительная ирония стала частью современного мира, и она угрожает его целостности. Об этом пишет и А. Блок: разрушительная ирония – «болезнь – сродни душевным недугам <...>. Ее проявление – приступ изнурительного смеха, который начинается с дьявольски издевательской, провокаторской улыбки, кончается буйством и кощунством» [Блок 1961–1963, V, 345].

Смех в рассказе «Мысль» превращается в хохот по мере роста безумия героя: «И, засучив рукава, я стал на четвереньки и пополз. И когда я обошел еще только половину комнаты, мне стало так смешно от этой нелепости, что я уселся тут же на полу и хохотал, хохотал, хохотал» [Андреев 1990–1996, I, 617]. Смех становится причиной самого преступления. Мысль о мести у Керженцева появляется после того, как Татьяна в ответ на предложение о замужестве рассмеялась ему в лицо. Именно смех воспринимается им как оскорбление. У Гофмана причиной первого приступа безумия у Медардуса тоже становится смех над ним. Герой, будучи послушником в монастыре, поцеловал тайно печатку одной из девушек в церкви, за что был вознагражден смехом: «<...> послышались смешки и, наконец, смех. <...> Мною овладело бешенство отчаянья; лежа на полу, я захлебывался жгучими слезами; я клял – я проклинал девушку, себя самого, и мои молитвы перемежались с безумным смехом» [Гофман 1991–1999, II, 23]. Роман «Эликсиры дьявола» Гофмана становится одним из первых произведений немецкого писателя, где он противопоставляет разрушительную иронию, представленную образом Медардуса, созидательной, которая является неотъемлемой частью образа Белькампо. Разрушительная ирония у Гофмана и Андреева, подобно обиде, пронизывает сущность героев, начиная разрушать личность. Она приводит к безумным припадкам, когда герой не может управлять своим состоянием. Приступы безумия у героев часто провоцируются смехом других. Например, Медардус часто видит смеющегося двойника перед тем, как его охватывает подобное состояние.

Деграция души Керженцева в рассказе «Мысль» внешне проявляется в образе глаз, которые отражают сущность героя. Андреев подчеркивает в начале рассказа красоту глаз Керженцева, которые вводили в заблуждение кажущейся искренностью: «Глаза у меня черные, красивые, прямые, – и им верили» [Андреев 1990–1996, I, 576]. В конце же рассказа эти глаза становятся «тусклыми, незрячими» и олицетворяют собой духовную смерть героя: «<...> он взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пу-

стых орбит черепа на них взглянула самая равнодушная и немая смерть» [Андреев 1990–1996, I, 626].

Традиция восприятия глаз, как способа распознавания подлинности «живого» – «неживого», восходит тоже к Гофману. На такой оппозиции глаз «живых» (Вероники) и «неживых», искусственных (куклы Олимпии) построена новелла Гофмана «Песочный человек». Гофман обеспокоен проникновением автоматов в душу человека, следствием чего является утрата души, то есть сумасшествие героя. И проводником к его душе становятся глаза. Натанаэль попадает под власть Олимпии благодаря искусственным стеклам, через которые он на нее смотрит. Эти стекла не только искажают действительность, но влияют на сознание героя.

Глаза у Андреева тоже отражают душу человека, а образ зеркала показывает его реальную сущность. В этом значении образ зеркала присутствует в рассказе Андреева «Мысль». Керженцев боится зеркала, так как в нем он может увидеть правду, что он перестал быть самим собой, потерял свою цельность. Зеркала множат его двойников, которые кажутся ему безумными и агрессивными. По этой причине он разбивает зеркало до приезда полиции, а затем пишет: «Если когда-нибудь одному из вас придется пережить то, что пережил я в эту ночь, завесьте зеркала в той комнате, где вы будете метаться» [Андреев 1990–1996, I, 608].

Безумие, которое охватывает героя к концу рассказа, поначалу представляется ему забавой, игрой. Керженцев свою мысль о симуляции припадков воспринимает, как роль: «Как настоящий художник, артист, я слишком глубоко вошел в роль, временно отождествился с изображаемым лицом и на минуту потерял способность самоотчета» [Андреев 1990–1996, I, 615]. Исследовательница Н.Н. Арсентьева отмечает в произведениях Андреева «мысль о мироздании как кукольном театре, маскарade или механизме, управляемом некой непреодолимой, непознаваемой для человека волей» [Арсентьева 2000, 189–190]. Эта мысль восходит тоже к Гофману. Игра – неотъемлемая часть повествования немецкого писателя. Медардус неоднократно подчеркивает, что им управляют как марионеткой, что жизнь – игра. Он переодевает костюмы, примеряет разные роли, создавая разных двойников. Путь, который проходит он от великого греха к великой благодати – неизбежен, он сам порой говорит о том, что стал игрушкой судьбы, и не знает, какова его роль. Он, как слепой, движется по жизни, в которой каждый шаг его прописан, и это рождает в его сознании ощущение безумия. Он не понимает, кто он и что здесь делает. «Я все более убеждался, что не я, а посторонняя власть, внедрившаяся в меня, навлекает невероятное, а я сам – лишь безвольное орудие, которым она пользуется ради неведомой цели» [Гофман 1991–1999, II, 127]. И в этой игре он сам же и запутывается, как Керженцев.

«Гофмановский комплекс» также можно проследить и в рассказе Андреева «Смех». Двойничество, ирония, образы зеркала, глаз, маски, куклы как символы утраты человеческой души, а также образ игры как единое целое представлены в рассказе, однако Андреев акцент делает на игро-

вое и карнавальное начало. В этом рассказе русский писатель поднимает проблему сохранения души одинокой личности в современном обществе, где царит полное бездушие. Человек у Андреева, пытаясь защититься от ужасов жизни, надевает маску, но достигает обратного результата – маска только усиливает эффект.

Главный герой рассказа Андреева, прождав возлюбленную на морозе несколько часов, узнает, что она вместе с другими веселится на празднике. Это побуждает его пойти туда в необычном костюме и маске, чтобы привлечь к себе внимание. Маска была особенно странной: «Это была, если можно так выразиться, отвлеченная физиономия. У нее были нос, глаза и рот, и все это правильное, стоящее на своем месте, но в ней не было ничего человеческого. <...> Она не выражала ни грусти, ни веселья, ни изумления – она решительно ничего не выражала» [Андреев 1990–1996, I, 402]. Ему удастся добиться желаемого эффекта: все окружающие замечают его, но результат иной: вместо интереса к нему, как к живому человеку, они воспринимают только его маску, которая вызывает дикий хохот. Герой утрачивает свое лицо, все окружающие воспринимают его как клоуна, а не как личность, душа человека теряется за маской и костюмом: «<...> если бы мне хоть на минуту дали человеческое лицо! Я кусал губы, слезы текли по моему разгоряченному лицу, а она, эта идиотская физиономия <...> смотрела с непоколебимо ужасным в своей нелепости равнодушием» [Андреев 1990–1996, I, 405]. Андреев подчеркивает, что маска сама по себе – бесчувственный предмет, поэтому скрыться за ней нельзя, можно только потерять себя. Эта маска отражает состояние героя: одиночество, тоску, личную трагедию. Не случайно, в отчаянии он восклицает: «Стыдно смеяться. Разве за моей смешной маской вы не чувствуете живого страдающего лица <...>» [Андреев 1990–1996, I, 405].

Именно у Гофмана маска и карнавальная костюм становятся способом уйти от реального мира. В одних произведениях они помогают герою выражать себя, как, например, в новелле «Принцесса Брамбилла», где Джилио, надев костюм, говорит: «Я обрел у Вас свою внутреннюю сущность, свое “Я”» [Гофман 1991–1999, II, 95]. В других – костюм скрывает подлинную личность героя, как это происходит с Медардусом. Карнавальные образы у Гофмана всегда связаны с мотивом игры и ассоциируются с переодеванием. Андреев, вслед за Гофманом, в этом рассказе использует мотив игры. Исследовательница Е.В. Корнеева отмечает двойственность функции игры в произведениях Андреева. Она считает, что «игра» в них «служит» знаком недовольства героя собой, эту недостаточность персонажи пытаются восполнить путем перевоплощения, надевания маски: «Игра – это попытка защитить себя от боли, оскорблений, насмешек, однако в большинстве случаев все действия героев не приводят к желаемому результату, так как игра диктует свои законы, лишаящие личность свободы, индивидуальности, обрекает ее на новые страдания» [Корнеева, 2000, 10].

Важную роль в рассказе «Смех» играет образ зеркала, которое отражает двойника – другого в маске. Герой смотрится в зеркало, на свое

другое «Я» и не узнает себя. Это отражение порождает у него смех, хохот: «<...> я взглянул в зеркало, – на меня смотрела идиотски спокойная, непоколебимо равнодушная, нечеловечески неподвижная физиономия. И я... я рассмеялся» [Андреев 1990–1996, I, 404]. Эта маска скрывает истинные чувства героя, его душу. Маска узурпирует душу героя, пробуждая среди присутствующих хохот, который у Андреева выступает как заразная болезнь, приводящая к состоянию безумия: «Весь путь меня окружала и давила грохочущая туча хохота и двигалась вместе со мной, а я не мог вырваться из этого кольца безумного веселья» [Андреев 1990–1996, I, 404].

Герой пытается бороться с этим безумием, но оно, как нарастающий ком, охватывает все вокруг: «Минутами оно захватывало и меня: я кричал, пел, плясал, и весь мир кружился в моих глазах, как пьяный. <...> И как одинок я был под этой маской!» [Андреев 1990, 405]. Андреев в рассказе противопоставляет внутренний мир героя, где он одинокий, живой и настоящий, и внешний мир, равнодушный, искусственный, зараженный безумием. По мысли писателя, весь мир надевает на себя такие маски, и редко кому удастся сохранить под ней свою истинную душу. Не случайно, попытки сорвать эту маску воспринимаются окружающими, как безумие: «Братцы, он с ума сошел! Глядите, он раздирает свой костюм! Он плачет!» [Андреев 1990–1996, I, 405]. Только сорвав маску, он чувствует себя настоящим и может плакать. Слезы становятся одним из последних признаков живой души у человека.

Как символ безумия выступает смех и в рассказе «Красный смех». Главная идея произведения – показать жестокость и противоестественность войны. Тема войны у Андреева выражается в традиции «гофмановского комплекса» и является одним из вариантов воплощения проблемы механизации человека и общества. В основе повествования лежит идея романтического двоemiрия. Мир в рассказе поделен на мир войны, зараженный безумием и ужасами, и мир без войны, где все тихо, спокойно и размеренно: «<...> клочок голубых обоев и нетронутый запыленный графин на моем столике. А в соседней комнате – и я их не вижу – находятся будто бы жена моя и сын» [Андреев 1990–1996, II, 27]. Центральным образом рассказа выступает образ смеха, который является символом смерти, хаоса и безумия. Он достигает гротескных размеров, материализуется и приобретает конкретные черты: «<...> в этом коротком, красном, текущем продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех. <...> Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» [Андреев 1990–1996, II, 33]. Андреев использует романтическую иронию и гротеск, которые имеют и отчасти гофмановские истоки. На этот указывает и исследователь Д.С. Тихомиров [Тихомиров 2016, 34], однако, созидательная ирония Гофмана у Андреева трансформируется, превращаясь в разрушительную иронию, которая только усиливает трагизм происходящего.

Образ глаз отражает духовную смерть героев, попавших под влияние всеобщего безумия: «<...> он <...> тоскливо впился в меня проваливши-

мися горящими глазами» [Андреев 1990–1996, II, 36]. Красные глаза символизируют зараженные глаза, они становятся признаком безумия: «Вот поднялась над толпою голова лошади с красными безумными глазами» [Андреев 1990–1996, II, 28]. Важную роль в повести выполняет и образ зеркала, который как у Гофмана, отражает душу человека. Не случайно, герой просит зеркало, чтобы убедиться, что он еще не потерял свою душу: «Тут нет зеркал. <...> Послушай, дай мне зеркало. Дай!» [Андреев 1990–1996, II, 29]. Люди на войне становятся марионетками, куклами, попав под влияние красного смеха: «Руки и ноги его разбросаны, и он, видимо, старается собрать их, но не может: сведет руки, и они тотчас распадутся» [Андреев 1990–1996, II, 29].

В рассказе «Стена» Андреев создает символическую гротескную картину общества, в котором безумие уже поглотило всех, и люди потеряли человеческие черты: одни, как марионетки, повторяют одни и те же движения, устав от бесконечного танца, другие умоляют о смерти, которая не властна над ними, третьи терзают тела других. Причиной их страданий является гротескный образ стены, которая равнодушно «хохочет» над своими жертвами сатанинским смехом и «шаловливо» роняет на них камни, которые дробят их головы и расплющивают тела. Андреев в этом рассказе использует прием одушевления «неживого», когда «живое» превращается в «мертвое», а «неживое», наоборот, оживает. Как живую, например, он описывает в рассказе ночь: «<...> она была всегда такая усталая, задыхающаяся и угрюмая. Злая она была. Она рычала на нас, как плененный зверь, разум которого помутился, и гневно мигала огненными страшными глазами» [Андреев 1990–1996, I, 490]. Андреев активно использует этот прием и в других произведениях. Например, в рассказе «Предстояла кража» дом изображается как живое существо: «По низким потолкам его кто-то ходит тяжелыми стопами; шагов его почти не слышно, но доски гнутся, а в пазы сыплется мелкая пыль» [Андреев 1990–1996, I, 640]. А в рассказе «Красный смех» появляется образ ожившей проволоки, которая хватается за руку или за ногу, отчего они умирают. Этот прием одушевления «неживого» восходит к Гофману, у которого предметы часто оживают и ведут самостоятельную жизнь, как, например, в новелле «Принцесса Брамбилла», где «бесстыжее дерево свесило свою листву в окно, и непрошенным гостем вмешалось в разговор» [Гофман 1991–1999, III, 185].

Однако Андреев идет дальше, у него материализуются, оживают и абстрактные понятия. Вот как, например, он описывает понятие *ложь*: «Опять оно, шипя, выползло из всех углов и обвивалось вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей» [Андреев 1990–1996, I, 416]. Или *мрак*: «Побледневший мрак комнаты в страхе бежал от высоких окон, и собирался у стен, и прятался в углы, – а в окна молча глядело что-то большое, мертвенно-белое» [Андреев 1990–1996, I, 413]. В рассказе «Красный смех» одушевляются звуки: «Отрывистый и ломаный звук метался, и прыгал, и бежал куда-то в сторону от других – одинокий, дрожащий от ужаса,

безумный» [Андреев 1990–1996, II, 42]. На таком приеме одушевления абстрактного понятия строится весь рассказ Андреева «Молчание» (1900), где главное состояние, в котором пребывают все окружающие – молчание, которое близко по семантике слову «смерть», и оно поглощает все живое вокруг. Образ *смерти* у Андреева тоже обретает реальные черты: «Смерть уже сторожила его, как хищная серая птица, слепая при солнечном свете и зоркая в черные ночи» [Андреев 1990–1996, I, 506]. «Живое» же Андреев, наоборот, часто изображает как мертвое, именно так он описывает женщину в рассказе «Ложь» задолго до ее убийства: «И с холодным, как снег, лицом, с удивленно приподнятыми бровями, под которыми все так же бесстрастно и загадочно темнел непроницаемый зрачок» [Андреев 1990–1996, I, 411].

Черты гофмановского комплекса можно выделить и в рассказе «Иуда Искариот», где образ главного героя Иуды предстает как двойственный. В его душе, как у гофмановского Медардуса, борются два начала: доброе и злое, дьявольское и божественное. Он лживый, эгоистичный человек, который вынашивает идею о предательстве Иисуса, но при этом в определенный момент спасает его от гнева толпы, а также до последнего надеется, что сила любви сможет преодолеть человеческое равнодушие и слепоту: «Вдруг – они поймут? Вдруг всю свою грозную массой мужчин, женщин и детей они двинутся вперед, <...> вырвут из земли проклятый крест и <...> поднимут свободного Иисуса» [Андреев 1990–1996, II, 223]. Двойственность Иуды подчеркивается и в его портрете, который создан на основе оппозиции «живое» – «мертвое»: «Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая» [Андреев 1990–1996, II, 184]. Символика глаз в повести также важна. Иуда имеет одну мертвую половину лица, на которой незрячий глаз, который символизирует собой мертвое, бездушное начало: «Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму» [Андреев 1990–1996, II, 184]. О пелене, застилающей глаза людей и делающей их «слепыми», говорит Иуда перед распятием Иисуса.

Таким образом, «гофмановский комплекс» присутствует в рассказах Андреева как часть влияния поэтики романтизма. Психологизм, двоемирие, своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, основанной на оппозиции «живого» – «неживого» и проявляющейся в образах-символах маски, куклы, марионетки и двойника, которые подменяют человека, образе-символе зеркала, символа глаз присутствуют в произведениях Андреева и помогают отразить духовное падение общества, где человек утрачивает себя, превращаясь в бездушную куклу. Романтическая ирония и гротеск, восходящие к романтической эстетике Гофмана, у Андреева трансформируются в разрушительную иронию и становятся ярким стилистическим приемом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1990–1996.
2. Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Л. Андреева // Л. Андреев: Материалы и исследования. М., 2000. С. 175–194.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1961–1963.
4. Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Воронеж, 1996.
5. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004.
6. Генералова Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной проблематике повести) // Русская литература. 1986. № 4. С. 172–185.
7. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999.
8. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Л., 1976.
9. Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1980-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 259–335.
10. Корнеева Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Елец, 2000.
11. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в драмах Л. Андреева «Жизнь Человека», «Черные маски» и «Царь-голод» // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25. № 1. 2019. С. 146–151.
12. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23. № 4. С. 117–119.
13. Курий С. Фантазмагория реальности (сказки Э.Т.А. Гофмана). Часть 1 // Время Z. 2007. № 1. С. 13–17.
14. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. М., 1994.
15. Московкина И.И. Развитие традиций Э. По в прозе Л. Андреева // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (53). Львов, 1989. С. 106–112.
16. Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому // Вопросы театра. Сб. статей и материалов. М., 1966. С. 275–301.
17. Тихомиров Д.С. Гоголевская традиция в прозе Л. Андреева: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Астрахань, 2016.
18. Тузкова С.А., Тузков С.В. Неореализм. Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2009.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Generalova N.P. "Moi zapiski" Leonida Andreyeva (K voprosu ob ideynoy problematike povesti) ["My Notes" by Leonid Andreev (to the Question of the Ideological Problems of the Story)]. *Russkaya literatura*, 1986, no. 4, pp. 172–185. (In Russian).
2. Koroleva V.V. "Gofmanovskiy kompleks" u V.E. Meyerkhol'da ["Hoffmann's complex" in Meyerhold's Works]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, vol. 23. no. 4, pp. 117–119. (In Russian).

3. Koroleva V.V. "Gofmanovskiy kompleks" v dramakh L. Andreyeva "Zhizn' Che-loveka", "Chernyye maski" i "Tsar'-golod" ["Hoffmann's complex" in the Dramas by Leonid Andreyev "Life of Man", "Black masks" and "King-hunger"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2019, vol. 25. no. 1, pp. 146–151. (In Russian).

4. Kuriy S. Fantasmagoriya real'nosti (skazki E.T.A. Gofmana). Chast' 1 [Phantasmagoria of Reality (tales by E.T.A. Hoffmann) part 1]. *Vremya Z*, 2007, no. 1, pp. 13–17. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Arsent'yeva N.N. Problema нравstvennogo samosoznaniya lichnosti v tvorchestve L. Andreyeva [The Problem of Moral Self-consciousness in the Works of Leonid Andreev]. *L. Andreyev: Materialy i issledovaniya* [Leonid Andreev: Materials and research]. Moscow, 2000. pp. 175–194. (In Russian).

6. Moskovkina I.I. Razvitiye traditsiy E. Po v proze L. Andreyeva [The Development of the Traditions of E. Poe in Prose by L. Andreev]. *Voprosy russkoy literatury* [Questions of Russian literature]. Issue 1 (53). Lvov, 1989, pp. 106–112. (In Russian).

7. Keldysh V.A. Realizm i neorealizm [Realism and Neorealism]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1980-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature of the Turn of the Century (1980s – Early 1920s)]. Part 1. Moscow, 2000, pp. 259–335. (In Russian).

(Monographs)

8. Botnikova A.B. *Nemetskiy romantizm: dialog khudozhestvennykh form* [German Romanticism: a Dialog of Artistic Forms]. Voronezh, 2004. (In Russian).

9. Iyezuitova L.A. *Tvorchestvo Leonida Andreyeva (1892–1906)* [The Work of Leonid Andreev (1892–1906)]. Leningrad, 1976. (In Russian).

10. Mikheicheva E.A. *O psikhologizme Leonida Andreyeva*. [On the Psychology of Leonid Andreev] Moscow, 1994. (In Russian).

11. Tuzkova S.A., Tuzkov S.V. *Neorealizm. Zhanrovo-stilevyye poiski v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Neorealism. Genre and Style Searches in Russian Literature of the Late XIX – Early XX Century], Moscow, 2009. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Boyeva G.N. *Ideya sinteza v tvorcheskikh iskaniyakh L.N. Andreyeva* [The Idea of Synthesis in the Creative quest of L.N. Andreev]. PhD Thesis. Voronezh, 1996. (In Russian).

13. Korneyeva E.V. *Motivy khudozhestvennoy prozy i dramaturgii Leonida Andreyeva* [The motifs of Prose and Drama by Leonid Andreev]. PhD Thesis. Elets, 2000. (In Russian).

14. Tikhomirov D.S. *Gogolevskaya traditsiya v proze L. Andreyeva* [Gogol's Tradition in L. Andreev's Prose]. PhD Thesis. Astrakhan'. 2016. (In Russian).

Королева Вера Владимировна, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института. Научные интересы: Э.Т.А. Гофман и русская литература.

E-mail: queenvera@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-7608-9772

Vera V. Koroleva, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs.

Candidate of Philology, associate professor at Department of Journalism, Advertising and Public Relations of the Humanitarian Institute. Research interests: Hoffmann and Russian literature.

E-mail: queenvera@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-7608-9772

E.V. Glukhova (Moscow)

HETEROTOPY OF THE COUNTRY ESTATE IN THE POETICS OF RUSSIAN SYMBOLISM (PART I: ZINAIDA HIPPIUS)*

Abstract. The article describes the phenomenon of describing a country estate in the literature of Russian modernism as a heterotopy. The estate narrative of Russian literature of the 19th century demonstrates that the most significant events in the hero's life take place in the noble estate, and consequently, the duration of the action and the plot are maximally compressed, and at the same time extended in time. We should not forget that in fact the noble estate served as a repository of intellectual and cultural memory. After the destruction of the landowner estate in Soviet times, the most important signs of the manor heterotopy are preserved: this is the memory of a geographical place, a memory of the manor topos. The heterotopic model of the Russian estate demonstrated exceptional stability for a long time, having functionally transformed, on the one hand, into a summer residence (dacha); on the other hand, the function of the cultural memory is taken over by the modern museum-estate. The article analyzes the stories of Zinaida Hippus "The Witch", "Two – One", "Out of Time". The manor space of Hippus stories not only creates scenery for the storyline, but also reflects the natural world bursting into the hero's mind, that conflicts with the rational-conceptual line of urban behavior. Elements of the folklore-mythological narrative characteristic of the aesthetics of Russian symbolism are revealed (the story "The Witch"). At the heart of the semiosphere of the country estate's world of Hippus stories is the Turgenev's plot of a summer romance flirt. Contact with the elements of nature is not only a triumph of the irrational and mystical in the hero's mind, but also signs of his initiation: thus, the story "Two – one" is devoted to the topic of the physiological maturation of the hero, who overcomes the boundary between the memory of the manor paradise of his childhood and growing up. In one of Hippus' later stories, the world of country estate culture turns into a fantastic and closed world where time flows according to its own laws, and the manor with its old library becomes a repository of the cultural memory of a passing era ("Out of Time"). The semiosphere of the homestead world in Hippus stories demonstrates the hero's movement to a functionally different space compared to his usual world, where real events can receive a fantastic explanation ("The Witch"), and time flows according to its own laws, turning out to be a frozen capsule of time ("Out of Time"). Actual events occur both in a metaphorical (memory and living memory) and mythological (false synchronization) time section (the stories "Out of Time" and "Two – One"); the movement of historical time itself is extremely slow and completely freezes ("Out of Time").

Key words: Russian country estate; estate topos; heterotopy; Zinaida Hippus; Russian symbolism; space and time of literary text.

* This study in IWL RAS was supported by Grant from the RSF (project no. 18–18–00129).

Е.В. Глухова (Москва)

Гетеротопия усадьбы в поэтике русского символизма (часть первая: Зинаида Гиппиус)**

Аннотация. В статье описывается феномен изображения усадьбы в литературе русского модернизма как гетеротопии. Усадебный нарратив русской литературы XIX века демонстрирует, что в дворянской усадьбе происходят наиболее значительные события в жизни героя, а следовательно, время действия и сюжет оказываются максимально сжатыми и одновременно протяженными во времени. Фактически усадьба выполняла функцию хранилища интеллектуальной и культурной памяти. После уничтожения помещичьей усадьбы в советское время, сохраняются важнейшая примета усадебной гетеротопии: это память географического места, воспоминание об усадебном топосе. Гетеротопная модель русской усадьбы продемонстрировала исключительную устойчивость на протяжении длительного времени, функционально трансформировавшись, с одной стороны, в дачное хозяйство; с другой стороны, функцию хранилища памяти культуры принимает на себя современный музей-усадьба. В статье проанализированы рассказы З.Н. Гиппиус «Ведьма», «Двое – один», «Вне времени». Усадебное пространство не только создает декорацию к сюжетной линии рассказа, но и отражает врывающийся в сознание героя мир природы, конфликтующий с рационально-схематической линией городского поведения. Выявляются элементы фольклорно-мифологического нарратива, свойственного эстетике русского символизма («Ведьма»). В основе семiosферы дачно-усадебного мира рассказов Гиппиус лежит тургеневская фабула летнего любовного романа-флирта. Соприкосновение с природной стихией – это не только торжество иррационально-мистического в сознании героя, но и знаки его инициации: так, рассказ «Двое – один» посвящен теме физиологического созревания героя, который преодолевает границу между воспоминанием об усадебном рае своего детства и взрослением. Мир усадебной культуры в одном из поздних рассказов Гиппиус превращается в фантастический замкнутый мир, где время течет по своим законам, а усадьба с ее старинной библиотекой становится хранилищем культурной памяти уходящей эпохи («Вне времени»). Семiosфера усадебного мира в рассказах Гиппиус демонстрирует перемещение героя в функционально иное пространство по сравнению с привычным ему миром, где реальные события могут получать фантастическое объяснение (рассказ «Ведьма»), а время течет по своим законам, оказываясь застывшей капсулой времени (рассказ «Вне времени»). Фактические события происходят как в метафорическом (память и ожившее воспоминание), так и мифологическом (ложная синхронизация) временном срезе (рассказы «Вне времени» и «Двое – один»); движение же собственно исторического времени предельно замедленно и вовсе замирает («Вне времени»).

Ключевые слова: русская усадьба; усадебный топос; гетеротопия; З.Н. Гиппиус; русский символизм; пространство и время художественного текста.

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта РФФИ (проект № 18–18–00129).

The concept of heterotopy, introduced by Michel Foucault, absorbed quite slowly by literary criticism, still remains a feature of the philosophical and cultural sphere [Шестакова / Shestakova 2015 b], which can be explained by its interdisciplinarity and actual existence as a scientific metaphor. Following the logic of modern philosophical and literary interpretation, heterotopy is not just another space, but a place where spacio-temporal relations are built differently than in the conventionally combinatorial models. According to V. Podoroga, “there are no particular heterotopies, they are all known and familiar to us: theater, library, house, cemetery, cinema, museum; human life is determined by movement along the path from birth to death within such heterotopic spaces. <...> If living space is able to reproduce and develop itself, it means that its heterotopic structure is stable and effective” [Podoroga].

A Russian country estate also undoubtedly belongs to heterotopic structures: they emerged over the course of one and a half centuries of pre-revolutionary Russia. A Russian country estate, with its special world order and passage of time, focused on the reproduction of the seasonal peasant cycle, with a typical set of sustainable models of lifestyle and domestic behavior. The structure of a Russian estate has some distinguishing features: the architecture of the manor house, its location in the center of the estate complex, the organization of courtyard services around it, with a mandatory linden alley, with an apple / cherry orchard, a pond or a cascade of ponds. The structure of the homestead world within itself is beyond the boundaries of the usual cultural binary oppositions such as “city – village”, “urban environment – rural life”.

In the tradition of 19th-century Russian literature, the estate is not just a decoration for the events that take place, but the place where the action is localized in a different space-time segment: the flow of time there goes either way. It is no coincidence that the most significant events in the lives of the heroes take place in the noble estate (*Captain's Daughter* by Pushkin, *Dead Souls* by Gogol, *Fathers and Sons* by Turgenev, Chekhov's *The Cherry Orchard*). Starting with the literature of classicism, a number of stable narrative models are assigned to the estate culture: at the turn of the 18-19th centuries, these were epistolary and memoirs (for example, T. Bolotov's historical notes, which he wrote in his village, after he retired [Болотов / Bolotov 1907]), women's home albums, poetry (Pushkin's productive creative autumn in the Boldino estate).

Another important feature of the Russian estate world is that it served as the guardian of intellectual and cultural memory: in every estate there was always a library [Дмитриева / Dmitriyeva 2018]. As noted by researcher: “Heterotopies are also characterized by special time relationships – they can accumulate time (such as museums and libraries), abolish it, interrupt. Therefore, heterotopies are a special kind of spatio-temporal unity associated with the transformation of subjectivity” [Беззубова / Bezzubova 2011, 201]. It can be argued that the landowners' houses, full of books and art objects, performed the functions of museum repositories at the turn of the 19–20th centuries. One of the first post-revolutionary decrees of the People's Commissariat for Education called for the nationalization of cultural values, and the first expeditions to save the heri-

tage went to country estates: for national antiquities, objects of art and books [Кончин / Konchin, 1988].

There was only one step from the accumulation of national and cultural memory to its destruction. This process was recorded by A. Chekhov in the drama *The Cherry Orchard*, showing the arrival of a new generation of capitalists who massively bought up the noble nests, restoring order there. After the revolution, even more radical changes took place: the landowner estate was destroyed, which symbolically meant the destruction of national cultural memory. At the same time, the most important signs of heterotopy of the Russian estate are preserved and above all is the memory of places, the memory of the estate *topos* (the term is being actively developed in the project “Russian estate in Literature and Culture: Domestic and Foreign View” [Дмитриева / Dmitriyeva 2019; Богданова / Bogdanova 2019]), geo-poetics. Thus, the heterotopic model of the Russian estate demonstrates exceptional stability, having functionally transformed, on the one hand, into a country house – *dacha*; on the other hand, the museum-estate takes over the function of a cultural memory store.

In our article, we would like to outline some ways of describing the Russian estate as a heterotopy in the literature of the Silver Age. We know of at least two articles, considering the estate *topos* of Russian literature from this perspective [Кривонос / Kryvonos 2015; Шестакова / Shestakova 2015 a]. First of all, we need to identify possible points of contact between the heterotopia as the concept of non-classical philology and literary criticism of traditional concepts such as the art space and time.

We will turn to the early description of the concept of heterotopy in Foucault's works, in which he pointed out that a heterotopy is not just another space, but a gap, a breakdown of the smooth implementation of everyday life, revealing a complex system of special spaces (*rhizome*), places of human activity and life-feeling. “*Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to ‘hold together’ ” [Foucault 2002, xix].

We assume that the estate *topos* of Russian literature not only demonstrates another dimension of the hero's being in it, but, according to the inertia of the story, a hero always situated in a different space, while being in the estate's plot, with significant events occurring and not necessarily due to external circumstances; meanwhile, the current time in the country estate changes in comparison with the urban one. Let's try to confirm our guess, using as an example the stories of Zinaida Hippus.

The prosaic legacy of Hippus largely emerged in the mainstream mass fiction of the late 19th century. Her stories often addressed the poetics of Turgenev's. It should be noted that the country estate prose occupies a relatively small place in the Hippus heritage, is connected with the typology of the love line of the estate narrative of the 19th century, but at the same time it shows

the motifs of the Symbolist prose with an interest in folklore and mythological universals, and with the type of existentially unsatisfied hero. Of the five early books, the following stories were devoted to the estate theme: “Closer to Nature”, “Goddess”, “Humility”, “Miss May”, “The Witch”, “Morning of Days”, “Out of Time”, “Two – One”.

The plot of the estate in Hippius’s narrative is sketchy enough: usually the hero comes to visit the estate and becomes a kind of catalyst for transforming the usual life. Hippius accurately reproduces the toponymy of a country estate in her stories: a manor house located on a hill, a terrace in front of it, where tea drinking under lindens takes place; near the house there is a park with alleys; the manor idyll is completed by a pond or lake overgrown with water lilies. The reproduction of the loci of the Russian estate in these stories does not just create a decoration for the plot lines, but reflects the natural world bursting into the hero’s mind, conflicting with the rational-schematic line of his or her urban behavior. The alley, as part of the manor garden ensemble, opens up an interaction with the natural world, conceived by Hippius on the sensual-erotic metaphor of smell and touch; means of expressiveness emphasize the connection of the homestead world with an irrational principle that changes the usual course of reality. Elements of the folklore and mythological narrative characteristic of the aesthetics of Russian symbolism are revealed in the story “The Witch”. The arrival of the French governess, the lonely and miserable M-me Lino, is the beginning of the story. She wholeheartedly became attracted to the servant Marfushka, a girl, who is dreamy and overwhelmed by longing. The other servants in the estate seriously suspect that the old governess is a witch, otherwise why did the maid love her so much? Marfushka is overcome by obsessive visions of the witch’s flight; for her this is an opportunity to escape from the boring routine. The theme of the presence of otherworldly forces manifesting themselves in everyday manor life is emphasized, along with a deliberately mysterious description of the manor lake: all this turns the ordinary reality of the manor into a new mythological space. Lake water is a sign of double peace, a failure in another space, organized according to the irrational laws of folklore and mythological universals. Lake, pond, water serve as a place of communication with the other world; water, as a reflection of the heavenly abyss, is a mirror reflecting the entrance to another world. Water in the stories of Hippius was associated with the motif of death; the heroine of the story, Marfushka, peers into the depth of the lake, trying to see where “even a green strand of hair, though the pale hand of a mermaid” [Гиппиус / Hippius 2002, 140]. The image of the mermaid, as a harbinger of Marfushka’s imminent death, is symbolically emphasized by the long greenish dress worn by the deceased daughter of the governess and which she gives to Marfushka. One night, having tried to secretly dress, she feels the coolness of his mysterious greenish cloth; in this mermaid dress, having felt the irresistible call of freedom, she runs away to the lake and imagines that the world under her feet will be overturned in the glassy blackness of the lake surface. The ending of the story is symbolic: Marfushka jumps down into the lake, but it seems to her that she flies up to the moon, realizing one of the

favorite gnostic formulas by Merezhkovsky: “The sky above – the sky below”.

At the heart of the *semiosphere* of the country-estate world in all Hippius’s stories is the plot of the summer romance flirtation, which is quite traditional for the Turgenev country estate’s prose. In the story “Two – One”, the contact of the hero with the natural elements in the estate is not only a triumph of the irrationally mystical in his mind, but also signifies his initiation into the adult world. The story is dedicated to the physiological growth of a hero who overcomes the boundary between the children’s paradise world (his memories of his childhood in the estate) and growing up. A young man, a schoolboy who failed his exams, comes to rest in the estate, where everything for him is filled with memories of the blessed world of childhood. The hero painfully feels his loneliness against the background of spring flowering and the emerging life; he idly spends time walking around the lake and the old park as he is tormented by the question: what is love? Vague desires form, which are reflected in the tactile-sensory world surrounding nature: “He has not even yet shut the door when moist murmurs, insatiable and gentle whispers of dewy soil revealing itself, growing nocturnal herbs crawled into the room, and everything began somehow moving, around and deep down, breathing and scenting, sighing and living, ascending, being dark, warm, and tender” [Гиппиус / Hippius 2001 b, 145–146].

The young man learns the signs of the familiar world of his childhood, wanders in an old park and sits on the balcony of the manor house; the device of his manor world bears signs of the blissful state of paradise, innocent and already leaving, he “sat all evening on the round balcony, from where the river can be seen, the forest in the distance, beyond which the sun falls” [Гиппиус / Hippius 2001 b, 148]. Thus, the estate becomes a memory space, where the historical tide is stopped; the time acquires a mythological cyclical nature. “Vladya loved this place near the bathhouse when he was a boy. Then he forgot, and now he walks again, sits on the bathhouse stairs, or on the grass, lies in the sun” [Гиппиус / Hippius 2001 b, 149]. And near the bathhouse he was seduced by the courtyard girl Mavrushka, inviting him to come to this place he had loved since childhood – at night, for love and joy. Fear and horror overcomes a hero who has lost his innocence, he falls ill, his mother and sister come to him from the city. She immediately understands that something irreparable happened to her brother, because they were always close in childhood. The hero tells his sister his story, and together, through the window (like him) they go to look at that place near the bathhouse, near the river where everything happened. Thus, the heroes re-cross the initial border together and this border – between the memory of paradise – childhood in the estate and growing up. Hippius endows the natural world around the estate with animistic-sensual movements – this once again emphasizes that even becoming everyday, the estate space is fundamentally different: “Today a fog rose from the river, long, with long tongues, whiter than white air, all alive, but under the fog below something rustled, chattered, the coronet lamented in a piercing whisper, and the starless sky stood high, motionless, and cold” [Гиппиус / Hippius 2001 b, 168].

Hippius’s story “Out of Time” is one of the last on the theme of the depart-

ing, dying manor. The main character – the artist – comes to visit the estate of his distant relatives, two old maids. During a trip to their distant estate, he feels a sense of moving into a completely different space: “It seemed to me that I was in some unknown world. Weird! There are trees, moss, grass, sky and air. In Peterhof, too, trees, moss, grass, sky and air. Meanwhile, I felt that I was seeing all this for the first time” [Гиппиус / Hippus 2001 a, 370]. The time line in their estate world froze about half a century ago – this is emphasized by salon conversations of the period of the 1840s, full of themes of Pisarev and Dobrolyubov; mistresses of the estate reread and discuss half a century old magazines and books from their old library: “And a strange thing! After a while I did so heartily denied Pisarev and Dobrolyubov as if their articles had just been published and I had to polemicize with them in a magazine tomorrow” [Гиппиус / Hippus 2001 a, 382]. The artist does not dare to draw a picture in the yellowed album of the owners of the estate, it seems to him that the sheets are scattered from decay; the clavichords played by the older sister vaguely remind him of scenes from his distant childhood. The youngest of the aunts – whose youthful portrait hangs on the wall and fascinates the artist with her lovely beauty – flirts with him and falls in love with him. The artist is captured by the frozen time that bound the inhabitants of the estate. Resisting this temporary trap, the artist flees in horror from this mummified and crumbling world.

Thus, the world of estate culture in one of Hippus’s later stories turns into a fantastic closed world where time flows according to its own laws, and the estate with its library heritage of ancient manuscripts becomes a repository of the cultural memory of the passing era. It is impossible not to notice that the space and time of the homestead world in Hippus’s prose quite obviously has the properties inherent in heterotopy as another space. The world of estate culture exists as a time capsule, more in the consciousness of heroes than as a real-life object. Perhaps this was due to the recognition by Hippus that the world of Turgenev’s landowner estate with its world of romantic young ladies, portraits of ancestors, old clavichords, old architecture – all this is destroyed and is becoming a thing of the past.

Thus, the semiosphere of the homestead world in Hippus stories primarily demonstrates the hero’s movement to a functionally different space compared to his usual world, where real events can receive a fantastic explanation (the story “The Witch”), and time flows according to its own laws, turning out to be a time capsule (the story “Out of Time”). Actual events taking place both in the metaphorical (memory and living memory) and mythological (false synchronization) time section (stories “Out of Time” and “Two – One”); then the movement of historical time is extremely slow and completely freezes (“Out of Time”).

*(Translated to English by the author of the article,
edited by E.E. Tchougounova-Paulson).*

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Беззубова О.В. «Другие пространства» Мишеля Фуко: современные страте-

- гии интерпретации // Вестник гражданских инженеров. 2011. № 2 (27). С. 199–204.
2. Богданова О.А. Образ рая в русской литературе 1910-1920-х годов: динамика «усадебного топоса» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 181–192.
 3. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанная самим им для своих потомков 1738–1793 гг.: в 4 т. СПб., 1907.
 4. (a) Гиппиус З.Н. Альпий меч. Четвертая книга рассказов. СПб., 2001.
 5. (b) Гиппиус З.Н. Черное по белому. Лунные муравьи. Пятая и шестая книга рассказов. СПб., 2001.
 6. Гиппиус З.Н. Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб., 2002.
 7. Дмитриева Е.Е. Русская усадьба: семантика, топос и хронос // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 140–168.
 8. Дмитриева Е.Е. Чтение в усадьбе и культурный метатекст повести И.С. Тургенева «Фауст» // И.С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография. СПб., 2018. С. 73–87.
 9. Кончин Е. Революцией призванные: Рассказы о московских эмигрантах. М., 1988.
 10. Кривонос В. «Херсонский помещик»: другое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюс, 2015. С. 285–293.
 11. Подорога В. Событие: Бог мертв. Фуко и Ницше. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (дата обращения 15.09.2019).
 12. (a) Шестакова Э. Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюс, 2015. С. 295–305.
 13. (b) Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 58–72.
 14. Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. London; New York, 2002.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bezzubova O.V. “Drugie prostranstva” Mishelya Fuko: sovremennyye strategii interpretatsii [“Other Spaces” by Michel Foucault: Modern Interpretation Strategies]. *Vestnik grazhdanskikh inzhenerov*, 2011, no. 2 (27), pp. 199–204. (In Russian).
2. Bogdanova O.A. Obraz raya v russkoy literature 1910-1920-kh godov: dinamika “usadbnogo toposa” [The Image of Paradise in Russian Literature of the 1910–1920s: Dynamics of the “Estate Topos”]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2019, vol. 53, pp. 181–192. (In Russian).
3. Dmitriyeva E.E. Russkaya usad'ba: semantika, topos i khronos [Russian Country Estate: Semantics, Topos and Chronos]. *Imagologiya i komparativistika*, 2019, no. 11, pp. 140–168. (In Russian).
4. (b) Shestakova E.G. Geterotopiya – rabocheye ponyatiye sovremennoy gumanitaristiki: lite-raturovedcheskiy aspekt [Heterotopia – modern Operating Concept of the Humanities: Literary Aspect]. *Kritika i semiotika*, 2015, no. 1, pp. 58–72. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Dmitriyeva E.E. Chteniye v usad'be i kul'turnyy metatekst povesti I.S. Turgeneva “Faust” [Reading at the country estate and cultural metatext of Turgenev’s “Faust”].

I.S. Turgenev: *tekst i kontekst: Kollektivnaya monografiya*. [I.S. Turgenev: Text and Context: Collective Monograph]. Saint-Petersburg, 2018, pp. 73–87. (In Russian).

6. Krivosos V. “Khersonskiy pomeshchik”: drugoye prostranstvo v “Mertykh dushakh” Gogolya [“Kherson Landowner”: Another Space in Gogol’s “Dead Souls”]. *Geterotopii: miry, granitsy, povestvovaniye* [Heterotopias: Worlds, Boundaries, Narrative]. Vilnius, 2015, pp. 285–293. (In Russian).

7. (a) Shestakova E. Geterotopii goroda-dachi-kurorta v mire I.A. Bunina [Heterotopy of a city-cottage-resort in the world of I.A. Bunin]. *Geterotopii: miry, granitsy, povestvovaniye* [Heterotopias: Worlds, Boundaries, Narrative]. Vilnius, 2015, pp. 295–305. (In Russian).

(Monographs)

8. Konchin E. *Revolutsiyey prizvannyye: Rasskazy o moskovskikh emissarakh* [Revolution Called: Stories about Moscow’s Emissaries]. Moscow, 1988. (In Russian).

9. Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London; New York, 2002. (In English).

(Electronic Resources)

10. Podoroga V. *Sobytiye: Bog mertv. Fuko i Nitsshe* [A Case: God is Dead. Foucault and Nietzsche]. Available at: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (accessed 15.09 2019).

Elena V. Glukhova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: Russian literature and culture turn of the 19th–20th centuries; heritage and biographies of Silver Age writers such as Andrei Bely, Alexander Blok, Viacheslav Ivanov; mythopoetics of Russian Symbolism; ego-document studies; prosody.

E-mail: elenagluhova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3847-0369

Глухова Елена Валерьевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Область научных интересов: русская литература и культура рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография писателей Серебряного века: Андрея Белого, Александра Блока, Вячеслава Иванова; мифопоэтика русского символизма; стиховедение; поэтика эго-документа.

E-mail: elenagluhova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3847-0369

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00101

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

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

Аннотация. Во второй статье двухчастного цикла рассматривается образ девы-воительницы в лирике Блока 1905–1916 гг. Показано, что если ранее вагнеровские мотивы были вынесены на маргиналии, то с 1905 г. они встраиваются в основной сюжет. И если для более ранней лирики главными из них были пламя вокруг спящей Брунгильды и ее пробуждение героем, то во втором томе их место занимает мотив измены и смерти Зигфрида – наряду с анамнесисом, т. е. припоминанием (утраченного героического прошлого), а в третьем – мотив забвения, рокового неведения «первой любви». Описывается соотношение с валькирией образов девы-змеи (во втором томе лирики) и лебединой девы (во втором и третьем). Выявляется соположение образа воительницы не только с Девой Марией и ангелом, но и с Родиной (Русью) в третьем томе. Указывается, что в типологическом отношении блоковская креативная рецепция образа воительницы включает две сюжетные возможности, казалось бы, противоположные: с одной стороны, происходит испытание силы лирическим героем и воительницей, причем оно сопровождается гибелью персонажей, а с другой, происходит их отказ от испытания силы, и поединок замещается любовным преследованием, эротическим поиском. Благодаря тому, что у Блока главной сюжетной коллизией является гностическая коллизия спасения, пробуждения одного персонажа другим, причем статус «спасающего» и «спасаемого» оказывается меняющимся, нестабильным (как и факт осуществления / неосуществления интенции спасения), эти сюжетные возможности чередуются, мерцают, взаимоотражаются.

Ключевые слова: воительница; валькирия; Брунгильда; Вагнер; Вл. Соловьев; гностический миф; лебединая дева; змея.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

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

Abstract. The second article of the two-part cycle considers the image of the female warrior in Blok’s lyrics of 1905–1916. While in the earlier lyrics Wagnerian motifs were marginal, since 1905 they are woven into the main plot. Previously, key motifs related to the Ring tetralogy in Blok’s poetic works were fire surrounding the sleeping

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

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

heroine and her awakening but in the second volume of Blok's poetry they are overshadowed by the motif of Siegfried's betrayal and death – together with the motif of anamnesis, i.e. recalling (of the lost heroic past), and in the third volume – by the motif of oblivion, of fatal non-recognition of the “first love”. The relation between Valkyria and the images of snake maiden (in the second volume) and swan maiden (in the second and third volumes of Blok's lyrics) is described. Characteristic for the third volume juxtaposition of the female warrior not only with Virgin Mary and angel but also with Russia (Rus') as homeland is revealed. The author shows that Blok's creative reception of the image of female warrior typologically includes two plot possibilities which usually appear as contradicting. On the one hand, the contest of strength between the lyrical hero perceived as a warrior and the female warrior happens (and finishes with the death of one or both characters), and on the other hand, this contest is replaced by love pursuit, erotic quest. Due to the fact that Blok's main plot is Gnostic plot of salvation, of the awakening of one character by another one while the status of the saving / being saved is changing, non-stable (same as the fact of implementation or non-implementation of salvation), those plot possibilities alternate, flicker, reflect one another.

Key words: female warrior; Valkyrie; Brünnhilde; Wagner; Vl. Solovyov; Gnostic myth; swan maiden; snake maiden.

В первой статье цикла речь шла о воительнице и связанном с ней мотивно-сюжетном комплексе в ранней блоковской лирике (1898–1904). В стихах второго тома «канонической» трехтомной структуры лирики Блока сохраняется образ героя как воина – необходимого участника пары «равных», но принципиальная разница по сравнению с ранней лирикой состоит в том, что теперь это, как правило, *воин побежденный, раненый, умирающий* («Сын и мать», 4 октября 1906) или умерший, *пребывающий во сне или даже пародийно сниженный* («Балаганчик», июль 1905) – словом, *находящийся в фазе затмения, упадка*. Примечательно также, что если в первом томе вагнеровские мотивы были, так сказать, вынесены на маргиналии, то теперь они встраиваются в основной сюжет. И если для более ранней лирики центральными вагнеровскими мотивами являлись пламя вокруг (нередко спящей) героини и ее пробуждение героем, то во втором томе их место занимает *мотив измены* Зигфрида и, в результате, *его смерти*. При этом в ряде стихотворений содержится и надежда на грядущее спасение героя героиней, так что эта фаза нередко осознается как временная.

Мотивы лирики первого тома появляются во втором как отблеск прошлого, в рамках темы *«иных времен»*, где лирический герой был действительно «героем». На сопоставлении двух времен и *идеи «вечно возвращения»*, принципиальной уже в конце первого тома («Дали слепы, дни безгневны...»), строится поэма «Ночная Фиалка» (1905–1906) с ее скандинавскими мотивами (как известно, восходящими отчасти к «Северной симфонии» А. Белого). Герой, пребывающий во сне, «припоминает» героическое прошлое, в котором он был «Стройным юношей, храбрым героем, / Обольстителем северных дев» [Блок 1997–, II, 31].

Образ *темного двойника*, своего рода полумертвеца, в которого обращается прежний светлый воин, возникает и в стихотворениях «Я живу в глубоком покое...» (15 июня 1904), «Поет, краснея, медь. Над горном...» (4 июля 1904) – наряду с мотивом *припоминания героического прошлого* героем, спящим мертвым сном, как в «Ночной Фиалке», и вагнеровской реминисценцией «рога заблудившегося героя» (Зигфрида). Этот комплекс мотивов крайне устойчив во втором томе; содержится он и в стихотворении «Бред» (4 ноября 1905), которое Д.М. Магомедова интерпретирует как воспроизведение «сцены из “Тибели богов”, где к Зигфриду, изменившему Брюнгильде, возвращается память под действием волшебного напитка, а его рассказ о встрече с ней кончается гибелью героя» [Магомедова 1997, 92]:

Так слушай, как память остра, –
Недаром я в смертном бреду...
Вчера еще были, вчера
Заветные лес и гора...

Я Белую Деву искал –
Ты слышишь? Ты веришь? Ты спишь?
Я Древнюю Деву искал,
И рог мой раскатом звучал.

<...>
Я твердой стопою всхожу –
О, слушай предсмертный завет!...
В последний тебе расскажу:
Я Белую Деву бужу!

<...>
Мы были, – но мы отошли,
И помню я звук похорон:
Как гроб мой тяжелый несли,
Как сыпались комья земли.
[Блок 1997–, II, 68–69]

Очевидно, здесь воспроизводится центральная мифологема первого тома – пробуждение сонной девы героем, но принципиально, что подвиг отнесен к радикально прошедшему, тогда как в условно настоящем герой находится в сонном бреду, который также предстает как смерть (как в лермонтовском «Сне»). Здесь ситуация приобретает максимальный драматизм: *спящими оказываются оба протагониста* («Ты слышишь? Ты веришь? Ты спишь?»; «Мы были, – но мы отошли»), и *спасению*, таким образом, *прийти неоткуда*.

Несколько иначе завершается стихотворение «Всё так же бродим по земле...» (17 октября 1905), где герой находится под покровительством

героини – крылатого «Ангела-лебедя». Напомним, что валькирии – «лебединые девы»: «В эддическом цикле о Сигурде Брюнхильд упоминает лебединое одеяние в связи с тем моментом своей биографии, который позволяет отождествить ее с валькирией Сигдривой...» [Гвоздецкая 2011, 71]; «Лебединый облик валькирий принято приписывать и первоначальной связи с богом неба Тюрор, который некогда возглавлял мифический пантеон, но впоследствии был вытеснен <...> Одним» [Гвоздецкая 2011, 72], причем таким обликом «наделяются именно те валькирии, которые из мира Вальгаллы перешли в мир людей, обрели земные черты» [Гвоздецкая 2011, 75], обладают «двойной природой, сверхъестественной и естественной» [Гвоздецкая 2011, 78], обеспечивающей их браку с героем «священный», «сакральный» характер. Всё это черты, характерные и для автобиографического мифа Блока с запечатлевшимся в нем гностическим сюжетом.

В обсуждаемом стихотворении лебедь сонный, спящий, так что, неразрывно связанные, герой и героиня терпят поражение в битве жизни, однако потом возносятся обратно в родную высшую стихию:

Всё так же бродим по земле
Ты – Ангел, спящий непробудно,
А я – незнающий и скудный,
В твоём завернутый крыле.
<...>

Но будем вместе. Лебедь сонный
И я – повержен вслед за ним –
Как дым каильный, благовонный,
К началам взнесшийся своим.
[Блок 1997–, IV, 190]

В стихах конца 1906 – 1907 гг. появляется мотив *героического дерзновения*, по-вагнеровски и по-зигфридовски «активного, волевого, действенного отношения к миру» [Магомедова 1997, 89]. Так, в стихотворении «Так окрыленно, так напевно...» (октябрь 1906) царевна провожает героя-воина в путь и на грядущие битвы:

Да, я готова к поздней встрече,
Навстречу руки протяну
Тебе, несущему из сечи
На острие копья – весну.
[Блок 1997–, II, 84]

Источником этого стихотворения считается «Легенда о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур» В. Гюго, но нам представляется, что есть и еще один: эта сцена весьма напоминает прощание Зигфрида и Брун-

гильды в «Гибели богов», когда герой отправляется «на подвиг». В обоих случаях это ситуация взаимных клятв в вечной любви и ожидании, причем героиня остается в своем тереме / на горе (в отдаленной и возвышенной точке пространства), но обещает издали хранить солярного героя (так, Брунгильда вручает герою не только знание рун, но и коня Гране и щит). Герой же отправляется на воинские подвиги, в результате которых должна воцариться «огненная весна» – ср. реплики Зигфрида и Брунгильды: «Слава Брингильде – яркой звезде!», «Слава – Зигфрид, / Ясный мой свет!», оба: «Ты жизнь и свет!» [Вагнер 1904, 7]; Зигфрид сам уподоблен весне и огню: «О, Зигфрид! Зигфрид! / Светлый герой! / Ты жизнь пробуждаешь / Светом своим!» [Вагнер 1905, 40]). В обоих случаях звучит радостная, победная нота – см. ремарку в «Гибели богов»: «...Брингильда долго в восторге следит за ним с края скалы. Из глубины доносятся веселые звуки рога Зигфрида» [Вагнер 1904, 7].

В разделе «Город» второго тома героиня Блока, в том числе героиня, наделенная валькириеподобными чертами, начинает ассоциироваться с образом змеи (способностью к оборотничеству валькирии характеризуются и в «Эдде», причем и там есть ассоциации со змеями [Гвоздецкая 2005, 81, 82]). По мнению Н.Ю. Грякаловой, «Блок следует сказочно-мифологической традиции, в которой змея связана с огнем, а змей предстает как существо огневое...» [Грякалова 1987, 61]. Однако исследовательница связывает змею исключительно с демоническими образами блоковской поэзии, тогда как, по нашему мнению, положение дел в действительности сложнее. В стихотворении «Иду – и всё мимолетно...» (9 марта 1905) героиня, действительно, оборачивается своей темной, демонической стороной:

Не встречу ли оборотня?
Не увижу ли красной подруги моей?

<...>
И – внезапно – тенью гадательной –
Вольная дева в огненном плаще!..

В огненном! Выйди за поворот:
На глазах твоих повязка лежит еще...
И она тебя кольцом неразлучным сожмет
В змеином логовище.
[Блок 1997–, II, 111]

Но демонизмом змееподобная героиня у Блока отнюдь не исчерпывается. Особенно явной ассоциация змеи и валькирии станет в разделе «Файна», в частности, в стихотворении «За холмом отзвенели упругие латы...» (2 апреля 1907), где героиня амбивалентна и выступает как спасительница героя:

Если близкое утро пророчит мне гибель,
Неужели твой голос молчит?
Чую, там, под холмами, на горном изгибе
Лик твой молниеносный гневом горит!

Воротясь, ты направишь копьё полуночи
Солнцебогу веселому в грудь.
Я увижу в змеиных кудрях твои очи,
Я услышу твой голос: «Забудь».

Надо мною ты в синем своем покрывале,
С исцеляющим жалом – змея...
Мы узнаем с тобою, что прежде знавали,
Под неверным мерцаньем копья!
[Блок 1997–, II, 178]

По нашему мнению, здесь, как и в парном стихотворении «Ты пробуждалась утром рано...», написанном, по-видимому, тогда же, в апреле–мае 1907 г., создается вольная вариация на вагнеровскую тему – вариация с *синкретичным* героем. Если мотив поражения в битве со всеми отмечавшимися отсылками к опере «Валькирия» (копье, отсылающее к копью Вотана; реплика героини «Забудь», соотносящаяся со словами Брунгильды «Лишь обреченным / Я являюсь. / Кто зрел меня, / Тому умереть суждено» [Вагнер 1900, 22], и др.) напоминает о Зигмунде, то мотив любовной связи героя и героини, несомненно, возвращает нас к Зигфриду. В черновом варианте, как обычно у Блока, более отчетливо: «И потом, на холмы насылая туманы, / Ты, Валкирия, Дева-Змея, / Будешь страстью лечить мои знойные раны / Под неверным мерцаньем копья» [Блок 1997–, II, 465]. В результате возникает синкретичный сюжет, в рамках которого герой оказывается спасен полубожественной героиней, «направляющей копьё полуночи» в грудь самому «Солнцебогу». Что интересно, героиня, как отчасти и герой («золотой шлем», обычный атрибут солярного блоковского героя, уж на нем «не сияет»), оказывается отнесена к *ночному, темному полюсу*, соотносящемуся с *мотивами зноя и страсти*. Всё это сочетается с тем порывом героического дерзновения, вызовом, брошенным миру и судьбе (здесь явленной в образе светлых богов-асов), которые составляют отличительную черту лирики Блока этого периода.

В стихотворении «Ты пробуждалась утром рано...», вынесенном за пределы трехтомной структуры блоковской лирики, этот вызов тоже ощущается:

Довольно жить в разлуке прежней –
Не выйдешь из дому с утра.
Я всё влюбленней и мятежней
Смотрю в глаза твои, сестра!

Учи меня дневному бою –
Уже не прежний отрок я,
И миру тесному открою
Полет свободного копья!
[Блок 1997–, IV, 197]

Здесь тоже *в один ряд выстроены и приписаны одному герою* те части сюжета, что связаны у Вагнера с Зигмундом, с одной стороны, и Зигфридом, с другой. Так, речь идет о бранной доблести и славе героини, и слова «А я, чуть отрок, слушал толки / Про силу дивную твою, / И шевелил мечей осколки, / Тобой разбросанных в бою» [Блок 1997–, IV, 197] вроде бы должны относиться к Зигфриду, который еще даже не родился во времена высшей славы Брунгильды как валькирии и которому достались от отца Зигмунда осколки меча. При этом лирический герой называет героиню сестрой, как мог бы назвать ее именно Зигмунд (Брунгильда сестра Зигмунду и Зиглинде, поскольку все они – дети бога Вотана; но одновременно здесь имеет место слияние образов Брунгильды и Зиглинды). Обращенная к героине просьба «Учи меня дневному бою» отсылает к Зигфриду, которого Брунгильда научила всяческой мудрости. Интересно, что у Вагнера Брунгильда влюблена сначала в самого Зигмунда (или, сказать осторожнее, восхищена им), а уже впоследствии в Зигфрида; по-видимому, этот намек на двойничество героев (существующий и в мифе, но в иной форме) был воспринят Блоком – как можно судить по синкретичности мужского персонажа в обсуждаемых стихотворениях. По-видимому, это тоже знак вечного возвращения, «припоминания».

Но не всегда воительница у Блока выступает союзницей и спасительницей героя. Так, в стихотворении «Снежная дева» (17 октября 1907), где присутствует сюжет *любви-вражды*, архетипически связанный с такой героиней, страсть героя оказывается односторонней – в соответствии с другим источником (сказкой Андерсена):

Она глядит мне прямо в очи,
Хваля неробкого врага.
С полей ее холодной ночи
В мой дух врываются снега.

Но сердце Снежной Девы немо
И никогда не примет меч,
Чтобы ремень стального шлема
Рукою страстно рассечь.

И я, как вождь враждебной рати,
Всегда закованный в броню,
Мечту торжественных объятий

В священном трепете храню.
[Блок 1997–, II, 182–183]

Отметим очень явное сочетание в героине этого стихотворения черт Софии и валькирии (обычно более приглушенное у Блока): с одной стороны, ее родиной назван Египет – где некогда София, «подруга вечная», явилась на третье свидание к герою поэмы Вл. Соловьева «Три свидания» (1898), а с другой, она названа «снежной» (т. е., очевидно, северной) девой и «пришла из дикой дали» («дикий» – эпитет, постоянно применяющийся к валькириям и воительницам вообще), принадлежит «небосклону», но «ночному» и «бурному».

«Вражда» героя и воительницы отчетливо доминирует над «любовью» в цикле «Заклятие огнем и мраком» (октябрь–ноябрь 1907), чье название отсылает к тетралогии Вагнера (в 3-м акте «Валькирии» Логе совершает такое заклятие, окружая морем огня скалу Брунгильды со спящей на ее вершине героиней). В первом стихотворении цикла встречаем все мотивы этого комплекса: центральный тоpos *любви-вражды*, героиня, уподобленная *зме* и *буре* (и – расширительно – стихии и свободе), герой, уподобленный *воину*, смелый *вызов жизни* – даже в виду *провидения грядущей гибели*, мотив *весны*:

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!
<...>

И встречаю тебя у порога –
С буйным ветром в змеиных кудрях,
<...>

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами – хмельная мечта!

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель – я знаю –
Все равно: принимаю тебя!
[Блок 1997–, II, 185–186]

Во втором стихотворении цикла подхвачены мотивы вызова жизни, огня, из которого выступает облик героини, грядущей гибели героя – непосредственно или косвенно от рук героини (как погиб и Зигфрид), причем

герой, как нередко у Блока, уподоблен Христу. В восьмом стихотворении бешеный танец героини напоминает полет валькирии; она выступает и вестницей смерти, и глашатаем свободы:

Земля убегает, скрывается твердь,
И словно безумье, и словно мученье,
Забвенье и удаль, смятенье и смерть, –
Ты мчишься! Ты мчишься!
Ты бросила руки
Вперед...
[Блок 1997–, II, 193]

В стихотворении «Ушла. Но гиацинты ждали...» (31 марта 1907) образ героини-змеи опять же связывается с мотивами любви-борьбы, рока и гибели, ожидающей героя даже от любящей его героини. Причем в ней противопоставлены женственность (слабость рук, тонкость талии, матовость плеч), идущая из современности, из дольного мира, и древняя, тайная природа, забытая ею самой, но прозреваемая, «припоминаемая» героем:

Но в имени твоём – безмерность,
И рыжий сумрак глаз твоих
Таит змеиную неверность
И ночь преданий грозových.

И, миру дольному подвластна,
Меж всех – не знаешь ты одна,
Каким раденьям ты причастна,
Какою верой крещена.

Войди, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза взгляни,
И темным взором острой боли
Живое сердце полосни.

Вползи ко мне змеей ползучей,
в глухую полночь оглуши...
[Блок 1997–, II, 177]

Формулой «дольный мир» связано с этим стихотворением хрестоматийное «Я в дольный мир вошла, как в ложу...», где слабым эхом образа воительницы выступает тоpos *победительной силы* (отозвавшийся также в образе Фаины из пьесы «Песня Судьбы» – героини, в большой степени вдохновленной образом валькирии): «И все, кто властен и ничтожен, / Опустят предо мной мечи» [Блок 1997–, II, 176]. О связанном с воительницей комплексе представлений напоминают и мотивы грозы, огня, крыла-

тости, опрокинутости «в выси».

Учитывая вписанность образа воительницы в автобиографический миф Блока с его гностической подосновой, с одной стороны, и частые параллели с образом змеи, с другой, крайне важно то, что пишет о змее у гностиков Д.М. Магомедова: «Мотив героини-змеи, столь важный для лирики всего II тома <...>, имеет соответствие в гностической мифологии. Речь идет об офитах-змеепоклонниках, в учении которых змею принадлежит двойственная роль: чаще всего змей – это сама София, которая одновременно и противопоставлена творцу, и приносит людям знание, Блоку этот вариант гностического мифа был хорошо знаком по знаменитому стихотворению Вл. Соловьева “Песня офитов”» [Магомедова 1997, 81]. Той же двойственностью отмечена и героиня-змея у Блока: с одной стороны, она являет собой темный полюс (противопоставлена «Солнцебогу» либо губит солярного героя, несмотря на свою любовь к нему – момент, отмечавшийся Н.Ю. Гвоздецкой как константа, связанная с образом валькирии в «Эдде»), а с другой, она светлого героя спасает, дарит ему мудрость и силу. Она и представляет темную, демоническую сторону жизни, и воплощает жизненную стихию во всей ее победительной сложности.

В наименьшей степени образ воительницы значим в третьем томе лирики: здесь нет стихотворений, в которых она представляла бы как целостная фигура, определенный персонаж, как это было во втором томе и даже в первом; скорее, черты, характерные для ее образа у Блока, рассеяны, фрагментированы, приданы ряду героинь. Так, в восьмом стихотворении цикла «Черная кровь» (октябрь 1909), где вампирический герой празднует победу над героиней, использованы некоторые топосы, до сих пор связывавшиеся с сюжетом любви-вражды двух сильных: строка «Я ее победил наконец!» [Блок 1997–, III, 36] навевает воинские – в принципе, не свойственные данному циклу – ассоциации благодаря соседству с метафорами боя («А в провале глухих окон / Смутный шелест многих знамен, / Звон, и трубы, и конский топ...» [Блок 1997–, III, 37]). Явно вампирические строки: «Я кладу тебя в гроб и пою, – / Мглистой ночью о нежной весне / Будет петь твоя кровь во мне!» – напоминают также о спящей героине, долженствующей быть пробужденной солярным героем с весной «на острие копья». Кольцо, столь значимое для предметного мира этого стихотворения, заставляет вспомнить о другом кольце – которое Зигфрид некогда подарил Брунгильде в знак любви и которое погубило его. В черновиках эти ассоциации подкреплены сильнее. Так, в первом черновом автографе друг за другом идут строки, в большей степени создающие картину боя, поединка:

На змеистых бровях вопрос,
 Был пожар, сраженье, полет
 И обуглен кровавый рот,
 За глухим затвором окон
 Точно шелест многих знамен,
 Храп коней, завыванье труб
 [Блок 1997–, III, 255–256], –

тогда как в итоговой редакции героиня предстает более беззащитной, а победа демонического героя – менее буквальной и скорее означает победу над ее душой.

Схожий набор мотивов встречаем в еще одном «вампирическом» стихотворении (явно ориентированном на Данте) – «Песни Ада». Герой-поэт видит в аду своего двойника – некогда погруженного в разврат «страшного мира» «мертвеца», который рассказывает ему, что был пробужден от «глубины невиданного сна» «карающим гневом», воплотившимся в облике «чудесной жены»:

Всплеснулась, ослепила, засияла
 Передо мной – чудесная жена!

В вечернем звоне хрупкого бокала,
 В тумане хмельном встретившись на миг
 С единственной, кто ласки презирала,

Я ликование первое постиг!
 [Блок 1997–, III, 12]

Принципиальны формула «единственная, кто ласки презирала», архетипическая для героини-воительницы, и мотив пробуждения. Но, видимо, страсть сама по себе воспринимается как «вампирическое», демоническое, темное чувство, ибо герой-вампир неизбежно вынужден «пить кровь» героини.

К нам доносился погребальный звон;
 Язык огня взлетел, свистя, над нами,
 Чтоб сжечь ненужность прерванных времен!

И – сомкнутых безмерными цепями –
 Нас некий вихрь увлек в подземный мир!
 [Блок 1997–, III, 13]

Отметим здесь мотивы языков огня, вечную связанность героев и совместный переход в иной мир – как вместе уходят в огне мертвый Зигфрид и бросающаяся за ним вслед Брунгильда (причем «ненужность прерванных времен» буквально сжигается в пламени Рагнарёка); напомним также об эддической песни «Поездка Брюнхильд в Хель» (вслед за Сигурдом): полубожественные герой и героиня оказываются в подземном мире, а не в небесной Вальгалле, для которой вроде бы предназначены. У Блока и герой, и героиня «окованы навек глухими снами» без надежды на пробуждение (как и в стихотворении «Бред»).

Фрагментированию образа воительницы соответствует распад образа героя как воина. Если в первом и втором томах лирики герой крайне часто

представал в этом облике, то в третьем томе это происходит значительно реже и, как правило, в логике негации и предошущении гибели – см., например, стихотворение «Ты в комнате один сидишь...» (март 1909), где образ героя распадается на двойников – прежнего рыцаря Прекрасной Дамы, по-видимому, изменившего «первой любви», и нынешнего полумертвеца.

Даже и мотив дерзновенного вызова року, характерный для стихов 1906–1907 гг. и тоже напрямую связанный с вагнеровскими образами, в третьем томе получает отчетливый отсвет обреченности и связывается с иным источником. Речь идет о «Шагах Командора» (1910–1912), где спящая царица / заколдованная валькирия первого и второго томов превращается в Донну Анну из пушкинского «Дон Гуана», герой вновь предстает «изменником» (причем зигфридовскому рогу соответствует здесь «победный и влюбленный» рожок автомобиля) и персонажи разделены смертной чертой:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ – победно и влюбленно –
В снежной мгле поет рожок...

<...>

Дева Света! Где ты, донна Анна?
Анна! Анна! – Тишина.

Только в грозном утреннем тумане
Бьют часы в последний раз:
Донна Анна в смертный час твой встанет.
Анна встанет в смертный час.
[Блок 1997–, III, 51]

Волшебное «море огня», через которое прошел Зигфрид на пути к Брунгильде, начинает во втором томе превращаться в огонь погребальный, а в третьем прямо становится огнем преисподней: «Я стою среди пожарищ, / Обожженный языками / Преисподнего огня» [Блок 1997–, III, 54]. Нарастает разочарование, даже разуверенье в своем высоком предназначении и якобы обещанной судьбе, светлой возлюбленной; эти настроения отразились в стихотворении «Не венчал мою голову траурный лавр...» (1909–1910), где сон героя не имеет конца, а божественных прозрений будто бы никогда и не было. Принципиально, что в черновых вариантах символом утерянной либо никогда не существовавшей высокой судьбы оказывается валькирия, чей крылатый, грознолицый, копьеносный облик так схож с внешностью героини из стихотворений «За холмом отзвенели упругие латы...» и «Ты пробуждалась утром рано...» (ср.: «Не мерцал мне за мглой грозный лик огневой / С золотым напряженным копьем», «Два крыла...» [Блок 1997–, III, 418]).

Тем не менее, несмотря на нарастающие мрачные настроения, в ряде стихотворений сохраняются воспоминания о прошлом и надежды на прощение. Лирический герой, хотя его и «душит жизни сон тяжелый», не забывает до конца, что, подобно изменившему Зигфриду, все-таки изначально «он весь – дитя добра и света, / Он весь – свободы торжество!» [Блок 1997–, III, 57]. В стихотворении «Когда замрут отчаянье и злоба...» (1 августа 1908) герой и героиня оба спят зачарованным сном (знакомый со второго тома мотив), разделенные и всё же взаимно хранимые памятью, причем с героиней по-прежнему связывается мотив огня на горе:

Ты обо мне, быть может, гредишь в эти
Часы. Идут часы походкою столетий,
И сны встают в земной дали.
<...>

Всё та же ты, какой цвела когда-то,
Там, над горой туманной и зубчатой,
В лучах немеркнувшей зари.
[Блок 1997–, III, 92]

В следующем сразу за этим стихотворении «Ты так светла, как снег невинный...» (ноябрь-декабрь 1908), явно ориентированном на стихотворение Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...» (1875–1876), герой выражает надежду на возвращение к первой любви и прощение, которое будет ему даровано. Ср. у Соловьева:

И бросает она свой алмазный венец,
Оставляет чертог золотой
И к неверному другу, – нежданный пришлец,
Благодатной стучится рукой.

И над мрачной зимой молодая весна –
Вся сияя, склонилась над ним
И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим.

<...>

«Знаю, воля твоя волн морских не верней:
Ты мне верность клялся сохранить,
Клятве ты изменил, – но изменой своей
Мог ли сердце мое изменить?»
[Соловьев 1974, 62]

У Блока – те же мотивы стука в дверь, прощения «неверного друга», протянутых рук, прихода весны, образ чудесной героини (которая, как уже говорилось в первой статье цикла, у Соловьева отчасти воительница):

Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем постучу.

За те погибельные муки
Неверного сама простишь.
Изменнику протянешь руки.
Весной далекой наградишь.
[Блок 1997–, III, 92]

Как бы ответом на это стихотворение является другое – «О, нет! не расколдуешь сердца ты...» (1913), где изменившей оказывается именно героиня. Здесь вновь возникает важнейший мотив спящей героини, но, в результате ее собственной измены первой любви, будить ее придет тот, кто окажется не предназначенным судьбой героем, а самозванцем (ср. ситуацию Зигфрид / Гунтер):

Забудешь ты мою могилу, имя...
И вдруг – очнешься: пусто; нет огня;
И в этот час, под ласками чужими,
Припомнишь ты и призовешь – меня!

Как исступленно ты протянешь руки
В глухую ночь, о, бедная моя!
Увы! Не долетают жизни звуки
К утешенным весной небытия.
[Блок 1997–, III, 102–103]

Обратим внимание на мотив отсутствия огня – ввиду того, что пламя связывается у Блока с освобождением спящей героини – и тему Орфея и Эвридики (которая, как известно, была для Блока еще одним обликом мифа о Софии – пленной душе мира, которая должна быть спасена героем: Орфеем, Зигфридом, Персеом, св. Георгием), только в «перевернутом» виде. Здесь не спящая мертвым сном героиня обращается к пытающемуся спасти ее герою (ср., например, у Брюсова: «Ах, что значат все напевы / Знавшим тайну тишины! / Что весна, – кто видел севы / Асфоделевой страны!» [Брюсов 1973, 386]), а напротив, герой предостерегает героиню о невозможности возврата в прежний мир.

Если в первом томе важнейшим вагнеровским мотивом было пробуждение героем Брунгильды, во втором – измена и смерть Зигфрида, то в третьем – забвение (мотив, уже отмечавшийся как принципиальный для третьего тома лирики [Максимов 1975, 114–121]). В стихотворении «Где отдается в длинных залах...» (июль 1910), где демоническая героиня бросает герою цветок, таящий отраву забвенья (подобно тому как Гутруна дает Зигфриду напиток, из-за которого он забывает Брунгильду), звучит

предостережение:

Не поднимай цветка: в нем сладость
Забвенья всех прошедших дней,
И вся неистовая радость
Грядущей гибели твоей!..

Там всё – игра огня и рока,
И только в горький час обид
Из невозвратного далека
Печальный Ангел просквозит...
[Блок 1997–, III, 131]

Отметим мотив огня, который здесь, как и вообще в третьем томе, предстает не волшебным пламенем-зарей вокруг спящей Души Мира, но адским огнем, и образ ангела, который посредством вагнеровских ассоциаций связывается с героиней-валькирией.

Интересно, что мотив забвения ассоциируется у Блока с воительницей и там, где, казалось бы, контекст для этого совершенно неожиданный. Так, в стихотворении «Равенна» (май 1909) есть строки, посвященные гробнице Галлы Плацидии:

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожжет.

Военной брани и обиды
Забыв и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей протекших лет.
[Блок 1997–, III, 68]

Галла не была воительницей, но по ассоциации идей возникает цепочка: гробница царевны – «мертвый» сон и ожидаемое пробуждение – огонь (взора) – «военная брань»; в следующем стихотворении «Почивает в мире Теодорих...» (1909–1914) на ту же тему вечности и забвения мертвым сном уже спит *возлюбленная*: «Ответа нет моей мольбе! / <...> О, Галла! – страстию к тебе / Всегда взволнован и встревожен!» [Блок 1997–, III, 70]. А в примечаниях к стихотворению «Равенна» Блок писал: «Образ Галлы с лицом, то девически-нежным, то твердым и жестоким, почти как лицо легионера, неоднократно вставал перед художниками...» [Блок 1912, 192]. Здесь не только возникает архетипический для образа воительницы мотив мерцания женственных и мужественных черт, но она напрямую уподобляется воину (легионеру).

Возвращаясь к мотиву забвения, отметим, что затягивающей трясине страшного мира, в котором происходит забвение лирическим героем первоначального идеала, противопоставляется отказ от его соблазнов. Так, в стихотворении «Май жестокий с белыми ночами!..» (1908–1912), которое во многом выступает контрапунктом к «О, весна без конца и без краю...», брошенный героем вызов жизни и року, способствовавший его гибели, сменяется мольбой об освобождении от страстей, обращенной, по-видимому, к той же героине-воительнице, спящей и ждущей его: «Пробудись! Пронзи меня мечами, / От страстей моих освободи!» [Блок 1997–, III, 112].

В черновике, как водится, отчетливей, ибо там появляются традиционные для Блока топосы, связанные с этим образом (весна, бой):

И Твои, Твои очарованья
Медленно сходящая Весна,
[И далекий лепет, бормотанье, топот,
Конницы тяжелой знамена,
И трубы военной завыванье]
<...>
В даль, где ты томишься в давнем сне...
[Блок 1997–, III, 394–395]

Пафос служения, возникающий в этом стихотворении («Но достойней за тяжелым плугом / В свежих росах поутру идти!» [Блок 1997–, III, 113]), начинает связываться с образом воительницы, с одной стороны, и «родины», с другой, – не случайно оно впервые было опубликовано под названием «Родине».

В стихотворении «Ты – буйный зов рогов призывных...» (1908–1913), хотя адресат нигде не определен как воительница или валькирия, создается ряд суггестирующих ее образов: звук рога, призывающий на бой (излюбленный Блоком вагнеровский мотив), метафоры бури, мотив одушевления к бою... И при этом героиня ассоциируется с родиной и возвращением на родину – ср. мнение А. Белого: «...живой *миф* личной жизни, созвучный с мифологемой “Кольца”, параллелировался с мифом тогдашней России. Брунгильда – душа целой нации (спящей); Фафнер – правительство; интеллигенция, поднимавшая меч (интеллект) за народ (за Брунгильду), – герой, или – Зигфрид...» [Белый 2014, 192]:

Ты – буйный зов рогов призывных,
Влекущий на неверный след,
Ты – серый ветер рек разливных,
Обманчивый болотный свет.

Люблю тебя, как посох – странник,
Как воин – милую в бою,

Тебя провижу, как изгнанник
Провидит родину свою.

Но лик твой мне незрим, неведом,
Твоя непостижима власть:
Ведя меня, как вождь, к победам,
Испепеляешь ты, как страсть.
[Блок 1997–, III, 140]

Рядом тонких ассоциаций с этим стихотворением связано другое – «Он занесен – сей жезл железный...» (3 декабря 1914): в первую очередь бросятся в глаза сочетания «лик незрим» в первом и «зримей сияние лица» во втором. Кроме того, следует отметить мотивы полета среди бури, разверзнувшейся бездны, чудесного водительства:

Он занесен – сей жезл железный –
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее Лица.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.
[Блок 1997–, III, 144]

Но, если в первом из двух стихотворений образ героини амбивалентен и ассоциируется как со светлым, спасительным, так и темным, губительным полюсами, то во втором он очевидно склоняется к лучезарному, божественному началу. Во втором стихотворении при этом возникает эсхатологический мотив конца времен (не случайна отсылка к стиху 2:27 Откровения Иоанна Богослова в начальной строке) и «сгущающейся тьмы», напоминающий, в частности, о «Гибели богов». А мотив прозрения лучезарного лица героини заставляет вспомнить момент, когда Зигфрид снимает шлем с валькирии; ср. в либретто «Зигфрида»: «Светлые пряди / туч золотистых / лазурь небес каймят: / яркого солнца / радостный лик / светит в волнах облаков!..» [Вагнер 1911, 95]). Мотив «сияния лица» также сблизает героиню с Богоматерью и с ангелом, что, как уже отмечалось в первой статье цикла, характерно для Блока. В частности, соединение черт воительницы / родины / Богоматери / ангела манифестировано в разделе

«Родина», в цикле «На поле Куликовом» (1908).

Во втором стихотворении цикла, «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...», в третьей строфе «Говорит мне друг: “Остри свой меч, / Чтоб не даром биться с татарвою, / За святое дело мертвым лечь!”» [Блок 1997–, III, 171]. Но в черновике вместо этого сам герой говорит «светлой жене»: «И к земле склонившись головою, / Говорю жене: Точи свой меч» [Блок 1997–, III, 505]; т. е. героиня оказывается воительницей. В третьем стихотворении, «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», героиня уже предстает Богоматерью, нисходящей к герою-воину:

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.

<...>

И когда наутро, тучей черной,
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.
[Блок 1997–, III, 171–172]

Как писал Андрей Белый, «меняется образ видения Той, про Которую в прошлые годы сказал он: Она – приближается; в первом томе Она гласит ясной Софией <...>. В третьем томе стихов осеняет Ее новый образ: является Богоматерью, которую отражает щит светлый воина; щит этот – солнечный; видит Женой, облеченною в солнце, Ее» [Белый 1995, 400]. Но героиня здесь – не только Богоматерь, не только София, даже не только возлюбленная героя – князя-воина. В том же стихотворении есть строки «Слышал я Твой голос сердцем вещим / В криках лебедей» ([Блок 1997–, III, 171]. Как уже говорилось, лебеди ассоциируются с образом лебединой девы-валькирии.

В стихотворении четвертом, «Опять с вековою тоскою...», героиня вновь предстает лебединой девой, скрывшейся, улетевшей от героя («дивным дивом» – типичный сказочный и мифологический топос). Сам же герой уподоблен волку, что заставляет вспомнить не только «Слово о полку Игореве» и «Повесть о Куликовской битве», с которыми цикл связан сетью ассоциаций, но и Зигфрида из рода Вэльсунгов – Волчицей. Отметим также мотивы огня и вечного возвращения:

И я с вековою тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!

Я слушаю рокоты сечи
И трубные крики татар,
Я вижу над Русью далече
Широкий и тихий пожар.

<...>

«Явись, мое дивное диво!
Быть светлым меня научи!
Вздывается конская грива...
За ветром взывают мечи...»
[Блок 1997–, III, 172]

Наконец, в пятом стихотворении цикла, «Опять над полем Куликовым...», встречаем ряд отсылок к вагнеровскому сюжету. Во-первых, эпиграф взят из стихотворения Вл. Соловьева «Дракон. Зигфриду». Во-вторых, строка «Доспех тяжел, как перед боем», как отмечалось, отсылает к сцене из 2-го акта «Валькирии»: «Как нынче / Тяжел доспех. – / Бейся вольно я, / Легко было б мне. / А этот бой / Давит грудь мою» [Вагнер 1900, 20]. Отметим, в-третьих, часто связывающиеся у Блока с образом валькирии и сюжетом о Зигфриде и Брунгильде мотивы вечного возвращения, припоминания, бури, грозы («Не слышно грома битвы чудной, / Не видно молнии боевой» [Блок 1997–, III, 173]), образ лебедя (причем в черновом наброске объединялись атрибуты героини первого и второго томов – царевны и воительницы: «[Плесканье кры(льев?)] / [Лебяжьих криков трубный звук,] / И вишеньем белым» [Блок 1997–, III, 509]).

Еще два стихотворения из цикла «Родина» обращаются к образу воительницы и используют знакомые нам мотивы: «Посещение» (1909–1910) и связанное с ним «Дым от костра струею сизой...» (август 1909). «Посещение» представляет собой стихотворный диалог двух «голосов» – женского и мужского, причем разыгрывается сюжет пробуждения героиней спящего героя и возвращения к нему памяти. Возникают мотивы анамнесиса (припоминания), вечного возвращения, закатного огня, и, в духе «вагнерианских» текстов второго тома, стихотворение заканчивается невозможностью спасения. По нашему мнению, в стихотворении присутствует ряд реминисценций «Кольца нибелунга».

Так, обычно читателей в тупик ставят строки «Я привык, чтоб над этой постелью / Наклонился лишь пристальный враг» [Блок 1997–, III, 179] – известна даже история с матерью поэта, отнесшей их на свой счет. Но в рамках «зигфридовского» сюжета это, несомненно, Миме, воспитавший Зигфрида с младенчества, – ср. в статье Блока «От Ибсена к Стриндбергу»: «“Слушай, сыночек Зигфрид, я ведь всегда от души тебя ненавидел и хочу срубить тебе голову”, – говорит глупый Миме Зигфриду» [Блок 1997–, VIII, 143]. Сон героя и забвение героини соотносятся с волшебным зельем Гутруны – см. черновой вариант: «Винovat ли и ты, мой любимый, / Что другая тебя увела?» [Блок 1997–, III, 525] – и статью «От

Ибсена к Стриндбергу», где с Зигфрида отчасти снимается вина, причем он уподобляется Христу: «...юноша Зигфрид вступает на свой последний, *ясный и крестный*, не омрачаемый даже изменой путь» [Блок 1997–, VIII, 144]. Брунгильда в «Гибели богов» тоже снимает вину с Зигфрида: «Всех чище был он, / Ветренник мой! <...> / Глава богов! / За подвиг лучший его, / Так желанный тобой, / Сам и обрек / Смелого ты / На жестокую, раннюю смерть. / Мне он изменить / Обречен был, / Чтоб знание жене возратить!» [Вагнер 1904, 37–38]. Не вполне понятный вне контекста и связанный с мотивом воспоминания образ перстня («Лишь рубин раскаленный из пепла / Мой обугленный лик опалит!»), отсылающий также к перстню вампирического героя в «Песни Ада» и восьмом стихотворении цикла «Черная кровь», может соотноситься с кольцом нибелунга – см. последнюю сцену Зигфрида в «Гибели богов» (здесь и мотив нарушенной клятвы).

В черновиках стихотворения встречаем образ зловещих воронов («Виноваты ли мы, что нам снились / Непонятные долгие сны, / Что зловещие птицы носились, / Глухо каркая...») [Блок 1997–, III, 526]), напоминающий о воронах Вотана у Вагнера – в сцене смерти Зигфрида: «Два ворона вылетают из куста; кружатся около Зигфрида и улетают» [Вагнер 1904, 34]; «Хаген: Ты понял ли / Этих воронов крик? (Зигфрид быстро поднимается и смотрит вслед воронам, повернувшись к Хагену спиной). Мщенье – был их завет! (Он вонзает копьё в спину Зигфрида)» [Вагнер 1904, 34–35]; в предсмертной реплике Брунгильды: «Воронов черных / Слышу твоих я / И с вестью роковою / Шлю их обоим домой» [Вагнер 1904, 38]. В черновиках стихотворения героиня просит героя: «Встань из пепла» [Блок 1997–, III, 527], что обращает нас к погребальному костру Зигфрида и Брунгильды. Говорится не просто о сне и забвении героя, но о его могиле, т. е. смертном сне, в котором, по-видимому, отчасти виновна и героиня (как и в «Кольце нибелунга»).

Отзвуки вины героини – мотив, характерный для Блока третьего тома, – весьма отчетливы в черновиках («Виновата ли я, что гонима / Снежной вьюгой, далеко ушла?» [Блок 1997–, III, 525]). Как и «Гибель богов», заканчивается стихотворение мрачно – как в окончательной редакции, так и в черновиках («Я не ждал тебя, я не умею / Я не знаю, я верить не смею, / Что ты можешь меня возратить!» [Блок 1997–, III, 527]). При этом в черновиках сохраняется и типичный для первого тома образ огня (зари) на горе – образ, который, как мы постарались показать, тоже соотносится с историей Зигфрида и Брунгильды:

Если ж старостью сменится младость
Как и встарь над зубчатой горой
Для тебя моя тихая радость
Разольется вечерней зарей.
[Блок 1997–, III, 526]

Стихотворение «Дым от костра струею сизой...» связано с «Посещением» необычным образом «крестов» из елей: ср. «То не ели, не тонкие

ели / На закате подъемлют кресты» [Блок 1997–, III, 178] в «Посещении» и «И ель крестом, крестом багряным / Кладет на даль воздушный крест...» [Блок 1997–, III, 175] здесь, а также мотивом зари. Но в этом стихотворении герой бодрствует и – как будто предлагается альтернативный сюжет, что часто бывает у Блока в случае «парных» текстов, – несет спасение героине, хотя оно предстает сомнительным и оба персонажа отмечены тлетворным влиянием «страшного мира». При этом падшая героиня изначально принадлежит «небесной глубине», а образ «кольца рук», «ограды» вокруг нее рядом с «алым кругом» вечерней зари создает ассоциации с оградой огня вокруг Брунгильды. Не будем при этом забывать, что стихотворение входит в цикл «Родина» и его героиня должна одновременно ассоциироваться с Русью. В наиболее полном и отчетливом виде весь рассматриваемый комплекс мотивов отразился в пьесе «Песня Судьбы». Но это уже тема для другой статьи.

В завершение же отметим, что, хотя, как мы постарались показать, в креативной рецепции образа воительницы Блоком была своя эволюция, на примере которой можно продемонстрировать вектор творческой эволюции Блока в целом, константы здесь сильнее. Воительница у Блока (и, в частности, Брунгильда) – это *вариант софийной героини*, так что к ней прикрепляются мотивы, связанные у Блока и с другими ипостасями последней, а важнейшими источниками остаются гностицизм и соловьевство; ими отчетливо окрашивается и блоковское вагнерианство. Подобно тому как Д.М. Магомедова доказала, что идиллическая и демоническая героини Блока представляют собой двойников, или, точнее, две стадии пути Софии (в славе и в падении) [Магомедова 1997], мы утверждаем, что спящая царевна, персонаж пассивный, и воительница, персонаж активный, тоже двойники, тоже две ипостаси одной сущности. Глубинной связью двух вариаций образа героини у Блока объясняется тот факт, что воительница столь часто приобретает у него черты Девы Марии и ангела.

Связанные с воительницей мотивы, заданные в ранней лирике (огонь на горе, пробуждение спящей, священная весна, прозрение на пороге смерти и пр.), не исчезают впоследствии, но остаются в «художественном обороте» наряду с возникающими новыми (среди которых наиболее значительны мотивы измены и смерти героя во втором томе, забвения в третьем). С этим соединяются – особенно в начале творческого пути Блока – некоторые архетипические, мифологические черты и мотивы, свойственные такого рода героине (участие в битве и вызов героя на бой; бешеная скачка или полет на коне; независимость поведения, в том числе в выборе возлюбленного; мотив любви-борьбы и / или любви-вражды; ассоциации с бурей, грозой, молнией; причастность божественному). Наряду с этим нельзя не отметить, что Блок почти отказывается от такой существенной изначальной черты образа воительницы, как определенное «мужеподобие» (когда типичным мотивом оказывается, например, «неузнавание» девы в облачении воина, что есть даже у Вагнера), а также от какой бы то ни было активности героини вне сюжета с участием избранного героя.



Интересно, что в типологическом отношении основная линия блоковской креативной рецепции соединяет две сюжетные возможности [Зусева-Озкан 2016], казалось бы, противоположные: с одной стороны, происходит испытание героями силы в широком смысле, причем (пусть и в виде отдаленного результата) оно сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей, а с другой, происходит отказ персонажей от испытания силы, и поединок в качестве основного мотива замещается любовным преследованием, эротическим поиском. Благодаря тому, что у Блока главной сюжетной коллизией является гностическая коллизия спасения, пробуждения одного персонажа другим, причем статус «спасающего» и «спасаемого» оказывается меняющимся, нестабильным, осциллирующим (как и факт осуществления / неосуществления интенции спасения), эти сюжетные возможности чередуются, мерцают, взаимоотражаются. Таким образом, образ воительницы и связанный с ней сюжетно-мотивный комплекс получают у Блока крайне своеобразную и сложную интерпретацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. М., 1995.
2. Белый А. Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997– .
4. Блок А. Собрание стихотворений. Кн. 3: Снежная ночь (1907–1910). М., 1912.
5. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 1973.
6. Вагнер Р. Валькирия / пер. И. Тюменева. Изд. 5-е. М., [1900].
7. Вагнер Р. Гибель богов / пер. И. Тюменева. Изд. 2-е. М., 1904.
8. Вагнер Р. Зигфрид / пер. И. Тюменева. Изд. 3-е. М., 1905.
9. Вагнер Р. Зигфрид. Второй день трилогии «Кольцо Нибелунга» / пер. В. Колумийцева. М., 1911.
10. Гвоздецкая Н.Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М., 2005. С. 78–103.
11. Гвоздецкая Н.Ю. Девы-лебеди и валькирии в древнеисландской мифологической традиции // Атлантика: Записки по исторической поэтике. Вып. IX. М., 2011. С. 71–88.
12. Грякалова Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 58–68.
13. Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма. Брадаманта у Л. Ариосто и Браманта у М. Кузмина // Русская литература. 2016. № 1. С. 124–133.
14. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
15. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.
16. Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Zuseva-Özkan V.B. Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma. Bradamanta u L. Ariosto i Bramanta u M. Kuzmina [Female Warrior in the Literature of Russian Modernism. L. Ariosto's Bradamante and M. Kuzmin's Bramanta]. *Russkaya literatura*, 2016, no. 1, pp. 124–133. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gvozdetskaya N.Yu. Val'kiricheskii mif v zhenskikh obrazakh "Starshey Eddy" [Valkyrian Myth in the Female Characters of the Poetic Edda]. *Mifologema zhenshchiny-sud'by u drevnikh kel'tov i germantsev* [Mythologem of the Woman-Fate at the Old Celtic and Germanic Peoples]. Moscow, 2005, pp. 78–103. (In Russian).

3. Gvozdetskaya N.Yu. Devy-lebedi i val'kirii v drevneislandskoy mifoeicheskoj traditsii [Swan Maidens and Valkyries in the Old Norse Mythoeic Tradition]. *Atlantika: Zapiski po istoricheskoy poetike* [Atlantica: Papers on Historical Poetics]. Issue IX. Moscow, 2011, pp. 71–88. (In Russian).

4. Gryakalova N.Yu. O fol'klornykh istokakh poeticheskoy obraznosti Bloka [On Folkloric Sources of Blok's Poetic Imagery]. *Aleksandr Blok: Issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Studies and Materials]. Leningrad, 1987, pp. 58–68. (In Russian).

(Monographs)

5. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical Myth in the Works of A. Blok]. Moscow, 1997. (In Russian).

6. Maksimov D.E. *Poeziya i proza Al. Bloka* [Poetry and Prose by Al. Blok]. Leningrad, 1975. (In Russian).

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

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

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

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

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00102

Е.В. Кузнецова (Москва)

МОТИВ «ПРОРОЧЕСТВА О НАШЕМ ДНЕ» В «МУЖСКОЙ» И «ЖЕНСКОЙ» ЛИРИКЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(Статья первая)*

Аннотация. Мотив пророчества – заметное явление поэзии Серебряного века, наполненной эсхатологическими предчувствиями. Он присутствует как в «мужской», так и в «женской» лирике. В статье анализируются образные и лексические переключки, а также устойчивость и вариативность в воплощении и интерпретации мотива пророчества о грядущем XX в. в стихотворных произведениях таких авторов, как К. Случевский, Д. Мережковский, А. Блок, М. Волошин, А. Белый, Е. Кузьмина-Караваева, Т. Вечорка, Черубина де Габриак (Е. Дмитриева), Н. Львова, С. Парнок. В первой части статьи выявляются характерные сквозные компоненты мотивного комплекса, общие для авторов-мужчин. От К. Случевского к поздней поэме Андрея Белого тянется цепочка устойчивых сюжетных узлов: образ Демона / Сатаны / Люцифера, аллюзии на «Откровение Иоанна Богослова», описание будущих ужасных катастроф и судьба человека и человечества. Случевский и Блок еще видят в человеке силу, способную предотвратить катастрофу; стихотворения Волошина революционных лет уже наполнены предчувствием смерти. На лексическом и стилистическом уровнях Белый собирает, аккумулирует и фиксирует элементы значимых для него предшествующих текстов, связанных с темой Апокалипсиса и пророчеством о XX в. Основное изменение, которое претерпевает данный мотив в его поэме «Первое свидание», наполненной рефлексией над эпохой модернизма, состоит в коренном пересмотре роли человека в грядущих мировых катаклизмах. Из активного и решающего участника (К. Случевский) он становится бессильным свидетелем, обреченным на гибель.

Ключевые слова: К. Случевский; Д. Мережковский; А. Блок; М. Волошин; А. Белый; мотив пророчества; образ Демона-Сатаны; Апокалипсис; «железный век».

E.V. Kuznetsova (Moscow)

The Motif of “Prophecy of Our Day” in the “Male” and “Female” Lyrics of Russian Modernism (Article I)**

Abstract. The motif of prophecy is a notable phenomenon of the Silver Age poetry, rich in eschatological premonitions. It occurs both in the so-called “male” and “female” lyrics. The specific figurative and lexical coincidences, stability and variability in the

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19-78-10100)

embodiment and interpretation of the motif of the prediction about of the coming 20th century are analyzed in the poetic works of such authors as K. Slucevsky, D. Merezhkovsky, A. Blok, M. Voloshin, A. Bely, Y. Kuzmina-Karavaeva, T. Vechorka, Cherubina de Gabriak (E. Dmitrieva), N. Lvova, S. Parnok. The first article reveals the characteristic crosscutting components of the motivic complex common to male authors. There is a chain of sustainable plot nodes which stretches from K. Slucevsky to later poems of Andrei Bely: the image of the Demon / Satan / Lucifer, allusions to “Revelation”, a description of approaching catastrophe and the fate of man and mankind. Slucevsky and Blok still see in man the power to prevent the catastrophe, the poems by Voloshin (1917) are already filled with the foreboding of death. On the lexical and stylistic levels, Bely collects, accumulates and records the significant elements of previous texts dealing with the theme of Apocalypse and the prophecy of the 20th century. This motif undergoes the main change in his poem “The First Date”, full of reflections over the era of modernism, and it is a fundamental review of the role of man in the approaching world cataclysm. Instead of being an active and decisive participant, K. Slucevsky becomes a powerless witness, condemned to death.

Key words: K. Slucevsky; D. Merezhkovsky; A. Blok; M. Voloshin; A. Bely; the motif the prediction; the image of the Demon-Satan; the Apocalypse; the “iron age”.

Мотив пророчества является заметным феноменом в поэзии Серебряного века, наполненной эсхатологическими предчувствиями. Словами Александра Блока этот образно-семантический комплекс можно назвать мотивом «пророчества о нашем дне», так как касается он не столько будущего, сколько настоящего, дня сегодняшнего, в котором авторы усматривают воплощение давно предвиденных ужасных событий. Тем не менее разговор о том, что уже происходит, облекается в форму предсказания, сохраняя эффект воздействия на читателя, накопленный этим художественным литературно-риторическим приемом, берущим свое начало еще в древнейших литературных текстах.

В произведениях разных поэтов Серебряного века присутствуют как переключки, так и индивидуально-авторские вариации данного мотива. Интересно также проанализировать общие черты и различия его проявлений в «женской» лирике начала XX в. по сравнению с произведениями авторов-мужчин. Драматическая мистерия «Элоа» К. Случевского, некоторые поэтические произведения Д. Мережковского, незавершенная поэма «Возмездие» и лирика А. Блока, стихотворения М. Волошина и поэма «Первое свидание» Андрея Белого объединяются общим апокалиптическим настроением, связанным с ощущением грядущей или уже свершившейся катастрофы, всемирной или национально-исторической. Во многом это было предчувствие (а в случае с Волошиным и Белым – уже и осмысление) событий революционного 1917 г.

Обратимся к драматической поэме «Элоа» (авторское определение жанра – мистерия), вышедшей в первом издании 1883 г. и представляющей собой одну из вариаций демонологического мифа о любви Дьявола к прекрасному ангелу. Заключительная часть мистерии, последний монолог

разозленного и потерпевшего неудачу в любви Сатаны, является одной из отправных точек для формирования обозначенного в заглавии статьи мотива. Страшным и во многом сбывшимся пророчеством звучат его слова:

Вперед! И этот век проклятий,
 Что на земле идет теперь, –
 Тишайшим веком добрых братьев
 Почтет **грядущий полузверь!**
 В умах людских, как язвы вскрытых,
 Легенды быль перерастут,
 И по церквам **царей убитых**
 Виденья в полночи пойдут!
Смех... стоны... муки... им в насмешку,
 Вовек!.. Пока, перед концом,
Я, с трубным гласом вперемежку,
 Вдруг разыграюсь трепаком
 И под сильнейшие аккорды
 Людскую тлю пошлю на суд, –
 Пускай **воскреснут эти морды,**
 А там, пока что разберут,
 Вперед!
 [Случевский 2004, 382]

Самые первые строки задают сравнение двух веков: текущего и грядущего, более страшного и жестокого. Облик разгневанного Сатаны, а также образы «грядущего полузверя», «трубного гласа», «стонов», «муки», «воскресших морд» и «суда» отсылают к картинам и идеям новозаветного Апокалипсиса: «Я был в духе в день воскресный и слышал позади себя **громкий голос**, как бы **трубный**, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний. <...> И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было **судить**, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились **зверю** <...>» (выделение по тексту мое – Е.К.) [Библия 2010, 460–464]. Очевидно, что Случевский перенес в поэму мотив Страшного суда, возникший ранее еще в заключительных строках его стихотворения «Воплощение зла» (1880). Мы видим, как сквозь все культурные напластования поэт в своей трактовке демонологического мифа оказывается близок все же к новозаветной христианской идее: добро и зло – несоединимые полюса, ведущие вечную борьбу, которая будет только усиливаться со временем, пока не выльется в последнюю схватку Апокалипсиса (подробнее о воплощении в поэме «Элоа» демонологического мифа см.: [Кузнецова 2016, 61–77]).

Современникам Случевского его произведение показалось весьма странным, кощунственным и эпатажным. Сатану в русле лермонтовской традиции сочли альтер-эго автора, а все его еретические высказывания о двойственной, амбивалентной природе добра и зла – точкой зрения самого

Случевского. Так, В. Брюсов приписывал автору слова из последнего монолога Сатаны и видел в этом только «проклятие современности», которая чем-то не угодила поэту [Брюсов 1987, 257], хотя в целом символисты восторженно приняли поэму (подробнее о рецепции мистерии Случевского см.: [Сморodinская 2008, 65]).

В христианский сюжет о последней битве Бога и Дьявола Случевский вносит свои идеи, относящиеся, прежде всего, к роли **человека** в войне между добром и злом, о которой в Новом Завете не сказано ни слова. Точнее, люди там представлены как пассивное начало, над ними вершат суд, а победа Христа predetermined и не зависит от меры человеческих грехов. По Случевскому же, человек не только не может уклониться от этой борьбы, напротив, **он – самое важное звено**. Эта мысль звучит в другом монологе Сатаны:

<...> Переливаясь между тех миров,
 И был начертан дальний путь развития:
 Через мысль – в бессмертье, и тогда-то нам –
И мне, и богу – человек стал нужен:
Он за кого – тот победит из нас.
 [Случевский 2004, 586]

Невозможность Дьявола через любовь вернуться к Богу делает неизбежным Страшный суд и возлагает на человека ответственность за его исход. Люди либо будут активно противостоять злу и тогда чаша весов склонится к победе добра, либо победят силы зла, и тогда всех растерзают «воскресшие морды». Итак, мотивный комплекс «пророчества о нашем дне» у Случевского состоит из следующих компонентов: образ Сатаны-Дьявола, аллюзии на «Откровение Иоанна Богослова», сравнение двух веков, предсказание грядущей катастрофы и образ человека, играющего решающую роль в последней борьбе Добра и Зла, Бога и Дьявола.

Нельзя утверждать, что Случевский впервые в литературе создает подобную контаминацию образов и мотивов. Безусловно, они являются частью культурного поля всей европейской литературы, и поэт ведет диалог с такими авторами как Данте, Мильтон, А. де Виньи, М. Лермонтов, Ф. Достоевский и др. В романе последнего «Братья Карамазовы», например, вечный вопрос о борьбе злого и доброго начала, Бога и Дьявола, перенесен в плоскость человеческой этики и ежедневного жизненного поведения. В душе каждого человека, а не на небесах, каждую минуту «Дьявол с Богом борется», и результатом их борьбы становится тот поступок, который совершает человек [Достоевский 1976, 100]. Но Случевский снова переводит эту проблему с уровня морали и этики на уровень метафизики: от выбора человека зависит исход Страшного суда. Позднее к этой идее вернется Н.А. Бердяев в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918) [Бердяев 1990, 215–233].

Мистерия «Элоа» была внимательно прочитана символистами и в рус-

ской литературе обозначила мотив «пророчества о нашем дне» в ярком и концентрированном виде. По мнению Т. Смородинской, Случевский был близок символистам мистической направленностью своего творчества, проблематикой добра и зла, демоническими мотивами, всем тем, что не простила ему в начале 1860-х гг. революционно-демократическая критика, а Брюсов даже называл его своим учителем [Смородинская 2008, 200, 205]. Мэтр символизма в 1904 г. посвящает его творчеству статью «Поэт противоречий», в которой дает краткую интерпретацию «Элоа» [Брюсов 1987, 255–258]. К. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» упоминает Случевского наряду с Тютчевым и Фетом в числе «трех выдающихся русских поэтов-символистов» и отмечает как самые значимые в его творчестве «замечательную» поэму «Элоа» и «все демонические стихотворения Случевского» [Бальмонт 1904, 83, 92]. Внимательно изучил творчество Случевского А. Белый, об этом свидетельствует, например, неоднократное обращение к примерам его поэзии в его стиховедческих работах «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» [Белый 2010, 215–294]. Как справедливо указала Е.А. Тахо-Годи, высоко ценил поэзию Случевского и всячески отстаивал его самобытное дарование Вяч. Иванов, который поместил стихотворение «Тени Случевского» в сборнике «Сог Арденс» [Тахо-Годи 2000, 382–383].

Влияние Случевского можно обнаружить и в творчестве А. Блока, который был достаточно хорошо знаком с поэзией старшего современника. Пересечение мотивов и образов некоторых стихотворений Случевского и Блока уже привлекало к себе внимание ряда исследователей ([Чижевский 1963, 85–97], [Мадигожина 1985, 94–104], [Тагер 1980, 85–97], [Тимофеев 1980, 47–62], [Слободнюк 2015, 252–259]), но переключка между поэмами «Возмездие» и «Элоа», насколько нам известно, еще не отмечалась, однако именно в этой незавершенной поэме Блок развивает мотив «пророчества о нашем дне», обозначенный Случевским. Демонологический миф, ярко воплощенный в творчестве старшего современника, является также одним из лейтмотивов поэмы. Демоническая личность как литературный типаж проступает в психологическом портрете главного героя поэмы, прототипом которого явился отец Блока. Несмотря на сильное влияние лермонтовской и пушкинской традиций, нам представляется возможным говорить и о воздействии Случевского, особенно его цикла «Мефистофель», на образный и идейный слой поэмы. Ретрансляция мотива пророчества реализуется в сравнении двух веков, уходящего и нового, и в постановке вопроса о судьбе человека в грядущих катаклизмах. Приведем отрывок из поэмы:

Век девятнадцатый, железный,
 Воистину жестокий век!
 Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек! <...>

Там, в сером и гнилом тумане,
 Увяла плоть, и дух погас,
 И ангел сам священной брани,
 Казалось, отлетел от нас; <...>
Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
 (Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
 Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
 Ужасный призрак в вышине...
 [Блок 1999, 24–25]

Образ «отлетевшего ангела» в этом отрывке коррелирует с образом Элоа, также улетевшей прочь от Сатаны, «тень Люциферова крыла» указывает на него самого. Но «ангел священной брани», «тень Люциферова крыла» и «пожары дымные заката» являются возможными аллюзиями на «Откровение Иоанна Богослова», что уже было отмечено исследователями [Ревякина, Магомедова, Соболев 1999, 408–409, 418]. Оба поэта обращаются в своих размышлениях о судьбе мира к сравнению двух столетий: девятнадцатого и двадцатого. Оба сходятся в том, что «железный» девятнадцатый век – это еще время «вегетарианское», выражаясь словами А. Ахматовой, по сравнению с наступающим двадцатым. И старший и младший свидетели «конца века» встревожены грозными предзнаменованиями: Случевский пророчествами Иоанна Богослова, а Блок – явлением знаменитой кометы Галлея, породившей особенно яркие закаты в 1910 г. Но у Блока уже нет надежды на силу человека, он «беспечно брошен» в круговорот событий, который разрешится помимо его воли, и оставлен без божественной поддержки, потому что ангел-защитник «отлетел прочь». Поэт передает свое ощущение тревоги от предвестников все приближающегося Люцифера, который принесет с собой возмездие (источники мотива «возмездия», тесно взаимосвязанного с мотивом «пророчества» в творчестве А. Блока, рассмотрены в работах ряда исследователей: [Долгополов 1964], [Тагер 1980, 85–97], [Магомедова 1997, 52–63], [Дорничева 2009, 9–16]), но поэма все же завершается робкой надеждой.

Показательно, что именно в 1910 г., когда уже начинается мысленная работа над «Возмездием», Блок создает стихотворение, ярко воплощающее в себе мотивы «пророчества о нашем дне» и неминуемого «возмездия», и также переключается идейно с заключительным монологом Сатаны в «Элоа». Но с мистерией Случевского оно оказывается связано еще и своей формой, так как написано в виде сольной партии из какого-то не названного, драматического произведения и называется «Голос из хора». Напомним, что в «Элоа» тоже присутствует «Хор только что умерших» как действующее лицо, только песни этого хора полны надежды на обретение

света и рая, а у Блока звучат совсем иные интонации:

Как часто плачем – вы и я –
Над жалкой жизнью своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней! <...>

Лжи и коварству меры нет,
А смерть – далека.
**Все будет чернее страшный свет,
И все безумней вихрь планет**
Еще века, века!

И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы и я.
Все небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...
[Блок 1997, 39]

Примечательно, что стихотворение «Голос из хора» открывало блоковский сборник «Седое утро. Стихотворения», выпущенный в 1920 г. издательством «Алконост». Вероятно, оно было представлено самим Блоком в этом собрании и воспринято его современниками как пророческое и актуальное именно для сегодняшнего дня. Двойная дата, 1910–1914 гг., подчеркивала раннее возникновение предчувствия грядущих социально-исторических потрясений. Критик Э. Голлербах писал по поводу этого сборника: «Многое в этих стихах открывается ныне как *пророчество* (курсив мой – Е.К.). Таково первое стихотворение сборника “Голос из хора”, потрясающее теперь больше, чем когда-либо» [Голлербах 1920, 10]. Именно после выхода этого сборника Блока стали воспринимать как поэта-пророка. Именно в таком ключе пишет о нем, например, А. Левинсон в 1921 г. [Левинсон 1921, 44].

Не менее интересно и то, что в ранее составленном самим Блоком сборнике «Страшный мир» «Голос из хора» следует прямо за стихотворением «Демон», что представляется неслучайным и может также указывать на глубинную ассоциативную связь с демоническими произведениями не только Лермонтова, но и Случевского. В блоковском «Демоне» разворачивается монолог «падшего ангела», обращенный к неназванной возлюбленной, который коррелирует с любовными монологами Сатаны в драматической поэме «Элоа». В сочетании со стихотворением «Голос из хора» «Демон» образует диптих, в котором соединяются любовная, демоническая и пророческая темы, актуальные для мистерии старшего современника. По свидетельству Л.К. Чуковской, Ахматова почувствовала в поэме Блока сходство с поэтической манерой Случевского и критически отзывалась о

первой главе следующим образом: «Встреча войск – так и Случевский мог написать...» [Чуковская 1997, 392].

Представление о «железном веке», отраженное в «Возмездии», могло быть актуализировано в сознании Блока также стихами Д. Мережковского из поэмы «Смерть» 1890–1891 гг.:

<...> Теперь совсем иной время:
Поэтов ветренное племя
Железный век поработил...
[Мережковский 2000, 214]

Данные строки осмыслялись младосимволистами не столько в плане утраты поэтической свободы и радости бытия, свойственной прежним поэтам, сколько в аспекте все усиливающегося давления эпохи, движущейся к катастрофе. Привлекает внимание и другой отрывок из поэмы Мережковского, представляющий собой пророчество и созвучный, как нам кажется, мировоззрению Блока:

О Смерть, тебя пою! Ликует
Мучитель слабых; бич – в руках.
А жертва плачет и тоскует:
И люди мнят: на небесах –
Возмездья нет. Но ты предстанешь,
Освободительница, взглянешь
Ты в час возмездья роковой
Злодею в очи строгим взором, –
И как он жалок пред тобой,
Как полон страхом и позором!
[Мережковский 2000, 245]

В этой строфе Мережковский говорит о возмездии как о справедливом воздаянии, награде страждущим за их муки, имплицитно обращаясь к центральному сюжету «Откровения Иоанна Богослова» о победе Жены, облеченной в солнце, над Сатаной-Змием. В других строфах, завершающих поэму, звучат уже более трагические ноты: пророчество о гибели всего рода или поколения «конца века», которое представляет собой жертвенное искупление:

О **век** могучий, век суровый
Железа, денег и машин,
Твой дух промышленно-торговый
Царит, как полный властелин. <...>
«Salutant, Caesar Imperator,
Te morituri!». Весь наш **род**,
Как на арене гладиатор,

Пред **новым веком** смерти ждет.
Мы гибнем жертвой **искупленья**.
[Мережковский 2000, 248–251]

«Смерть», с подзаголовком «Петербургская поэма», была, скорее всего, актуальна для блоковского понимания возмездия, поскольку поэт видел в нем также кару, заслуженное, но гибельное искупление. Об этом свидетельствует не только идейная общность, но и текстуальные переключки: мифологема «железного века», сравнение двух столетий, аллюзии на Апокалипсис.

Итак, тема последнего, самого ужасного века является общей для поэм «Возмездие», «Смерть», стихотворения «Голос из хора» и мистерии «Элоа». В «Комментариях» к поэме «Возмездие» в составе «Полного собрания сочинений и писем» А. Блока в 20 томах поэма «Смерть» Мережковского упоминается в связи с концептом «железный век», но параллели поэмы Блока с другими частями и мотивами этого произведения Мережковского, прежде всего мотивами возмездия-искупления и пророчества, не очерчиваются [Ревякина, Магомедова, Соболев 1999, 417]. В предисловии к «Возмездию», написанному уже в 1919 г., Блок вспоминает 1910–1911 гг. и очерчивает круг своих «революционных предчувствий»: «Уже был ощутим запах *гари, железа и крови*» [Блок 1999, 48], – выдвигая на первый план именно провиденциальную составляющую своего произведения. Вступление к первой главе блоковской поэмы развивает мотивы и образы, конспективно обозначенные ранее в заключительном монологе Сатаны из мистерии Случевского «Элоа», а именно: мотив неотвратимого возмездия, сравнение двух веков, XIX и XX, при этом новый век характеризуется как более страшный и жестокий по отношению к человеку, аллюзии на «Откровение Иоанна Богослова», образ Демона / Дьявола / Сатаны.

В лирике Волошина события революционного 1917 г. находят отражение также через обращение к форме пророчества. Еще в 1915 г. в стихотворении «Ропшин», посвященном революционеру Б.В. Савинкову, появляется образ «железного века», формирующего и предопределяющего человеческую личность. Наиболее показательны в этом плане волошинское стихотворение «Трихины» (1917), в котором поэт рисует картины поистине библейских катаклизмов и апеллирует к духовному наследию и авторитету Достоевского, утвердившемуся к этому времени в качестве писателя-пророка, о чем свидетельствует, например, статья Д. Мережковского «Пророк русской революции» (1906):

«Появились новые трихины»...
Ф. Достоевский

Исполнилось пророчество: трихины
В тела и в дух вселяются людей.
И каждый мнит, что нет его правей.

Ремесла, земледелие, машины

Оставлены. Народы, племена
Безумствуют, кричат, идут полками,
Но армии себя терзают сами,
Казнят и жгут – **мор, голод и война**.

Ваятель душ, воззвавший к жизни племя
Страстных глубин, **провидел наше время**.
Пророчеством тоской объят,

Ты говорил, томимый нашей жаждой,
Что **мир спасется красотой**, что каждый
За всех во всем пред всеми виноват.
[Волошин 2003, I, 255]

Образ трихин, вселяющихся в людей, восходит к образам и проблематике сна Раскольников из романа Достоевского «Преступление и наказание». Этот факт справедливо отмечает С.А. Кибальник, указывая на полицитатность анализируемого стихотворения [Кибальник 2017], так как помимо Достоевского «Трихины» содержат сознательные переключки с «Откровением Иоанна Богослова» в строке «Казнят и жгут – **мор, голод и война**», что отмечено также в комментариях к данному произведению: «Ср. в пророчестве св. Иоанна о “коне блед”»: “Дана ему власть <...> дана ему власть умерщвлять мечом, и **голодом и мором**, и зверями земными (выделение по тексту мое – Е.К.)» [Волошин 2003, I, 524]. Отсылки к «Откровению» выявляют также М.О. Баруткина и М.В. Яковлев [Баруткина 2014; Яковлев 2013]. Библейские аллюзии, мотив бесовства, который можно рассматривать как крайнюю социально-негативную вариацию демонических мотивов, значимых еще для Случевского и Блока, картины свершающегося на глазах автора и читателя Апокалипсиса, идея вины и ответственности человека за происходящее на земле роднят это стихотворение Волошина с рассмотренными ранее произведениями. В «Трихинах» поэт не только подчеркнул пророческую природу творчества своего гениально-го предшественника, но и сам выступил в качестве пророка.

Поэма Андрея Белого «Первое свидание» создана позднее, в основном, летом 1921 г., и также осмысляет как революционные события 1917 г., так и тенденции в духовной, социальной и культурной жизни России предшествующих лет. Это произведение пронизано пророческими интонациями, и в нем можно выделить отдельные отрывки, которые соответствуют сюжетным узлам рассматриваемого мотивного комплекса: описание свершившегося Страшного суда и предсказание грядущих катаклизмов. Помимо этого, в разных частях текста встречаются отдельные лексемы и образы, которые, собранные вместе, вписываются в мотив «пророчества о нашем дне», наблюдаемый у вышеназванных поэтов: неоднократное упо-

минание Иоанна Богослова, образ Дьявола (Мефистофеля, Змея), апокалиптические картины (атомный взрыв, например), имплицитное сравнение старого и нового века, проходящее через всю поэму, и образ человека, чья судьба решится в неминуемых мировых потрясениях. Приведем соответствующие строки:

Ты в слове Слова – **богослов**:
О, осиянная Осанна
Матфея, Марка, **Иоанна** –
Язык!.. Запрядай: тайной слов! <...>

Проходит за городом: лес
Качнется в небе бирюзовом;
Проснется зов: «Воанергес!»
Пахнёт: **Иоанном Богословом**...
[Белый 2006, 27]

В первом случае словосочетание «Иоанн Богослов» зашифровано в игре слов, но все же прочитывается, а во втором – заявлено прямо. В следующем отрывке отчетливо звучит мысль, что все величие человека, «сына эфира», его разума, его воли может рухнуть в новом атомном веке в гибельную бездну:

Что мысль, как динамит, летит
Смелей, прикидчивей и прытче,
Что опыт – новый...

– «**Мир – взлетит!**» –
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...

Мир – рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой;
Я – сын эфира. Человек, –
Свиваю со стези надмирной
Своей порфирией эфирной
За миром мир, за веком век.
Из непотухнувшего гула
Взметая брызги, взвой огня,
Волною музыки меня
Стихия жизни оплеснула:
Из летаргического сна
В разрыв трагической культуры,
Где **бездна гибельна** (без дна!)

Я, ахнув, **рухнул в сумрак хмурый**...
[Белый 2006, 31–32]

Еще один отрывок сплетает воедино разные наименования и лики Дьявола-Сатаны, олицетворяющего собой мировое зло:

Он – тот, который есть не он,
Кому **название легион**:
Двоякий, многоякий, всякий
Иль просто окончанье, «ий»,
Виющийся, **старинный змий**, –
В свои затягивает хмури,
Свои протягивает дури:
Он – пепелеющая лень
И – тяготеющая тень;
Как Мефистофель, всем постылый,
Упорным профилем, **как черт**, –
Рассудок, комик свинорылый:
К валторне черной он простерт...
[Белый 2006, 49]

Белый в этом произведении и вспоминает прошлое (дореволюционную Москву, философские споры, театральную жизнь, свою юность) и пророчествует о будущем. Если Апокалипсис и не грянул на всей земле, то мир старой царской России, который иронично, но все же любовно описывает поэт, канул в небытие. В другом произведении – поэме «Христос воскрес» (1918) – символика и отдельные сюжеты новозаветного «Откровения» представлены даже масштабнее: образы «змия», которого побеждает «Жена, облеченная в Солнце», картины Страшного суда, козни Сатаны. Но «Христос воскрес» завершается на мажорной ноте, ощущения обреченности человека в «мировой мистерии», свершающейся на земле, еще нет.

Следует отметить, что мотив пророчества, связанный с ощущением неминуемой катастрофы, присутствует в творчестве Белого, начиная с его самых первых произведений. Но до начала 1920-х гг. он окрашен надеждой на обновление, а после нарастает ощущение гибели (тема Апокалипсиса и образы «Откровения Иоанна Богослова» в творчестве Белого подробно рассмотрены в монографии: [Яковлев 2013]). Писатель неоднократно размышлял о воплощении темы конца света в русской поэзии, например, в статье «Апокалипсис в русской поэзии». Но следует все же отделять мотив «светлого Апокалипсиса», ожидание которого связывалось с пришествием Софии, от мотива «пророчества о нашем дне», гораздо более мрачного и во многом восходящего к мифу о «железном веке» и к представлению о том, что человечество неминуемо движется к своему закату.

Восприятие свершившейся революции сквозь призму библейского Апокалипсиса было свойственно не только Белому, но в той или иной мере

многим деятелям искусства и культуры модернизма: А. Блоку, Д. Мережковскому, З. Гиппиус, М. Волошину и др. Образы к которым прибегает поэт в «Первом свидании» также принадлежат общему символическому художественному «арсеналу» эпохи. Воплощая в «Первом свидании» мотив «пророчества о нашем дне», Белый ведет диалог с Иоанном Богословом, В. Соловьевым, Г. Ибсенем, Ф. Ницше, Ф. Достоевским и др. Творчество Достоевского, во многом усвоенное через Соловьева, было для младосимволистов не менее важно, чем для их старшего современника Случевского. Они воспринимали его как провидца и пророка, предчувствовавшего судьбу России и всего человечества. Особенно важным представлялась его интерпретация видения Иоанна Богослова о Жене, облеченной в солнце и рождающей в муках дитя, актуализированная в «Трех речах в память Достоевского» Соловьева: «<...> Жена – это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру» [Соловьев 1991, 259].

Актуальными претекстами для «Первого свидания» Белого представляются поэма Блока «Возмездие» и его стихотворение «Голос из хора». Два издания блоковской поэмы, 1917 и 1919 гг., послужили ее восприятию как произведения, связанного с революцией, с самыми острыми вопросами современности. В 1920–1921 гг. Блок неоднократно выступает с чтением отдельных глав поэмы на литературных вечерах в Москве и Петербурге. Поэтому ко времени работы Белого над «Первым свиданием» «Возмездие» было для него свежим, своевременным и остросоциальным текстом. В «Комментариях» к поэме справедливо отмечено, что мотив возмездия в апокалиптическом аспекте разрабатывается в творчестве Андрея Белого и Вяч. Иванова, хотя конкретно поэма «Первое свидание» не упоминается [Ревякина, Магомедова, Соболев 1999, 409]. С творчеством Случевского Белый был также хорошо знаком и неоднократно упоминал его в своих стиховедческих работах, о чем мы уже писали выше.

Анализируя «Первое свидание», нельзя найти какие-либо прямые словесные переключки с Блоком или Случевским, потому что автор уже опирается на весь литературный дискурс своей эпохи, он работает с ним по принципу «языковых идиом», как он сам его определяет в начале поэмы, и именно таким монтажным и полифоническим способом создает свой текст. Интерес представляет в данном случае уже сама память поэтического языка, художественного слова, отчасти бессознательная, которая снова актуализирует и фиксирует мотив «пророчества о нашем дне», сохраняя его основные атрибуты: образ Демона / Сатаны / Люцифера, аллюзии на «Откровение Иоанна Богослова», предсказание грядущих катастроф мирового масштаба. Сама поэма утрачивает фабульность, композиционную строгость. «Первое свидание» превращается в поток образов и воспоминаний, устойчивых поэтизм, выработанных в практике символизма, и лексических примет нового, постреволюционного времени. Белый будто стремится растворить реальность в словесной ткани. Это обозначено как художественный принцип самим автором во вступлении к тексту, который представляет собой идейную и образную квинтэссенцию мистического

дискурса «эпохи зорь» начала 1900-х гг. и все более настойчиво звучащего научно-машинного дискурса 1920-х гг. нового «атомного» века. Нарушение гармонии на уровне картины мира отражается в усложненной, хаотичной стилистике всей поэмы.

Итак, наблюдаемые переключки рассмотренных поэтических произведений во многом порождены общей культурной средой и историческим моментом, но, тем не менее, представляются проявлением «памяти литературы», устойчивости поэтического языка, сохранности узловых элементов мотивного комплекса пророчества. Но не менее интересна и трансформация означенного мотива. Случевский, несмотря на апокалиптические настроения «конца века», остается все же представителем позитивистского XIX столетия, верящим в силу и значимость человеческой личности и индивидуального выбора. Поэме Блока свойственны трагические предчувствия, выражаемые в лексемах угасания, болезни, надлома, но еще теплится робкая надежда, что эти предчувствия обманут. Волошин, констатируя вершащийся на его глазах конец света, еще слабо уповаает на спасение красотой, предсказанное Достоевским. Белый уже выражает настроения «зрелого» XX в.: экзистенциальную обреченность человека, невзирая на то, что он «сын эфира». Если и не все люди на земле, то человек-творец, познавший «разрыв трагический культуры», непременно «рухнет в бездну».

Таким образом, под влиянием ощущения кризиса «конца века» в 80-е гг. XIX столетия Случевский в концентрированном сообщении воплощает мотив апокалиптического «пророчества о нашем дне» и вкладывает его в уста Сатаны. Блок развивает этот мотив, а Демон-Люцифер с уровня персонажей перемещается на уровень сквозных образов поэмы. Волошин и Белый под влиянием произошедших исторических событий (Первая мировая война, Октябрьская революция и Гражданская война) демонстрируют уже реализацию «пророчества о нашем дне». Торжество дисгармонии нового века над гармонией прошедшего воплощается в «Первом свидании» не только в конкретных отрывках, которые мы процитировали, в сквозных темах и мотивах, но и в сложной, контрапунктной композиции и стилистике поэмы, в игре «языковыми идиомами», несущими семантику гибели, падения, бездны, разрушения. С другой стороны, на лексическом и стилистическом уровнях Белый собирает, аккумулирует и фиксирует элементы значимых для него предшествующих текстов, связанных с темой Апокалипсиса и пророчеством о XX в. Исповедальный, личный и автобиографический текст становится насыщенно интертекстуальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Горные вершины. Сборник статей. М., 1904.
2. Баруткина М.О. Книга «Откровение Иоанна Богослова» в творческом диалоге Волошин – Достоевский // Уральский филологический вестник. 2014. № 5. С. 56–67.

3. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. М., 2012. С. 478–491.
4. Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 5. М., 2010.
5. Белый А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. СПб; М., 2006.
6. Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сборник статей. М., 1990. С. 215–233.
7. Библия в гравюрах Гюстава Доре с библейскими текстами по синодальному переводу. М., 2010.
8. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М., 1997.
9. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5. М., 1999.
10. Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987.
11. Волошин М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 2003.
12. Голлербах Э. Рецензия на сборник А. Блока «Седое утро» // Вестник литературы. 1920. № 12. С. 10.
13. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX века. М; Л., 1964.
14. Дорничева Д.В. О происхождении и эволюции идеи возмездия в поэтическом сознании А. Блока // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2009. Вып. 1. Часть 1. С. 9–16.
15. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976.
16. Кибальник С.А. Достоевский в кругу чтения и художественных трансформациях М.А. Волошина (на примере сонета «Трихины») // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма). СПб., 2017. С. 81–89.
17. Кузнецова Е.В. Поэма К. Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа // Новый филологический вестник. 2016. № 2. С. 61–77.
18. Левинсон А. Незрячий пророк: Новые книги Блока // Жар-птица. 1921. № 1. С. 43–44.
19. Магомедова Д.М. Проблема возмездия в творчестве Вяч. Иванова и Ал. Блока // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Ал. Блока. М., 1997. С. 52–63.
20. Мадигожина Н.В. К. Случевский и А. Блок (к постановке вопроса) // Проблема преемственности в литературном процессе. Алма-Ата, 1985. С. 96–104.
21. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
22. Ревякина И.А., Магомедова Д.М., Соболев Л.И. «Возмездие». Комментарии // Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 381–461.
23. Слободнюк С.Л. Апокалиптика русской литературы: К. Случевский и А. Блок // Историко-культурное и духовное наследие: традиции и современность. Материалы международной научно-практической конференции «IV Пюхтицкие чтения». СПб., 2015. С. 252–259.
24. Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.
25. Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб., 2008.
26. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

27. Тагер Е.Б. Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике А. Блока // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 85–97.
28. Тахо-Годи Е.А. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000.
29. Тимофеев Л.И. Наследие Блока // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 47–62.
30. Чижевский Д. «Стихотворения и поэмы» К.К. Случевского. Новое издание // Новый журнал. 1963. № 74. С. 85–97.
31. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 1. М., 1997.
32. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии А. Белого. Орехово-Зуево, 2013.
33. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии А. Блока и М. Волошина. Орехово-Зуево, 2013.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chizhevskiy D. “Stikhotvoreniya i poemy” K.K. Sluchevskogo. Novoye izdaniye [“Verses and Poems” by K.K. Sluchevsky. New Edition]. *Novyy zhurnal / The New Review*, 1963, no. 74, pp. 85–97. (In Russian).
2. Barutkina M.O. Kniga “Otkroveniye Ioanna Bogoslova” v tvorcheskom dialoge Voloshin – Dostoyevskiy [The Book “Revelation of John the Theologian” in the Creative Dialogue between Voloshin and Dostoevsky]. *Ural'skiy filologicheskii vestnik*, 2014, no. 5. pp. 56–67. (In Russian).
2. Dornicheva D.V. O proiskhozhdenii i evolyutsii idei vozmehzdiya v poeticheskom soznanii A. Bloka [On the Origin and Evolution of the Idea of Retribution in the Poetic Consciousness of A. Blok]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Series 9*, 2009, no. 1, part 1, pp. 9–16. (In Russian).
3. Kuznetsova E.V. Poema K. Sluchevskogo “Eloa” v kontekste demonologicheskogo mifa [K. Sluchevsky's Poem “Eloa” in the Context of Demonological Myth]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2016, no. 2, pp. 61–77. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Berdyayev N.A. Otkroveniye o cheloveke v tvorchestve Dostoyevskogo [Revelation about Man in the Works of Dostoevsky]. *O Dostoyevskom. Tvorchestvo Dostoyevskogo v russkoy mysli 1881–1931 godov. Sbornik statey* [About Dostoevsky. Works by Dostoevsky in the Russian Thought of 1881–1931 Years. Collected Papers]. Moscow, 1990, pp. 215–233 (In Russian).
5. Kibal'nik S.A. Dostoyevskiy v krugu chteniya i khudozhestvennykh transformatsiyakh M.A. Voloshina (na primere soneta “Trikhiny”) [Dostoyevsky in Terms of Reading Circle and Artistic Transformations of M.A. Voloshin (on the Example of the Sonnet “Trichina”)]. *Chto i kak chitali russkiye klassiki? (Ot kruga chteniya k strategiyam pis'ma)*. [What and How Did Russian Classics Read? (From Reading Circle to Writing Strategies)]. Saint-Petersburg, 2017. pp. 81–89. (In Russian).

6. Madigozhina N.V. K. Sluchevskiy i A. Blok (k postanovke voprosa) [K. Sluchevsky and A. Blok (Introducing the Subject)]. *Problema preymstvennosti v literaturnom protsesse* [The Problem of Continuity in Literary Process]. Alma-Ata, 1985, pp. 96–104. (In Russian).

7. Magomedova D.M. Problema vozmezdiya v tvorchestve Vyach. Ivanova i Al. Bloka [The Problem of Retribution in the Works of Viach. Ivanov and Al. Blok]. *Magomedova D.M. Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve Al. Bloka* [Autobiographical Myth in the Works of Al. Blok]. Moscow, 1997, pp. 52–63. (In Russian).

8. Revyakina I.A., Magomedova D.M., Sobolev L.I. “Vozmezdiye”. Kommentarii [“Retaliation”. Comments]. *Blok A. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]: in 20 vols. Vol. 5. Moscow, 1999, pp. 381–461. (In Russian).

9. Slobodnyuk S.L. Apokaliptika russkoy literatury: K. Sluchevskiy i A. Blok [Apocalypitics of Russian Literature: K. Sluchevsky and A. Blok]. *Istoriko-kul'turnoye i dukhovnoye naslediyе: traditsii i sovremennost'*. *Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii “IV Pyukhtitskiye chteniya”* [Historical, Cultural and Spiritual Heritage: Traditions and Modernity. Materials of the International Scientific-Practical Conference “Pyukhtitsa Readings vol. IV”]. Saint-Petersburg, 2015, pp. 252–259. (In Russian).

10. Tager E.B. Motivy “vozmezdiya” i “strashnogo mira” v lirike A. Bloka [The Motifs of “Revenge” and “Frightening World” in the Lyrics of the A. Blok]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vol. 92. Moscow, 1980, pp. 85–97. (In Russian).

11. Timofeyev L.I. Naslediyе Bloka [Blok’s Heritage]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vol. 92. Moscow, 1980, pp. 47–62. (In Russian).

(Monographs)

12. Dolgoplov L.K. *Poemy Bloka i russkaya poema kontsa XIX – nachala XX veka* [Poems of Blok and Russian Poem of the late 19th – early 20th Century]. Moscow; Leningrad. 1964. (In Russian).

13. Smorodinskaya T. *Konstantin Sluchevskiy. Nesvoyevremennyy poet* [Konstantin Sluchevsky. The Poet Out of Time]. Saint-Petersburg, 2008. (In Russian).

14. Takho-Godi E.A. *Konstantin Sluchevskiy. Portret na pushkinskom fone* [Konstantin Sluchevsky. Portrait Against the Background of Pushkin]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).

15. Yakovlev M.V. *Religioznoye otkroveniye v poezii A. Belogo* [Religious Revelations in the Poetry of A. Bely]. Orekhovo-Zuyevo, 2013. (In Russian).

16. Yakovlev M.V. *Religioznoye otkroveniye v poezii A. Bloka i M. Voloshina* [Religious Revelations in the Poetry of A. Blok and M. Voloshin]. Orekhovo-Zuyevo, 2013. (In Russian).

Кузнецова Екатерина Валентиновна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник. Область научных интересов: история русской литературы рубежа XIX – XX веков, культура Серебряно-

го века, поэтика лирики, литературная пародия.

E-mail: katkuzl@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Ekaterina V. Kuznetsova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Researcher. Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody.

E-mail: katkuzl@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00103

Л.Г. Кихней (Москва), В.А. Гавриков (Брянск)

**«КАБАЦКИЙ ЛОКУС» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА:
статья первая (символизм и акмеизм)**

Аннотация. В первой статье дилогии о кабацком локусе в русской поэзии XX в. рассматривается творчество представителей символизма и акмеизма. Кратко даются истоки «кабацкой темы» в русской поэзии. По гипотезе авторов статьи, ключевым стихотворением для выстраивания кабацкого текста в русском модернизме стал «Трактир жизни» И. Анненского. На материале творчества А. Блока, Вяч. Иванова, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Н. Гумилева показано, как видоизменялся и обогащался матричный сюжет, созданный И. Анненским. Отмечается жесткая матрица «кабацких мотивов», которая кочует от одного текста к другому; данные тексты вступают в сложный интертекстуальный диалог. Это свидетельствует о единстве кабацкого локуса в творчестве символистов и акмеистов. При этом поэты Серебряного века нередко пропускают кабацкий мотив-но-образный комплекс через призму какой-либо философско-религиозной / мифологической системы. У Блока это неоплатонизм, пропущенный сквозь призму «словесства», у Вяч. Иванова – авторский дионисийский миф, у Анненского это культурный миф, у Ахматовой – фольклор и православно-христианский код, у Гумилева и Мандельштама – синтез всех перечисленных традиций. Авторы приходят к выводу, что кабацкий локус оказывается своеобразным семиотическим паттерном, который структурирует определенную модель бытия. Центральным здесь становится мифологический комплекс пира как смерти, который обуславливает появление ряда неомифологических структур, воплощающихся в трактирном тексте русского модернизма.

Ключевые слова: символизм; акмеизм; кабацкий локус; мотив; мифология; художественное пространство.

L.G. Kikhney (Moscow), V.A. Gavrikov (Bryansk)

**“The Tavern Locus” in the Russian Poetry of the 20th Century.
Article 1. Symbolism and Acmeism**

Abstract. The first of the two related articles concerning the tavern text in the Russian poetry of the 20th century deals with the works of the representatives of symbolism and acmeism. The origins of “the restaurant theme” in Russian poetry are given in short. According to the authors’ hypothesis, the “Tavern of Life” by I. Annensky is the key poem for the tavern text formation in Russian modernism. The authors of the article investigate both relatively early and late texts in order to determine how the tavern text is transformed within the same poetic system. The works of A. Blok, O. Mandelstam, A. Akhmatova, N. Gumilev are used to show the alternation and enrichment of the matrix plot by I. Annensky. The rigid matrix of “tavern motifs”, moving from one text to

another, is noted. This general matrix indicates the unity of the tavern text in the works of symbolists and acmeists. Moreover, the poets of the Silver Age often put the tavern motif-image complex through the prism of any philosophical and religious system. They are encountered in a cultural myth of Annensky, folklore and the Orthodox and Christian code of Akhmatova, Solovyov’s philosophy of Blok, the synthesis of these traditions of Gumilev. The authors of the article come to the conclusion that the tavern locus turns out to be a semiotic pattern that structures a certain model of existence. The mythological complex of the feast as death brings forward neo-mythological structures in the tavern text of the poets of Russian modernism.

Key words: symbolism; acmeism; the tavern text; motif; mythology; the art space.

Кабачество в русской литературе исследуется в ряде трудов, см., например, материалы научного сборника, посвященного мотиву вина [Мотив вина 2001]. О дионисийстве и кабачестве в произведениях Серебряного века написано немало работ, выделим здесь статьи: З.Г. Минц [Минц 2000], А.Н. Ранчина [Ранчин 2009]. Мотив вина в космологическом аспекте исследован А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2003], о комплексе мотивов танца – опьянения – музыки рассуждает А. Храмых [Храмых 2017]. Таким образом, существует довольно много работ, где рассматривается мотивно-образный комплекс вина, питейного заведения и опьянения.

В поэзии Серебряного века можно вычленил ряд стихотворений, объединенных трактирной семантикой. Причем в дискурсе модернизма – в творчестве А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, С. Есенина – актуализация кабацкой темы связана, во-первых, с реанимацией дионисийского мифокомплекса, во-вторых, – с влиянием на топику модернизма «проклятых поэтов», у которых «алкоголическая» тематика является одной из центральных, в-третьих, она является отражением «пряной» атмосферы Серебряного века с его артистическими кабаками, «цыганщиной» и стилем богемной жизни как источника творческого вдохновения. О разработке феномена дионисийства в философии и культуре Серебряного века см.: [Андреев 2000], [Вахтель 2008], [Тиме 2003].

Новизна предпринятого исследования заключается в том, что мотивы опьянения изучаются не изолированно, а как элемент более общей конструкции, под влиянием которой их семантика трансформируется. Вино и опьянение становятся частью более общего трактирного дискурса, который в свою очередь сам становится знаком, означающим некоторую экзистенциальную модель, основные коды которой имеют пространственную локализацию. И именно семиотические механизмы означивания и символизации трактирного комплекса находятся в центре нашей работы.

Наша исходная установка заключается в том, что в кабацком (иначе: трактирном, ресторанном) локусе присутствуют: 1) элементы, связанные с пространственно-предметными реалиями трактира или ресторана; 2) особая система персонажей; 3) специфические сюжетные ситуации, связанные с бражничаньем; 4) модальные элементы, обусловленные авторским

отношением к кабацкой семиосфере.

Эти компоненты могут по-разному варьироваться в тех или иных дискурсивных практиках, но одновременное наличие и системная связь между ними позволяет говорить о феномене *кабацкого* или *трактирного локуса*, имеющего как *вещно-вещественную*, так и *ментальную проекции*. От него следует отграничить родственные мотивы и темы, например, пересекающийся с ним, но не когерентный ему мотивный комплекс *пира*, с его семантической вариацией *пира во время чумы*, также не обойденный вниманием современных исследователей, см.: [Кихней 1999], [Магомедова 2001], [Созина 2002].

Истоки «питейной», «кабацкой» темы, бытующей в российской словесности, очевидно, следует искать в древнерусской литературе, восходящей к фольклорной традиции. Вспомним, к примеру, ее воплощение в таких древнерусских текстах, как «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть о Горе и Злосчастии», а позже в городском и цыганском романсе. Причем уже в древнерусских полуфольклорных текстах эта тематика связана с карнавальным переиначиванием общекультурных кодов, с трикстериадой. Питейное пространство зачастую оказывается инверсией пространства сакрального. «Вывернутая наизнанку церковь, – пишет Д.С. Лихачев, – это кабак, своеобразный “антирай”, где все наоборот» [Лихачев 1984, 20]. Так, в сатире XVII в. «Служба кабаку», пародирующей церковное богослужение, кабак предстает в виде храма, а в «Калязинской челобитной», напротив, церковный храм предстает как кабак. Эта тенденция проявится потом и у модернистов, ср.: «Здесь ресторан, как храмы, светел, / И храм открыт, как ресторан...» (А. Блок); «И бога демон надумил / Сойти на стогна с плит святых – / И, по тропам бродяг и пьяниц, / Вступить единым из гостей / В притон...» (Вяч. Иванов); «Разноголосица какая / В трактирах буйных и церквах», (О. Мандельштам); и у поэтов более позднего времени: «И ни церковь, и ни кабак – / Ничего не свято» (В. Высоцкий).

Как показывает специальное исследование, акмеисты и символисты реализуют разные сценарии развертывания сюжета, связанного с кабацеством. Разными оказываются и особенности метафорики, топики и поэтического нарратива [Кихней, Темиршина 2018]. Однако если снять верхний слой, связанный с оформлением локативно-темпоральной матрицы кабацкого текста, то окажется, что морфологически перед нами – единое инвариантное пространство, данное в разных образах, по-разному семантически актуализированное. Однако на глубинном уровне эти разные изводы трактирного текста обнаруживают удивительное единство, которое в первую очередь проявляется при анализе художественного пространственно-временного континуума. Этому единству и будет посвящена как настоящая статья, так и вторая статья цикла. Ведь и в лирике второй половины XX века снова актуальным становится трактирный локус.

Особенно востребованным комплекс кабацких мотивов оказался в песенной поэзии, возможно, здесь сыграла определяющую роль сама

творческая атмосфера, связанная с этим видом искусства: представители песенной поэзии нередко сами выступают в питейных заведениях, эта эстетика им знакома изнутри. Кроме того, важным фактором стала и маргинальность («несоветскость») многих поющих поэтов (Высоцкого, Галича, Башлачева, Гребенщикова и т. д.) с их ориентацией на низовые культурные пласты, а также на полузапрещенный в СССР модернистский дискурс, хотя часто речь идет не о прямых заимствованиях из традиции Серебряного века, а о генетическом наследовании.

Возвращаясь к русскому модернизму, отметим, что *трактирный локус*, органично вписываясь в модернистское пространство, является своеобразной «уменьшенной» моделью модернистского мировосприятия. Не случайно архитектурной особенностью трактирного локуса оказывается его смысловая двойственность, «мифогенность». *Кабацкий* топос позиционируется как мир «здесьшний», посюсторонний, но с ним коррелирует некое запредельное, демоническое пространство, от которого *кабацкий текст* отталкивается и которое символизирует.

Подобная трактовка укоренена в традиционном народном сознании, для которого трактир – это *пограничное* место, аксиологическая и онтологическая граница. В трактирном локусе сталкивается мир реальный с миром потусторонним, добро со злом, порядок с хаосом (дионисийской темной стихией). В русской культурной традиции трактир изначально трактовался как место «нечистое», «инфернальное». И.Г. Прыжов в «Очерке по истории кабачества» пишет: «В кабаках <...> существовали самые низкие и бесчестные средства к наживе, совершались самые низкие преступления. По кабакам заведены были азартные игры, табак, женщины. <...> Заходил один, заходил другой, пили, начинались драки и “ножовое резание”» [Прыжов 1997, 170–171]. И далее: «Под влиянием ужасных сцен, совершавшихся в кабаке, – и вино, и кабак, и кабацкие пьяницы, – все это приняло дьявольское, темное, нечистое значение. Не перекрестивши рта, не перекрестивши стакана с вином, нельзя было выпить – иначе, вместе с вином, вскочит в рот и дьявол, сидящий в стакане. Дьяволы лично являлись в кабаках и спаивали народ» [Прыжов 1997, 172].

В феномене «пограничности», очевидно, кроется причина значимости трактирного текста в модернизме, и прежде всего, – в символизме. Модернистское художественное пространство, взятое как инвариантная модель, оказывается бинарно организованным. «Совпадение» этих двух пространственных моделей приводит к тому, что во многих стихотворениях с ресторанной тематикой пространство представлено как *бинарная структура*. Первая часть оппозиции – это, собственно, локус кабака. Вторая часть бинарной оппозиции – это пространство инобытия, которое в каждом из текстов воплощается в соответствии с онтологической моделью мира поэта, нередко обусловленной миромоделирующими установками течения, к которому он принадлежит.

Обратимся к некоторым текстам Серебряного века, содержащим трактирный комплекс. В первой статье рассмотрим творчество представителей символизма и акмеизма – как генетически связанных течений внутри русского модернизма (акмеисты называли символизм своим «родовым лоном»). Тем более, что именно представители этих двух поэтических школ с наибольшей полнотой воплотили «кабацкий текст» в своих стихах. К таким произведениям можно отнести следующие стихотворения: «Незнакомка» (1906), «Из хрустального тумана...» (1909), «В ресторане» (1910) А. Блока; «Золотой» (1912), «Сегодня ночью не солгу...» (1925), «Я скажу тебе с последней...» (1931) О. Мандельштама; «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1913), «Царскосельская ода» (1961), «Поэма без Героя» (1940-1965) А. Ахматовой; «Крест» (1906), «У цыган» (<1921>) Н. Гумилева.

Но вместе с тем, весь парадигматический набор элементов трактирного текста обнаруживается у И. Анненского в его стихотворении «Трактир жизни» (<1904>), что, по нашей гипотезе, предполагает некую первичность *трактирного локуса* у Анненского в дискурсе модернизма. Чтобы доказать это, обратимся к стихотворению Анненского и сравним его с текстами упомянутых авторов.

Приведем текст стихотворения Анненского полностью:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах – отравы злости,
В сердце – скуки перегар...

Ночь давно снега одела,
Но уйти ты не спешишь;
Как в кошмаре, то и дело:
«Алкоголь или гашиш?»

А в сених, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик.
[Анненский 1990, 66]

На уровне локуса бросается в глаза разделение пространства стихот-

ворения на два локуса: внутренний (убранство трактира) и внешний (пространство за порогом: *сени, ночь*). Каждый из этих локусов формирует свою мотивно-образную и модальную парадигму. Так, посюстороннее пространство, во-первых, включает в себя образный комплекс разгульного «пиршества» с сопутствующими негативными образами: «муть вина», «алкоголь или гашиш», «пепел стынущих сигар».

Во-вторых, в локусе трактира имплицитно явлено женско-эротическое начало, метонимически заданное через скульптурный образ Психеи, отсылающий к мифу о Психее и Эроте. В-третьих, в кабацком пространстве присутствует мотив смерти. Поскольку мы имеем дело с «текстом», предполагающим связность всех его составляющих, постольку все эти мотивные комплексы коррелируют друг с другом.

Так, обращает на себя внимание связь пиршественных мотивов и мотива смерти, заданного амбивалентным образом «нагих костей», прочитываемым в игровом контексте (игральные кости), гастрономическом и как кости скелета, благодаря эпитету «нагие».

Пространство кабака, на первый взгляд, может прочитываться как локус жизни в свете последующего сопоставления с внешним пространством холода и смерти. Однако способ изображения внутреннего пространства свидетельствует об обратном. Это пространство лишено жизни, в нем нет людей и нет событий, есть только предметные детали, указывающие на кабацкий мир. Эта вещная объективированность, усугубленная назывными предложениями, лишает трактирное пространство жизненности, вот почему сюда вписывается статуя Психеи (примечательно, что у Пушкина, в концепции Р.О. Якобсона, статуарность и смерть представляет собой сепаративное единство [Якобсон 1987]).

Самое время напомнить, что название стихотворения намекает на его символическо-расширительное толкование. Название представляет собой обратимую метафору: как трактир является моделью нашей жизни, содержа все основные элементы бытия как быта, так и жизнь подобна трактиру, ибо ее мнимые удовольствия (алкоголь, табак, гашиш), ее украшения и сама душа, по сути дела, оказываются деталями трактирного интерьера.

Однако помимо этого квазизыженного пространства, символизирующего нашу жизнь, в стихотворении Анненского контрапунктно развернуто внутратрированное пространство, символизирующее смерть. Оно воплощается, во-первых, в традиционных иносказательных образах *ночи, снега и холода*, во-вторых, в образе *гробовщика*.

Причем гробовщик находится в пограничном пространстве, воплощенном в локусе холодных сеней. Это явно аллегорическая фигура, отсылающая к множеству претекстов мировой культуры в целом и русской литературы в частности. Но гробовщик в «анненском» тексте (по самому своему «пограничному» местоположению) не просто символ смерти, он семиотически приравнивается к мифологическим героям-медиаторам, встречающим умерших на границе миров и сопровождающих их в мир мертвых. Одновременно эта мифологическая функция соседствует с дру-

гой: гробовщик – не только нейтральный провожатый (типа Харона), но и посмертный судья (типа Ануписа), воздающий умершему по его грехам (ср.: «Счеты сводит гробовщик»).

Знаменательно, что в черновом варианте стихотворения [Анненский 1990, 544] в «сенях» восседает «седая Парка», что обнажает авторский замысел показать фатальность человеческого существования. Тот факт, что в окончательном варианте автор ограничивается образом *гробовщика*, берущим на себя функции *Парки* («счеты сводит...») говорит о намерении автора придать стихотворению национальный колорит. Свидетельство тому – чисто русское обозначение пограничного пространства – «сени» и просторечие «поди» (ср. в черновике: «А в сенях седая Парка» и в окончательном варианте: «А в сенях, поди, не жарко»). Присутствие в черновом варианте античного мифообраза бросает символический отсвет и на фигуру гробовщика.

Из нашего анализа следует, что в «Трактире жизни» Анненского реализуется не традиционная оппозиция жизни и смерти, а омертвевшей жизни и смерти как таковой. При этом в трактирном пространстве у Анненского «алкоголь или гашиш» не выполняет культурную роль напитка забвения, дарующего эйфорические иллюзии, а, напротив, усугубляет бессмысленность бытия, как бы имитируя состояние жизненного похмелья. Подчеркнем, что все эти иносказательные смыслы заданы самим заглавием стихотворения.

В блоковском трактирном тексте мы видим тот же семиотический каркас – противопоставление мира посюстороннего, воплощенного в тех же реалиях питейного заведения, данных в том же аксиологическом ключе, что и у Анненского, вплоть до текстуальных совпадений («лакеи... торчат»), снижено-гротескного описания ресторанного быта, который символизирует посюстороннее бытие как всеобщее царство пошлости. Женственно-эротический мотив, только намеченный у Анненского в образе «белеющей Психеи», у Блока в трех названных стихотворениях становится магистральным.

Кроме того, у Блока воплощен тот же трактирный хронотоп, что и у Анненского – это хронотоп «дурной бесконечности». Если у предшественника он реализован в лейтмотивном повторении указательных местоимений, то у Блока подобный эффект создается трехкратным повтором одних и тех же временных координат (ср.: «И каждый вечер, за шлагбаумами...», «И каждый вечер друг единственный / В моем стакане отражен...», «И каждый вечер, в час назначенный...»). Таким образом, если брать во внимание семантическое сходство трактирных мотивов, то можно сделать вывод об изоморфизме трактирного бытия, изображенного у обоих поэтов.

Однако, вторая часть оппозиции – мира потустороннего – у Блока абсолютно другая. Это отнюдь не пространство смерти, как у Анненского, а младосимволистский (соловьевский) комплекс мистериального пространства инобытия, чудесным образом преображающего обыденную жизнь («Из хрустального тумана, / Из невиданного сна...»).

Блок акт опьянения приравняет древнему ритуальному обряду. В ритуальных практиках, указывает современный исследователь, «этот обряд предполагал установление связи между профанным и священным, миром живых и предков. Успех путешествия за черту обыденного во многом обеспечивался благодаря трансформации внешнего облика, образа мысли, поведения <...>. Подобно танцу или маске, опьянение было средством ритуального изменения человека» [Новичкова 1994, 209]. Ср.: «Глухие тайны мне поручены, / Мне чье-то солнце вручено, / И все души моей излучины / Пронзило терпкое вино» [Блок 1960–1963, II, 186].

Таким образом, семантика *трактира* у Блока выступает как граница профанного и сакрального локусов, что в стихотворении «В ресторане» реализуется в обратимой метафоре: «черная роза» в «бокале золотого, как небо, ай» – метафора фонарей на фоне зари, а соответственно «на желтой заре – фонари», зеркально отражает «черную розу» в бокале «золотого ай».

Знаменательно, что Блок в «Незнакомке» показывает механизм трансформации реального бытия в инобытие. Сам трактирный локус оказывается пограничным местом, где ткань реальности как бы истончается, что позволяет иным силам проникать в посюсторонний мир, а обитателям этого мира прозревать иные сущности: «И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль» [Блок 1960–1963, II, 186]. То же происходит и в стихотворении «Из хрустального тумана...», где переход в инобытие происходит тоже посредством «заглядывания», когда взор лирического субъекта встречается со взором вошедшей дамы.

При этом пограничная семантика трактирного локуса осложняется петербургским мифом, который конституирует такое же «пограничное» пространство. Таким образом, оппозиция, заданная Анненским, воплощается у Блока на ином культурном материале при сохранении бинарной инвариантной структуры пространства.

При этом у Анненского женственное начало представлено в образе скульптуры белеющей Психеи, которая ассоциируется с мифологическим образом души. Однако этот образ вписан в пошлый трактирный интерьер: он находится в одном ряду с пыльными фикусами как символами мещанства (отсюда коннотации окаменелости, символизирующие смерть души). К слову, у Блока есть еще и намек на смерть физическую, это не просто «нагие кости», а именно действие: «Чтоб в пустынном вопле скрипок / Перепуганные очи / Смертный сумрак погасил» [Блок 1960–1963, III, 12]. Хотя трактовать эти строки можно по-разному.

У Блока женственное начало дано в противопоставлении, резком контрасте с пошлым кабацким интерьером, чего нет у Анненского. Изначально образ Незнакомки (это касается и стихотворения «Из хрустального тумана...») прочитывается у Блока в нескольких планах. Во-первых, в контексте кабацкого локуса – это дама вполне определенного сорта, пришедшая «на промысел». Во-вторых, Незнакомка окружена атмосферой тайны, которая противоречит пошлomu кабацкому локусу и причинно-следствен-

ным связям обыденного мира, поскольку сам ее портрет, суггестивно воссозданный с помощью средств звуко-символизма, передает ее инобытийственную природу. Блоку, однако, мало намек на ее ирреальную сущность, и он уже в пространстве самого текста демонстрирует механизм перехода из этого бытия в иное. Причем линией перехода служит темная вуаль. С одной стороны, это деталь одежды, с другой – это граница миров, «покрывало майи», за которым он провидит иное пространство, лиловые миры. При этом медиатором становится лирический субъект, который оказывается также двуипостасным. Одна ипостась – трактирный завсегдатай, вторая – мистик-духовидец, визионер, провидящий истинную природу вещей («очи <...> цветут», «Но за вьюгой – солнцем юга / Опаленная страна»). Это мистическое действо, таинство доступно только измененному сознанию под воздействием винных паров.

Таким образом, трактир становится пограничным местом, где только и возможна встреча двух миров и преобразования мира явлений в мир сущностей.

Ахматовское стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы...» содержит в себе отсылки к предыдущим текстам и одновременно к архаическому кабацкому локусу. Причем Ахматова в отличие от своих предшественников детально описывает интерьер кабака, и благодаря ее описанию ресторанный текст становится едва ли не историческим документом эпохи (роспись Судейкина): «На стенах цветы и птицы», «Навсегда забыты окошки».

Но это описание – не только воссоздание реалий артистического быта, каждая деталь оказывается двуплановой. Причем второй план связан не с инобытием смерти или миров иных как у Анненского и Блока, а с неким пространством сознания, когда внешний мир становится символом психологического состояния, мироощущения, знаком эмоционального состояния героини.

Возникает некая симпатическая связь фольклорного типа между переживаниями и состоянием интерьера. Ср.: «Сердце <...> тоскует», «невесело вместе нам», «цветы и птицы томятся». Причем нарисованные цветы и птицы подобны бумажным деньгам вместо золотого в стихотворении Мандельштама. Таким образом, у Ахматовой возникает внутренняя полемика с символизмом, которая в широком контексте становится более рельефной. Вспомним пьесу «Незнакомка» Блока, когда корабли, нарисованные на стене, оживают. У Ахматовой наоборот – живое оказывается неживым, происходит то же самое омертвление Психеи, что мы видим в стихотворении Анненского.

Лирический субъект занимает двойственную позицию. С одной стороны, она участница грешного действия («все мы бражники здесь, блудницы»), с другой стороны, она аксиологически с христианских позиций

оценивает несправедливую модель поведения, исполненную соблазнов. В проекции на христианские тексты блуд и бражничество оказывается апокалиптическими вестниками. Неслучайно впоследствии она напишет о «яростном вине блудодеяния», почти дословно воспроизведя цитату из Апокалипсиса. Финал стихотворения содержит тот иной мир, который, как и у Анненского, связан с ожиданием смерти и посмертной муки как некоего возмездия. Причем «та, что сейчас танцует», не только подключается к вакхической мифопоэтической теме, но и выступает как двойник героини: «О, как сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» [Ахматова 1990, 48].

Обращает на себя внимание связь пиршественно-плясовых мотивов и мотива смерти. Эта корреляция имеет древние мифологические корни, описанные в свое время О.М. Фрейденберг. «Ларвы, – пишет она, – в виде пляшущего скелета подавались на пиршественный стол, где и плясали под песню о смерти. Этим ларвы выполняли функцию актера, который тоже сперва выступал на обеденном столе, предшествии подмостков. <...> Возникает параллель кукольному мертвецу, который подавался в гробу (по словам Геродота) у египтян после пира» [Фрейденберг 1998, 51].

Фактически в ахматовском трактирном тексте двоemiрие символистского типа исчезает, но остается, более того, усиливается бинарная оппозиция, заданная Анненским: трактирного бытия как несправедливой жизни и смерти как возмездия.

Через много лет Ахматова пишет «Царскосельскую оду», в которой конденсирует многие локусные аспекты, которые были свойственны кабацкому хронологу Серебряного века. Однако любопытна художественная фокализация этого произведения: «С роскошной непринужденностью Ахматова, называя Царское “городом парков и зал”, взор от них тут же отвращает и описывает пространство вокруг... кабака! Совершенно очевидно, что царскосельский мир просматривается в стихотворении как раз из его окон, мимо которых в мертвом свете фонарей мелькают, не задерживаясь, придворные кареты, мчатся рысаки и шастают цыганки» [Арьев 1999].

В оде появляются все те же атрибуты кабацкого хронолога, хотя здесь они как бы выходят наружу, занимая гораздо более обширное пространство. В этом можно усмотреть намек Ахматовой на то, что современная ей страна превратилась в один большой кабак – со всеми его inferнальными изворотами. Это и помутнение сознания (алкоголическое?), выраженное лексемой «одурь» и сочетанием «призрачный мир», и мотив пьянства («пили допоздна водку»), и мотивы смерти («А тому переулку / Наступает конец») и иллюзорного бытия, галлюцинации: «И придворной кареты / Промелькнул силуэт». Откуда карета, да еще и придворная, в 1961 г.? Все та же цыганка появляется в лирическом фокусе, причем она «шепелявит неловко» – тоже важная деталь: деформация речи – деформация сознания. Более того, цыганка названа «чертовкой», что, если отойти от эксплицированного значения, может быть еще и знаком inferнального

присутствия. В этом месте пьют, едят, курят («махорки струя»), говорят скабрёзости («Там солдатская шутка / Льется, желчь не тая»), да и песни здесь – особого сорта: «Драли песнями глотку». И даже ворон – птица смерти, присутствует в этом локусе. На фоне всего сказанного очень интересно высвечивается жанр: действительно «одические» описания!

Отчетливо здесь и двоемирие. Но оно проходит не по линии «сон – явь» и не по линии «внутреннее – внешнее пространство» (как мы выяснили, кабац «расширился» до масштабов страны), маркирует границу миров мотив памяти, ностальгии, лирической героине хочется, чтобы появились «голубые сугробы с Петербургом вдали». Лирическое Я Ахматовой взыскует чистоты, но ее нет в этом здании – «знатнейшем кабаке», в этом переименованном-переименованном городе, в этой переименованной стране.

Оба стихотворения Гумилева по основным семантическим признакам вписываются в матричную рамку модернистского трагического локуса: там есть и мотив опьянения, и мотив безумия (в «Кресте» дважды даны слова с этим корнем), и мотив страха, и мотив азарта (азартной игры). У Гумилева присутствует бинарное деление мира, что, несомненно, объясняется спецификой самого ресторанного пространства. Причем в стихотворении «Крест» эта бинарность показана четко: на одном полюсе – inferнальный грязный кабац, на другом – чистый внешний мир, где царит воздух, занимается рассвет, белеют «нежные снега». В стихотворении «У цыган» все несколько сложнее, локус не просто двойится, но мерцает, однако дихотомии «сон – явь», «иллюзия – реальность» здесь также сохраняется.

Причем принцип «двоения» значения слова, заданный Анненским, Гумилев доводит до совершенства, создавая своеобразную галлюциногенную реальность, парадоксально образованную по семантическому принципу распада значения слова. И в соответствии с бинарностью мира ключевые слова текста стихотворения имеют двойное значение, каждое из которых соотносено с тем или иным пластом реальности. Фактически каждое из значений создает свое семантическое поле, которые, накладываясь друг на друга, создают внутренние подтекстовые ассоциации:

Вещие струны – это жилы бычьи,
Но горькой травой питались быки,
Гортанный голос – жалобы девичьи
Из-под зажимающей рот руки.

Пламя костра, пламя костра, колонны
Красных стволов и оглушительный гик.
Ржавые листья топчет гость влюбленный –
Кружащийся в толпе бенгальский тигр.

Капли крови текут с усов колючих...

<...>

Вот струны-быки и слева и справа...

[Гумилев 1988, 333–334]

Это сновидческая мифологическая логика, которая связана с механизмами подсознания – так, еще З. Фрейд в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» показал роль семантических метаморфоз слова для функционирования психики. А Гумилеву удалось показать сам процесс трансформации этих значений. И если у символистов все-таки «двойные» слова (скрытые метафоры) по своей смысловой структуре близки к эмблеме, то у Гумилева – текст – ассоциативная цепочка символов, которые, развертываясь в синхронической плоскости, создают сложную вязь значений.

Интересно заметить, что гумилевская символика, с опорой на Анненского, в каком-то смысле является более «символической», чем символизм Блока, поскольку метаморфозы гумилевского «У цыган» укоренены в архетипическом мифоритуальном комплексе жертвоприношения (в то время как в стихотворении Блока реализован авторский миф). Поэтому ресторан у Гумилева становится поистине ритуальным inferнально-демоническим местом, а вакхическо-дионисийские коннотации реализуются в ритуальном мотиве разрывания тела: «Сердце крылатое в груди косматой / Вырви, вырви сердце и растопчи» [Гумилев 1988, 334]. В стихотворении «Крест» демонизм кабацкого локуса актуализован в основном сюжетном «пуанте»: проигравшийся лирический субъект ставит на кон последнее, что у него осталось, – крест.

Разительны пересечения и по поводу конечной расплаты за бесчинства. Ср.: у Анненского: «Сводит счеты гробовщик», у Гумилева: «Счет, Асмодей, нам приготовь». Эти переключки по принципу рекуррентности (возвратности) значений в «обратной перспективе» бросают семантический отсвет и на текст Анненского, как бы вскрывая его второй смысл.

Ключевые составляющие кабацкого текста можно отыскать и в стихотворении Осипа Мандельштама «Золотой». Все начинается с описания эмоционального состояния лирического субъекта: это смятение и тоска (похожая гамма чувств, кстати, дана и в «Я скажу тебе с последней прямо-той...»). Потом поэт дает довольно подробную панораму кабацкого бытия, отметив, что это место находится в подземном мире – аналоге архетипического ада: «Я спустился в маленький подвал». В атмосфере этого inferнального локуса царит духота и, вероятно, холод: лирический субъект движется, «дрожа от желтого тумана». На inferнальный статус места косвенно указывает и возглас из последнего четверостишия: «Как попал сюда

я, Боже мой?». Такое впечатление, что человек оказался в заколдованном месте и не может выйти наружу, поэтому призывает имя Того, Кто единственный может его спасти от демонических наваждений.

Поэт не останавливается на интерьере «ресторана» (хотя может ли «маленький подвал» быть рестораном?), лишь появляется прилавок – тоже странный предмет, уместный скорее для магазина. Возможно, перед нами мотив демонической подмены. К слову, иллюзорность бытия – основная тема и стихотворения «Я скажу тебе с последней прямокой...», где лирический субъект погружен в собственные переживания, ощущая, что весь мир, за исключением алкоголического «рая», – «бредни». Даже античность, столько раз «выручавшая» поэта, дававшая ему примеры красоты и гармонии, бессильна в этом гиблом месте, где и столь привычный классической традиции эротизм оказывается вульгарно-сниженным («срамотой»). Правда, мир в «Я скажу тебе с последней прямокой...», если так можно выразиться, полностью интериоризован: здесь нет предметных деталей. Кстати, в «Золотом» поэт тоже не детализует пространство, однако можно предположить, что внутреннее убранство этого локуса удивляет своим безобразием, на что указывает как бы невольный возглас лирического субъекта: «Я нигде такого ресторана / И такого сброда не видал!» [Мандельштам 1997, 105].

«Насельники» этого гиблого места хоть и не явно связаны с нечистой силой (мелкие чиновники, японцы – «сброд», по словам Мандельштама), однако это явно люди дна: «все они пьяны», они «теоретики чужой казны» (возможно, намек на воров, кому как не им интересоваться чужими деньгами?). В последнем четверостишии эти люди названы уже более жестко – «пьяною оравой».

Практически те же мотивные комплексы, свойственные кабацкому тексту, можно отыскать и в мандельштамовском стихотворении «Сегодня ночью, не солгу...». Уже в первой строке задаются темпоральные координаты: ночь. Кроме того, это зимняя ночь или начало весны: лирический субъект идет по пояс в тающем снегу. Кстати, у Гумилева в «Кресте» – тоже снег, возможно, тоже тающий, так как точно указан месяц – март. Интересно и то, как разворачиваются события в тексте Мандельштама – ночь пролетает очень быстро: «И вот проходит полчаса <...> / Скрипят ворота на заре» [Мандельштам 1997, 184]. Конечно, можно предположить, что лирический субъект пришел в «избу» под утро, но слишком много событий вместились в эти тридцать минут. В обоих случаях присутствует временное пограничье, типологически сходные темпоральные стыки: ночи и утра, зимы и весны. Как известно, архаическое сознание отождествляло малый и большой солярные циклы.

Теперь скажем о локализации событий. Из широкого внешнего пространства лирический субъект оказывается в узком – в строении, которое у Мандельштама названо «избой». Однако этот локус имеет отчетливый статус трактира или кабака, о чем будет сказано ниже. Пока укажем, что происходит действие не в самом доме, а в сенцах: «Гляжу – изба, во-

шел в сенцы – / Чай с солью пили чернецы, / И с ними балует цыганка» [Мандельштам 1997, 183]. Перед нами явно пограничное место, находящееся на стыке внешнего и внутреннего пространств. Нет оснований полагать, будто Мандельштам не знал, что такое воздушные мытарства, которые в православной традиции означают некое инобытийное пространство на стыке земли и неба (рая). Это место заполнено бесами, которые испытывают душу в том или ином грехе на 20 «заставах». Тот, кто преодолеет все эти «пропускные пункты», оказывается в раю. Быть может, это пограничье (сенцы) и есть метафора воздушных мытарств?

Обратим внимание еще на один важный фактор, подтверждающий нашу версию: систему персонажей. Судя по тексту, внутри «избы» находятся цыганка, чернецы и вошедший лирический субъект. Первая из них, если брать контекст русской литературы, чаще всего связана с мистическими и inferнальными сюжетами. То есть несет на себе определенную ассоциативную нагрузку, которая прочитывается также и в рамках «павшей женщины», хотя, понятно, что это соответствие не тотальное.

Не следует однозначно – согласно узуальному значению – ассоциировать «чернецов» с монахами. Предположим, что у Мандельштама здесь присутствует скрытая гомология: смуглая цыганка как бы семантически «рифмуется» с людьми в черных одеждах. Так действительно ли они монахи? В этой связи возникает целый ряд вопросов: почему вместо ночной молитвы чернецы пьют чай, да еще – в «гиблом месте»? И почему – с солью, если привычнее – с сахаром? Почему цыганка с ними именно «балует»? Нет ли здесь «блудного подтекста»? Все в этом мире не так, как должно быть.

Кроме того, текст изобилует демоническими подменами: все здесь оказывается не тем, чем кажется. Например: «И вместо хлеба еж брюхатый». Возможно, Мандельштам здесь апеллирует к Евангелию: «Какой из вас отец, когда сын попросит у него хлеба, подаст ему камень? Или, когда попросит рыбы, подаст ему змею вместо рыбы? Или, если попросит яйца, подаст ему скорпиона?» (Лук. 11:11–12). Понятно, что если истинный отец (в данном случае имеется в виду Бог) не способен на «подмену», то обманывает известно кто – «отец лжи».

Соответственно, и персонажи оказываются вовсе не теми, за кого себя выдают. Говоря напрямую – перед нами нечисть, что подтверждается и дальнейшим поведением героев: «Хотели встать – дугой пошли / Через окно на двор горбатый» [Мандельштам 1997, 183]. Выход через окно – да еще «дугой» – весьма показателен. По тексту трудно определить, кто здесь актанты – кто эти «они». С третьей строфы Мандельштам использует только безличные конструкции. Однако учитывая, что в начале текста лирический субъект о себе говорит в первом лице, то далее, вероятнее всего, описывается гуляющая компания.

Обратим внимание и на мотив демонического застолья: в тексте есть «дубовый стол», а на нем – «в солонке нож», уже упоминавшийся еж, соленый чай... Очень странное застолье, которое также свидетельствует о

некоторой ненормальности, даже паранормальности всего происходящего. В принципе тут можно строить версии о галлюцинации, о видении – слишком уж необычны эти застольные образы. Может, речь идет о бреде? О лихорадке (все-таки лирический субъект брел «по пояс в тающем снегу»)? Или об опьянении? В самом деле: бросается в глаза бессилие персонажей: «Хотели петь – и не смогли, / Хотели встать – дугой пошли». Что это? Монахи с цыганкой так пьяны, что не могут встать?

Также укажем и на гамму чувств, которые описываются в тексте: это и сожаление (вопрос только о чем?): «Того, что было, не вернешь»; и скука: «скука разливает»; и физические ощущения – холод: лирический субъект идет «по пояс в тающем снегу», а потом, с наступлением утра, указывается: «Теплеют медленно ладони», значит, до этого они были холодны.

Выход из inferнального дома завершается мотивом езды на лошадах: «запрягают на дворе». Это тоже показательно: в ряде других текстов выход (точнее – «выезд») из гиблого места сопряжен именно с конями, об этом – в следующей статье.

Таким образом, мы видим, что у Мандельштама в точности воспроизводится мотивный комплекс кабацкого текста: здесь есть и бинарное деление пространства на внутреннее и внешнее, есть образ «преддверия» или границы (сенцы), есть образы иллюзии или галлюцинации, есть inferнальные персонажи (в том числе – inferнальная женщина), есть мотив пьянства и косвенно – мотив поножовщины (вспомним «в солонке нож»), езда на конях при оставлении гиблого места.

Итак, кабацкий локус в модернизме предстает как своего рода структурно-семантический паттерн, который воплощается в символистских и акмеистических текстах. Основные принципы этого инварианта содержит текст Анненского «Трактир жизни» (хронологически самый ранний), который по отношению к последующим текстам выступает как своего рода структурно-содержательная матрица. Трактирный локус как в символистской, так и в акмеистской экспликациях содержит в себе, с одной стороны, мифологический комплекс пира как смерти, с другой стороны, задает двойной код прочтения этого комплекса. Накладываясь на модернистскую картину мира в символическом и акмеистическом изводах, этот код обуславливает появление неомифологических структур, воплощающихся в трактирном тексте.

Причем каждый последующий создатель трактирного текста знал тексты своих предшественников, находящиеся в том же культурно-эстетическом поле. Отсюда следует, что названные тексты вступают друг с другом в интертекстуальный диалог, подкрепляемый типологическими и мифоритуальными связями. Более того, для анализа мы брали как относительно ранние тексты, так и поздние, чтобы показать, как трансформируется кабацкий локус даже в пределах одной идиопозтики. Но еще важнее – уви-

деть типологическое единство, те матричные мотивы, пространственные и локативно-интериоризационные, которые связывают тексты разных модернистов, написанные в течение почти шести десятилетий (стихотворение Анненского относят к 1904 г., «Царскосельская ода» Ахматовой – 1961-й).

Таким образом, кабацкий локус оказывается своеобразным семиотическим паттерном, «знаком», который структурирует определенную модель бытия. Опосредующим звеном между картиной мира и поэтикой становится пространство, так как именно через него трактирный локус связывается с базовыми бинарными противопоставлениями, которые характеризуют модернистскую миромодель и ее частные разновидности.

Во второй статье цикла будет рассмотрен кабацкий текст у С. Есенина, И. Бродского, В. Высоцкого, А. Башлачева. Кроме того, будет предложена общая для всех девяти авторов матрица мотивов, а также реконструирован сквозной сюжет, определяющий специфику кабацкого локуса в русской поэзии XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю.В. Русский человек между Христом и Дионисом // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и в России. II. СПб., 2000. С. 282–296.
2. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
3. Арьев А.Ю. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Звезда. 1999. № 6. С. 220–238.
4. Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
5. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
6. Вахтель М. Научный проект: в поисках подлинного «Диониса» (о неосуществленной немецкой книге Вяч. Иванова) // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 5. М., 2008. С. 551–560.
7. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
8. Кихней Л.Г. «Сами участники чумного пира...» (Пушкинский текст и его интерпретации в творчестве Мандельштама) // А.С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Ч. 1. Владивосток, 1999. С. 130–137.
9. Кихней Л.Г., Темиришина О.Р. «Все мы бражники здесь...»: ресторанный текст в поэзии Серебряного века // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 55. С. 212–227.
10. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7–25.
11. Магомедова Д.М. Мотив пира в поэзии О. Мандельштама // Мотив вина в литературе: Матер. науч. конференции 27–31 октября 2001 г., г. Тверь. Тверь, 2001. С. 73–85.
12. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.
13. Минц З.Г. А. Блок и В. Иванов. Статья I. Годы первой русской революции // Минц З.Г. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 625–627.
14. Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции. 27–31 октября 2001 г. Тверь, 2001.
15. Новичкова Т.А. Пир в кабаке: К эволюции одного поэтического канона //

Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 208–229.

16. Прыжов И.Г. История нищенства, кликушества и кабачества на Руси. М., 1997.
17. Ранчин А.Н. Символистские подтексты «Незнакомки» // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 57–69.
18. Созина Е.К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания. Вып. 3. Екатеринбург, 2002. С. 121–129.
19. Тиме Г.А. Лики дионисийства (Вяч. Иванов и Гауптман) // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 95–104.
20. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.
21. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала XX века. Космическая символика. СПб., 2003.
22. Храмых А. Концепт «музыка» в творчестве А. Блока и А. Платонова // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 158–172.
23. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ar'yev A. Yu. "Velikolepnyy mrak chuzhogo sada". Tsarskoye Selo v russkoy poeticheskoy traditsii i "Tsarskosel'skaya oda" Akhmatovoy ["The Magnificent Darkness of Someone Else's Garden". Tsarskoye Selo in the Russian Poetic Tradition and "Ode to Tsarskoye Selo Ode" by A. Akhmatova]. *Zvezda*, 1999, no 6, pp. 220–238. (In Russian).
2. Vakhtel' M. Nauchnyy proyekt: v poiskakh podlinnogo "Dionisa" (o neosushchestvennoy nemetskoy knige Vyach. Ivanova) [Scientific Project: In Search of a Genuine "Dionysus" (on an Unfulfilled German Book by Vyach. Ivanov)]. *Vestnik istorii, literatury, iskusstva*, 2008, Vol. 5. pp. 551–560. (In Russian).
3. Kikhney L.G., Temirshina O.R. "Vse my brazhniki zdes'...": restorannyi tekst v poezii Serebryanogo veka ["We Are All Drunks Here...": Restaurant Text in the Poetry of the Silver Age]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2018, no 55, pp. 212–227. (In Russian).
4. Ranchin A.N. Simvolistskiye podteksty "Neznakomki" [The Symbolist Overtones of "The Stranger"]. *Vestnik PSTGU III: Filologiya*, 2009, issue 2 (16), pp. 57–69. (In Russian).
5. Khramykh A. Kontsept "muzyka" v tvorchestve A. Bloka i A. Platonova [The Concept of "Music" in the Works of A. Blok and A. Platonov]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2017. no 148, pp. 158–172. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Andreyev Yu.V. Russkiy chelovek mezhdru Khristom i Dionisom [Russian Man between Christ and Dionysus]. *Drevniy mir i my. Klassicheskoye naslediyе v Evrope i v Rossii. II*. [Ancient World and We. Classic Heritage in Europe and Russia. II]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 282–296. (In Russian).
7. Magomedova D.M. Motiv pira v poezii O. Mandel'shtama [The Motif of Feasts

in the Poetry of O. Mandelstam]. *Motiv vina v literature: Mater. nauch. konferentsii 27–31 oktyabrya 2001 g., g. Tver'* [The Motif of Wine in Literature: Proceedings of the Conference, 27–31 October 2001, Tver']. Tver', 2001, pp. 73–85. (In Russian).

8. Kikhney L.G. "Sami uchastniki chumnogo pira..." (Pushkinskiy tekst i ego interpretatsii v tvorchestve Mandel'shtama) ["Being the Participants of the Reckless Feast Themselves..." (Pushkin's Text and its Interpretation in the Works of Mandelstam)]. *A.S. Pushkin: epokha, kul'tura, tvorchestvo. Traditsii i sovremennost'* [A.S. Pushkin: Epoch, Culture, Works. Traditions and Modernity]. Part 1. Vladivostok, 1999, pp. 130–137. (In Russian).
9. Likhachev D.S. Smekh kak mirovozzreniye [Laughter as a Worldview]. *Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. Smekh v Drevney Rusi* [Laughter in Old Russia]. Leningrad, 1984, pp. 7–25. (In Russian).
10. Mints Z.G. A. Blok i V. Ivanov. Stat'ya I. Gody pervoy russkoy revolyutsii [A. Blok and V. Ivanov. Article I. The Years of the First Russian Revolution]. *Mints Z.G. Blok i russkiye pisateli* [Blok and Russian Writers]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 625–627. (In Russian).
11. Novichkova T.A. Pir v kabake: K evolyutsii odnogo poeticheskogo kanona [A Feast in the Tavern: the Evolution of One Poetic Canon]. *Russkaya literatura i kul'tura novogo vremeni* [Russian Literature and Culture of the New Age]. Saint-Petersburg, 1994, pp. 208–229 (In Russian).
12. Sozina E.K. Motiv perversnykh pirov v russkoy poezii 1830–1870-kh godov [The Motif of Perverse Feasts in the Russian Poetry of the 1830s–1870s]. *Arkhetipicheskiye struktury khudozhestvennogo soznaniya* [Archetypal Structures of Artistic Consciousness]. Issue 3. Ekaterinburg, 2002, pp. 121–129. (In Russian).
13. Time G.A. Liki dionisiystva (Vyach. Ivanov i Gaupman) [The Faces of Dionysia (Vyach. Ivanov and Hauptman)]. *Vyacheslav Ivanov – Peterburg – mirovaya kul'tura: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 9–11 sentyabrya 2002 g* [Vyacheslav Ivanov – Petersburg – World Culture: the Proceedings of the International Scientific Conference September 9–11, 2002]. Tomsk; Moscow, 2003, pp. 95–104. (In Russian).
14. Yakobson R. Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina [Statue in Pushkin's Poetic Mythology]. *Yakobson R. Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow, 1987, pp. 145–180. (In Russian).

(Monographs)

15. Pryzhov I.G. *Istoriya nishchenstva, klikushestva i kabachestva na Rusi*. [The History of Begging, Hysterics and Public Drunkenness in Russia] Moscow, 1997. (In Russian).
16. Freydenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [The Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, 1998. (In Russian).
17. Hansen-Löve A. *Russkiy simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskiy simvolizm nachala XX veka. Kosmicheskaya simvolika* [Russian Symbolism. The System of Poetic Motifs. Mythopoetic Symbolism of the early 20th Century. Cosmic Symbolism]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

Кихней Любовь Геннадьевна, Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой исто-

рии журналистики и литературы. Научные интересы: русская поэзия XX века в коммуникативном, жанровом, мифопоэтическом аспектах; поэтические течения Серебряного века; акмеизм как художественная система; творчество Ин. Анненского, Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама; авторская песня и творчество В. Высоцкого.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Гавриков Виталий Александрович, Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Доктор филологических наук, профессор кафедры менеджмента государственного и муниципального управления. Научные интересы: автор монографий и научных работ, посвященных интермедийности, гипертекстуальности в литературе, различным аспектам песенной поэзии, поэтики модернизма, мифопоэтики.

E-mail: yarosvettt@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Lyubov G. Kikhney, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature. Research interests: the Russian poetry of the 20th century and its communicative, genre, and mythopoetic aspects; the poetic trends of the Silver Age; acmeism as a system of art; the works of I. Annensky, N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam; the bard song and the works of Vladimir Vysotsky.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Vitaliy A. Gavrikov, Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation.

Doctor of Philology, Professor of Department of Management, State and Municipal Administration. Research interests: the author of monographs and scientific articles, devoted to intermediality, hypertextuality, interactivity in literature, different aspects of the song poetry, modernism poetry, mythopoetics.

E-mail: yarosvettt@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00104

M.N. Darvin (Moscow)

Russian Futurism in the Context of European Cultural Transfer: War and the World (1909–1920)

Abstract. In the cultural space of post-symbolism the Russian avant-garde had a distinctly receptive character. Outwardly, French painting and poetry were, of course, the main source of movement of cultural values to Russia at the beginning of the 20th century. Openly declaring his connection with Western art, for example, “The Jack of Diamonds” attracted to participate in the exhibition of paintings in February 1912 the French artists: Matisse, Picasso, Van Dongen, Le Fauconnier, Léger, Derain, Friesz and Delaunay. But if you rely on the concept of cultural transfer by Michel Espagne, excluding the notions of “center” and “periphery” the process of cultural transfer did not look like a one-way street. The way of development of the Russian avant-garde at the beginning of the 20th century lay in conditions of “war” both between various participants within the avant-garde movement itself (for example, Larionov and Burliuk brothers), and between their own creative societies and groups (for example, “Jack of Diamonds” and “Donkey’s tail”). Russian avant-garde theories were created mainly on the basis of denial of the traditions and canons of the classics, therefore Larionov’s “rayonism”, built on the objectlessness of painting, practically different from the technique of Futurists’ painting, theoretically did not contradict him, and this explains the artist’s participation in the issues of the “budetlyan” program edition “A Trap for Judges”. The “war” between various avant-garde currents can be viewed as events of endless quarrels between “friends-enemies”, for example, futurists and acmeists. The First World War was not widely reflected in the literature of the Russian avant-garde. There was no so-called “trench” poetry, since almost none of the prominent figures of the Russian literary avant-garde directly participated in the war itself. Among writers, of course, one can call the name of Nikolai Gumilev, but he was not such a war legend as, for example, Guillaume Apollinaire or Ernest Hemingway. The traditional reflection of the Russian avant-gardists is pacifism. For example, the poem “Declaration of War” by Mayakovsky, in which the “victory” was declared “murderer”. However, the peacekeeping orientation of the poet’s activities could change as soon as his civic position changed. By equating the “feather to the bayonet,” Mayakovsky in the poem “The Last Page of the Civil War” glorifies the “red star heroes” walking through the trenches filled with the corpses of dead people. Universal humanism is instantly transformed into a monstrous and ruthless anti-humanism, demonstrating eccentricity and radicalism of the creative subject as a futuristic character of a historical event.

Key words: avant-garde; futurism; war; pacifism; manifesto; eccentricity.

М.Н. Дарвин (Москва)

Русский футуризм в контексте европейского культурного трансфера: война и мир (1909–1920)

Аннотация: Русский авангард в культурном пространстве постсимволизма носил отчетливо выраженный рецептивный характер. Внешне основным источником перемещения культурных ценностей в Россию в начале XX века была, разумеется, французская живопись и поэзия. Открыто декларируя свою связь с западным искусством, например, «Бубновый валет» привлек к участию в выставке картин в феврале 1912 г. французов: Матисса, Пикассо, Ван Донгена, Ле Фоконье, Леже, Дерена, Фриеза и Делоне. Но если опираться на концепцию культурного трансфера Мишеля Эспана, исключая понятия «центра» и «периферии», то сам процесс культурного трансфера не выглядел улицей с односторонним движением. Путь развития русского авангарда в начале XX века пролегал в условиях «войны» как между различными участниками внутри самого движения авангарда (например, Ларионовым и братьями Бурлюками), так и между созданными ими же творческими обществами и группировками (например, «Бубновым валетом» и «Ослиным хвостом»). Русские теории авангарда создавались, главным образом, на основе отрицания традиций и канонов классики, поэтому «лучеизм» Ларионова, строившийся на беспредметности живописи, практически отличавшийся от техники живописи футуристов, теоретически не противоречил ему, чем и объясняется участие художника в выпусках программного издания «будетлян» «Садок судей». «Война» между различными течениями авангарда может рассматриваться как события бесконечных ссор «друго-врагов», например, футуристов и акмеистов. Первая мировая война не нашла своего широкого отражения в литературе русского авангарда. Не было так называемой «окопной» поэзии, поскольку почти никто из видных деятелей русского литературного авангарда не принимал непосредственного участия в самой войне. Можно назвать, конечно, среди писателей имя Николая Гумилева, но он не был такой легендой войны, как, например, Гийом Аполлинер или Эрнест Хемингуэй. Традиционная рефлексия русских авангардистов – *пацифизм*. Например, стихотворение «Объявление войны» Маяковского, в котором «победа» объявлялась «убийцей». Однако миротворческая направленность деятельности поэта могла меняться, как только менялась его гражданская позиция. Приравняв «перо к штыку», Маяковский в стихотворении «Последняя страница Гражданской войны» прославляет «краснозвездных героев», идущих по траншеям, заполненным трупами убитых людей. Универсальный гуманизм мгновенно трансформируется в чудовищный и безжалостный антигуманизм, демонстрируя эксцентризизм и радикализм творческого субъекта как футуристического персонажа исторического события.

Ключевые слова: авангард; футуризм; война; пацифизм; манифест; эксцентризизм.

M.N. Darvin (Moscou)

LE FUTURISME RUSSE DANS LE CONTEXTE DU TRANSFERT CULTUREL EUROPÉEN: LA GUERRE ET LE MONDE (1909–1920)

Dans le cadre de l'espace culturel du post-symbolisme, l'avant-garde russe avait un caractère nettement réceptif. En effet, au premier coup d'oeil, la peinture et la poésie françaises constituaient, au début du XX^{ème} siècle, la source essentielle du déplacement des valeurs culturelles vers la Russie. En déclarant ouvertement sa liaison avec l'art occidental le mouvement pictural moscovite "Valet de Carreau" a proposé aux artistes français dont Matisse, Picasso, Van Dongen, Le Fauconnier, Dérain, Léger, Friesz, et Delaunay de prendre part à l'exposition des tableaux en février 1912. Mais si nous prenons en considération la théorie du transfert culturel de Michel Espagne qui n'admettait pas les notions "Centre" et "Périphérie", [Эспань / Espan' 2009, 7–18] nous voyons que l'évolution de ce transfert ne semble plus une rue à sens unique. Les traits spécifiques du futurisme russe ne pourraient donc être examinés que dans le contexte de l'apparition et du développement de l'internationalisme qui gagnait du terrain dans l'art mondial. C'est l'une des raisons pour laquelle le manifeste du futurisme a été publié en trois langues: italien, français et russe.

Le traducteur actif et volontaire des manifestes en Russie était le poète Vadim Shershenevich. La traduction du manifeste en Russie est apparue le lendemain de son apparition en Occident, créant ainsi un canal particulier de communication interculturelle: la manifestation de ses programmes et ses vues sur le problème de l'art moderne et la raison de son fonctionnement dans un contexte socioculturel européen.

Au début du XX^{ème} siècle l'avant-garde russe se frayait le passage dans des conditions de "guerre" entre différents membres appartenant à ce mouvement (Frères Larionov, Bourluk) et certains associations et groupes artistiques qu'ils ont fondés eux-mêmes ("Valet de Carreau", "Queue d'Âne"). Les théories russes de l'avant-garde reposaient sur le rejet des traditions classiques et cherchaient à remettre en question les pratiques artistiques contemporaines. Marinetti fut le premier à appeler le manifeste une déclaration écrite des principes littéraires et artistiques de son mouvement. Les programmes de ses prédécesseurs – articles, poèmes et traités – étaient appelés "manifestes" dès le XX^e siècle par leurs chercheurs et non par les auteurs. Ainsi, le futurisme a façonné avec le recul le nouveau genre littéraire du manifeste: outre la première utilisation du concept de "manifeste" dans le contexte littéraire et artistique, les futuristes utilisaient une toute nouvelle façon de diffuser leur programme en empruntant des méthodes de publicité et de propagande.

Si on se réfère au texte du Manifeste sur le futurisme, publié par Marinetti le 20 février 1909 dans le journal parisien "Le Figaro", on peut voir que le texte a été imprimé sur la première page sous la forme d'une *annonce payée* intitulée "Justification et manifeste du futurisme" [Marinetti 1909, 1].

Le manifeste comprenait deux parties: le texte d'introduction et le pro-

gramme, qui comprenait 11 points-thèses fondamentaux de l'idée futuriste. Il proclamait le culte de l'avenir et la destruction du passé; il louait la poursuite de la vitesse, du courage, de formes inhabituelles; les peurs et la passivité ont été rejetées; tous les liens logiques, les liens syntaxiques et les règles ont été refusés. Le slogan de base: "Il n'existe pas de beauté hors combat. Il n'existe pas de chefs-d'œuvre sans agressivité!" Par la suite, Marinetti a lancé un autre slogan célèbre: "La guerre comme une seule hygiène du monde". Attardons-nous sur les transformations de ces déclarations dans la version russe du futurisme.

La voie du développement de l'avant-garde russe au début du XXe siècle résidait dans les conditions d'une "guerre" dans deux sens fondamentaux de ce mot:

1. Les théories d'avant-garde russes ont été créées principalement sur la base de la négation des traditions et des canons classiques et du décalage avec les pratiques artistiques des temps modernes. Par conséquent, le "rayonisme" de Larionov, fondé sur le caractère abstrait de la peinture, ne différait pratiquement pas de la technique de la peinture des futuristes. En théorie, il ne le contredisait pas, ce qui expliquait la participation de l'artiste aux éditions du programme de "budetlyan" (à partir du mot russe "sera") "Le petit jardin (réservoir écloserie) альманах koubofoutouristov des juges". La "guerre" entre différents courants d'avant-garde peut être considérée comme des événements de querelles éternelles d'"amis-ennemis", comme par exemple de futuristes et d'acméistes. Cette "guerre" s'apparentait à une querelle dans le milieu de critiques littéraires et à une bouffonnerie dans le style des mystères d'esplanades.

2. En ce qui concerne le concept de guerre en tant qu'événement de l'histoire, la Première Guerre mondiale n'a pas trouvé son large reflet dans la littérature de l'avant-garde russe. Il n'existait pas de poésie dite de "tranchée", dans la mesure où pratiquement aucune des personnalités de l'avant-garde littéraire russe n'avait participé directement à la guerre. On peut appeler, bien sûr, les noms de N. Goumilev ou de B. Livshits, mais ils ne sont pas les légendes de la guerre, comme, par exemple, Guillaume Apollinaire.

Le reflet traditionnel des avant-gardistes russes est le *pacifisme*. Par exemple, "Déclaration de guerre" de V. Maïakovski:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
И на площадь, мрачно очерченную чернью,
багровой крови пролилась струя!

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьим криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!»

С неба, изодранного о штыков жала,
слёзы звезд просеивались, как мука в сите,

и подошвами сжатая жалость визжала:
«Ах, пустите, пустите, пустите!»

Бронзовые генералы на граненом цоколе
молили: «Раскуйте, и мы поедем!»
Прощающейся конницы поцелуи цокали,
и пехоте хотелось к убийце – победе.

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными клочьями человечьего мяса.

Вздувается у площади за ротой рота,
у злящейся на лбу вздуваются вены.
«Постойте, шашки о шелк кокоток
вытрем, вытрем в бульварах Вены!»

Газетчики надрывались: «Купите вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
А из ночи, мрачно очерченной чернью,
багровой крови лилась и лилась струя.

(La traduction juxtalinéaire: " "Du soir! Du soir! Du soir! / Italie! Allemagne! Autriche!" / Et sur la place, sinistrement cernée par le noir, / un jet de sang pourpre s'est répandu!")

Le poème crée une image fantastique de la guerre à venir, une obsession folle, une haine aveugle et une méchanceté envers l'ennemi déclaré, représenté sous la forme d'une triple alliance: l'Italie, l'Allemagne et l'Autriche. L'enthousiasme total agit comme un quasi-patriotisme sous des formes fantastiques, irréelles et hypertrophiées. Même les généraux sur ses piédestals sont prêts à laisser leurs hauts-lieux pour participer au carnage mondial.

Le sujet de la conscience, le "moi" lyrique de ce poème, se situe à un certain point d'éloignement et de non implication dans le cauchemar et le fanatisme décrits de la conscience de masse, prêts à la mort et à l'autodestruction. La position de ce "moi" se manifeste dans une paraphrase aigue avec un signe connotatif négatif. En particulier, la "victoire" est appelée par lui le "tueur". La forme poétique elle-même est conçue pour renforcer l'effet suggestif de l'impact de l'annonce du début de la guerre dans les journaux, en répétant un avertissement concernant son principal signe tragique: l'effusion de sang. Si, au début du poème, il est dit qu' "un jet de sang pourpre s'est répandu" (action unique), à la fin d' "un jet de sang pourpre s'écoulait et s'écoulait" (action continue). Un signe de guerre se transforme en apocalypse de la mort de l'humanité par un déluge de sang dans le monde. On peut se souvenir de l'appel intertextuel avec Blok "L'incendie mondial dans le sang / Dieu bénisse!", mais à l'échelle

du visuel, l'image d'effusion de sang mondiale de Maïakovski est comparable à l'"Apothéose de la guerre" de Vereshchagin ou aux "Désastres de la guerre" de Francisco de Goya. Dans le même temps, la "Déclaration de guerre" de Maïakovski ne cadre pas avec le slogan futuriste de Marinetti "La guerre comme une seule hygiène du monde".

Le texte du poème "Déclaration de guerre" que l'on a cité ne peut guère être considéré comme une preuve que le pacifisme était un trait constant de toute l'avant-garde russe et de Maïakovski lui-même par rapport à la guerre. L'orientation militariste du poète s'est immédiatement manifestée dès qu'il a assimilé sa "plume à la baïonnette", prenant le parti de la Révolution. Dans le poème "La dernière page de la guerre civile" (1920–1921), Maïakovski, glorifiant la "lave de la Garde rouge" pour avoir pris la Crimée, décrit leur exploit de la manière suivante:

Слава тебе, красноезвездный герой!
Землю кровью вымыв,
во славу коммуны,
к горе за горой
шедший твердынями Крыма.
Они проползали танками рвы,
выпятив пушек шеи, –
телами рвы заполняли вы,
по трупам перейдя перешеек.
Они за окопами взрыли окоп,
хлестали свинцовой рекою, –
а вы отобрали у них Перекоп
чуть не голой рукою.
Не только тобой завоеван Крым
и белых разбита орава, –
удар твой двойной:
завоевано им
трудиться великое право.
И если
в солнце жизнь суждена
за этими днями хмурыми,
мы знаем –
вашей отвагой она
взята в перекопском штурме.
В одну благодарность сливаем слова
тебе,
красноезвездная лава.
Во веки веков, товарищи,
вам –
слава, слава, слава!
(1920–1921)

(La traduction juxtalinéaire: "Gloire à toi, héros de l'étoile rouge! / Ayant nettoyé la terre par le sang / el'honneur de la commune, vers la montagne après la montagne / allé par citadelles de la Crimée. / Ils rampaient des tranchées par des chars, / ayant bombé les cous des canons, – /vous remplissiez des tranchées / par des corps ayant passé / l'isthme à travers les cadavres").

La victoire dans cette affaire n'est plus *un meurtrier*, mais un exploit militaire, un exemple de l'héroïsme du soldat. Mais même cet exemple ne peut servir de preuve de la transition finale de Maïakovski au côté de la "classe attaquante", du prolétariat révolutionnaire: "Je donne toute ma force résonnante du poète // à toi, la classe attaquante". Jusqu'à la fin, Maïakovski ne pouvait toujours pas "se mettre à la gorge de sa propre chanson". En 1928, Maïakovski a écrit un autre poème intitulé "L'Empereur" en rapport avec la fusillade de la famille royale. [Лекманов / Lekmanov 2014, 197–206]. Les ébauches du texte de ce poème ont été conservées, dans lesquelles le poète demande *d'exécuter des journées humaines ou non* et donne immédiatement une réponse:

Я вскину две моих пятерни
Я сразу вскину две пятерни
Что я голосую против
Я голосую против
Спросите руку твою протяни
казнить или нет человечьи дни
не встать мне на повороте
Живые так можно в зверинец их
Промежду гиеной и волком
И как не крошечен толк от живых
от мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден (Est mis en relief par moi)

(La traduction juxtalinéaire: "Nous avons tourné le courant de l'histoire / Raccompagnez la vieillesse pour toujours / Communiste et homme / Ne peut pas être assoiffé de sang")

Le poème se termine par une fin mystérieuse: "Désolé, nobles et hobeaux / vous pouvez obtenir / la couronne de nous, / mais seulement avec la mine". Compte tenu des réalités historiques du Procès de Chakhty, liées aux représailles abusives et sanglantes contre plusieurs mineurs qui ont ouvertement protesté contre l'administration de la mine de charbon, le sens de ces poèmes de Maïakovski peut être compris comme le plus haut degré d'anarchie du pouvoir.

Apparemment, ces lignes contiennent également un soupçon de répression stalinienne à grande échelle contre leur propre peuple. La répression ne peut être évitée que de deux manières. Ou par canaillerie, dénonciation et calomnie, ou par le droit justifié de futurisme de considérer sa vie comme achevée si elle

franchissait les frontières de la jeunesse. Selon les calculs de Marinetti, la vie créative et féconde d'un futuriste prend fin à l'âge de 30-40 ans.

Le spectacle soumis de la loge paisible de la mort du poète est détesté par le poète. Il est confronté à un choix: soit "la dernière mort", en termes de poème "À propos", c'est-à-dire la mort par l'ennemi incalculable, ou – "il suffit de donner un coup de main" - un moyen facile de se suicider.

La jonction de l'inévitable "dernière mort" ("Mais je n'ai pas de moyens de sortir") et d'un "règlement volontaire avec la vie" s'est accomplie en avril 1930, une année fatidique pour Maïakovski. Il a eu 36 ans.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М., 2009. С. 7–18.
2. Marinetti F.-T. Manifeste du Futurisme // Le Figaro. 1909. № 51. P. 1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.item> (дата обращения 01.06.2019).
3. Лекманов О.А. Последний император // Знамя. 2014. № 2. С. 197–206. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/2/poslednij-imperator.html> (дата обращения 01.06.2019).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Lekmanov O.A. Poslednij imperator [The Last Emperor]. *Znamya*, 2014, no 2, pp. 197–206. Available at: <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/2/poslednij-imperator.html> (accessed 01.06.2019). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Espagne M. O ponyatii kul'turnogo transfera. Predisloviye [On the Concept of Cultural Transfer. Foreword]. *E. Dmitriyeva, V. Zemskov, M. Espan' (eds.) Evropeyskiy kontekst russkogo formalizma (k probleme esteticheskikh peresecheniy: Frantsiya, Germaniya, Italiya, Rossiya)* [European Context of Russian Formalism (to the Problem of Aesthetic Intersections: France, Germany, Italy, Russia)]. Moscow, 2009, pp. 7–18. (In Russian).

Дарвин Михаил Николаевич, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика лирики, стиховедение, циклизация.

E-mail: mhldarvin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3589-8151

Mikhail N. Darwin, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of poetry, prosody, cyclization.

E-mail: mhldarvin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3589-8151

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00105

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)

ОППОЗИЦИЯ «ВРЕМЕННОЕ – ВЕЧНОЕ» В СТИХОТВОРЕНИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «БАЛЬЗАК» (к вопросу об угрозе деаксиологизации культуры)*

Аннотация. На примере стихотворения Б.Л. Пастернака «Бальзак» (1927) исследуются пути преодоления угрозы деаксиологизации русской культуры. Стихотворение затрагивает центральную для миропонимания поэта тему аксиологического основания творчества, связанную с пониманием искусства как способа человеческого присутствия в мире. Доказывается, что Б.Л. Пастернак выражает свое видение ценностного измерения культуры через скрытое противопоставление онтологически различных категорий – времени и вечности. Посредством символически насыщенных авторских метафор Б.Л. Пастернак характеризует хронотоп произведений О. де Бальзака как всецелое господство устремленной в небытие временности, абсолютизация которой как единственного модуса бытия приводит к экзистенциальному кризису. В изображаемом О. де Бальзаком мире всепоглощающей заботы онтологический смысл бытия составляет лишь временность, конечное бытие-к-смерти. Антитезой трагизму временности становится образ вечности, который вводят многочисленные интертекстуальные включения библейского истока, формирующие вертикальный контекст стихотворения. Переводя художественные образы из предметного в иносказательный уровень, библейские параллели соотносят изображаемую в «Бальзаке» реальность с вневременным ценностным идеалом. Делается вывод, что обращение к вечности как абсолютной ценности и подлинному источнику творчества рассматривается Б.Л. Пастернаком как единственная возможность предотвращения угрозы деаксиологизации культуры в эпоху хаотизации общественного сознания и социального атомизма.

Ключевые слова: угроза; культура; ценность; аксиологическая шкала; деаксиологизация; метафора.

V.I. Zabotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)

The Opposition of Temporary and Eternal in Boris Pasternak's "Balzac" (the Threat of Value Erosion Revisited)**

Abstract. Building on Boris Pasternak's poem "Balzac" (1927) the article looks at the ways of opposing the threat of value system erosion in Russian speaking society. The poem, which explores the subject of the ideal in literature, addresses the issue of

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

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

values that ought to provide philosophical foundations for creative writing and for culture at large. The authors hold that Boris Pasternak conveys his understanding of value through implicit juxtaposition of two ontologically disparate categories – “temporary” and “eternal”. The decline in status of fundamental societal values is depicted as a result of the loss of a sense of the eternal good, on the one hand, and the “temporary” becoming the sole mode of existence, on the other. We argue that making extensive use of vivid original metaphors the poet defines the chronotope of Balzac’s novels as an overwhelming dominance of devalued timeliness that heads towards existential void. The latter is opposed by the concept of holistic eternity that is framed by numerous biblical allusions which shape the poem’s vertical context. Transferring poetic images from the literal, objective plane to the figurative, parabolic one, biblical allusions relate “Balzac” and the reality it presents to timeless spiritual values. A conclusion is drawn that it is the pursuit of absolute eternal value that Boris Pasternak believes will help confront the increasing threats of cultural impoverishment and growing spiritual vacuum in the modern world of social atomism and chaotic collective consciousness.

Key words: threat; culture; value system; cultural impoverishment; metaphor.

Культура имеет аксиологическую природу. Во всех ее явлениях и объектах обнаруживается воплощение определенной ценности, ради которой эти явления создаются и сохраняются [Гуревич, Палеева 2012, 212–214]. Доминирующей иерархией ценностей – совокупностью взаимосвязанных динамических компонентов аксиологических форм сознания – определяются и общая логика культуры, и целостное мировоззрение нации. Организуя в единую систему сложнейший набор различных культурных феноменов, ценности входят в число базисных элементов социального кода. Сконцентрированные в ядерной части культуры, они предопределяют направление общественного и индивидуального бытия.

В эпоху глобализации, характеризующейся, с одной стороны, цивилизационной унификацией и размыванием национальной идентичности, и, с другой, плюрализмом смыслов и социальным атомизмом, усиливается процесс деаксиологизации культуры, связанный с устранением традиционной ценностной иерархии, основанной на антитезе «временное – вечное». Вытеснение абсолютной ценности как основания аксиосферы культуры и замена ее ценностями относительными приводит к утрате культурообразующей доминанты, результатом которой становится сужение культурных сфер и хаотизация общественного сознания [ср. Тюпа 2018, 209]. К числу основных проявлений этого процесса относится нивелировка ценности вечного и абсолютизация временного как единственного модуса бытия.

В контексте происходящей «деформации традиционной ценностной парадигмы» [Анненкова 2011, 268] первостепенную значимость приобретает поиск путей предупреждения процесса утраты нравственных ценностей как одной из ключевых угроз современного мира. В сфере гуманитарного, в частности, филологического знания этому может способствовать выявление глубинных оснований русской национальной аксиосферы, нашедших свое выражение в словесном художественном твор-

честве. Цель настоящей статьи – исследование особенностей поэтической экспликации проблемы ценностного измерения культуры сквозь призму соотношения временного и вечного на примере стихотворения Б.Л. Пастернака «Бальзак» [Пастернак 1998, 182–183; о «бальзаковской теме» в творчестве Б.Л. Пастернака см., в частности: Михайлов 2010; Сальваторе 2014; Mikhailov, Aucouturier 1995]. Впервые опубликованное в 1928 г. в журнале «Звезда» и вошедшее в сборник «Поверх барьеров. Стихи разных лет» (1929 г.), стихотворение «Бальзак» затрагивает центральную для миропонимания Б.Л. Пастернака тему аксиологического основания творчества, непосредственно связанную с пониманием искусства как способа человеческого присутствия в мире, как «модальности личностного существования» [Тюпа 2018, 197].

Начальная и конечная границы стихотворения «Бальзак» обозначены двумя библейскими аллюзиями – ветхозаветной («Париж в *златых тельцах*...») и новозаветной («...*Шестой главою от Матфея*»), которые задают оппозицию «временное – вечное». Библейские параллели служат «тематическим ключом» (термин Р. Пиккио), который переводит повествование из предметного в иноказательный уровень, соотнося изображаемую в произведении художественную реальность с вневременным пространством Священного Писания. Они формируют тот «вертикальный» контекст, в рамках которого раскрываются аксиологические смыслы стихотворения.

В первой части стихотворения (I–III строфы) символически характеризуется художественная реальность романов О. де Бальзака (1799–1850). Образу Парижа в начальном односоставном номинативном предложении первой строфы присуща максимальная временная обобщенность. Это собирательный образ мира, всецело погруженного во время:

Париж в златых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных.
По улицам летит пыльца.
Разгневанно цветут каштаны.

Панхроничность картины подчеркивается библейской аллюзией первого стиха – в *златых тельцах*. Источником ее является 32 глава ветхозаветной книги Исхода: «Когда народ увидел, что Моисей долго не сходит с горы, то собрался к Аарону и сказал ему: встань и сделай нам бога, который бы шел перед нами <...> И весь народ вынул золотые серьги из ушей своих и принесли к Аарону. Он взял их из рук их и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской!» (Исх. 32: 1, 3–4).

Следующее из череды однородных определений – в *дельцах* – собирательно именуется главных действующих лиц бальзаковских романов. Повторяя определение в *тельцах* с заменой начального глухого [т'] звонким [д'], сочетание в *дельцах* уточняет предшествующий ветхозаветный образ, указывая на главный фетиш эпохи – деньги.

Персонифицирующее сравнение второго стиха (*в дождях, как мценье, долгожданных*) и оксюморон четвертого (*Разгневанно цветут каштаны*) вводят мотив возмездия. Определение *разгневанно* возвращает к аллюзивному пространству прецедентного ветхозаветного текста начального стиха – повествованию о праведном гневе пророка Моисея: «Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился *гневом* и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою; и взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне» (Исх. 32: 19–20). В образах «негодующей» природы как бы опредмечивается «яростное обличительство», характерное для произведений французского романиста [ср. Непомнящий 1999].

Во второй строфе ракурс видения меняется. Уменьшается «дистанция фокусировки», и на смену обобщенному образу Парижа приходит импрессионистская картина непрестанной гонки как символа заботы – всепоглощающей временности бытия:

Жара покрыла лошадей
И щелканье бичей глазурью
И, как горох на решете,
Дрожит в оконной амбразуре.

Образ взмысленных лошадей, покрытых от долгого и быстрого бега соленой испариной (*глазурью*), актуализирует идею погони, жизни как состязания-соперничества. Сравнение «как горох на решете», отсылающее к предсказыванию будущего по расположению высыпавших в решето разноцветных зерен гороха (ср. *чудеса в решете*) [Михельсон 1912], имплицитно мыслит об иллюзорности обольщения богатством. Напряженно-резкое звучание строфы усиливается образом заключительного стиха – «в оконной *амбразуре*». Наряду с прямым значением – «окно экипажа», слово *амбразура* (фр. *embrasure* – «оконный проем») актуализирует иносказательное, метафорически переосмысленное значение архитектурного термина – «бойница в крепостной стене». Заключительный стих напоминает как об историческом контексте творчества О. де Бальзака – очевидца революций 1830 и 1848 гг., так и о господствующих в изображаемом им мире «златых тельцов» вражде и противостоянии.

В третьей строфе мотив гонки овеществляется в образе мчащихся экипажей – *тильбюри*:

Беспечно мчатся тильбюри.
Своя довлеет злоба дневи.
До завтрашней ли им зари?
Разгневанно цветут деревья.

Смещенный эпитет начального стиха *беспечно* («не задумываясь о возможных последствиях своих действий», «беззаботно») указывает на огра-

ниченность временного горизонта кратким периодом настоящего момента и высвечивает в образе делового Парижа содержательно иную грань – легкомысленной бездумности бытия.

Этот образ конкретизируется во втором стихе, представляющем собой инвертированный вариант церковнославянского изречения: «Довлеет дневи злоба его» (Мф. 6: 34); ср. рус.: «Довольно для каждого дня своей заботы». В словесной ткани прецедентного текста – шестой главы Евангелия от Матфея – слово *злоба* (греч. *κακία*) предельно обобщенно именуется тяготы жизни, способные «озлобить и сокрушить» [Год со святителем Иоанном Златоустом 2013, 187], подчеркивая противоположный, в «небытие» устремленный характер чрезмерного беспокойства о потребностях телесных, житейских, бытовых. Вынесенный в сильную позицию начала глагол меры – *довлеет* – акцентирует их вторичное, подчиненное место по отношению к тому подлинному, вечному бытию, к которому отсылает предшествующий стих: *Ищите же прежде Царствия Божия и правды его* (Мф. 6: 33).

В стихотворении Б.Л. Пастернака евангельская цитата трансформируется. Сильную позицию начала занимает возвратно-притяжательное местоимение *своя*, высвечивающее мысль об эгоцентричной замкнутости бальзаковского мира на себе – на той *злобе*-заботе, которая приобретает самодовлеющий характер. Видоизмененное изречение, таким образом, актуализирует иной, не евангельский императив – «не думать о будущем».

Ограниченность временного горизонта пространством настоящей минуты подчеркивается риторическим вопросом следующего стиха «До завтрашней ли им зари?», который представляет собой метонимический парафраз начальной части 34 стиха шестой главы от Матфея в русскоязычном, Синодальном переводе: «Итак не заботьтесь о *завтрашнем дне*, ибо *завтрашний* сам будет заботиться о своем» (Мф. 6: 34). Акценты, однако, смещены: излишнему беспокойству о будущем, против которого предостерегает Евангелие, направляя мысль к бытию вечному и бессмертному, противопоставляется всецелая концентрация на мгновении настоящего, на моменте «теперь», из которого устранена связь с вечным.

Во второй части стихотворения (IV–IX строфы) объектом поэтической рефлексии становится сам Бальзак и его творческий метод.

Образный строй четвертой строфы отличен от предшествующих – картина всеобщей гонки-спешки сменяется «глухой» тишиной «ночного» хронотопа:

А их заложник и должник,
Куда он скрылся? Ах, алхимик!
Он, как над книгами, поник
Над переулками глухими.

Контекстуальные синонимы *заложник* и *должник*, выражая общее значение физической и(ли) материальной зависимости, вводят мотив несво-

боды, усиливаемый метафорическим именем *алхимик*. Отсылая к образу таинственного «философского камня», способного превращать неблагородные металлы в золото, слово-символ *алхимик* метонимически напоминает о *златых тельцах*, тем самым вновь актуализируя идею отступления от идеала вечного и бессмертного бытия.

Глагольная метафора *поникнуть ... над переулками глухими* вводит мотив движения вниз, который сочетается здесь с идеей безысходности, передаваемой глаголом *поникать* («пропадать, гибнуть»). Определение *глухие*, отсылающее, подобно слову *алхимик*, к темному времени суток (ср. *глухая полночь*), противопоставляет «дневному» хронотопу Парижа «ночной» хронотоп его бытописателя. В «светобоязни» писателя – своеобразное отражение кризиса культуры, в которой, по образному высказыванию Н.А. Бердяева, «померкло солнце мира, погас высший свет» [Бердяев 2015, 238].

Следующая, пятая строфа манифестирует сущность художественного метода О. де Бальзака. Ключевой здесь становится метафора ткачества: традиционно связанная с идеей увековечивания [см.: Виноградов 1999, 1020–1021; Сальваторе 2014], она преломляется здесь в образе ткача-паука:

Почти как тополь, лопоух,
Он смотрит вниз, как в заповедник,
И ткет Парижу, как паук,
Заупокойную обедню.

Сравнение начального стиха *как тополь*, привносящее ассоциации с сельскими пейзажами Франции (ср., знаменитые «Тополя» К. Моне), символически указывает на тот «вертикальный», основанный на оппозиции «верх (автор) – низ (мир)», ракурс бальзаковского восприятия мира, который во втором стихе эксплицирует предикат *смотрит вниз*. Сравнение *как в заповедник* напоминает о стремлении О. де Бальзака уподобиться в беспристрастном изображении типичных проявлений социальной жизни натуралисту Ж.-Л. де Бюффону и Ш. Бонне. «Лабораторией» писателя становится земной, временный, падший мир, в котором господствует зло. Подобно пауку, порождающий «из самого себя» сюжетные нити все новых картин нравственной гибели, Бальзак эстетизирует трагизм и ужас видимой неправды жизни как некоей подлинной, последней правды о человеке [ср. Непомнящий 1999, 52–53]. Тем самым он отказывает в бытии добру и высшей правде, лишает изображаемый им мир жизни – «заупокаивает» его (ср. *заупокоить* – «известить, умерить» [Даль 1956, 656]).

Предикат *ткет заупокойную обедню* иносказательно указывает на глубинный характер доминирующего в произведениях О. де Бальзака нарратива. Именная часть метафоры формально является аллюзией на бальзаковскую новеллу «Обедня безбожника» (фр. *La Messe de l'athée*, 1836 г.), сюжет которой строится вокруг образа католической мессы, посвященной

памяти умерших. Авторский окказионализм Б.Л. Пастернака реализует смыслы, близкие глаголам *погребать*, *хоронить*, *оплакивать*, что дает основание допустить наличие скрытой интертекстуальной отсылки к оксюмору восьмой главы Евангелия от Матфея: «Но Иисус сказал ему: иди за Мною, и *предоставь мертвым погребать своих мертвецов*» (Мф. 8: 22). Замкнутый на земном и конечном, исключая временную реальность как начало преобразования мира, нарратив романов О. де Бальзака предвосхищает то пессимистическое видение действительности, которое спустя столетие нашло свое выражение в хайдеггеровском понимании человеческого бытия как *заботы*, которая в своей конечной цели есть «бытие-к-смерти» [Хайдеггер 2002].

Метафора ткача-паука, выступающего символом эгоистической обособленности, самодостаточности, содержательно противоположна образу полевых лилий в прецедентном тексте *шестой главы от Матфея*: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни *прядут*: но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф. 6: 28).

В шестой строфе мотив творчества-ткачества уточняется посредством развернутой метафоры прядения:

Его бессонные зенки
Устроены, как веретена.
Он вьет, как нитку из пеньки,
Историю сего притона.

В основе образного строя строфы лежит метафора круга – это и мотивирующий признак внутренней формы слова *веретено*, и геометрическая форма зрочка (*зенки*) и траектория движения (*вьет*). Круг символически соотносится здесь с идеей вечной заботы, отсылкой к которой становится эпитет начального стиха *бессонный*, и одновременно – с мыслью об однообразии. На специфику бальзаковского видения мира косвенно указывает доминирующая в семантической ткани строфы идея заземленности, грубости, которая реализуется на нескольких языковых уровнях: референциальном (*пенька* – грубое волокно), образном (метафора «Париж – притон») и стилистически-коннотативном (жаргонизм *зенки*). Тяготее к низкому, временному в изображении бытия, О. де Бальзак отступает от конечного предназначения творчества, цель которого, сформулированная в 1836 г. А.С. Пушкиным, «есть идеал, а не нравоучение» [Пушкин 2008, 652].

Мотив несвободы, намеченный в четвертой строфе метафорами *за-ложник* – *должник*, в седьмой строфе сопрягается с идеей безысходности:

Чтоб выкупиться из ярма
Ужасного заимодавца,
Он должен сгинуть задарма
И дать всей нитке размотаться.

Метафора начального стиха – *ярмо* – уподобляет положение писателя долговому рабству. Содержательная структура строфы, имеющей форму апории, имплицитно образ замкнутого круга. Жизнь О. де Бальзака устремлена к свободе как конечной цели – «чтоб выкупиться из ярма», но достижение цели является одновременно и концом самой жизни – «он должен... дать всей нитке размотаться».

Иносказательное значение образного ряда «раб – должник – заимодавец» раскрывается в контексте патристической традиции, в которой слово *долг* является метафорическим именем греха. Прямую параллель находим в гомилии прп. Ефрема Сирина: «Диавол, *злой заимодавец*, не напоминает об отдаче; ссужает щедро, никак не хочет брать назад. <...> Свыкаюсь со страстями дотоле небывалыми и, развлекаемый ими, прихожу в забвение о прежних страстях. Заключаю договор с пришедшими ко мне вновь, и снова оказываюсь *должником*. <...> Хочу освободиться, а они делают меня *продажным рабом*» [Добротолубие 2014, 289]. В контексте стихотворения этот образ прочитывается метонимически: *ужасный заимодавец* – это изображаемый О. де Бальзаком мир всепоглощающей заботы, в котором онтологический смысл бытия составляет лишь временность, конечное бытие-к-смерти [ср. Гайденко 2006, 408].

Модальность неизбежности, присущая предикату *должен сгинуть*, высвечивает каузальную взаимообусловленность ключевых содержательных концептов стихотворения – художественного метода (*ткет заупокойную обедню*) и конечной цели бытия избирающего его автора (*сгинуть*). Наречие *задарма*, в котором наряду со значениями бесполезности и дешевизны «просвечивают» высокие аксиологические смыслы исходного корня *-дар-*, эксплицирует трагизм творческого пути французского романиста, растратившего «свой непомерный дар» [Пастернак 1990, 19] на изображение изменчивых стихий мира. Разговорная резкость, присущая инфинитиву *сгинуть задарма* и суффиксальной форме *нитка* – стилистически сниженному варианту фразеологизма *нить жизни*, усиливает имплицитный контраст двух начал – высокого, вневременного (художественного дара, соотносимого с евангельским талантом [Мф. 25: 14–23]) и низкого, временного (порока как ведущей категории бальзаковского творчества).

Однородные дополнения восьмой строфы представляют собой отсылки к отдельным частям «Человеческой комедии» О. де Бальзака – «Сценам парижской жизни» (II стих), «Сценам провинциальной жизни», «Сценам деревенской жизни» (III–IV стихи):

Зачем же было брать в кредит
Париж с его толпой и биржей,
И поле, и в тени раки
Непринужденность сельских пиршеств?

Инфинитив *брать в кредит*, насыщенный финансово-бытовыми коннотациями, оттеняет рассудочный утилитаризм художественного метода

О. де Бальзака. Уточняющее дополнение *с его толпой и биржей* противопоставляет образу Парижа-*заповедника* картину человеческой стихии в ее живой непосредственности. Обстоятельство «и в тени раки» имплицитно рисует картину солнечного летнего дня (ср., пейзаж А. Сислея «Ивы в поле, день»), контрастирующую с темнотой *глухих переулков* четвертой строфы. Антитезой *ярму* становится «непринужденность сельских пиршеств».

В девятой строфе усиливается введенный в предшествующих строфах мотив несвободы:

Он грезит волей, как лакей,
Как пенсией – старик бухгалтер,
А весу в этом кулаке
Что в каменщиковой кувалде.

Сравнение *как лакей* сопрягает значения унижительного наемного труда и лицемерной услужливости. Представляющее собой деаксиологизированное преломление традиционного идеала творчества как служения истине, оно отсылает к прецедентному для стихотворения тексту *шестой главы от Матфея*: «Никто не может служить двум господам: ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить; или одному станет усердствовать, а о другом нерадеть. Не можете служить Богу и маммоне» (Мф. 6: 24). *Маммона*, кореферентное *ужасному заимодавцу* седьмой строфы, выступает именем лежащего во зле мира (1 Ин. 5: 19) – той антиценности, которая вытесняет в бальзаковских произведениях представление о ценности Абсолютной. Сравнение второго стиха «как... бухгалтер» подчеркивает механически-равнодушный, ремесленнический характер труда и служит отсылкой к предисловию «Человеческой комедии» (1842 г.), в котором, указывая на цель своего творчества, О. де Бальзак уподобляет себя счетоводу, составляющему «опись пороков и добродетелей» [Бальзак 1982, 41]. Уточняющее определение *старик* вновь актуализирует ключевой для предшествующих строф мотив конца и смерти.

Заключительная, десятая строфа – завершение стихотворения и его кульминация – приоткрывает глубинную сущность мировоззрения самого Б.Л. Пастернака, противопоставляющего деаксиологизированному миру О. де Бальзака иную ценностную реальность:

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвеяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?

Эмоциональная насыщенность строфы – эмфатического утверждения, выраженного в форме риторического вопроса, отражает предельную степень уверенности говорящего в правоте познанной им истины. Эта аксиома формулируется в виде эксплицитной отсылки к прецедентному тексту,

который является вертикальным контекстом всего стихотворения и служит источником аллюзий предшествующих строф: «... Он оградится от забот / *Шестой главою от Матфея*». Точное указание границ прецедентного евангельского текста не случайно. В *шестой главе от Матфея* содержится часть Нагорной проповеди, в которой дается совершенный образец молитвы («Отче наш...»). Имеющая своим предметом «единственный Источник жизни, ... и смысла, и цели всего существующего» [Митрополит Вениамин 1998, 11], эта молитва противопоставляет томительному поиску временных благ веру в Того, Кто, будучи трансцендентной причиной бытия вселенной, «все творит Своей волей и Своей премудростью» [Лосский 2004, 399].

Имплицитный призыв [*да*] *оградится от забот* сообщает строфе предельно широкую темпоральную перспективу: в форме будущего времени преодолевается замкнутый круг временности бытия, к которой отсылают преобладающие в предшествующих строфах формы настоящего несовершенного (напр., *мчатся, смотрит, ткет, вьет, грезит*). Приобретая в рамках риторического вопроса модальность долженствования, предикат *оградится* именуется волевой акт преодоления *заботы* как онтологической бессосновности и временности мира, *заботы* как «обреченности вещам» [Хайдеггер 2002].

Принятие абсолютной евангельской правды приводит к «обновляющему перелому», сущность которого раскрывают деэпричастные обороты первого и второго стихов. Первым из них – *утерши пот* – обозначен момент свободного преодоления отрицательной детерминированности труда, о которой упоминается в Книге Бытия: «В *поте* лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3: 19). Авторский окказионализм *кофейная сушь*, в буквальном прочтении указывающий на привычку О. де Бальзака к большому количеству кофе, – имя «безвдохновенного» состояния (см.: [Грешных, Коннова 2012]). Выход из него осуществляется через утверждение творчества в вечном, абсолютном бытии, метонимической отсылкой к которому служит эллиптическое имя *шестая глава от Матфея*. Аллюзия заключительной строфы отсылает к той «абсолютной, единоспасающей правде» [Бердяев 2015, 307], которая, по словам самого Б.Л. Пастернака, являлась для него «предметом редкого и исключительного вдохновения» [Пастернак 1992, 167]. Евангелие здесь «открывается как побеждающая сила, как сила, перерождающая и утверждающая жизнь... – не только как конец, но как начало, начало подвига и творчества» [Флоровский 1991, 12].

Описывая художественный метод О. де Бальзака, Б.Л. Пастернак выражает свое видение смысла творчества через оппозицию временного и вечного. Характеризуя хронотоп его произведений как всецелое господство устремленной в небытие временности, поэт вместе с тем подчеркивает, что временность не есть подлинная реальность творчества. Многочисленные интертекстуальные включения, формирующие вертикальный контекст стихотворения, имплицитно вводят перспективу целостной веч-

ности, в которой может быть достигнута абсолютная полнота бытия и которая служит источником художественного творчества. В авторской картине мира Б.Л. Пастернака «реальность Бога как сущего и как ценности» переживается «как абсолютное внутреннее обязывающее начало» [Гуссерль 1995, 316], и эта единственная всеобъемлющая объективная самооценочность предопределяет относительную значимость других, материальных и нематериальных, ценностей. В иерархическом соподчинении временного вечному и внешнего внутреннему проявляется традиционный для русской художественной литературы ценностный код, который позволяет противостоять угрозе деаксиологизации культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М., 2011.
2. Бальзак О. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1982.
3. Бердяев Н.А. Философия неравенства. М., 2012.
4. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.; Екатеринбург. 2015.
5. Виноградов В.В. История слов. М., 1999.
6. Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М., 2006.
7. Грешных В.И., Коннова М.Н. «Февраль» Б. Пастернака: образ времени (оригинал и перевод на английский) // Вестник государственного университета им. И. Канта. Вып. 8. 2012. С. 128–132.
8. Год со святителем Иоанном Златоустом / сост. Н. Малахова. М., 2013.
9. Гуревич П.С., Палеева Н.Н. Философия культуры. 2-е изд., доп. М., 2014.
10. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век: Антология. М., 1995. С. 297–330.
11. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1956.
12. Добротолюбие: дополненное: в 5 т. Т. 2. / в русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского. М., 2014.
13. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев, 2004.
14. Митрополит Вениамин (Федченков). Молитва Господня. М., 1998.
15. Михайлов А.Д. Еще раз о «бальзаковской теме» в творчестве Б. Пастернака // Михайлов А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: страницы французской литературы Нового времени (XVI–XIX века): в 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 323–330.
16. Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. СПб., 1912.
17. Непомнящий В.С. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.
18. Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайяр // Новый мир. 1992. № 1. С. 127–189.
19. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. Л., 1990.

20. Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. СПб., 1998.
21. Пушкин А.С. Драматургия. Проза. М., 2008.
22. Сальваторе Р. Эволюция поэтического языка Б. Пастернака (на материале стихотворений «Мельницы» и «Бальзак») // *Slověne*. 2014. № 1. С. 171–192.
23. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2018.
24. Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
25. Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2002.
26. Mikhailov A., Aucouturier M. Balzac dans l'oeuvre de Pasternak // *L'Année balzacienne*. 1995. № 16. pp. 393–408.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Greshnykh V.I., Konnova M.N. “Fevral’” B. Pasternaka: obraz vremeni (original i perevod na angliyskiy) [Boris Pasternak’s “February”: the Concept of Time (the Original and its English Translation)]. *Vestnik gosudarstvennogo universiteta im. I. Kanta*, 2012, issue 8, pp. 128–132. (In Russian).
2. Mikhailov A., Aucouturier M. Balzac dans l'oeuvre de Pasternak. *L'Année balzacienne*, 1995, no. 16. pp. 393–408. (In French).
3. Salvatore R. Evolyutsiya poeticheskogo yazyka B. Pasternaka (na materiale stikhotvoreniy “Mel’nitsy” i “Bal’zak”) [Evolution of Boris Pasternak’s Poetic Language (on the Material of “Windmill” and “Balzac”)]. *Slověne*, 2014, no. 1, pp. 171–192. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Husserl E. Krizis evropeyskogo chelovechestva i filosofiya [Philosophy and the Crisis of European Humanity]. *Kul'turologiya. XX vek: Antologiya* [Culture Studies. XX century: Anthology]. Moscow, 1995, pp. 297–330. (Translated into Russian from German).
5. Mikhaylov A.D. Eshche raz o “bal’zakovskoy teme” v tvorchestve B. Pasternaka [Once Again about the “Balzac Theme” in the Work of B. Pasternak]. *Mikhaylov A.D. Ot Fransua Vilyona do Marselya Prusta: stranitsy frantsuzskoy literatury Novogo vremeni (XVI–XIX veka)* [From Francois Villon to Marcel Proust: Chapters in the History of French Literature (XVI–XIX Centuries)]: in 3 vols. Vol. 2. Moscow, 2010, pp. 323–330. (In Russian).

(Monographs)

6. Annenkova I.V. *Mediadiskurs XXI veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [XXI Century Media Discourse. Linguo-philosophical Aspect of Media Language]. Moscow, 2011. (In Russian).
7. Berdyayev N.A. *Filosofiya neravenstva* [The Philosophy of Inequality]. Moscow, 2012. (In Russian).
8. Berdyayev N.A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya che-*

loveka [The Philosophy of Freedom. The Meaning of the Creative Act. The Fate of Man in the Modern World]. Moscow; Yekaterinburg, 2015. (In Russian).

9. Florovskiy G. *Puti russkogo bogosloviya* [The Ways of Russian Theology]. Vilnius, 1991. (In Russian).
10. Gaydenko P.P. *Vremya. Dlitel'nost'. Vechnost'. Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Time. Duration. Eternity. The Issue of Time in European Philosophy and Science]. Moscow, 2006. (In Russian).
11. Gurevich P.S., Paleyeva N.N. *Filosofiya kul'tury* [The Philosophy of Culture]. Moscow, 2014. (In Russian).
12. Heidegger M. *Bytiye i vremya* [Being and Time]. Saint-Petersburg, 2002. (Translated into Russian from German).
13. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [The Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, 2004. (In Russian).
14. Mikhel'son M.I. *Russkaya mysl' i rech'. Svoye i chuzhoye. Opyt russkoy frazeologii*. [Russian Thought and Speech. Own and Alien. The Experience of Russian Phraseology]. Saint-Petersburg, 1912. (In Russian).
15. Mitropolit Veniamin (Fedchenkov). *Molitva Gospodnya* [The Lord's Prayer]. Moscow, 1998. (In Russian).
16. Nepomnyashchiy V.S. *Pushkin. Russkaya kartina mira* [Pushkin. Russian Worldview]. Moscow, 1999. (In Russian).
17. Tyupa V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, 2018. (In Russian).
18. Vinogradov V.V. *Istoriya slov* [The History of Words]. Moscow, 1999. (In Russian).

Заботкина Вера Ивановна, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий Российского государственного гуманитарного университета, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: когнитивная неология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Коннова Мария Николаевна, Российский государственный гуманитарный университет, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ, доцент Института образования Балтийского федерального университета им. И. Канта. Область научных интересов: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424



Vera I. Zobotkina, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: cognitive neology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zobotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

Maria N. Konnova, Russian State University for the Humanities, Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Researcher of the Centre for Cognitive Programs and Technologies of Russian State University for the Humanities, Associate Professor at the Institute for the Humanities of Immanuel Kant Federal Baltic University. Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00106



М.М. Гельфонд, А.А. Мухина (Нижний Новгород – Москва)

О ЧЕХОВСКОМ ФОНЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ ЮРИЯ ЖИВАГО» Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Аннотация. Статья посвящена рецепции рассказов А.П. Чехова «Святою ночью», «Студент» и «Архиерей» в цикле Б.Л. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго». Свидетельства современников о внимании Пастернака к ним – важное, но еще не достаточное основание для утверждения взаимосвязи. В работе предпринимается попытка прочтения живаговского цикла на фоне трех чеховских рассказов, объединенных пасхальным сюжетом и хронотопом. В первой части работы рассматривается концепция «страшного промежутка» (Б.Л. Пастернак) – бытования земли, оставшейся без Христа, – в рассказах Чехова и лирике Пастернака. Здесь отмечается сходство частных моментов: ощущения пустоты, переживаемого всей природой, прикосновения, возвращающего веру в преодоление смерти. Далее рассматривается стихотворение Пастернака «На Страстной» в сопоставлении с рассказом Чехова «Святою ночью». Показано, что их общие мотивы – ночная мгла, звезды, тревога, сон и пробуждение земли, колокольный звон, слезы – обусловлены не столько единством реалий, сколько сознательным обращением Пастернака к Чехову. Стихотворение «Гефсиманский сад» сопоставляется с рассказом «Студент» на основе общего предмета изображения – последней земной ночи Иисуса, при этом показано, что воздействие чеховского рассказа на стихотворение Пастернака оказывается едва ли не более значительным, чем исходный евангельский сюжет. С несколько меньшей степенью уверенности можно говорить о влиянии образа Николая – героя рассказа «Святою ночью» – на образы Юрия Живаго и его дяди Николая Веденяпина. Множество частных совпадений между стихотворениями живаговского цикла и чеховскими рассказами свидетельствуют о близости мировоззрения Чехова и Пастернака, в частности – о системе их историософских взглядов, в которой отправной точкой бытия человечества оказывается Евангелие, а итоговой целью – обретение бессмертия.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Стихотворения Юрия Живаго»; А.П. Чехов; рецепция.

М.М. Gelfond, A.A. Mukhina (Nizhny Novgorod – Moscow)

About the Chekhov's Background of the "Poems by Yuri Zhivago" by Boris Pasternak

Abstract. The article is devoted to the reception of Anton Chekhov's short stories "Holy Night", "Student" and "Bishop" in Boris Pasternak's cycle "Poems of Yuri Zhivago". The testimonies of contemporaries about Pasternak's attention to them is an important, but not yet sufficient, basis for asserting an interconnection. The article attempts to read Yuri Zhivago's cycle on the background of three Chekhov's stories united

by the Easter story and the chronotope. In the first part of the article, the concept of the “terrible gap” (Pasternak), the existence of the earth without Christ, is examined in the stories by Chekhov and the poems by Pasternak. Here the similarities of particular moments are noted: the feeling of emptiness experienced by nature, the touch that returns faith in possibility to overcome death. Next, Pasternak’s poem “Holy week” is considered in comparison with Chekhov’s story “Holy Night”. It is shown that their common motifs – night gloom, stars, anxiety, sleep and the awakening of the earth, bell ringing, tears – are caused not so much by the unity of realities as by Pasternak’s deliberate address to Chekhov. The poem “The Garden of Gethsemane” is compared with the story “Student” on the basis of the general subject of the image – Jesus’ last night on earth, and is shown that the impact on Chekhov’s story in Pasternak’s poem turns out to be more significant than the original Gospel. It is possible to speak about the influence of Nicholas image in the “Holy Night”’s characters on Yuri Zhivago and his uncle Nikolai Vedenyapin but with a somewhat lesser degree of confidence. A lot of particular coincidences between the poems in Yuri Zhivago’s cycle and Chekhov’s stories testify to the proximity of Chekhov’s and Pasternak’s worldview, in particular, the system of historiosophical views, in which the Gospel is the starting point of human existence, and immortality is seen as the ultimate goal.

Key words: Boris Pasternak; “Poems by Yuri Zhivago”; Anton Chekhov; reception.

В пору работы над романом «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернак обмолвился Е.А. Крашенинниковой, что «все свое богословие» он «вычитал у Чехова». [Пастернак 1997, 615] Вероятно, к этому времени относилось как минимум второе его серьезное прочтение; обстоятельства первого позволяют восстановить мемуары Н.Н. Вильмонта. Младший друг поэта приводит разговор 1923 г., из которого следует, что до того времени Б.Л. Пастернак видел в Чехове лишь автора «Лошадиной фамилии», «Злоумышленника» и «Унтера Пришибеева» – всего того, что «так смешило отца и его знакомых». [Вильмонт 1989, 119] По словам Н.Н. Вильмонта, именно от него (а затем и с его голоса) Б.Л. Пастернак узнает рассказ «Студент» и испытывает «боль и радостную растроганность художника», соединенную вероятно, со смущением от позднего узнавания: «– Что ж! Почитаем Чехова на старости лет. – Пастернаку было тогда тридцать три года, а мне столько же, сколько чеховскому студенту» [Вильмонт 1989, 119]. Следом за «Студентом» Н.Н. Вильмонт открывает Б.Л. Пастернаку еще два чеховских рассказа – «Святою ночью» и «Архиерей»; последний, по словам мемуариста, Б.Л. Пастернак не мог дочитать: «...голос дрожал от сдержанных, восхищенных рыданий» [Вильмонт 1989, 127] (в этой реакции, точнее – в ее передаче Н.Н. Вильмонтом, вероятно, сказалась реакция Василисы на рассказ Ивана Великопольского). Отзвуки «Архиерея» Н.Н. Вильмонт услышал три десятилетия спустя в «Гефсиманском саде» и «На Страстной»; отголоски «Студента» – в «Рождественской звезде». Как подтверждение своей догадки мемуарист приводит и разговор Б.Л. Пастернака с сыном: «Как же велика была моя растроганность и каково мое

счастье, когда Леня Пастернак (Леонид Борисович) откликнулся на мои мысли о чеховском происхождении религиозных мотивов в стихах Юрия Живаго, он мне сказал, что отец дал ему на прочтение вот эти стихи и потом спросил его, откуда они, по его впечатлению, “идут”. Леня смутился и не мог ответить. Борис Леонидович даже немного рассердился на такую его несообразительность и, конечно, был несправедлив к нему. Я бы тоже спасовал, если бы не это давнее мое воспоминание. “Неужели же ты не уловил здесь чеховского начала?” – сказал разочарованный автор» [Вильмонт 1989, 130–131].

Свидетельства современников – важное, но еще недостаточное основание для того, чтобы говорить о чеховском генезисе «Стихотворений Юрия Живаго»; для этого необходимо прочитать стихи Пастернака на фоне чеховских рассказов. Подобных попыток, насколько нам известно, не предпринималось: чеховский слой у Пастернака был отмечен на уровне заглавия и эпиграфа к работам о «Студенте» и «Архиерея» Н.Д. Тамарченко [Тамарченко 1997, 37–54] и И.Л. Альми [Альми 2002, 470]; в работах С. Сендеровича отмечались возможные чеховские подтексты «Сказки» [Сендерович 1991а; Сендерович 1991б]; нам приходилось ранее касаться чеховских реминисценций в прозаической части романа [Гельфонд, Мухина 2018, 214–225]. Но если в ней круг так или иначе затронутых чеховских произведений достаточно широк – от «Мальчиков» до «Трех сестер», – то «Стихотворения Юрия Живаго» резонируют, кажется, лишь с теми тремя рассказами, которые названы в мемуарах Н.Н. Вильмонта.

Близость этих трех рассказов, разделенных значительными временными промежутками («Святою ночью» был написан в 1886 г., «Студент» – в 1894, «Архиерей» – в 1901), отмечалась неоднократно и возводилась к жанровым координатам «пасхального рассказа» [Собенников 2001, 30; Есаулов 2004, 524–544]. Между тем, в случае Чехова это определение никак нельзя назвать точным: если действие первого рассказа действительно происходит «святою ночью» (но в основном предваряет пасхальную службу), то действие «Студента» относится к страстной пятнице, а «Архиерея» – охватывает всю предпасхальную неделю с четырьмя подчеркнутыми ее временными точками – вербным воскресением, страстным четвергом, страстной субботой и собственно Пасхой. При этом в центре чеховского внимания оказывается именно тот глубоко переживаемый человеком и природой период, который Пастернак позже назовет «страшным промежутком» [Пастернак 2005, IV, 546] (далее при цитировании данного издания в тексте указаны том и страница в круглых скобках) – «от страстного четверга вплоть до страстной субботы» (IV, 517). На его центр – страстную пятницу – приходятся болезнь и предсмертные мучения архиерея (и, по всей вероятности, умершего в страстную субботу Николая из «Святою ночью»). К страстной пятнице полностью относится и действие «Студента», герою которого «казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки стугились особенно мрачно» [Чехов 1974–1982, VIII, 306].

Лежащему в тифу Юрию Андреевичу Живаго (вспомним, что и герой чеховского «Архиерея» умирает от брюшного тифа) грезится, что он пишет поэму «Смятение»: «Он пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. <...> Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибора. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря.

И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться
и
Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (IV, 206; курсив здесь и далее наш – М.Г., А.М.).

Ближе всего к конспективной записи так и не написанной поэмы – вторая «Магдалина» («У людей пред праздником уборка...»), в финале которой даны те самые трое суток богооставленности с их абсолютной пустотой:

Но пройдут и эти трое суток,
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту (IV, 546).

Именно об этом ощущении пустоты, переживаемом всей природой, идет речь в первых абзацах чеховского «Студента»: «Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку»; «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно»; «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо»; «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом...» [Чехов 1974–1982, VIII, 306].

В то же время роман дает основания предполагать, что «Магдалина» связана не только с замыслом поэмы «Смятение», но и со значительно более поздним эпизодом – монологом Симушки Тунцевой, обращенным к Ларе: «Существует спор, Магдалина ли это или Мария Египетская, или какая-нибудь другая Мария. Как бы то ни было, она просит Господа: “Раз-

реши долг, якоже и аз власы”. То есть “отпусти мою вину, как я распускаю волосы”. Как вещественно выражена жажда прощения, раскаяния! Можно *руками дотронуться*» (IV, 411). В этой возможности прикоснуться к чуду (вспомним первую строку поэмы «Смятение» – «Рады *коснуться*») также, вероятно отразился опыт чеховского студента, пережитый в «страшный промежуток» страстной пятницы: «Прошлое, думал он, связано с настоящим единой цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: *дотронулся* до одного конца, как дрогнул другой» [Чехов 1974–1982, VIII, 309].

Атмосферу трех чеховских рассказов едва ли не более других вбирает в себя стихотворение «На Страстной», написанное «по-чеховски просто и глубоко» [Вильмонт 1989, 129]. Занимающее символическое третье место в тетради Живаго, оно представляет собой не воспроизведение евангельского сюжета, а описание земли, переживающей умирание и воскресение Христа, фиксирует ту высшую точку природного и евангельского цикла, в которой «смерть можно будет побороть / Усиьем воскресенья» (IV, 518). Именно здесь сюжет страстной недели «разыгран самой природой», а «природа вместе с человечеством переживает в действии ключевой момент христианской культуры» [Козлов, Мирошниченко 2014, 390].

Взаимодействие «На Страстной» с русской поэтической традицией отмечено относительно редким для Пастернака прямым цитированием: строки «Что звездам в мире нет числа, / И если бы земля могла, / Она бы Пасху проспала / Под чтение псалтири» отсылают к строкам ломоносовской оды: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна» [Ломоносов 1950–1983, VIII, 120]. Сопоставление полемическое: у Ломоносова речь идет о северном сиянии как проявлении Божия величества, не зависящего от земных дел, у Пастернака – о непосредственной реакции неба на переживаемые им евангельские события. Этот «переход от космической панорамной обобщенности взгляда на мир к мгновенному проникновению во внутренний духовный мир лирического героя» [Магомедова 1990, 419] кажется близким не процитированному Ломоносову, а неназванному Чехову, в частности – общей атмосфере рассказа «Святою ночью», в котором в таинство пасхальной ночи последовательно включаются воды разлившейся реки, звезды, деревья, и только затем – люди. Весеннее половодье оказывается в этом контексте не природным фоном пасхальной недели, а ее содержанием, сходным с радостью услышавшей благую весть толпы: «Разгулявшаяся вешняя вода перешагнула оба берега и далеко затопила оба побережья, захватив огороды, сенокосы и болота...» [Чехов 1974–1982, V, 92]. У Пастернака разлив ограничен днями «страшного промежутка» и подготавливает его грядущее преодоление:

И со Страстного четверга
Вплоть до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты (IV, 517).

Звезды в чеховском рассказе также готовы немедленно откликнуться на совершающееся таинство. «Было темно, но я все-таки видел и деревья, и воду, и людей... *Мир освещался звездами, которые всплошную усыпали все небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд.* Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно... *Ради праздничного парада* вышли они на небо все до одной, от мала до велика, *умытые, обновленные, радостные*, и все до одной *тихо шевелили* своими лучами. Небо отражалось в воде; *звезды купались в темной глубине и дрожали вместе с легкой зыбью...*» [Чехов 1974–1982, V, 92]. Здесь, как и впоследствии у Пастернака, звезды переживают главное событие евангельской истории – победу над смертью – как относящееся непосредственно к ним. В напряженное ожидание благой вести включен и колокольный звон, связанный не с реальными действиями звонаря, а с реакцией самой земли на совершающееся чудо:

Еще земля голым-гола,
И ей ночами не в чем
Раскачивать колокола
И вторить с воли певчим (IV, 517).

«Точно в ответ на его крик, с того берега донесся протяжный звон большого колокола. Звон был густой, низкий, как от самой толстой струны контрабаса: *казалось, прохрипели сами потемки.* Тотчас же послышался выстрел из пушки. Он прокатился в темноте и кончился где-то далеко за моей спиной. Мужик снял шляпу и перекрестился.

– Христос воскрес! – сказал он.

Не успели застыть в воздухе волны от первого удара колокола, как послышался другой, за ним тотчас же третий, и *потемки наполнились непрерывным, дрожащим гулом*» [Чехов 1974–1982, V, 94]. Подобным образом описывается пасхальный колокольный звон и в «Архиерее»: «А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; *гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило*» [Чехов 1974–1982, X, 201]. Мир, изображенный Чеховым, а затем Пастернаком, охвачен тревогой и радостью, которые постепенно передаются от природы людям: «*Беспокойство и бессонницу* хотелось видеть во всей природе, начиная с *ночной тьмы* и кончая плитами, могильными крестами и деревьями, под которыми сутились люди. <...> Молитв вовсе нет, а есть какая-то *детски-безотчетная радость*, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне <...>. Царские врата во всех приделах открыты настезь, в воздухе около паникадила плавают густые облака ладанного дыма; куда ни взглянешь, *всюду огни, блеск, треск свечей...*» [Чехов 1974–1982, V, 92].

Сходство пастернаковского стихотворения и чеховского рассказа обусловлено, конечно, тождеством описываемых реалий. И все же у Пастернака

эти реалии даны именно в чеховском эмоциональном ключе, когда природа тревожно переживает предстоящее чудо воскресения и включает человека в его беспокойное ожидание:

И взгляд их ужасом объят,
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога (IV, 417).

Не менее тесно связан с чеховским контекстом «Гефсиманский сад», сюжет которого не просто восходит к общему со «Студентом» евангельскому источнику, но непосредственно перекликается с рассказом. В обоих произведениях речь идет о событиях одной ночи – со страстного четверга на страстную пятницу – и действуют одни и те же евангельские персонажи: Иисус, Иуда, апостол Петр, ученики Христа. В основе сюжета обоих произведений лежат предельно конкретно изображенные и осмысленные события последней земной ночи Иисуса, хотя акценты в них расставлены по-разному: в «Студенте» – на тройном отречении Петра; в «Гефсиманском саде» – на молитве Иисуса о чаше и его аресте. Как в «Студенте», так и в «Гефсиманском саде» события показаны через восприятие человека, точно знающего, как именно все происходило. В обоих произведениях (по крайней мере до финального абзаца / строфы) внимание акцентируется не на вечном смысле притчи, а на описании ситуации: студент рассказывает, что работники «находились около огня», а Петр «пошел со двора и горько-горько заплакал» [Чехов 1974–1982, VIII, 308]. Еще более конкретно – за счет топонимов – описание в «Гефсиманском саде»: «Дорога шла вокруг горы Масличной, / Внизу под нею протекал Кедрон»; «В конце был чей-то сад, надел земельный»; «Лужайка обрывалась с половины» (IV, 547).

Поступки героев мотивированы их физическим состоянием: Иван Великопольский мерзнет и рассказывает о том, что точно так же апостол Петр замерз и грелся у костра вместе с работниками, он хотел спать, «истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели» [Чехов 1974–1982, VIII, 307]. Подобное, едва ли не цитирующее чеховский рассказ описание будет и в стихотворении Пастернака: «ученики, осиленные дремой, валялись в придорожном ковыле»; «разлеглись, как пласт». (IV, 548) Евангельская история – и у Чехова, и у Пастернака – совершается с обычными людьми: они слабы душой и телом, мерзнут, хотят спать, и даже предательство совершают не в силу врожденной подлости или соображений материальной выгоды, а из-за физической усталости. Как обычный человек переживает свои последние земные часы и Христос: студент рассказывает, что Иисус «после вечера смертельно тосковал в саду и молился» [Чехов 1974–1982, VIII, 307] – и точно так же (а возможно и цитируя Чехова) описывает его состояние Пастернак: «душа скорбит смертельно»; «смягчив молитвой смертную истому» (IV, 548).

Природа в «Студенте» переживает события евангельской истории дважды: непосредственно в ходе предательства Иисуса и вечером страстной пятницы вместе с Иваном Великопольским. Лейтмотивами, соединяющими два времени, становятся огонь костра и ветер: «Погода вначале была хорошая, тихая. <...> Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока *холодный пронизывающий ветер*, все смолкло» [Чехов 1974–1982, VIII, 306]. Н.Н. Вильмонт предполагает, что эти строки Б.Л. Пастернак вольно или невольно цитирует в «Рождественской звезде»: «...Все злей и свирепей *дул ветер* из степи...» (IV, 537).

Нам же представляется важной еще одна перекличка Пастернака с Чеховым. Рискнем предположить, что именно к чеховским рассказам «Святою ночью» и «Студент» восходит финальный образ «Гефсиманского сада»:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты (IV, 549).

В рассказе «Святою ночью» ситуация паромной переправы обрамляет рассказ об усопшем Николае: «Я стоял на берегу Голтвы и ждал с того берега паром» [Чехов 1974–1982, V, 92] – «Он да еще какой-то мужичок <...> поналегли на канат, дружно крикнули, и паром тронулся с места. Мы поплыли, беспокоя на пути лениво подымавшийся туман» [Чехов 1974–1982, V, 103]. В финале «Студента» герой, перебравшись на пароме, начинает воспринимать историю как притчу, наделенную высшим смыслом: «А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [Чехов 1974–1982, VIII, 309].

Герои трех чеховских рассказов – умерший Николай, рассказывающий о нем послушник Иероним, студент Иван Великопольский, архиерей – обладают важнейшей в контексте пастернаковского романа способностью мыслить в исторических категориях и переживать евангельскую историю как имеющую непосредственное отношение к сегодняшнему дню. Предполагает она и особого рода эмпатию – студент, рассказывая о замерзшем апостоле Петре, ежится от холода. Сходный тип героя, «ум и талант» которого, по слову Тони, «заняли место начисто отсутствующей воли» (IV, 414), Пастернак воплотит в Живаго. Способность глубокого сопереживания рождает слезы, которые – ни у героев чеховских рассказов, ни в стихах Юрия Андреевича – не связаны с какой бы то ни было экзальтацией. Это отклик на божие присутствие в мире, на высшую осмысленность

бытия. «Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происшедшее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение» [Чехов 1974–1982, VIII, 308]. Именно слезы Василисы наводят его на мысли о всеобщей связи явлений, о той «встрече» Василисы и Лукерьи с Петром, которой он невольно способствовал [Тюпа 1989, 117]. «Отчего горько плакать хочется?» [Чехов 1974–1982, V, 96] – вопрошает случайного попутчика Иероним. Трижды плачет герой «Архиерея», и в его слезах сливаются осознание близкой смерти, радость, связанная с пасхальной службой, волнение, слабость душевная и физическая. Слезы в пастернаковской лирике – в том числе и стихотворениях живаговского цикла – часто связаны с религиозным сознанием героев, непосредственно столкнувшихся с таинством жизни и смерти: «Шарю и не нахожу сандалий, / Ничего не вижу из-за слез» («Магдалина»; IV, 546), «О боже, волнения слезы / Мешают мне видеть тебя» («В больнице»; II, 119). Той же природы – «заплаканные лица» и рыданье «вдосталь» в пасхальную ночь («На Страстной»).

Из героев трех чеховских рассказов Юрий Андреевич Живаго, кажется, стоит ближе всего к иеродьякону Николаю («Святою ночью») – всеми слегка презираемому, пишущему акафисты, которых никто, кроме послушника Иеронима, не ценит и не понимает, наделенному «умом <...> и едва сдерживаемой детской восторженностью» [Чехов 1974–1982, V, 102]. Возможно, и сочиняемые им акафисты – преддверие написанных позже евангельских стихов из живаговского цикла. Сходным – при глубочайшей скромности обоих – оказывается и масштаб личности каждого из них: «Умри я или кто другой, оно бы, может, и незаметно было, но ведь Николай умер! Никто другой, а Николай! Даже поверить трудно, что его уж нет на свете! <...> Добрая душа! Боже, какая добрая и милостивая!» [Чехов 1974–1982, V, 96]. Со сходным чувством восхищения Лара размышляет о Живаго: «Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дрязги вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части. Прощай, большой и родной мой, прощай, моя гордость, прощай, моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в твои холодные волны» (IV, 498).

Еще одна интонационная параллель возникает, когда Лара у гроба Живаго думает: «Как жаль все-таки, что его не отпевают по церковному! Погребальный обряд так величав и торжественен. Большинство покойников недостойны его. А Юрочка такой благодарный повод! Он так всего этого стоил...» (IV, 496). Близким образом думает о предстоящем пасхальном каноне Иероним: «Сейчас запоют пасхальный канон... – сказал Иероним, – а Николая нет, некому вникать...» [Чехов 1974–1982, V, 99].

Акафисты Николая, которые он писал «для себя», так и не были напечатаны: «Нынче, сударь, новые писания никто не уважает! В монастыре этим у нас никто не интересуется» [Чехов 1974–1982, V, 99]. Разумеется – но уже не по равнодушию монастырской братии, а по условиям советского

времени – не может быть напечатана и «тетрадь Юрьевых писаний», но половину ее Гордон и Дудоров «знают наизусть», а ее чтение дарит им «счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю» (IV, 514).

Тень чеховского Николая ложится не только на Юрия Живаго, но отчасти и на его дядю Николая Николаевича Веденяпина, расстриженного по собственному прошению священника и христианского мыслителя. «Говоря об истоках религиозных мотивов в поэзии и мировоззрении Живаго, нужно помнить о некоторых принципиально важных высказываниях, принадлежащих Николаю Николаевичу Веденяпину и некоторым его последователям» [Морева, Тюпа 2014, 419]. Отношения между иеродьяконом Николаем и послушником Иеронимом становятся, как нам представляется, возможным отдаленным прообразом отношений между Николаем Веденяпиным и Юрием Живаго. Важно, что Веденяпин, будучи родным дядей, не усыновляет осиротевшего Юру, но определяет координаты его духовной жизни: «<...> дядя <...> говорил ему о Христе и утешал его» (IV, 8). В отличие от чеховского героя, Николай Веденяпин не пишет акафистов (как и стихов), но именно его понимание жизни оказывает определяющее влияние на племянника: «Юра понимал, насколько он обязан дяде общими свойствами своего характера» (IV, 67).

Пишущий стихи, близкие по духу чеховским рассказам, Живаго парадоксальным образом записывает в Варыкине, что больше всего ценит в Чехове (и Пушкине!) «застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение» (IV, 284). Едва ли не самой привлекательной чертой чеховского «богословия» оказывается, вероятно, для Пастернака и его героя, его отдаленность от какой бы то ни было завершенной доктрины. Не случайно А.П. Чудаков, отталкиваясь от чеховского высказывания «Между есть бог и нет бога лежит целое громадное поле» [Чехов 1974–1982, XVII, 224], называл писателя «человеком поля» [Чудаков 1996], а о пути архиерея писал: «<...> он шел по полю абсолютной свободы, отряхнув пред ликом вечности со своих ног все, что связывало его: сан, условности, житейскую суету» [Чудаков 1996]. И здесь, конечно, нельзя не вспомнить финал пастернаковского «Гамлета»: «Жизнь прожить – не поле перейти», – не восходящий к «Архиерею», но резонирующий с ним.

Разумеется, многочисленные переклички между стихотворениями Юрия Живаго и чеховскими рассказами нельзя счесть случайными. За ними стоит близкое понимание истории, в которую Евангелие включено как точка отсчета, а бессмертие – как высшая цель человечества. «Вы не понимаете, – говорит Воскобойникову Веденяпин, – что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это череда работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» (IV, 13). Близкую к этому мысль – хоть и без

непосредственной опоры на Евангелие – высказывает герой чеховского рассказа «Дом с мезонином» в споре с Лидой Волчаниновой: «Призвание всякого человека в духовной деятельности – в постоянном искании правды и смысла жизни. <...> Как иногда мужики миром починают дорогу, так и все мы, сообщая миром, искали бы правды и смысла жизни и – я уверен в этом – правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха смерти, и даже от самой смерти» [Чехов 1974–1982, IX, 186]. История – и в рассказах Чехова, и в романе Пастернака и включенных в него стихах героя – осмыслена как «духовное пространство, в котором достигается главная задача человечества – преодоление смерти» [Поливанов 2015, 9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альми И.Л. О новелле А.П. Чехова «Архиерей» // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 470–482.
2. Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. М., 1989.
3. Гельфонд М.М., Мухина А.А. Чехов и «чеховское» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник. 2018. № 2. С. 214–225.
4. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М., 2004.
5. Козлов В.И., Мирошниченко О.С. Жанровый репертуар поэта Живаго // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 376–410.
6. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.; Л., 1950–1983.
7. Магомедова Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1990. Т. 49. № 5. С. 414–419.
8. Морева Ю.С., Тюпа В.И. Двойное авторство «Стихотворений Юрия Живаго» // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 411–419.
9. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 4. М., 2005.
10. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997.
11. Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015.
12. Сендерович С.Я. К генетической эйдологии «Доктора Живаго». 1: Доктор Живаго и поэт Чехов // Russian Language Journal / Русский язык. 1991. Vol. 45, № 150. P. 3–16. URL: <http://www.jstor.org/stable/43669659> (дата обращения 14.05.2019).
13. Сендерович С.Я. Постскрипум к статье о Докторе Живаго и поэте Чехове // Russian Language Journal / Русский язык. 1991. Vol. 45. № 151/152. P. 253–254. URL: <http://www.jstor.org/stable/43669675> (дата обращения 14.05.2019).
14. Собенников А.С. Чехов и христианство. Иркутск, 2001.
15. Тамарченко Н.Д. Усилие воскресения («Студент» А.П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: слово и бытие. К 60-летию М.М. Гиршмана. Донецк. 1997. С. 37–54.
16. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1982.
18. Чудаков А.П. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное

поле...» // Новый мир. 1996. № 9. С. 186–192. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/chudak-pr.html (дата обращения 20.05.2019).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Chudakov A.P. “Mezhdú “est’ Bog” i “net Boga” lezhít tseloye gromadnoye pole...” [“Between “There Is God” and “No God” Lies a Whole Huge Field...”]. *Novyy mir*, 1996, no. 9, pp. 186–192. Available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/chudak-pr.html (accessed 20.05.2019). (In Russian).
2. Gel’fond M.M., Mukhina A.A. Chekhov i “chekhovskoye” v romane B.L. Pasternaka “Doktor Zhivago” [Chekhov and “Chekhov’s” in B.L. Pasternak’s Novel “Doctor Zhivago”]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2018, no. 2, pp. 214–225. (In Russian).
3. Magomedova D.M. Sootnosheniye liricheskogo i povestvovatel’nogo syuzheta v tvorchestve Pasternaka [The Ratio of Lyrical and Narrative Plot in Pasternak’s Creativity]. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1990, vol. 49, no. 5, pp. 414–419. (In Russian).
4. Senderovich S.Ya. K geneticheskoy eydologii “Doktora Zhivago”. 1: Doktor Zhivago i poet Chekhov [To the Genetic Eidology of “Doctor Zhivago”. 1: Doctor Zhivago and the Poet Chekhov]. *Russian Language Journal*, 1991, Vol. 45, no. 150, pp. 3–16. Available at: <http://www.jstor.org/stable/43669659> (accessed 14.05.2019). (In Russian).
5. Senderovich S.Ya. Postskriptum k stat’ye o Doktore Zhivago i poete Chekhove [Postscript to the Article about Doctor Zhivago and the Poet Chekhov]. *Russian Language Journal*, 1991, vol. 45, no. 151/152, pp. 253–254. Available at: <http://www.jstor.org/stable/43669675> (accessed 14.05.2019). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Al’mi I.L. O novelle A.P. Chekhova “Arkhiyery” [About A.P. Chekhov’s Story “Bishop”]. *Al’mi I.L. O poezii i proze* [About Poetry and Prose]. Saint-Petersburg, 2002, pp. 470–482. (In Russian).
7. Kozlov V.I., Miroshnichenko O.S. Zhanrovyy repertuar poeta Zhivago [Genre Repertoire of the Poet Zhivago]. *Tiupa V.I. (ed.) Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskoy prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of “Doctor Zhivago” in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, 2014, pp. 376–410. (In Russian).
8. Moreva Yu.S., Tiupa V.I. Dvoynoye avtorstvo “Stikhotvoreniy Yuriya Zhivago” [Double Authorship of “Poems by Yuri Zhivago”]. *Tiupa V.I. (ed.) Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskoy prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of “Doctor Zhivago” in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, 2014, pp. 411–419. (In Russian).
9. Tamarchenko N.D. Usiliye voskreseniya (“Student” A.P. Chekhova v kontekste russkoy klassiki) [Resurrection Effort (“Student” by A.P. Chekhov in the Context of Russian Classics)]. *Literaturnoye proizvedeniye: slovo i bytiye. K 60-letiyu M.M. Girshmana* [Literary Work: Word and Being. To the 60th Anniversary of M.M. Girshman]. Donetsk, 1997, pp. 37–54. (In Russian).

(Monographs)

10. Esaulov I.A. *Paskhal’nost’ russkoy slovesnosti* [Paschality of Russian Literature]. Moscow, 2004. (In Russian).
11. Pasternak E.B. *Boris Pasternak. Biografiya* [Boris Pasternak. Biography]. Moscow, 1997. (In Russian).
12. Polivanov K.M. “Doktor Zhivago” kak istoricheskiy roman [“Doctor Zhivago” as a Historical Novel]. Tartu, 2015. (In Russian).
13. Sobennikov A.S. *Chehov i khristianstvo* [Chekhov and Christianity]. Irkutsk, 2001. (In Russian).
14. Tiupa V.I. *Khudozhestvennost’ chekhovskogo rasskaza* [The Artistry of Chekhov’s Story]. Moscow, 1989. (In Russian).

Гельфонд Мария Марковна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, мемуарная проза.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

Мухина Анна Анатольевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студентка первого курса магистратуры программы «Русская литература и компаративистика». Научные интересы: поэзия и проза XX века, Б.Л. Пастернак.

E-mail: anyam.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

Maria M. Gelfond, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: Russian poetry of the 19–20th centuries, interpretation of lyrics, memoirist prose.

E-mail: mgelfond@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

Anna A. Mukhina, National Research University Higher School of Economics. First-year student, M.S. at the Faculty of the Humanities. Research interests: poetry and prose of the 20th century, B.L. Pasternak.

E-mail: anyam.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00107

Я.Д. Чечнёв (Москва)

О СНАХ НОВОГО ТИПА В РОМАНЕ К.К. ВАГИНОВА «ГАРПАГОНИАНА»

Аннотация. В статье рассмотрены типы сновидений в романе «Гарпагониана». Отправной точкой для размышлений автора становится концепция А.К. Жолковского, согласно которой «сны нового типа» отличаются от классических двумя аспектами: металитературным (сны «нового типа» зависят от литературной генеалогии) и анти тоталитарным (направлены против всякого рода вторжения в частную жизнь, приватность). Такой подход к сновидениям характерен, однако, для размышления о снах в антиутопиях. Поскольку «Гарпагониана» не является таковой, то предложенные Жолковским аспекты не так заострены в романе. В «Гарпагониане» Вагинов переворачивает традиционное понимание функции сновидения и героя-сновидца. В традиционном понимании сон раскрывает внутренний мир персонажа. Посредством ночных (или дневных) видений герой-сновидец приобретает определенный индивидуальный опыт, который в дальнейшем по сюжету может ему как-то пригодиться, а читателю помочь лучше понять «психологию» персонажа. Вагинов идет дальше. Его герой-сновидец лишен способности видеть сны. Он приписывает себе сюжеты, которых он не видел. В «Гарпагониане» сны становятся записанными историями, более нужными действующим лицам для составления реестров и коллекций. Сны героев из области приватного переходят в область общественного: их можно купить, продать или украсть. А раз возможны подобного рода операции, то велик шанс присвоения чужой индивидуальности посредством выгодной сделки. Таким образом нивелируется субъективность сновидения, его причудливо гротескная индивидуальная история становится доступной любому читателю. Сон перестает быть тайником души: переходя в публичную сферу посредством купли-продажи он может быть подвергнут интерпретации не всегда выгодной для советского сновидца 1930-х гг.

Ключевые слова: Вагинов; «Гарпагониана»; сны нового типа; новый тип; А.К. Жолковский; А.Л. Топорков; О.В. Федунина; сон; сновидение; двойник; Петербург; Ленинград; литература 1930-х; 1930.

Ya.D. Chechnev (Moscow)

About Dreams of a New Type in K.K. Vaginov's Novel "Garpagoniana"

Abstract. The article describes the types of dreams in the novel "Garagoniana" by Konstantin Vaginov. The starting point for the author's reflections is the A.K. Zholkovsky's concept of a new type of dreams. Dreams of a new type differ from the classical ones in two aspects: metaliterature (dreams of a new type depend on literary genealogy) and anti-totalitarian (dreams are directed against any kind of invasion

of privacy). However, this approach to dreams is typical for thinking about dystopian prose. "Garagoniana" is not dystopian novel. A.K. Zholkovsky's concept about dreams of a new type aspects are not so pointed in the novel. Vaginov is overturns the traditional understanding of the function of dreams and a hero-a dreamer in "Garpagoniana". In the traditional sense, the dream should reveal the inner world of the character. By means of night (or day) visions the hero-dreamer gets a certain individual experience which further on a plot can be useful to it somehow, and to the reader to help to understand better "psychology" of the character. Vaginov's hero-dreamer is deprived of the ability to dream. He ascribes to the stories, which he had not seen. In "Garpagoniana" dreams become written stories. The characters use dreams to compile registers and collections. Dreams of heroes from the area of private pass to the area of public: they can be bought, sold and stolen. And if possible this kind of operation, then your chances appropriation of another's identity through profitable deals. Thus, the subjectivity of the dream is leveled, its grotesque individual story becomes available to any reader. Dream ceases to be a hiding place of the soul: going into the public sphere, it can be subjected to interpretation is not always beneficial to the Soviet dreamer of 1930's.

Key words: K.K. Vaginov; "Garpagoniana"; dreams of a new type; new type; A.K. Zholkovsky; A.L. Toporkov; O.V. Fedunina; sleep; dream; double; Saint-Petersburg; Leningrad, literature of the 1930s; 1930.

Роман петербургского писателя К.К. Вагинова (1899–1934) «Гарпагониана» <1932–1933> стоит особняком в истории советской литературы, поскольку посвящен тематике, отличной от актуальной повестки тогдашней официальной литературы. В то время, когда многие советские писатели в конце 1920-х – начале 1930-х гг. обратились к живописанию больших социалистическихстроек и переносили место действия то в Сибирь, то на юг, то на Волгу («Соть» Л. Леонова, «Темп» Н. Погодина, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Самстрой» Г. Медынского, «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Энергия» Ф. Гладкова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Кара-Бугаз» К. Паустовского и многие другие), Вагинов оставался верен изображению «Северной Пальмиры»: персонажи четырех его романов жили, действовали, страдали и умирали в новоназванном Ленинграде, бывшей столице бывшей империи. Особое внимание писателя к городу дало основание В.Н. Топорову говорить о Вагинове, как о «закрывателе» петербургской темы, «гробовых дел мастере» [Топоров 2003, 25]. Однако, как показывают современные исследования, писатель не закрывает, а продолжает традицию отечественной урбанистической прозы [Московская 2010а, 54–60; Московская 2010б; Корниенко 2013].

Сюжет и проблематика вагиновских произведений, «Гарпагонианы» в частности, позволяют включить его в стезю романов о городе эпохи социалистической реконструкции, представленную такими текстами, как «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Город Эн» Л. Добычина, «Книжники» М. Чернокова, «Счастливая Москва» А. Платонова, «Время плюс время» М. Козакова, «Сестры» В. Вересаева, «Москва» А. Белого, «Виктор Вавич» Б. Житкова и др.

В «Гарпагоониане» автор живописует городских обывателей непролетарского происхождения, незадействованных в социалистическом строительстве. Из всех типов персонажей советской литературы, о которых размышляет в статье «Торжество добродетели» Владимир Набоков [Набоков 1930, 2], в «Гарпагоониане» представлены герои-«злодеи»: беспартийные, интеллигенты, старая графиня и буржуазный спец, а также частник, хулиганы и бандиты, о которых в статье Набокова не упоминается.

Размышляя о времени первой пятилетки, а также о факторах торможения развития человеческих отношений в СССР, А.М. Горький констатировал «гнилостное разложение» «пошлейшего старого мира», на фоне которого трудовой героизм становится «бытовым фактом» [Горький 1953, 459]. В рамках подобной героики «апология сна в духе Веры Павловны в советскую эпоху сменяется апологией бессонницы» [Куляпин 2013, 140]. Для героев романа «Гарпагоонианы» эта бессонница превращается не в расстройство сна, а в прямое его отсутствие.

Прежде чем мы перейдем к конкретным примерам, необходимо огорить теоретическую базу. Литературное сновидение представляет собой особую композиционно-речевую форму, обладающую определенной субъектной структурой, границами (объявленными/необъявленными), а также комплексом мотивов, через которые передается нереальность происходящего [Федунина 2011; Федунина 2013, 24–28]. Рассматривать литературное сновидение можно по крайней мере в семи аспектах: филологическом, лингвистическом, феноменологическом, психологическом, символическом, мифопоэтическом и религиозном (или мистическом) [Топорков 2015, 17]. Сны могут разделяться на классические («Сон Обломова», «Сон Раскольникова») и «нового типа» («Сон Хворобьева»). Новотипные сновидения отличаются от классических двумя аспектами: металитературным (сны «нового типа» зависят от литературной генеалогии) и антитоталитарным (направлены против всякого рода вторжения в частную жизнь, приватность) [Жолковский 1994, 171].

Одним из первых подробно занялся описанием снов «нового типа» А.К. Жолковский. В своей статье «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа» [Жолковский 1994, 167–192] исследователь разделяет их на:

1) сны, приписываемые герою автором (глава 11 в романе Гончарова «Обломов», сны Веры Павловны из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», финальный сон Раскольникова из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и др.);

2) сны, приписываемые героем самому себе (сон Козлова из романа А.П. Платонова «Котлован», стихотворения А.А. Ахматовой «Ты мог бы мне сниться и реже...», М.И. Цветаевой «Сон» и др.);

3) сны, навязанные одним персонажем другим (сцена со спящим мальчиком после учиненного Маргаритой погрома в доме критика Латунского из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», опыты со сновидениями двенадцатилетнего Ивана Бабичева из романа Ю.К. Олеси «Зависть» и др.).

В рамках предложенной типологии литературных снов действует другое распределение – по степени насилия над персонажем. Так, менее всего вызывают страдания героя *сны утопические*, типа Обломовских или снов Веры Павловны. Далее идут *выдуманные сны*, типа сна Козлова из «Котлована». Следующими – *благонамеренные сны*, навязанные противоречивому или отрицательному герою, о перевоспитании которого печется автор (например, финальный сон Раскольникова). Четвертые – *сны по заказу*, когда сознание героя проявляет в чем-либо упорство (таковы сны Пискарева из «Невского проспекта» Н.В. Гоголя, Хворобьева из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова). Последними идут *желанные сновидения* («Мы» Е.И. Замятина, «Приглашение на казнь» В.В. Набокова и др.), которые герой видит в крайней степени подавленности.

В большинстве случаев предложенная А.К. Жолковским типология подходит к анализу снов в антиутопии, учитывая, что исследователь также предлагает перечень персонажей архисюжета последней [Жолковский 1994, 172–174]. Ключевым мотивом антиутопий XX в. является *мотив навязывания снов*: «Это была типичная новая тема, ничего подобного литература прошлого столетия не знала» [Жолковский 1994, 188]. А.К. Жолковский полагает, что прототипом этой темы служило творчество Ф.М. Достоевского, в частности, «Село Степанчиково и его обитатели».

У Константина Вагинова мы также найдем некоторые описанные выше мотивы (мотив навязывания снов, мотив желанных снов, утопические сны и др.) Найдутся и переклички эпизодов «Гарпагоонианы» с творчеством Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя и др. Однако, функции сновидений в романе не связаны с антиутопией, они демонстрируют не только зависимость от классических героев-сновидцев русской прозы, но и в новом свете продолжают одну из основных тем творчества Вагинова – тему собирания повседневности.

В первую очередь ключевые персонажи «Гарпагоонианы» отличаются от героев литературных произведений, перечисленных А.К. Жолковским, тем, что почти *не видят сны* (здесь и далее выделено нами. – Я.Ч.). В «Гарпагоониане» увиденные сновидения есть у трех героев – Жулонбина, престарелой няни и бывшего преподавателя пластики Завиткова, т.е. одного ключевого и двух эпизодических персонажей. Основные действующие лица либо лишены этой функции (Локонов потерял возможность видеть сны), либо она не играет в их образе важной роли (Анфертьев, Мировой, Клешняк, Торопуло и др.).

Строго говоря, в романе Вагинова *три увиденных сна*: сон об аэропланах в виде золотых рыбок (его рассказывает Завитков), сон о мертвом сыне (его рассказывает престарелая няня после Завиткова) и сон Жулонбина о воровстве коллекции сновидений у Локонова. Другие сны либо приписаны герою самому себе (это сон Локонова о двойнике у Публичной Библиотеки и его же сон о безумном юноше в замке), либо зафиксированы на бумаге. О последних мы узнаем благодаря усилиям частника Анфертьева, который поначалу добывает их для Локонова, а потом для «Общества по

собирацию мелочей», которое в Ленинграде учреждают Торопуло и Пуншевич.

Уместно перечислить все 10 записанных Анфертьевым снов: 1) сон молодого человека, у которого на подъеме ноги образовался глаз; 2) сон «Двое служащих и отрезанная голова девушки»; 3) «комический» сон со стихами («Вот идут опять / Вот идут смотри / Морда номер пять / Рожа номер три»); 4) сон девушки, которая думает, что она трамвай; 5) «Пятилетка, сон престарелой купчихи»; 6) «Девушка и вежливое отношение к ней медведей. Сон библиотечной работницы»; 7) чума, сон юристки в 1921 г.; 8) сон гимназистки, где она должна выбрать девочку, с которой ей сидеть за партой; 9) сон о том, как как одна дама встретила на лестнице фигуру с архитектурным лицом, которая всем раздавала судьбу и о том, как эта дама подошла к ней, но та судьбы не дала, так как ее не хватило; 10) страшный сон девушки о том, как она кого-то расстреливает и о том, что состояние у тех, кого она расстреливает, было жуткое, они хотели оттянуть момент смерти, один из них стал искать носовой платок.

По сравнению с остальными увиденные сны в «Гарпагоониане» изложены вполне подробно. Редуцированными являются «приписанные» сны Локонова и, возможно, сон о девушке, которой кажется, что она трамвай, так как Анфертьев его припоминает, когда просит милостыню.

Записанные сны не являются собственно снами. Они зафиксированы на бумаге и транслируются Анфертьевым в основном посредством зачитывания или составления прейскуранта на продажу. Их можно разделить на аннотированные, с кратким описанием синопсиса (это, например, сны 8, 9, 10 и др.) и заглавия, когда известно только название сна (например, 2, 6, 7 и др.).

В «Гарпагоониане» границы снов (увиденных, приписанных, записанных) всегда объявлены. Об этом свидетельствуют такие обороты, как «видел сон», «расскажу сон», «показалось, что видел сон» и др. Характерны для них детали, подчеркивающие нереальность происходящего, например, глаз, который открылся у молодого человека на подъеме ноги или улыбающаяся голова пишбарышни, торчащая из абажура. Мотивы болезни (сон о сумасшедшем юноше), превращения (сон барышни, которая думает, что она трамвай; сон гимназистки), символической встречи (сон дамы, которая встретила с фигурой с архитектурным лицом) также присутствуют в рассказах персонажей.

В «Гарпагоониане» Вагинов по-своему, в гротескной манере трактует образ современного ему сновидца: это герой, лишенный способности видеть сны из-за внутреннего разлада с эпохой. Для такого персонажа сновидения превращаются в литературный материал, записанные истории, функция которых заключается в том, чтобы дать душе необходимые впечатления. Посредством записанных снов он желает омолодить свою душу, утешится, спастись от неразделенной любви к юной особе, спастись от фобии старости. Таким персонажем в романе выступает Локонов. Этот герой также является полемичным по отношению к персонажу романа «Вре-

мя плюс время» литератора М.Э. Козакова.

Интересно, что «приписываемые» сны Локонова играют важную роль в сюжете «Гарпагоонианы». В начале романа герой лежит у себя в комнате и пытается вспомнить, что он видел ночью. После неудачной попытки приписывания себе сна о краже яблок и череды риторических вопросов «Локонов понял, что он едет в трамвае на свидание с собой и видит, что вот там, на панели, у Публичной Библиотеки стоит он, Локонов, и вот из-под этого сна вырастает еще сон...» [Вагинов 1991, 380]. Мотив движения и последующей встречи с самим собой («свидание с собой») открывает тему двойничества в «Гарпагоониане» (Это отдельная тема в романе, которую в рамках данной работы не представляется возможным осветить во всей полноте. Двойничеству в русской литературе посвящено немало научных исследований, в том числе и фундаментальных. Библиографию работ можно посмотреть в работе: [Комова 2013, 3–7]).

Для обозначения термина «двойник» мы воспользуемся определением Т.Д. Комовой: «Двойниками являются персонажи, объединенные на основании внешнего и/или внутреннего сходства, в основе “союза” которых лежит сущностное подобие или душевное сродство. Двойники могут занимать как одинаковое, так и разное положение в системе персонажей, но в произведении они равно важны для понимания авторской концепции личности» [Комова 2013, 5].

В «Гарпагоониане» тема двойничества раскрывается в аспекте сущностном: Локонов догадывается о внутренней схожести своей с Анфертьевым, после монолога последнего об «умопостигаемой» Италии. «Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное не физическое небо и под чудное, одновременно физическое и не физическое солнце. <...> И женщины в моей Италии, – продолжал Анфертьев, – совсем другие, вернее, там нет множества женщин, они все сливаются в один образ той, которую мы ищем в юности» [Вагинов 1991, 461].

С удивлением для себя Локонов отмечает, что Италия Анфертьева – это его «страна сновидений». Догадка укрепляет его в мысли о сходстве между ним и частником: «Мы двойники, – подумал Локонов, – совсем двойники и должно быть детство и юность были в своем существовании совершенно одинаковы» [Вагинов 1991, 461].

Комова замечает, что «романтическая и постромантическая литература постепенно размывает грань между удвоением и раздвоением. Тенденция к индивидуализации, намеченная в эпоху Возрождения, благодаря которой из числа двух выделился один – главный – герой, привела к такому пристальному наблюдению за личностью, что в результате герой как явление действительности снова предстал перед читателем в двух ипостасях» [Комова 2013, 15]. Суждение же Локонова переворачивает эту иерархию. Получается, что множество ипостасей человеческой личности стирается, если детство и юность были «в существовании своем совершенно одинаковы». Несмотря на разницу в возрасте (Анфертьев – «пожилой, бородатый обо-

рванец с красным носом», Локонов – «тридцатипятилетний человек»), занятиях (Локонов не работает, Анфертьев торгует), желаниях (Локонов желает вернуть юность и живет прошлым, Анфертьев полон планов на будущее) и т.д. в «Гарпагониане» происходит унификация героев по сущностному признаку: при условии схожести детства и юности, идеалы персонажей будут также совпадать.

На протяжении романа Локонов постоянно думает об ушедшей юности. Он сравнивает ее со сном: «Где же мой прекрасный сон, где же сон моей юности!» [Вагинов 1991, 380]. Тема ушедшей молодости, как и тема двойничества, задается с первых глав «Гарпагонианы». Во второй главе Локонов с ужасом открывает для себя, что его шаг не походит на легкий шаг юности. В главе четвертой он мысленно корит Юленьку, в которую влюблен, за то, что она доверчива, потому что юна.

Именно из-за безответной любви Локонов начинает коллекционировать сны. Он первым среди персонажей Вагинова становится систематизатором этой области повседневности. Известно, что герои прозы писателя часто коллекционеры (по этой теме см., например, работы: [Ермолаева 2007, 66–69; Куляпин 2013, 172–185]). Таковы Костя Ротиков, Миша Котиков из «Козлиной Песни», Свистонов из «Трудов и дней Свистонова», Евгений Фелинфлейн, Торопуло, Пуншевич, Петя Керепетин из «Бамбочады», Анфертьев, Жулонбин из «Гарпагонианы». Таков и Локонов. Увлечения собирательством большинства персонажей не меняются от романа к роману. Подвижным оказывается только их положение в обществе, вместе с которым, по замечанию В. Широкова, «коллекционерские страсти все более абсурдируются» [Широков 2013]. Если, например, Миша Котиков собирал материалы о покойном поэте Заэвфратском для составления его биографии (вполне осмысленное и благородное занятие), то Жулонбин замахнулся на то, чтобы составить полную систему всего, что есть в Ленинграде. Абсурдны не только его коллекции (ногтей, окурков, увядших свадебных букетов и т.п.), но и логика мыслей. «Да, <...> а японских-то (спичечных коробков. – Я. Ч.) нету. А классификация будет неполной без японских, и совсем непростительно потому что оказывается, японские в нашем городе существуют» (курсив наш. – Я. Ч.) [Вагинов 1991, 389].

Жулонбину кажется «непростительным», что он не располагает японскими спичечными коробками. Каждый раз узнавая о новой области коллекционирования, он начинает нервничать, если у него еще нет каких-либо образцов. Так, сильно взволновало его собрание сновидений Локонова. «Познакомьте меня с ним, – взмолился Жулонбин. Руки у систематизатора задрожали» [Вагинов 1991, 385]. Неслыханная новая область коллекционирования настолько удивила систематизатора, что сначала во сне (внутренняя готовность), а потом наяву он решается на преступление. «Во сне Жулонбин видел, что он борется с Локоновым и отнимает у него накопленные сновидения, что Локонов падает, что он, Жулонбин, бежит в темноте по крышам, унося имущество Локонова. “А что, если украсть, – подумал Жулонбин. – Ведь никто не поверит, что можно украсть сновидения”» [Ва-

гинов 1991, 466]. Но когда систематизатор решается прийти к Локонову, то обнаруживает его мертвым. «Жулонбин постучал. Никто не ответил. Жулонбин обрадовался. Он подойдет к столу, откроет ящик, возьмет и незаметно скроется. Жулонбин отворил дверь. Вошел в комнату. Он отпрянул. На полу лежал, раскинув руки, Локонов» [Вагинов 1991, 480].

Выше говорилось о первом приписанном сне Локонова, в котором он едет на встречу с самим собой. Что касается второго приписанного сна, то он связан с мыслями Локонова об ушедшей юности. Желая избавиться от тягостных мыслей, персонаж решает переменить место жительства: поменять свою комнату на другую. Связано это с тем, что Локонова раздражает обстановка его жилища, все предметы кажутся персонажу выхолощенными, потерявшими смысл. «Теперь, эти вещи умерли, и было неприятно Локонову, что они стоят в его комнате, что при взгляде на них целая сеть воспоминаний возникает и тянет за собой обратно его, Локонова, постоянно напоминает ему об его возрасте. Они стали ему не только не нужны, не только не приятны. Они стали отвратительны для него» [Вагинов 1991, 422].

Во сне Локонов видит юношу, который разбивает прекрасные вещи, вытаптывает аллеи, режет картины, ломает статуи, рвет цветы. В этом эпизоде, по-видимому, описана крайняя степень раздражения персонажа от гнетущей обстановки, нашедшая разрядку в ирреальном пространстве.

Поведение юноши контрастирует с тем, как ведет себя Локонов на публике. Он не позволяет себе ни одной импульсивной выходки: он терпелив к пьянице Анфертьеву, он робеет, сидя на диване с Юленькой, скромен во время застолий, вежливо общается с другими персонажами – Завитковым, Кузором, Жулонбиным. Интересно, что и локация сна (прекрасный замок с дорогими вещами) связан с юношеским периодом жизни Локонова. Обозревая выхолощенные для него комнатные предметы, он с неудовольствием вспоминает, как расставлял письменный стол времен Александра I, шкафчик для книг времен Павла I, диван и два кресла красного дерева так, чтобы «они давали как можно больше впечатлений его душе, чтоб вокруг них незримо реяли какие-то краски, какое-то ощущение вызывалось бы ими разных эпох, чтоб это все сливалось в некое целое» [Вагинов 1991, 422]. Содрогается Локонов и от мыслей, что когда-то его волновали «эстетические проблемы», когда-то он плакал над красотами строк Пушкина, любил читать Достоевского.

Необходимо отметить еще одну важную особенность Локонова: все упоминания о снах в «Гарпагониане» связаны с этим персонажем. Ему продает сны Анфертьев, из-за непостоянности Локонова он же решает искать новых клиентов, в присутствии Локонова Завитков и престарелая няня рассказывают то, что видели, его же убивает Жулонбин в своем сне, а после и наяву.

По-видимому, образ Локонова – полемический образ по отношению к Всеволоду Далмату, персонажу романа М.Э. Козакова «Время плюс время» (1932). Козаков был внутренним рецензентом «Гарпагонианы», кото-

рую Вагинов в 1933 г. направил в «Издательство писателей в Ленинграде» для публикации. Ему же Вагинов адресовал пояснительную записку, в которой раскрыл содержание трех узлов своего произведения.

Всеволод Далмат, молодой ученый, полагает, что «сон есть болезнь, при которой отравленные ядами органы теряют способность к работе. Наступает каждодневный паралич сознания и произвольной деятельности организма» [Козаков 1932, 13]. Далмат предлагает навсегда уничтожить человеческий сон. Ради этой цели он изобретает специальный химический состав – антигипнотоксин, который при введении в кровь уничтожает навсегда усталость, а вместе с нею и сон. Такой подход позволит завоевать «новые планеты свободы». Благодаря этому смерть «отойдет от человека на несколько десятилетий» [Козаков 1932, 13–14]. Последнее, что снится Всеволоду Далмату, это то, как его мозг поглощает знакомый старик в образе крысы: «Да, да, старец! – кричит он и видит, как знакомый старик из коммуны престарелых граждан, бегая у ног юркой серой крысой, отгрызает куски его мозга» [Козаков 1932, 22]. После этой сцены Далмат больше не видит снов и становится вечно бодрствующим победителем гипнотоксина.

По сравнению с героем романа Козакова Локонов не нуждается ни в каком химическом веществе, чтобы перестать видеть сны. Он лишился этой способности по ряду причин (конкретно ни одна из них не названа в романе). Вагинов намеком дает понять, что виновато в подобной психологической редукции. «Локонов чувствовал, что он является частью какой-то картины. Он чувствовал, что из этой картины ему не выйти, что он вписан в нее не по своей воле, что он является фигурой не главной, а третьестепенной, что эта картина создана определенными бытовыми условиями, определенной политической обстановкой первой четверти двадцатого века» [Вагинов 1991, 450].

Если в романе Козакова сон побеждается в будущем, точное время которого не названо, то в «Гарпагониане» с ним покончено уже во времена выполнения первого пятилетнего плана. Локонов мучается от того, что не может найти «сон своей юности». Без этой психологической способности у него не получается жить. Далмат предпринял попытку уничтожить сон ради продления жизни, тогда как Локонову, который не участвует в социалистическом строительстве и уж тем более в социалистическом соревновании, отсутствие способности видеть сны приносит разочарование, уныние и скорую смерть. Герои Вагинова не нуждаются в вечной бодрости духа, они хотят мечтать и грезить (вспомним размышления Анфертьева об умопостигаемой Италии), но в силу ряда причин, в особенности социально-политических («вписанность» Локонова в картину), лишены этой возможности.

Повседневная жизнь героев Вагинова оказывается не связанной с мейнстримом эпохи – парадами, спортивными мероприятиями, литературными диспутами, борьбой за новый быт, публичными покаяниями, крупными стройками пятилетки и т.п. Они теряют связь с текущим моментом. Но и

прошлое для них закрыто: «Старый мир вы презираете, новый мир вы ненавидите», – говорит Анфертьев Локонову [Вагинов 1991, 441]. Существование персонажей происходит в декорациях бывшего «города-поэмы», бывшей «Северной Пальмиры». Жизненная инерция героев «Гарпагонианы», бесцельность из существования оказывается итогом метаморфозы «бывших людей». Начиная с надежд на сотрудничество с новой властью в «Козлиной песни», герои Вагинова приходят к эскапистским мечтаниям (Жулонбин), алкоголизму (Анфертьев), слабым и безрезультатным потугам вписаться в сложившуюся иерархию (Локонов).

В условиях формирующегося соцреалистического канона, на нормы которого необходимо было переключить писателей-попутчиков [Гюнтер 2000, 104], персонажи Вагинова не отвечали выдвигаемым требованиям. Они не являлись «положительными героями» (в терминах соцреализма), не были озарены светом «самого идеального идеала», их характеры не соотносились с типом «человека-горы», с высоты которого видно будущее [Терц 1988, 25], не являлись они и героями-устроителями, которые в начале 1930-х гг. наводнили страницы производственных романов [Земскова 2016, 50, 66–67]. Более всего они походили на тех, «кто утратил или не обрел билета в социалистическое будущее, кто выброшен за борт истории, но все еще влачит гротескно-механическое существование в ожидании неизбежного конца» [Московская 2010а, 56]. Герои «Гарпагонианы» пребывают вне границ социальной иерархии. Все они «бывшие», предельно униженные и ненужные: бывший преподаватель пластики Завитков; «бывший артист, ныне <...> чертежник, Кузор»; бывший военный, ныне токарь, Ловленков; бывший учитель Анфертьев и др.

Новый облик города оказывается малознакомым читателям предыдущих частей вагиновской «тетралогии». На страницах «Гарпагонианы» автор не показывает разрушающихся статуй, павильонов и зданий Ленинграда или его пригородов, персонажи во время прогулок не встречаются с «памятником Екатерины II» или величавыми дворцами вельмож, вместо этого они видят материальные свидетельства новой эпохи – фабрику-кухню, Дом Культуры, построенный рабочий городок, памятник Ленину. Из характерных для «петербургского текста» русской литературы топонимов будут названы проспект 25 Октября (бывший Невский проспект), «дико окрашенный вокзал» (видимо, бывший Николаевский вокзал), Михайловский замок. Ни Исаакиевского собора, ни лютеранской кирхи, ни Невы, которые фигурировали в предыдущих романах, не упомянет Вагинов. Из прошлого вдруг возникнет Владимирская церковь: в нее во сне пойдет помолиться Николаю Чудотворцу о мертвом сыне престарелая няня: «Скажи мне, Николай Чудотворец <...> где мой сын?» Пришел ко мне ночью мой сын и говорит: “Я живу далеко”. “Скажи <...> живой ты или мертвый?” “Только тело мое пулей убили, а душа жива. Все мы тут живые, мертвых нет”» [Вагинов 1991, 398].

Таким образом, сновидения в «Гарпагониане» становятся новым невиданным предметом коллекции. Они оказывают терапевтическое действие

на заказчиков, в особенности, на Локонова. Сны становятся ценными свидетельствами бытовой истории. Недаром главный систематизатор «Гарпагоонианы» Жулонбин, обуреваемый создать коллекцию всех вещей, которые имеются в Ленинграде, так взволнован тем фактом, что не догадался коллекционировать сны.

Сновидения, согласно размышлениям Анфертьева [Вагинов 1991, 396], могут послужить хорошей службой в изучении глубинных психических процессов общества в определенный момент времени, понадобятся они для составления реестра субъективной истории страны, анализа потребности населения в определенных впечатлениях [Вагинов 1991, 392].

Вагинов переворачивает традиционное понимание функции сновидения, которое как бы должно раскрывать внутренний мир персонажа. В «Гарпагоониане» сны становятся записанными историями, более нужными действующим лицам для составления реестров и коллекций. Сны героев из области приватного переходят в область общественного: их можно купить, продать или украсть. А раз возможны подобного рода операции, то велик шанс присвоения чужой индивидуальности посредством выгодной сделки. Таким образом нивелируется субъективность сновидения, его причудливо гротескная индивидуальная история становится доступной любому читателю. Сон перестает быть тайником души: переходя в публичную сферу посредством купли-продажи он может быть подвергнут интерпретации не всегда выгодной для советского сновидца 1930-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы / Вступ. статья Т.Л. Никольской, примеч. Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. М., 1991.
2. Горький М. О действительности // Горький М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 25. М., 1953. С. 453–460.
3. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Соц-реалистический канон: сб. ст. / под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 101–108.
4. Ермолаева Ж.Е. Роман К. Вагинова «Козлиная песнь»: черты петербургского текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 40. С. 66–69.
5. Жолковский А.К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 167–190.
6. Земскова Д.Д. Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2016.
7. Козаков М. Время плюс время. Роман // Звезда. 1932. № 8. С. 3–51.
8. Комова Т.Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2013.
9. Корниенко Н.В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910-1930-х гг. (часть 1) // Культурологический журнал. 2013. № 2(12). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/212.html&j_id=15 (дата обращения 20.11.2018).
10. Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М., 2013.

11. (a) Московская Д.С. Финал «Ленинградской сказки» Константина Вагинова // Вестник славянских культур. 2010. № 4 (XVIII). С. 54–60.

12. (b) Московская Д.С. Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы: к истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М., 2010

13. Набоков В. Торжество добродетели // «Руль» (Берлин). 1930. Среда, 5 марта. С. 2.

14. Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж, 1988.

15. Топорков А.Л. Символика и функции сновидений в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2015. Т. 74. № 4. С. 17–34.

16. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003.

17. Федунина О.В. Форма сна и ее функции в романном тексте // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). URL: http://slovorggu.ru/nfv2011_3_18_pdf/04Fedunina.pdf (дата обращения 20.11.2018).

18. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М., 2013.

19. Широков В. Константин Вагинов: Систематизатор культуры, или Гипербо-рейский Орфей? // Простор. № 7. 2013. URL: <http://qps.ru/83urv> (дата обращения 20.11.2018).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ermolaeva Zh.E. Roman K. Vaginova “Kozlinaya pesn”: cherty peterburgskogo teksta [K. Vaginov’s Novel “Goat Song”: the Features of the Petersburg Text]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena*, 2007, no. 40, pp. 66–69 (In Russian).
2. Kornienko N.V. Imya Moskvy i Peterburga v russkoy literature 1910-1930-kh gg. (chast’ 1) [The Name of Moscow and St. Petersburg in the Russian Literature of the 1910s-1930s (Part 1)]. *Kul’turologicheskiy zhurnal*, 2013, no. 2 (12). Available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/212.html&j_id=15 (accessed 20.11.2018) (In Russian).
3. (a) Moskovskaya D.S. Final “Leningradskoy skazki” Konstantina Vaginova [The Finale of K. Vaginov’s “Leningrad Tales”]. *Vestnik slavyanskikh kul’tur*, 2010, no. 4 (XVIII), pp. 54–60 (In Russian).
4. Toporkov A.L. Simvolika i funktsii snovideniy v “Povesti o Svetomire tsareviche” Vyach. Ivanova [Symbolism and Functions of Dreams in the “Tale of the Prince Svetomir” by V. Ivanov]. *Izv. RAN. Ser. literatury i yazyka*, 2015, vol. 74, no. 4, pp. 17–34 (In Russian).
5. Fedunina O.V. Forma sna i ee funktsii v romannom tekste [Form of Sleep and its Functions in the Novel Text]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2011, no. 3 (18). Available at: http://slovorggu.ru/nfv2011_3_18_pdf/04Fedunina.pdf (accessed 20.11.2018). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Günther H. *Khudozhestvennyy avangard i sotsialisticheskiy realizm* [Artistic Avant-garde and Socialist Realism]. *Sotsrealisticheskiy kanon: sb. st.* [The Socialist Realist Canon: a Collection of Articles]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 101–108 (In Russian).

7. Zholkovskiy A.K. Zamyatin, Oruell i Khvorob'ev: o snakh novogo tipa [Zamyatin, Orwell and Khvorob'ev: about Dreams of a New Type]. *Zholkovskiy A.K. Bluzhdayushchie sny i drugie raboty* [Wandering Dreams and Other Works]. Moscow, 1994, pp. 167–190 (In Russian).

(Monographs)

8. Kulyapin A.I., Skubach O.A. *Mifologiya sovetskoj povsednevnosti v literature i kul'ture stalinskoj epokhi: monografiya* [Mythology of Soviet Everyday Life in Literature and Culture of the Stalin's Era]. Moscow, 2013. (In Russian).

9. (b) Moskovskaya D.S. *N.P. Antsiferov i khudozhestvennaya mestnografiya russkoj literatury 1920–1930-kh gg.: k istorii vzaimosvyazey russkoj literatury i krajevedeniya* [N.P. Antsiferov and Art Localography in Russian Literature of 1920-1930s: the History of Interrelations of Russian Literature and Local history]. Moscow, 2010. (In Russian).

10. Terts A. *Chto takoe sotsialisticheskij realizm* [What is Socialist Realism]. Paris, 1988. (In Russian).

11. Toporov V.N. *Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye trudy* [Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

12. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkij roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii): monografiya* [Poetics of Sleep (Russian Novel of the First Third of the XX Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Zemskova D.D. *Sovetskij proizvodstvennyj roman: evolyutsiya i khudozhestvennye osobennosti zhanra* [Soviet Production Novel: Evolution and Artistic Features of the Genre]. PhD Thesis. Moscow, 2016. (In Russian).

14. Komova T.D. *Dvoyniki v sisteme personazhey khudozhestvennogo proizvedeniya (na materiale zapadnoevropejskoj i russkoj literatury XIX v.)* [Twins in the System of Characters of a Work of Art (by the Material of Western European and Russian Literature of the XIX Century.)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2013. (In Russian).

Чечнёв Яков Дмитриевич, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник, аспирант Отдела новой и новейшей русской литературы. Научные интересы: теория литературы, литература XX в., синтез искусств.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

Yakov D. Chechnev, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Researcher, Post-graduate student at the Department of New and Contemporary Russian Literature. Research interests: theory of literature, literature of 20th century, art synthesis.

E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00108

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

**РОМАН НАБОКОВА “THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT”
КАК ГИБРИДНЫЙ ГИПЕРТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО
(Статья первая)***

Аннотация. Как известно, Достоевский был для Набокова одним из основных источников его вдохновения, как бы он сам ни отрицал и не скрывал это. Эксплицитный характер это имеет в таких его романах, как «Отчуждение», «Лолита», и об этом, соответственно, уже немало написано. Почти не писали под этим углом зрения о романе “The Real Life of Sebastian Knight”. Между тем интертекстуальные связи с Достоевским имеют в нем хотя и гораздо менее различимый, но не менее значимый характер. Более того, роман Набокова может рассматриваться как своего рода гибридный гипертекст Достоевского. Гибридный, потому что гипотекстов его у Достоевского два. Основная сюжетная линия «Подлинной жизни Себастьяна Найта» образована посредством своего рода скрещивания сюжетных линий романа Достоевского «Подросток» с мотивами и образами «Игрока». Детальный анализ этой интертекстуальности (как «обязательной», так и «факультативной») в романе Набокова и представляет собой настоящая статья. Гипертекстуальность «Подлинной жизни...» по отношению к «Подростку» усматривается в статье прежде всего в том, что основная ее коллизия, связанная с попытками В. разгадать личность его умершего брата Себастьяна, представляет собой вариацию центральной сюжетной линии «Подростка», которая направлена на постижение Аркадием Долгоруким характера его отца – Версилова. Внимание автора в этой первой из двух статей, посвященных данной теме, сосредоточено также на общности некоторых сюжетных моментов и некоторых образов: Себастьяна и их общего с В. отца, с одной стороны, и Версилова, с другой, В. и Аркадия Долгорукого, первой жены отца Себастьяна Вирджинии и первой жены Версилова Фанариотовой, подруги Клэр мисс Пратт и Татьяны Павловны Прутковой.

Ключевые слова: Набоков; Достоевский; роман; литература; русский; англоязычный; интертекстуальный; «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»; «Подросток».

S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)

**Nabokov's Novel “The Real Life of Sebastian Knight” as the Hybrid
Dostoevsky's Hypertext (Article I)****

Abstract. Vladimir Nabokov's novel “The Real Life of Sebastian Knight” is not one of those works of the writer, which reveal a clear orientation to Dostoevsky. And yet, it has both obvious and rather hidden traces of the presence of this Russian classical

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ «Проблемы текстологии и поэтики романного творчества Ф.М. Достоевского» (№ 18-012-90002)

** The research was carried out with financial assistance of Russian Foundation of Basic Research (RFBR) “The Issues of Textology and Poetics of Feodor Dostoevsky” (№ 18-012-90002)

writer's images. Although Nabokov himself never mentioned Dostoevsky's novel "The Adolescent", however, in the development of the main plot conflict of his novel there are characters and images inspired by this novel. At the same time, it is quite noticeable that certain characters of Nabokov's novel: Mr. Bishop, Madame Lecerf, Sebastian, V. – are partly stylized as the characters of Dostoevsky's novel "The Gambler": Mr. Astley, M-lle Blanche, Alexei Ivanovich. Finally, there are also some reminiscences of other Dostoevsky's works in "The Real Life..." and its certain relationship with the poetics of the writer. This article represents a detailed analysis of this obligatory and optional intertextual ties of Nabokov's novel with Dostoevsky's works. The hypertextuality of "The Real Life..." in relation to "The Adolescent" is seen in the article primarily in the fact that its main conflict related to V.'s attempts to unravel the personality of his deceased brother Sebastian is a variation of the central storyline of "The Adolescent", which aims to Arkady Dolgoruky's comprehension of the character of his father Versilov. The author's attention in this first of two articles devoted to this topic also focuses on the affinity of some plot points and of some characters of the two novels: Sebastian and his father, on the one hand, and Versilov, on the other, V. and Arkady Dolgoruky, Sebastian's mother Virginia and Versilov's first wife Fanariotova, Clare's friend Miss Pratt and Tatyana Pavlovna Prutkova.

Key words: Nabokov; Dostoevsky; novel; literature; Russian; English; intertextual; "The Real Life of Sebastian Knight"; "The Adolescent".

Как известно, Ф.М. Достоевский был для В.В. Набокова одним из основных источников его вдохновения, как бы он сам ни отрицал и не скрывал это [Сараскина 2006]. Эксплицитный характер это имеет в таких его романах, как «Отчаяние», «Лолита», и об этом, соответственно, уже немало написано [Долинин 2004]. Почти не писали под этим углом зрения о романе "The Real Life of Sebastian Knight". Между тем интертекстуальные связи с Достоевским имеют в нем хотя и гораздо менее различимый, но не менее значимый характер. Более того, роман Набокова может рассматриваться как своего рода гибридный гипертекст Достоевского. Гибридный, потому что гипотекстов его у Достоевского два.

Основная сюжетная линия «Подлинной жизни Себастьяна Найта» образована посредством своего рода скрещивания сюжетных линий романа Достоевского «Подросток» с мотивами и образами «Игрока». Вопрос этот, однако, осложняется тем, что роман «Подросток» в известной степени представляет собой автогипертекст «Игрока»: некоторые сюжетные линии и образы этого романа в «Подростке» как бы пересозданы. Так, Аркадий Долгорукий и Версиров – это отчасти реинкарнация (с существенными оговорками, разумеется) Алексея Ивановича, Катерина Николаевна – Полины, Ламберт и Альфонсинка – Де-Грие и M-lle Blanche, барон Бьоринг – барона Вурмельгельма, барон Р. – «генерала» и т. д.

Вдобавок вся эта гипертекстуальность «Подлинной жизни...» различна по своей природе. Кое-где она, как представляется, «обязательна», а кое-где «факультативна». Если попытаться выразить типологию этой интертекстуальности на языке самого Набокова, то можно было бы, на-

верное, говорить о ясных очертаниях, а также смутных образах и легких тенях Достоевского в его романе.

Разумеется, у Набокова все они переплавлены в соответствии с его собственными художественными задачами. Однако использование чужого материала имеет при этом столь масштабный характер, что возможность случайного сходства исключена, а представление о степени литературности художественного творчества Набокова должно быть откорректировано.

Чтобы достаточно полно представить наши наблюдения о подобном использовании, нам придется сосредоточиться преимущественно на параллелях, почти не отмечая при этом очевидных художественных и функциональных различий близких сюжетных линий и сходных образов.

1

Гипертекстуальность «Подлинной жизни...» по отношению к «Подростку» сказывается прежде всего в том, что основная ее коллизия, связанная с попытками В. разгадать личность его умершего брата Себастьяна, представляет собой вариацию центральной сюжетной линии «Подростка», которая направлена на постижение Аркадием Долгоруким характера его отца – Версирова.

В развитии этой общей темы оба произведения обнаруживают немало точек соприкосновения. В. с самого детства ощущает закрытость и равнодушие Себастьяна: «Он *по-прежнему не обращает на меня никакого внимания*, пока, сделав рискованный выпад, я не пытаюсь коснуться самой синей лепешки в ящичке, и тогда, дернув плечом, он *отталкивает меня, так и не обернувшись, так и оставшись холодным и молчаливым*, – *каким он был со мною всегда*»; «Я делаю это не оттого, что хочу ему досадить, но в томительной и тщетной надежде *заставить его заметить, что я существую*» (здесь и далее курсив мой – С.К.) [Набоков 2004, 36–37]. Шутливое обращение с собой Версирова Аркадий также воспринимает как дистанцирование: «<...> человек этот меня знать не хотел и унизил, тогда как я мечтал о нем все эти годы *взасос* <...> он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь <...>» [Достоевский 1975, 14].

В результате не только для В., но и для его матери Себастьян остается загадкой: «Мне всегда казалось, – говорила моя мать, – что, *в сущности, я Себастьяна не знаю*. Я знала, что у него хорошие отметки, что он прочел поразительное множество книг <...> я знала все это и даже больше, но сам он от меня ускользал. А теперь он живет в другой стране и пишет к нам по-английски, и я поневоле думаю, что *он так и останется загадкой* <...>» [Набоков 2004, 48–49]. Именно так воспринимает Версирова в самом начале своего повествования и Аркадий: «<...> этот человек, *столь поразивший меня с самого детства, <...> даже и теперь в чрезвычайно многом остается для меня совершенною загадкой*», «Гордый человек прямо стал передо мной *загадкой*, оскорбившей меня до глубины. <...> Все разговоры мои с ним носили всегда какую-то в себе двусмысленность, то

есть попросту какую-то странную насмешку с его стороны <...> он достиг того, что *остался передо мною непроницаем* <...>» [Достоевский 1975, 6, 17–18].

Причины этого В. видит в отчужденности брата: «Я объясняю это <...> *всегдашней отчужденностью Себастьяна*, которая, при том что я нежно его любил, *никогда не снисходила до признания моей привязанности и не давала ей пищи*». Не дает ответа на мучающие Аркадия вопросы и поведение Версилова: «Он всегда отвечал мне с готовностью и прямодушно, но *в конце концов все сводил на самые общие афоризмы*, так что, в сущности, *ничего нельзя было вытянуть*» [Достоевский 1975, 171].

Версилова Аркадий в детстве видел только несколько раз и, очевидно, поэтому романтизировал: «Он *остался в мечтах моих в каком-то сиянии*»; «<...> появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, *еще в первом детстве*, было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание» [Достоевский 1975, 17, 62]. Себастьян, хотя и живущий все время в одной семье с В., тем не менее, отчасти воспринимается им сходным образом: «Облик Себастьяна не возникает как часть моего отрочества <...> он является мне *лишь в нескольких ярких пятнах*, словно бы Себастьян был не постоянным членом нашей семьи <...>» [Набоков 2004, 36–37].

В обоих случаях мы имеем дело с драмой отвергаемой привязанности. Ср. у Набокова: «Я отлично понимаю, как *противны были бы ему мои сантименты*, но должен все же сказать, что *моя пожизненная привязанность к нему*, которая так или иначе *всегда подавлялась и пресекалась*, обрела теперь новое бытие <...>» [Набоков 2004, 50], – и у Достоевского: «И к чему я *влюбился в него, раз навсегда*, в ту маленькую минутку, как увидел его когда-то, бывши ребенком?»; «<...> *до того он был всегда со мною горд, высокомерен, замкнут и небрежен* <...>» [Достоевский 1975, 6–7, 62].

При этом и В., и Аркадий осознают, что предмет их собственной привязанности, в сущности, по-настоящему им неизвестен. Ср. у Набокова: «Но что же, собственно, *знал я о Себастьяне?* Я мог бы посвятить пару глав тому немногому, что запомнил из детства его и из юности, – а что дальше?» [Набоков 2004, 50–51], – и у Достоевского: «*да и много из частных обстоятельств жизни Версилова от меня ускользнуло* <...>», «<...> *оказывается, что этот человек – лишь мечта моя, мечта с детских лет. Это я сам его таким выдумал*, а на деле оказался другой, упавший столь ниже моей фантазии» [Достоевский 1975, 6, 62].

Одна из линий развития сюжета обоих романов – своего рода опрос героем-рассказчиком всех, кто только мог бы рассказать или высказать свое мнение об интересующей их личности. Именно с этой целью В. вначале вспоминает о детстве и юности Себастьяна сам, затем посещает его лондонскую квартиру и Кембридж, опрашивает поочередно мистера Гудмена, мисс Пратт, пытается, хотя и безуспешно, поговорить с Клэр Бишоп, снова вспоминает свои последние встречи с Себастьяном, пишет о его книгах, получает сведения от Шелдона, идет по следам его последнего любовного

увлечения, воссоздает последний год жизни Себастьяна и, наконец, рассказывает, как не смог увидеться с ним перед тем, как он умер.

Аналогичным образом Аркадий расспрашивает о Версилове Крафта, Васина, старого князя Николая Ивановича, думает обратиться с этим к Анне Андреевне Ахмаковой, выслушивает навязчивые рассказы Стебелькова и т. д. [Достоевский 1975, 30–32, 51, 60, 121]. «Я *только и делал, что доставал о вас подробности*, все эти девять лет», – признается он самому Версилову. А далее пытается разрешить загадку Версилова через личное общение с ним. Аркадию нужно удостовериться в том, что его отец несет в себе начала «идеальной» личности и достоин его любви. Катерина Николаевна Ахмакова недаром замечает Аркадию: «Ведь вы его *любите больше всего мира, ищете в нем друга, идеал?*» [Достоевский 1975, 96, 372].

В «Подлинной жизни...» это идеальное начало несет в себе не столько Себастьян, сколько его отец: «Превосходный солдат, *сердечный, мужественный человек*, он обладал великолепной *чертой безрассудного беспокойства* <...>». Чувства Себастьяна к отцу сменились «восторженным преклонением, когда он узнал причину его роковой дуэли» с Пальчиным: «Себастьян так и не смог забыть своей матери, не смог он забыть и того, что *отец его умер ради нее*» [Набоков 2004, 28, 37–38]. Соответственно, некоторые черты Версилова обнаруживаются не только – хотя бы отчасти – в Себастьяне, но и (в полной мере) в образе его отца.

Одной дуэльной истории в романе Набокова соответствуют две дуэльные истории в романе Достоевского. В первой из них Версиров вначале долгое время вынужденно воздерживается от вызова молодому князю Сокольскому и оказывается при этом надолго скомпрометирован. В конце концов он все же делает ему вызов и тем самым не только возвращает себе доброе имя, но и – совершенно как в случае с отцом Себастьяна – завоевывает сердце сына. По пронизательному суждению Татьяны Павловны, Аркадий воспринимает этот вызов как сделанный в расчете именно на то, чтобы произвести впечатление на него: «– Бьюсь об заклад, ты уверен, что он и деньги отдал и на дуэль вызывал, единственно чтоб *поправиться в мнении Аркадия Макаровича*.

И ведь почти она угадала: *в сущности я что-то в этом роде тогда действительно чувствовал*» [Достоевский 1975, 210].

Во второй дуэльной истории, объясняясь с бароном Р., Версиров притворяется, будто не понимает, о чем идет речь: «Я, видите ли, страдаю припадками и... разными расстройствами, и даже лечусь, а потому и случилось, что в одну из подобных минут...». Присутствующему при этом Аркадию «слишком было видно с первых слов, с первого взгляда, что Версиров даже ищет взрыва, вызывает и дразнит этого раздражительного барона и слишком, может быть, испытывает его терпение» [Достоевский 1975, 260]. Аналогичным образом ранее в «Игроке» вел себя с «генералом» Алексей Иванович после своего оскорбительного поведения с бароном Вурмельгельмом и его женой [Достоевский 1973, 235–237].

В отличие от Версилова, Пальчин при посещении его отцом Себастья-

на сразу говорит: «<...> я не вижу проку прикидываться, будто не понимаю, куда вы клоните» [Набоков 2004, 36, 33]. Так что в «Подлинной жизни...» все это выглядит так, как будто Набоков заставляет своего героя сознательно противопоставлять себя героям Достоевского. Таким образом, в обеих своих «дуэльных историях» Версиров, в сущности, ведет себя не менее безукоризненно, чем отец Себастьяна.

Последний, однако, гибнет на дуэли, вызывая у В., вместе с гордостью его вызовом Пальчину, и недоумение: «<...> стоило ли оно, это эхо далекого прошлого (а эхо редко не походит на лай, как бы ни был чист выкликающий голос), *стоило ли оно* разрушения нашего дома и горя моей матери?» [Набоков 2004, 34]. Вызывающее поведение Версирова в истории с Бьорингом также вызывает серьезные сомнения в его оправданности со стороны Татьяны Павловны: «Вот его и прихлопнут теперь за это, так что только мокренько будет. *Сам под секиру лезет!*» [Достоевский 1975, 259].

В «Подростке» все заканчивается прорывом через «катастрофу» к любви и взаимопониманию: «<...> я наконец *достиг этого человека*», «С нами он теперь совсем простодушен и искренен, как дитя, не теряя, впрочем, ни меры, ни сдержанности и не говоря лишнего. <...> Я прямо скажу, что *никогда столько не любил его, как теперь* <...>» [Достоевский 1975, 388, 446]. Успехом, хотя совсем в другом роде, оказывается и попытка набоковского героя-рассказчика: В. открывает для себя тайну «потусторонности» [Набоков 2004, 191] – способности перевоплощения в сознание «другого».

Общие детали обнаруживаются и в обликах первых жен отца Себастьяна и Версирова – Вирджинии и Фанариотовой. Если о первой из них сказано: «Она была *дочерью Эдуарда Найта, джентльмена со средствами*, – это все, что я о нем знаю» [Набоков 2004, 30], то о второй читаем: «*Женат же был на одной из высшего света, но не так богатой, Фанариотовой, и имел от нее сына и дочь*. Сведения об этой, *столь рано его оставившей, супруге* довольно у меня неполны <...>» [Достоевский 1975, 6].

Сходство здесь в том, что первый брак обоих героев скоротечен, но не бездетен. Следуя своему обычному «редукционному методу», Набоков сокращает количество детей у отца Себастьяна и В. по сравнению с Версировым вдвое – как в первом, так и во втором браке. На первой жене их отца Набоков, однако, сосредоточивается более подробно, поскольку речь идет о матери его главного героя, инокультурность и иноязычность которой имеет особое значение [см.: Набоков 2004, 29–32].

Себастьян ведь наделен приверженностью и к Англии, и к России: «Его сумрачные юношеские помыслы, его романтическая – и, позвольте добавить, отчасти искусственная – *страсть к земле его матери* не могли, я уверен в этом, изгнать *подлинную любовь к стране, которая породила и вскормила его*» [Набоков 2004, 45–46]. Эта черта открыто корреспондирует с чувствами, которые испытывает к Европе Версиров как «*русский европеец*». С одной стороны, он уезжает из России «с тем, чтоб остаться

в Европе <...> и не возвращаться домой никогда», а с другой – ощущает себя в Европе «единственным европейцем» именно «как русский» [Достоевский 1975, 375, 373, 376].

Жизнь отца Себастьяна со второй женой, матерью В., и гражданский брак Версирова с матерью Аркадия несут на себе отпечаток идеального союза, хотя и омраченного, в случае с Версировым, его прошлыми любовными увлечениями и разворачивающейся историей его страстной любви к Катерине Николаевне. По сравнению с этим характеристика второго брака героя Набокова выглядит как будто бы сознательно противопоставленная не только большинству браков вообще, но и сожительству Версирова с матерью Аркадия: «Мои родители жили счастливо. То был спокойный нежный союз, не замутненный вздорной болтовней кое-кого из нашей родни, что, мол, *отец, хоть он и любящий муж, нет-нет да и увлечется другой женщиной*» [Достоевский 1975, 32].

Следующая автобиографическая деталь: «Себастьян, оказавшись, подружился с поэтом-футуристом Алексисом Паном и с его женой, Ларисой, – причудливая пара снимала дачу поблизости *от нашего поместья под Лугой*» [Набоков 2004, 46], – роднит Себастьяна и В. со многими героями «Подростка». Семья Версирова также одно время жила летом в Луге: там Лиза познакомилась с князем Сокольским и Васиным [см.: Достоевский 1975, 84, 133, 138, 155, 157, 159, 239, 245, 246, 327–328].

Некоторые формы проявления принужденного поведения Себастьяна: «Он поскутнел, *зевнул*, не раскрывая рта, что было до крайности неприятно, и наконец сказал, что, пожалуй, прогуляется с собакой и завалится спать»; «– Зависит от того, что ты называешь приятным, – сказал он, и челюсти его дрогнули, *подавляя зевок*. – Извини, – сказал он, – надеюсь, в поезде удастся немного поспать» [Набоков 2004, 108, 111], – напоминают обращение Версирова с Аркадием: «Он повернулся, полулежа в креслах, и даже *слегка зевнул*, нарочно или нет, не знаю»; «Он решительно *зевнул*» [Достоевский 1975, 95, 98].

Более того, даже детали интерьера в квартире Себастьяна: «<...> стол смотрит угрюмо и холодно, но *лампа* на западном его краю *прекрасна*» [Набоков 2004, 54], – кажутся перекочевавшими из квартиры семейства Версирова: «<...> в гостиной, например, имелась *весьма недурная фарфоровая лампа* <...>» [Достоевский 1975, 82].

Возможно, именно с «Подростком» связано само обозначение героя-повествователя «Подлинной жизни...» как В. Именно так Версиров однажды обозначен в финале романа: «<...> следствие определило только, что *некто В.*, влюбленный человек, притом семейный и почти пятидесятилетний, в иступлении страсти и объясняя свою страсть особе, достойной высшего уважения, но совсем не разделявшей его чувств, сделал, в припадке безумия, в себя выстрел. Ничего больше не вышло наружу, и в таком виде известие проникло темными слухами и в газеты, *без собственных имен, с начальными лишь буквами фамилий*» [Достоевский 1975, 449]. В «Подлинной жизни...» В. – это имя (а не фамилия, как в «Подростке»)

героя-рассказчика. Однако оно также названо лишь однажды: «О, привет В., – сказал он (Себастьян – С.К.), глянув вверх» [Набоков 2004, 82].

Также в романе Набокова есть два фрагмента, в которых можно видеть своего рода криптографическую отсылку к фамилии главного героя «Подростка». Первый из них относится к урокам литературного мастерства, которые В. берет у некоего джентльмена. «В виде примера того, что способны создать и продать его ученики» тот присылает В. рассказ: «Там среди прочего имелись: нехороший, злобно ворчащий китаец, храбрая кареглазая девушка и *большой, спокойный мальчик*, у которого, если его как следует разозлить, белели костяшки пальцев» [Набоков 2004, 52]. В английском оригинале выделенное место выглядит как “*a big quiet fellow*” [Nabokov 1941, 29]. По-русски же оно вполне может звучать так, как в переводе Г. Барабтарло: «Там имелись, среди прочего, один хитрый китаец с оскалом, смелая девушка с карими глазами и немногословный *верзила*, у которого белели костяшки пальцев, когда ему кто-нибудь слишком уж досаждал <...>» [Набоков 2012, 65].

Второй фрагмент относится к посещениям Себастьяном кинематографа в Кембридже: «<...> Чарли Чаплин деревянной трусой улепетывал от *здоровенного негодяя*, и его боком заносило на уличных углах» [Набоков 2004, 62]. В оригинале здесь сказано “*the big wicked man*” [Nabokov 1941, 51], а в переводе М. Мейлаха и А. Горянина: «<...> Чарли Чаплин деревянными шажками улепетывает от нехорошего *верзилы* и на углу поскользывается» [Набоков 1991, 19].

В обоих этих фрагментах можно увидеть намек на Версилова. Впрочем, даже для криптографической поэтики Набокова такая аллюзия на основной гипотекст своего романа, возможно, была бы чересчур эзотерична, так что это наше соображение имеет сугубо гипотетический характер.

2

Во взаимоотношениях главных героев «Подлинной жизни...» также есть моменты, вызывающие ассоциации с романом Достоевского «Подросток». Приехавший в Париж на похороны матери В. Себастьян говорит ему, «перед тем как расстаться»: “And by the way, try to find some subject you like and stick to it – until you find it bores you” [Nabokov 1941, 27] («И уж к слову, *постарайся найти предмет себе по душе и держись за него* – пока не прискучит») [Набоков 2012, 49–50]. Это очевидная реминисценция из ответа Версилова Аркадию на его вопрос о том, что ему делать: «<...> *постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь*». Правда, формула Версилова у Себастьяна усечена до второй ее части.

В «Подростке» она звучит в контексте разговора Версилова с Аркадием о смысле жизни: «– Что тебе делать, мой милый? Будь честен, никогда не лги, не пожелай дому ближнего своего, одним словом, прочти десять заповедей: там все это навеки написано.

– Полноте, полноте, все это так старо и притом – одни слова; а нужно

дело.

– Ну, уж если очень одолеет скука, *постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь*» [Достоевский 1975, 173–174].

Соответствующий разговор героев Набокова значительно более краток – это даже не разговор, а лишь несколько фраз Себастьяна. Причем, приведенный выше совет Себастьяна найти любимое занятие звучит совсем в другом контексте: «Надеюсь, твоя Сорбонна <...> окажется не хуже моего Кембриджа» [Набоков 2004, 51]. Тем не менее эта интертекстуальность носит в романе унисонный характер. Ведь после смерти матери В. его старший брат Себастьян оказывается отчасти как бы в роли отца. Аркадий же испытывает к Версиллову горячую сыновнюю любовь, которую вначале тщательно скрывает, а тот в свою очередь держится не менее сдержанно.

Эта скрытая теплота отношений между героями имеется и у Набокова, но передается лишь через деталь в облике Себастьяна: «Что-то слегка блеснуло в его темных глазах» [Набоков 2004, 50]. Если у Достоевского она все же выходит на поверхность в конце романа: «<...> я давно влюблен в тебя, мой мальчик <...>» [Достоевский 1975, 367], – то у Набокова так и остается под спудом.

Возникающая некоторая соотношенность Себастьяна с Версильовым – явление весьма значимое. Ведь Версильов – один из наиболее «русских» героев Достоевского, а затаенная неискоренимая «русскость» Себастьяна – одна из основных внутренних тем романа Набокова.

Далее в развитии сюжета складываются некоторые очертания, вызывающие ассоциации с основной сюжетной линией «Подростка»: в распоряжении Аркадия оказывается письмо Катерины Николаевны, которое ее компрометирует в глазах ее отца. Особую роль в этой сюжетной линии – подруги и помощницы Катерины Николаевны – играет «тетка» Аркадия Татьяна Павловна. А вот что мы читаем в романе Набокова: «То, как она это сказала, – прищурясь, быстрый вздох перед переменою темы, – все убедило подругу: *для Клэр было бы большим облегчением узнать, что письма уничтожены*. Я спросил мисс Пратт, нельзя ли мне увидеться с Клэр; нельзя ли упротить ее рассказать мне о Себастьяне. Мисс Пратт ответила, что, зная Клэр, она не посмела бы даже передать ей мою просьбу».

Здесь в романе намечается выше упомянутая сюжетная линия «Подростка»: «На миг я испытал низкое искушение намекнуть, что *владею письмами и отдам их Клэр, если она соблаговолит со мной побеседовать*, так страстно стремился я встретиться с ней, просто посмотреть на нее <...>. Однако только для того, чтобы тут же быть отвергнутой: «Но нет – я не мог шантажировать прошлое Себастьяна. <...> – Письма сгорели, – сказал я». И, как читатель уже знает, в отличие от Аркадия, который носит письмо Катерины Николаевны зашитым в карман сюртука, В. действительно исполнил «распоряжение» Себастьяна «*сжечь некоторые бумаги*» [Набоков 2004, 85, 52–54]. У Достоевского, правда, Аркадий вначале говорит, что

Крафт ее письмо «разорвал». Однако тут же мысленно дает себе слово «сжечь это письмо в тот же вечер» [Достоевский 1975, 204].

В дальнейшем повествовании не раз происходит возврат к прежней формуле: «<...> вы сами видели, что... то письмо... *разорвано?*»; «– А так, что я уйду от вас всех, <...> а *документ – разорву*». Однако, например, фраза Версилова Аркадию: «<...> брось Ламберта совсем, а “*документ*” *разорви* <...>», – запечатлевается в его сознании иначе: «И не он ли сам сказал мне вчера: “*Сожги документ?*”» [Достоевский 1975, 209, 342, 387, 395].

В «Подростке» это письмо играет сюжетообразующую роль на протяжении всего романа. С самого начала и до конца его герои придают ему судьбоносное значение. В душе владеющего им Аркадия оно, с одной стороны, возбуждает «страстное желание» помочь Версиллову в получении наследства старого князя Сокольского, а с другой – пьянит мыслью о том, что он «властелин судьбы» Катерины Николаевны. Она в свою очередь «была убеждена и тогда, и долго спустя, что *Версильов держит в руках всю судьбу ее и имеет средства тотчас же погубить ее, если захочет, посредством одного документа*». Версильов действительно полагает, что с его помощью от Катерины Николаевны можно добиться чего угодно: «– <...> эта грамотка слишком важна для нее, и, будь только она у тебя сегодня в руках, то ты бы сегодня же мог... – Но что “мог”, он не договорил» [Достоевский 1975, 63, 21, 223].

Желая лишней раз уязвить героиню, в своем оскорбительном письме к ней он пишет: «Уведомляю вас, что известный вам документ наверно не сожжен на свечке и никогда не был у Крафта <...>», – а затем несправедливо упрекает ее в том, что только из-за него она и пришла на свидание с ним: «*Вы боитесь этого письма и – вы пришли за этим письмом* <...>». Между тем Аркадия Катерина Николаевна действительно приблизилась к себе, чтобы «выпытать» у него «документ». В конце концов последний осознает: «<...> *эта бумага оказалась гораздо важнее, чем я сам*, носивший ее в кармане, *предполагал*» [Достоевский 1975, 259, 415, 205, 404].

Именно неудавшаяся попытка Ламберта шантажировать этим письмом Катерину Николаевну и составила развязку романа. Существенную сюжетообразующую роль играет в нем еще одно письмо, имеющее значение для решения судебного спора о другом наследстве – между Версильовым и молодым князем Сокольским, – которым также располагает Аркадий.

В «Подлинной жизни...» вместо этих двух писем – целых две «связки» их: от Клэр и от неизвестной В. женщины. Однако появляясь на сцене в четвертой главе романа, они в ней же и сгорают «на каминной решетке» [Набоков 2004, 54]. Соответственно, образ мисс *Пратт*, функционально родственной Татьяне Павловне Достоевского, усечен у Набокова до нескольких абзацев. Между прочим, фамилия Татьяны Павловны – *Пруткова* [Достоевский 1975, 13], что, безусловно, вряд ли случайно. Правда, относительно происхождения фамилии мисс *Пратт* высказывалась другая гипотеза: это «анаграмма английского слова “ловушка” (trap), в которую

вольню или невольню, и во всяком случае неявно, эта подруга Клэр Бишоп завлекает В-а» [Набоков 2012, 330].

В английском оригинале фамилия героини: “Pratt” – еще более напоминает «ловушку» по-английски (“a trap”). Однако разве мисс *Пратт* завлекает В. в какую-то ловушку? Возможно, исследователь истолковывает подобным образом фразу: «Ныне я узнал от мисс *Пратт* много такого, что заставляет меня желать узнать еще больше» [Набоков 2004, 84]. В остальном же в ее характере и функциях в «Подлинной жизни...» нет, как кажется, ничего, что подкрепляло бы подобное происхождение ее романного имени. Впрочем, возможно, как это нередко бывает у Набокова, что, когда он создавал образ этой героини, имя ее было подсказано как тем, так и другим соображениями.

Во всяком случае, в свете всего вышеизложенного «достоевская» версия происхождения фамилии героини представляется весьма вероятной. Тем более что образ мисс *Пратт* несет на себе отчетливые черты своего литературного прообраза. Ведь Татьяна Павловна также не замужем и также действует в целом ряде эпизодов романа именно как подруга. Причем если мисс *Пратт* – «близкая подруга» Клэр [Набоков 2004, 73], то Татьяна Павловна – подруга как Катерины Николаевны, так и матери Аркадия. Именно от Татьяны Прутковой Элен *Пратт*, судя по всему, унаследовала незначительность положения, решительность характера и стремительность передвижения.

Что касается трех первых черт, то в Татьяне Павловне они проявляются на протяжении всего романа, а в мисс *Пратт* вкратце декларированы с самого начала: «<...> *решительного вида девица*, несколько раньше виденная мною *за машинкой* в одной из комнат, *нашла* и остановила меня <...>. Она *унеслась*» [Набоков 2004, 73]. «Решительному виду» мисс *Пратт* в «Подростке» соответствует характеристика героини устами «гомодиегетического» рассказчика: «Татьяна Павловна, *по характеру своему, упрямому и повелительному* <...>». Ее и без того незавидное материальное положение по мере развертывания сюжета романа только ухудшается: «Тогда у ней еще было в той же губернии и в том же уезде тридцать пять своих душ»; «<...> она *жила шитьем, промыванием каких-то кружев, брала из магазина работу*» [Достоевский 1975, 125, 8, 20].

Наконец, также неоднократно отмечается стремительность передвижения этой героини Достоевского: «<...> оставлял большею частью на попечение тетушки, то есть Татьяны Павловны Прутковой, которая всегда откуда-то в таких случаях *подвертывалась*. <...> Она прежде встречалась мне раза три-четыре в моей московской жизни и *являлась бог знает откуда*, по чьему-то поручению, всякий раз когда надо было меня где-нибудь устроить <...> вдруг, в одно прекрасное утро, явилась за мною друг моего детства, Татьяна Павловна, которая *всегда являлась в моей жизни внезапно*, как на театре <...>. Устроив меня и водворив на месте, она *исчезала* на несколько лет бесследно. Вот она-то, тотчас по моем приезде, и *появилась опять* водворять меня» [Достоевский 1975, 13, 20, 93].

В то же время набоксовской мисс Пратт передана если не независимость Татьяны Прутковой, то, по крайней мере, ясное сознание гордости и независимости Клэр: «<...> к тому же она *слишком горда*, чтобы говорить о прошлом. Мисс Пратт виделась с ней через неделю примерно после того, как о смерти Себастьяна сообщили газеты, и, хоть женщины были давними подругами <...>, Клэр не стала задерживаться на этой теме» [Набоков 2004, 85]. Ср. в «Подростке»: «<...> эта Татьяна Павловна – *существо благородное и даже оригинальное*. <...> Я почти забыл о ней вовсе и уж никак не ожидал, что она *с таким значением*. <...> Но скоро я с удивлением заметил, что *ее решительно все и везде уважали*, и главное – решительно везде и все знали <...> к концу месяца она мне начала нравиться; я думаю, за *независимость характера*» [Достоевский 1975, 8, 19, 20].

Если Татьяна Павловна держит себя с Аркадием в высшей степени доминантно, то в образе мисс Пратт этому отдаленно соответствует «склонность к *некоторой назидательности задним числом*» [Набоков 2004, 85], которая проявилась в том, как она «рассказывала» В. о Клэр и Себастьяне. Ср. у Достоевского: «Мы с нею с первого слова поссорились, потому что она тотчас же вздумала, как прежде, шесть лет тому, *шипеть на меня*; с тех пор продолжали *ссориться каждый день* <...>»; «<...> *ругательные слова* она и прежде *себе позволяла*, и это вошло уже между мною и ею в обычай» [Достоевский 1975, 20, 18, 83].

Катерина Николаевна прямо обращается за содействием Татьяны Павловны в этом деле: «Я именно и пришла к вам в такой тревоге, у меня руки-ноги дрожат, я хотела вас попросить, ангел мой Татьяна Павловна, так как вы всех знаете, *нельзя ли узнать хоть в бумагах его, потому что непременно теперь от него остались бумаги*, так к кому ж они теперь от него пойдут?» [Достоевский 1975, 126–127]. Напротив, в «Подлинной жизни...» мисс Пратт делает это по собственной инициативе: «*Она обратилась ко мне, чтобы выяснить, не осталось ли среди вещей Себастьяна каких-либо писем от Клэр Бишоп*. Она подчеркнула, что делает это не по поручению Клэр Бишоп, что фактически Клэр Бишоп ничего о нашем разговоре не знает» [Набоков 2004, 85].

Лаконичная характеристика горничной Клэр кажется слабым «отражением» детализированного характера кухарки Татьяны Павловны. Ср. у Набокова: «Горничная провела меня в маленькую гостиную. Клэр дома, это я, по крайности, выяснил у *румяной и довольно неотесанной молодой особы*» [Набоков 2004, 86], – и у Достоевского: «*Это была злобная и курносая чухонка и, кажется, ненавидевшая свою хозяйку*, Татьяну Павловну <...>. Чухонка или злилась и грубила, или, поссорившись, молчала по неделям <...>» [Достоевский 1975, 125–126].

Складывается впечатление, что образ мисс Пратт сложился в значительной степени в результате того, что Набоков, в соответствии со своими принципами краткости и сдержанности, а также установками на эллиптичность и аллюзионность, все время подвергает ее литературный прототип из «Подростка» купированию и смягчению.

Там, где у Достоевского ясность, детальность и резкость, у Набокова – расплывчатость, краткость и полутона. С учетом того, что именно так последний обычно обращался в своих романах 1920-1930-х гг. с образами первого [Целкова 2011; Меерсон 2007], большинство приведенных сопоставлений не вызывают сомнений в их неслучайности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 199–213.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13. Л., 1975.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5. Л., 1973
4. Меерсон О. Набоков – апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: В 2 т. Т. 1 / под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007. С. 358–381.
5. Набоков В.В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта / пер. С. Ильина // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 1. СПб., 2004. С. 27–191.
6. Набоков В. Истинная жизнь Себастьяна Найта / пер. с англ., вступ. ст. и примеч. Г. Барабтарло. СПб., 2012.
7. Набоков В. Романы / пер. с англ. А. Горянина и М. Мейлаха. М., 1991.
8. Сараскина Л. «Мне страстно хочется Достоевского развенчать» (Набоков, который сердится и бранится) // Сараскина Л. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М., 2006. С. 418–460.
9. Целкова Л. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М., 2011.
10. Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. Norfolk, 1941.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Dolinin A.A. Nabokov, Dostoyevskiy i dostoyevshchina [Nabokov, Dostoevsky, and Dostoyevshchina]. *Dolinin A.A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina* [The Real Life of the Writer Sirin]. Saint-Petersburg, 2004, pp. 199–213. (In Russian).
2. Meerson O. Nabokov – apologet: Zashchita Luzhina ili zashchita Dostoyevskogo [Nabokov as Dostoevsky's Apologist]. *Kasatkina T.A. (ed.) Dostoyevskiy i XX vek* [Dostoevsky and the 20th Century]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2007, pp. 358–381. (In Russian).
3. Saraskina L. “Mne strastno khochetsya Dostoyevskogo razvenchat” (Nabokov, kotoryy serditsya i branitsya) [“I passionately want to debunk Dostoevsky” (Nabokov, Who is Angry and Scolds)]. *Saraskina L. Dostoyevskiy v sozvuchiyakh i prityazheniyakh* (ot Pushkina do Solzhenitsyna) [Attracted to Dostoevsky (Starting with Pushkin and Finishing with Solzhenitsyn)]. Moscow, 2006, pp. 418–460. (In Russian).

(Monographs)

4. Tselkova L. *Romany Vladimira Nabokova i literaturnaya traditsiya* [Vladimir Nabokov's Novels and the Literary Tradition]. Moscow, 2011. (In Russian).

Кибальник Сергей Акимович, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский государственный университет.

Ведущий научный сотрудник Отдела новой русской литературы, профессор, доктор филологических наук. Научные интересы: история русской литературы XIX – первой половины XX веков, теория литературы.

Email: kibalnik007@mail.ru, s.kibalnik@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

Serguei A. Kibalnik, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of RAS; St. Petersburg State University.

Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of New Russian Literature, Professor. Research interests: Russian literature of the 19th – the first half of the 20th centuries, poetics.

Email: kibalnik007@mail.ru, s.kibalnik@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00109

Т. Сташенко (Тарту, Эстония)

«ПОЭТ, КАК ТАКОВОЙ»: ОБРАЗ КОНСТАНТЫ ИЛЬДЕФОНСА ГАЛЧИНСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д. САМОЙЛОВА*

Аннотация. В статье демонстрируется, как поэт Давид Самойлов, опираясь на мемуарные источники польских авторов и собственные переводы, выстраивает образ польского поэта Константы Ильдефонса Галчинского как своего «польского двойника» – подлинного художника, поэта моцартианского типа. Трактуются он как свободный, бескорыстный художник, у которого отсутствует поза гения. Высшее его призвание – «быть свободным уличным артистом», способным одаривать всех музыкой, звучащей в нем. Ряд его характеристик прямо отсылает к образу Моцарта в маленькой трагедии А. Пушкина. Свою интерпретацию Самойлов подкрепляет, устанавливая также типологическое сходство между польским поэтом и А. Блоком. Исследовательской задачей видится описание значимых для Самойлова творческих ориентиров, обусловленных выстраиваемой им литературной позицией в конце 1950-х – 1960-е гг. Выполненные им переводы вошли в первую подборку стихов Галчинского, опубликованную в «Иностранной литературе» в 1956 г. и были включены в первое отдельное издание Галчинского «Варшавские голуби» 1962 г. Во второй половине 1960-х гг. интерес Самойлова к поэзии и личности польского поэта заметно возрастает. Во втором русском сборнике Галчинского «Стихи» (1967) Самойлов, наряду с новыми переводами, публикует новые редакции своих ранних переводов. Здесь он становится и автором вступительной статьи «Константы Ильдефонс Галчинский», а годом ранее пишет стихотворение «Соловьи Ильдефонса-Константы». В отборе и интерпретации фактов биографии и литературного пути Галчинского проявляется важное для самойловской концепции творчества второй половины 1960-х гг. положение о «сопереживании», которое из-за совпадения взглядов и чувствований творцов становится личным «переживанием». В целом эстетические принципы Галчинского воспринимаются Самойловым как образец социокультурного поведения, отвечающего его собственным представлениям о творчестве и истинном творце.

Ключевые слова: творческий двойник; литературная позиция; поэтика Давида Самойлова; конструирование образа поэта; поэтический перевод как сопереживание.

* Статья выполнена в рамках исследовательского проекта THVLC15030I “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”

T. Stashenko (Tartu, Estonia)

“Poet as He Is”: The Image of Konstanty Ildefons Galczynski in D. Samoylov’s Interpretation**

Abstract. This article shows how poet David Samoylov, basing on the memoir sources of Polish authors and his own translations, creates the literary image of Konstanty Ildefons Galczynski, a Polish poet, as his “Polish double”, a real artist, a poet of Mozart-like type. Galczynski is described as a free altruistic creator who lacks the posture of a genius. His true calling is to be a free street-artist who is able to lavish everyone with the music inside him. In addition, some of his characteristics directly refer to the image of Mozart in “The Little Tragedies” by A. Pushkin. Samoylov reinforces his interpretations by finding a typological similarity between the Polish poet and A. Blok. The author of the article sees an important research goal in analyzing the creative points crucial for Samoylov and are based on his literary position at the end of 1950s and in the 1960s. His translations of the Polish poet were included in the first Russian selection of Galczynski’s poems published in “Inostrannaya literature” (“Foreign Literature”) magazine in 1956. They were also included in the first Russian book of Galczynski’s poetry (“Pigeons of Warsaw”, 1962). In the second half of the 1960s, Samoylov’s interest in Galczynski’s poetry and personality increases noticeably. In the second Russian collection of Galczynski’s works (“Poems”, 1967) Samoylov publishes, together with his new translations, the revised versions of the previous ones. In addition, he writes the preface “Konstanty Ildefons Galczynski”. A year before Samoylov writes a poem called “Ildefons Konstanty’s Nightingales”. The very selection and interpretation of Galczynski’s works and the facts of his life, shows how important the concept of “empathy” was for Samoylov’s concept of creative work in the second half of the 1960s. Due to the concurrence of the authors’ ideas and feelings, a “mutual emotional experience” is transformed into his own personal experience. In general, the aesthetic principles of Galczynski are apperceived by Samoylov as an example of sociocultural behavior similar to his own concepts of creativity a genuine artist’s personality.

Key words: creative double; literary attitude; poetics of David Samoylov; construction of poet’s image; poetic translation as empathy.

В дневниковой записи от 16 ноября 1969 г. Давид Самойлов отметил: «Поэзия отличается от перевода, как чувство от сочувствия. Иногда сопереживание бывает так пронзительно, что сострадание переходит в страдание. Так бывает редко» [Самойлов 2002, II, 48]. Запись появилась в связи с завершением его работы над переводами Циприана Камиля Норвида. Однако ситуация, когда и без того условные в переводе границы между «чужим» и «своим», по сути, стирались окончательно и переводимый автор начинал восприниматься как творческий двойник, ранее складывается при работе Самойлова над переводами из другого польского поэта – Кон-

** This article has been written in the framework of the research project THVLC15030L “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics Under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th-20th centuries”

станты Ильдефонса Галчинского.

Переводы Самойлова вошли в первую подборку стихов Галчинского, опубликованную в «Иностранной литературе» в 1956 г. [Галчинский 1956], а также были включены в первое русское издание Галчинского «Варшавские голуби» 1962 г. [Галчинский 1962].

Во второй половине 1960-х гг. интерес Самойлова к поэзии и личности польского поэта заметно возрастает. Во втором русском сборнике Галчинского «Стихи» (1967) [Галчинский 1967] Самойлов, наряду с новыми переводами, публикует новые редакции своих ранних переводов. В этом издании он становится и автором вступительной статьи «Константы Ильдефонс Галчинский» [Самойлов 1967], а годом ранее, в 1966 г., пишет стихотворение «Соловьи Ильдефонса-Константы» [Самойлов 2006, 167].

В научной литературе отмечалось, что поэзия Галчинского высоко ценилась Самойловым [см.: Немзер 2006, 678; 2011, 274; Хорев 2012, 213]. Важной исследовательской задачей видится описание значимых для Самойлова творческих ориентиров, обусловленных выстраиваемой им литературной позицией. В связи с этим наибольший интерес для нас представляют предисловие к сборнику 1967 г. и стихотворение «Соловьи Ильдефонса-Константы».

В начале статьи Самойлов акцентирует внимание на двойственности как стержневом понятии выстраиваемого им образа. Существенно, что эта двойственность во всем не разрушает целостной личности Галчинского: у него «нет граней, отделяющих жизнь от поэзии, трагедию от фарса, труд от игры, веселье от грусти» [Самойлов 1967, 3] и позволяет ему одновременно существовать и как реальному субъекту, и как литературному персонажу не только в пространстве художественном, но и физическом: «У него было два имени, одно придуманное, шуточное – Ильдефонс, другое, данное при рождении, – Константы. Два имени слились для читателей воедино. Он и в поэзии был одновременно выдуманным Ильдефонсом и живым Константы» [Самойлов 1967, 4].

Репутация Галчинского складывается из двух комплексных составляющих: Ильдефонс – «гуляка праздный, мистификатор, шутник, поклонник Бахуса, беспечный и забавный» [Самойлов 1967, 4]; и Константы – «трагик, разыгрывающий драмы в кукольном театре. Лунатический мистик. Катастрофист» [Самойлов 1967, 4]. Заметим, что имя Ильдефонс не было вымышленным, как сообщал Самойлов, – оно было дано польскому поэту при крещении: 23 января (по католическому календарю) – день памяти св. Ильдефонса Толедского.

Одна из характеристик жизнерадостной ипостаси образа Галчинского («гуляка праздный») напрямую отсылает к образу Моцарта из маленькой трагедии Пушкина. Данная отсылка показательна, поскольку Моцарт в пьесе совмещает жизнерадостное с трагическим: он автор не только оперы-буффа «Дон Жуан», но и «Реквиема».

Неслучайно Самойлов в статье 1975 г. «Три поэта» (предисловие к книге избранных произведений Ю. Тувима, В. Броневского и К. Галчинского,

где часть, посвященная последнему, являлась переработанной версией статьи 1967 г.) называет Галчинского «“поэтом, как таковым”, талантом моцартианским, каждое проявление которого пронизано трудно определимым обаянием поэзии» [Самойлов 1975, 18].

В приуроченной к пушкинскому юбилею анкете «Вопросов литературы» (1974) Самойлов признавался: «В разные периоды жизни мне нравились разные произведения Пушкина. <...> теперь – Пушкин «маленьких трагедий». <...> Мне нравится моцартианский выход из трагического, присущий Пушкину, нравится сжатая трагедия, разрешающаяся иронией или высоким приятием жизни» [Самойлов и др. 1974, 22]. Самойлов применяет характеристику «моцартианский» к Пушкину, тем самым причисляя его к художникам этого типа: «Пушкинское жизнеутверждение стало традицией нашей литературы, вбирая жгучие проблемы и внутренние катаклизмы Гоголя и Достоевского, оно оставалось неизменным» [Самойлов и др. 1974, 21]. В связи с этим подчеркивается и «особое значение Пушкина»: «он наличествует как конкретный образ, как образец и норма личности, характера и поведения. Он для нас не только создатель сюжетов, но и сам бесконечный сюжет, живой характер, образец умения жить, чувствовать, сочувствовать, мыслить и любить. <...>» [Самойлов и др. 1974, 21].

В статье-предисловии 1967 г. Самойлов уже опосредованно соотносит образ Галчинского с пушкинским, цитируя фрагменты стихотворений, посвященных польскому поэту: «поэт греко-цыганский» (В. Броневский) и поэт, показавший «сколько бессмыслицы в поэзии и сколько поэзии в бессмыслице» (Л. Стафф) [Самойлов 1967, 3–4].

Описывая вторую ипостась, Самойлов устанавливает типологическое сходство между польским поэтом и А. Блоком. Отсюда другая ключевая характеристика в образе Галчинского – возвышенный «трагик, разыгрывающий драмы в кукольном театре» [Самойлов 1967, 4]. Проводя эту параллель, Самойлов исходит из своей трактовки Блока как поэта, который, обладая даром всепонимания и откровенности, сумел воплотить определенную творческую позицию, «противопоставленную прагматизму и житейской прозе», «свой вариант русского идеализма» [Самойлов 1980, 41]. Как подчеркивал Самойлов, в данном случае речь шла «не просто о влиянии, а о некоем типе поэтического мышления, об освобожденности от любых предубеждений стиля, догмы, доктрины, о доверии поэта к своему поэтическому мироощущению, о единстве поэзии и морали» [Самойлов 1967, 13]. При этом эстетическую позицию блоковской «свирели на мосту», согласно Самойлову, Галчинский понимал и принимал, но одновременно совмещал ее в своих стихах с блоковской же позицией периода «Балаганчика» [Самойлов 1967, 12].

В свете этого сближения описывался и творческий путь Галчинского: с самого начала он хотел оборониться от грубого вторжения реальности и писал стихи в большей мере как театр «для себя», «где был месяц, скрипка и музыка Баха» [Самойлов 1967, 8]. Но он знал, что в театре «для себя» – «бутафорские стены, а за бутафорской дверью, лежит тот же мир» [Са-

мойлов 1967, 8], из которого он ушел. Ирония Галчинского разрушала бу-тафорию, но «над сломанными декорациями стояло подлинное небо, была красота мира, в которую он влюблялся. И уже забывал иронию и скепсис и пел красоту с одержимостью романтика» [Самойлов 1967, 8].

Не менее значимым для самого Самойлова оказалось и сближающее его с Галчинским восприятие Блока. В статье пересказывается эпизод из воспоминаний С.М. Салинского: «Станислав Мария Салинский, близкий друг поэта, рассказывает, как шли они однажды перед рассветом по Театральной площади в Варшаве. В небе сияла большая, неподвижная зеленая звезда. Галчинский вполголоса стал читать стихи Блока:

Свирель запела на мосту.
И яблони в цвету,
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну...

Потом подумал и попросту, обращаясь к звезде, как к человеку, сказал по-русски:

– Теперь я понял ваш секрет, Александр Александрович...» [Самойлов 1967, 11–12] (ср.: [Saliński 1961, 106]).

Этот же отрывок из стихотворения Блока юный Самойлов выделяет в дневниковой записи от 31 мая 1937 г., сопровождая следующим комментарием: «Читаю Блока, впервые без нотки раздражения. Начинаю проникать в него» [Самойлов 2002, I, 122].

Подобному сходству эмоционального восприятия Самойлов придавал особое значение, видя в нем путь к подлинному узнаванию «чужого как своего» и осознанию «себя через чужое».

Обратимся теперь к рассмотрению стихотворения «Соловьи Ильдефонса-Константы».

Ильдефонс-Константы Галчинский дирижирует соловьями:
Пиано, пианиссимо, форте, аллегро, престо!
Время действия – ночь. Она же и место.
Сосны влывают в небо романтическими кораблями.

Ильдефонс играет на скрипке, потом на гитаре,
И снова на скрипке играет Ильдефонс-Константы Галчинский.
Ночь соловьиною трель прокатывает в гортани.
В честь прекрасной Натальи соловьи поют по-грузински.

Начинается Бог знает что: хиромантия, волхование!
Зачарованные люди, кони, звезды. Даже редактор,
Хлюпающая носом, платок нашаривает в кармане,
Потому что еще никогда не встречался с подобным фактом.

Плачет редактор. За ним расплакался цензор.
 Плачет директор издательств и все его консультанты.
 “Зачем я его правил! Зачем я его резал!
 Что он делает с нами! Ах, Ильдефонс-Константы!”

Константы их утешает: “Ну что распустили нюни!
 Ничего не случилось. И вообще ничего не случится!
 Просто бушуют в кустах соловьи в начале июня.
 Как они чисто поют! Послушайте: ах, как чисто!”

Ильдефонс забирает гитару, обнимает Наталью,
 И уходит сквозь сиреневый куст, и про себя судачит:
 “Это все соловьи. Вишь, какие каналы!
 Плачут, черт побери. Хотят – не хотят, а плачут!...”
 [Самойлов 2006, 164]

Здесь уже посредством художественных приемов тоже создается образ Галчинского как поэта моцартианского типа.

Отправной точкой Самойлову послужил относящийся к началу 1920-х гг. эпизод из воспоминаний Салинского: “Było bardzo daleko do naszej młodości, do Milanówka; do krzaków kwitnącego bzu, wśród których darły się prawdziwe słowiki, akompaniując głosowi Niny, która recytowała na głos „Sołowjinyj sad” Błoka, czytała z całą maestrią podsluchaną u rosyjskich recytatorów, a Konstany odwracał się od czasu do czasu w kierunku krzaków za barierką tarasu i komenderował słowikami: „A teraz presto, forte, pianissimo, tutti.” Nad sosnami wisiał olbrzymi księżyc. Wzruszenia tego jedynego teatrum „Sołowjinogo sada” i słowiczego doń akompaniamentu jawnie nie wytrzymał Jerzy Liebert – płakał dużymi milczącymi łzami, nie wstydząc się. „A ty jesteś, okazuje się, baba ...”, – rozładował własne, na pewno wielkie wzruszenie Konstany zwracając się do Jerzego” [Saliński 1961, 84–85]. (Пер.: Было очень далеко до нашей молодости, до Милянубека, до кустов цветущей сирени, среди которых орали настоящие соловьи, аккомпанируя голосу Нины, которая в голос декламировала «Соловьиный сад» Блока, читала со всем мастерством, подслушанным у русских декламаторов, а Константы поворачивался время от времени в сторону кустов за перила террасы и командовал соловьями: «А теперь престо, форте, пианиссимо, тутти». Над соснами висела громадная луна. Этого волнения единого театра «Соловьиного сада» и соловьиного к нему аккомпанемента явно не выдержал Ежи Либерт – он плакал крупными безмолвными слезами, не стыдясь. «А ты, оказывается, баба» – разрядил свое собственное наверняка большое волнение Константы, обращаясь к Ежи [перевод наш. – Т.С.]).

Отталкиваясь от этого мемуарного свидетельства, Самойлов усиливает оксюморонность описываемой ситуации. Галчинский «дирижирует соловьями», исполняющими «по-грузински», сочиненную любовную песнь «в честь прекрасной Натальи», аккомпанируя им «на скрипке» и «на гитаре».

Амбивалентность образа Галчинского, заданная уже его двойным именем (о специфике которого мы говорили выше), создается взаимодействием полюсов иронического и сакрального: «дирижирование соловьями» оказывается одновременно бессмыслицей и колдовством. Таким образом на романтическое представление о магической силе искусства (способной захватывать, зачаровывать, вызывать катарсис) и творящем поэте-демиурге накладывается ироническое снижение пафоса.

По сравнению с мемуарным источником Самойлов в стихотворении сдвигает время действия (Галчинский познакомился со своей будущей женой в 1929 г.), а также кардинально меняет состав и соотношение действующих лиц: идеальный мир «прекрасной Натальи» (возлюбленной и музы поэта) и низкий мир издательской бюрократии («редактор», «цензор», «директор издательств и все его консультанты»), а между этими мирами, связанный с обоими Ильдефонс-Константы Галчинский.

Показательно, что Ильдефонс-Константы имеет целый ряд пересечений с Моцартом «Маленьких трагедий»: оба принадлежат миру музыки и как гении с легкостью создают произведения, которые способны вызывать слезы даже у недоброжелателей, обоим свойственна самоирония в ответ на чрезмерные восхваления. В свою очередь, собирательный образ издательской бюрократии соотносится с пушкинским Сальери: эмоциональная реакция бюрократов, столкнувшихся с вдохновенным творчеством поэта, близка эмоции Сальери, слушающего «Реквием» («Эти слезы впервые лью <...> Друг Моцарт! Эти слезы... // Не замечай их» [Пушкин 1948, 133]). Но в отличие от Сальери, бюрократы не имеют отношения к творчеству и мастерству: их работа («резать» и «править»), по сути, – уродовать, созданное творцом. Ильдефонс-Константы, подобно Моцарту, с иронией воспринимает это вмешательство. Остановить подлинного художника, помешать ему творить не в их воле. Более того, подпадая под власть искусства, они не способны ему противостоять. Здесь «трагедия» разрешается иронией, «высоким приятием жизни», а обозначенная таким образом позиция Ильдефонса-Константы совпадает с авторской.

Создавая поэтический образ Галчинского, Самойлов пишет стихотворение как бы по чужой канве. Здесь ему важно, оставаясь собой, сохранить ощущение чужого стиля и посредством «поэтического перевоплощения» подчеркнуть близость творческих позиций.

Так, он прибегает к смешению стилистических пластов высокой и сниженно-разговорной лексики и использует устойчивые элементы поэтического мира Галчинского. Это комплекс таких образов, как: «ночь», «июнь», «луна / месяц», «соловьи», «скрипка / гитара / музыкальное исполнение», которые описывают процесс творчества – ср., напр.: «Моя поэзия – ночь в пору полнолуния, / <...> /... в июне» («Моя поэзия» [Галчинский 1967, 54]); «Люблю соловьиный посвист, / ночь, когда она майская необычайно, / и небо, над ночью смешное, в звездах, / как “Детская симфония” Гайдна» («Люблю» [Галчинский 1967, 140]); «Я исполню, взяв смычок мой зыбкий, / под сурдинку, / на бессмертной скрипке, / все четы-

ре вальса из балета» («Месяц» [Галчинский 1967, 229]); «Эх, распелись гитары, / <...> / та же самая тайна, / тех же струн перезвон» («Две гитары» [Галчинский 1967, 120]). Кроме того, здесь есть отчетливые отсылки к текстам Галчинского: наиболее яркий пример – отсылка к одному из его самых популярных стихотворений “Zaczarowana dorozka” (ср.: «Зачарованные люди, кони, звезды» [Самойлов 2006, 164] и “ZACZAROWANY DOROŻKARZ / ZACZAROWANA DOROŻKA / ZACZAROWANY KOŃ” [Gałczyński 1979, 62]).

На мотивно-образном уровне в число столь же устойчивых входит образ лирического героя самого Галчинского – играющего (музицирующего) Ильдефонса и образ его жены – воспеваемой поэтом «прекрасной Натальи». Самойлов, останавливаясь на этом образе в статье 1967 г., отмечает: «<...> он женился по страстной любви и в поэзию его вошел еще один постоянный образ – “серебряная Наталья”, вечная женственность, мать, возлюбленная и муза – один из самых пленительных и глубоких образов, созданных поэтом» [Самойлов 1967, 14].

Не единожды в поэзии Галчинского встречается и сатирический образ редактора («Письмо с пунктиром», «Импресарио и поэт» и др.) – ср.: «Какой бы ни был: старый друг, / редактор, – ты один из двух, / мы оба связаны без срока, / и катит нас забавный воз / <...> / разбойника и скомороха» [Галчинский 1967, 68].

На ритмико-метрическом уровне Самойлов не стремится максимально точно воспроизвести по-русски польский силлабический стих, а лишь использует некоторые конструктивные принципы, которые в комплексе создают видимость польской силлабики: сплошная женская рифма, отсутствие силлабо-тонического ритма, сверхдлинный стих с обязательной цезурой в середине строки. (На это обратил внимание Л. Миль в рецензии на сборник «Дни»: «Блестяще владеет Самойлов даром имитации. В стихотворении о польском поэте Галчинском “Соловьи Ильдефонса-Константы” ударения в строке и паузы расставлены так, что начинает явственно звучать польский акцент» [Миль 1971, 270]).

Таким образом, Самойлов, опираясь на биографические источники и собственные переводы, выстраивает образ Галчинского как своего «польского двойника» – подлинного художника, поэта моцартианского типа. Характеризуется он как свободный, бескорыстный художник, у которого отсутствует поза гения. Высшее призвание для него – «быть свободным уличным артистом» [Самойлов 1967, 23], способным одаривать всех музыкой, звучащей в нем. В отборе и интерпретации фактов творчества и биографии польского поэта проявляется важное для самойловой концепции творчества в те годы положение о «сопереживании», которое из-за совпадения взглядов и чувствований творцов, становится личным «переживанием». Эстетические принципы Галчинского воспринимаются Самойловым как образец социокультурного поведения, отвечающего его собственным представлениям о творчестве и истинном творце.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галчинский К.И. Стихи // Иностранная литература. 1956. № 2. С. 17–25.
2. Галчинский К.И. Варшавские голуби: Стихи. М., 1962.
3. Галчинский К.И. Стихи. М., 1967.
4. Миль Л. Факт и образ // Дружба народов. 1971. № 5. С. 269–271.
5. Немзер А.С. Примечания // Давид Самойлов. Стихотворения. СПб. 2006. С. 647–749.
6. Немзер А.С. Автопародия как поэтическое credo: «Собачий вальс» Давида Самойлова // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М., 2011. С. 269–283.
7. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 7. Драматические произведения. М.; Л., 1948. С. 121–134.
8. Самойлов Д. Константы Ильдефонс Галчинский // Галчинский К.И. Стихи. М., 1967. С. 3–24.
9. Самойлов Д., Рождественский В., Мартынов Л. и др. «Величайшая гордость наша» // Вопросы литературы. 1974. № 6. С. 3–34.
10. Самойлов Д. Три поэта // Тувим Ю., Броневский В., Галчинский К.И. Избранное. М., 1975. С. 5–22.
11. Кушнер А., Винокуров Е., Самойлов Д., Тарковский А. и др. Живые традиции // Вопросы литературы. 1980. № 10. С. 24–50.
12. Самойлов Д. Поденные записи: в 2 т. М., 2002.
13. Самойлов Д. Стихотворения (Новая библиотека поэта). СПб., 2006.
14. Хорев В.А. Константы Ильдефонс Галчинский и русские поэты // Хорев В.А. Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки). М., 2012. С. 207–214.
15. Gałczyński K. . Dzieła: v 5 t. Т. 2. Poezje. Warszawa, 1979.
16. Saliński S.M. Gwiazda // Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim. Warszawa, 1961. S. 79–108.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Nemzer A.S. Primechaniya [Notes]. *David Samoylov. Stikhotvoreniya* [Poems]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 647–749. (In Russian).
2. Nemzer A.S. Avtoparodiya kak poeticheskoye credo: “Sobachiy val’s” Davida Samoylova [Self-parody as a Poetic Credo: “Dog Waltz” by David Samoilov]. *From Kibirov to Pushkin. Collection in Honor of the 60th Anniversary of N.A. Bogomolov*. Moscow, 2011, pp. 268–283. (In Russian).
3. Khorev V.A. Konstanty Il’defons Galchin’skiy i russkie poety [Constanty Ildefons Galczynski and Russian Poets]. *Khorev V.A. Vospriyatie Rossii I russkoy literatury polskimi pisatelyami (Ocherki)*. [The Perception of Russia and Russian Literature by Polish Writers (Essays)]. Moscow, 2012, pp. 207–214. (In Russian).



Сташенко Татьяна, Тартуский университет.

Докторант кафедры русской литературы. Научные интересы: история русской литературы XX в., литература советского периода, творчество Д. Самойлова.

E-mail: x871333@ut.ee

ORCID ID: 0000-0003-01222-915x

Tatiana Stashenko, University of Tartu.

PhD Candidate of the Department of Russian Literature. Research interests: history of Russian literature of 20th, Soviet literature, David Samoylov's works.

E-mail: x871333@ut.ee

ORCID ID: 0000-0003-01222-915x

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00110

Я.В. Юркина (Москва)

РОССИЙСКИЙ НЕМЕЦКИЙ ПИСАТЕЛЬ АНДРЕАС ЗАКС КАК РЕЦЕНЗЕНТ

Аннотация. Российский немецкий писатель Андреас Закс (Andreas Saks, 1903–1983) после начала Великой Отечественной войны был принудительно переселен в Сибирь. Во время «оттепели» он получил возможность переехать в Астрахань, где прожил с 1963 по 1971 гг. Все эти годы он активно работал в Астраханской писательской организации. Новизна статьи заключается в том, что в статье рассказывается о деятельности Астраханской писательской организации по рецензированию рукописей литературных произведений начинающих авторов. В этом контексте впервые показана работа Андреаса Закса как рецензента и литературного консультанта. Тексты неопубликованных рецензий Андреаса Закса впервые анализируются как воплощение его большого опыта рецензента и литературного консультанта. Обычно он рецензировал произведения тех жанров, в которых он сам активно работал: рассказ (включая юмористический), пьеса, художественные воспоминания. Для рецензий Андреаса Закса были характерны четкие и аргументированные оценки самых важных сторон литературного произведения. Главным в его рецензиях была оценка достоверности сюжета, событий, персонажей и характеров, их соответствие жизненным реалиям. Как рецензент, он всегда стремился определить наличие или отсутствие у начинающего автора способностей к литературному творчеству. Если он обнаруживал хотя бы зачатки этих способностей, то стремился помочь автору развить их. С этой целью он включал в рецензию небольшой по объему, но важный для начинающего автора «урок» литературного мастерства.

Ключевые слова: Союз писателей СССР; Астраханская писательская организация; писатель; рецензия; рецензирование; литературное консультирование; история литературы; Астрахань; Андреас Закс.

Ya.V. Yurkina (Moscow)

Russia's Ethnic German Writer Andreas Saks as a Reviewer

Abstract. Andreas Saks (1903–1983), a Russian writer of German origin, was forced to move to Siberia after the beginning of the Great Patriotic War. During “the Thaw” period, he got the opportunity to come to the City of Astrakhan where he lived from 1963 to 1971. Throughout those years he took an active part in the Astrakhan Writers' Organization. The article covers the work of this institution in reviewing literary manuscripts by aspiring writers, which accounts for its novelty. In this connection, this is the first attempt to highlight Andreas Saks' activity as a reviewer and literary consultant. The texts of his unpublished reviews are analyzed for the first time to reflect his large experience in these capacities. Usually he reviewed the works in the genres

in which he wrote himself, i.e. the story (including the humorous story), the play, and memoirs. Andreas Saks' reviews were noted for his clear and reasoned considerations of all the significant components of literary works. What he primarily focused on in his reviews was the authenticity of the plot, events, characters and their correspondence with real life. As a reviewer, he always tried to find out if the young authors possessed or lacked abilities for literary work. If he discovered some signs of a talent, he encouraged the authors to develop it. For this purpose he never failed to substantiate his review with a "lesson" of literary mastery, though small in volume but significant for the aspiring author.

Key words: USSR Union of Writers; Astrakhan Writers' Organization; writer; review; reviewing; literary consulting; history of literature; Astrakhan; Andreas Saks.

Российский (советский) немецкий драматург и прозаик Андреас Закс (Andreas Saks, 1903 – 1983) хотя, по оценке специалистов, и не принадлежит к жившим в России (СССР) немецким писателям «первой величины», но все же является знаковой фигурой в истории немецкой литературы и культуры [Wormsbecher 1989, 191, 194, 195, 199, 203, 217, 218, 221, 223, 228; Бельгер 1996, 55–57]. Он много сделал для развития культуры в Республике немцев Поволжья, особенно театра, а перед Великой Отечественной войной возглавлял республиканский Союз советских писателей.

Будучи высланным после начала войны вместе с другими немецкими жителями Республики немцев Поволжья в Сибирь, он сначала находился на спецпоселении, а потом в «трудармии» (в лагерном пункте или исправительно-трудовом лагере). Во второй половине 1950-х гг. его восстановили в КПСС и Союзе писателей СССР. В 1963 г. он вышел на пенсию и переехал из Красноярского края в Астрахань. Получилось так, что его переезд в Астрахань совпал с созданием в этом областном центре отделения Союза писателей РСФСР – областной писательской организации, первым ответственным секретарем которой был выбран поэт Николай Поливин. И в начале осени 1964 г. Николай Поливин включил Андреаса Закса в состав организации [Карпенко, Новосёлова, Пугачева, Шалацкая 2018, 174].

Андреас Закс прожил в Астрахани до середины 1971 г. Численность областной писательской организации в те годы составляла 7–8 членов Союза писателей СССР. И хотя он был в ней самым старшим по возрасту (ему уже шел седьмой десяток), он активно участвовал во всех направлениях ее деятельности.

К таким направлениям, прежде всего, относилась помощь членам Союза писателей СССР в работе над новыми произведениями (предоставление творческих командировок) и в издании их книг. Затем – руководство областным Литературным объединением, содействие молодым одаренным авторам в развитии их таланта и в публикации их произведений, дача им рекомендации для вступления в Союз писателей СССР. И, наконец, «пропаганда художественной литературы» – своеобразная форма участия писателей в идеологической работе КПСС, в «коммунистическом воспитании трудящихся».

О том, как сами астраханские писатели воспринимали работу в своей областной организации, говорит, например, протокол партийного собрания, состоявшегося 21 октября 1965 г. На нем обсуждался вопрос «Задачи коммунистов писательской организации Астрахани». Решение собрания сформулировали так: «Повседневно уделять внимание творчеству местных авторов, помогать им советом и делом, особую заботу проявить о деятельности Литературного объединения... Активно участвовать в обсуждении произведений молодых авторов... Обязать коммунистов активно участвовать в пропаганде книг среди населения, чаще встречаться с читателями» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 1, 6].

Помощь «советом и делом» молодым местным авторам подразумевала активное участие писателей в другом важном направлении деятельности их областной организации – рецензировании произведений разных жанров, которые приносили в писательскую организацию начинающие авторы, астраханцы самых разных возрастов и профессий. Чтение принесенных рукописей (естественно, в машинописном виде), их рецензирование позволяло находить людей, склонных к литературному творчеству, и определять степень их творческой одаренности.

Известный советский литературовед М.В. Урнов считал, что «рецензирование – дело творческое», что это «большая, разносторонняя и отнюдь не только подсобная область литературной работы», что это «вид критики» [Урнов 1959, 99, 100, 120]. Общеизвестно, что опубликованная в печати рецензия является «частью литературного наследия» написавшего ее писателя, его «произведением самостоятельной значимости» [Иншакова 2008, 7].

В таком случае столь же полноправной частью творческого наследия писателя является и «внутренняя» рецензия, которая была написана им либо для писательской организации, либо для издательства. Видимо, можно сказать, что рецензирование литературных произведений является частью литературного процесса, а организация рецензирования и собственно тексты рецензий (опубликованных или «внутренних») – важной составляющей истории русской литературы. Можно даже, наверное, сказать, что страницы писательских рецензий – это страницы истории литературы.

В настоящей статье в общих чертах описывается процесс рецензирования в Астраханской областной писательской организации в 1960-х – начале 1970-х гг. и в этом контексте рассматривается деятельность российского немецкого писателя Андреаса Закса как рецензента.

Об исключительной важности рецензирования произведений молодых авторов и их литературного консультирования астраханские писатели, включая Андреаса Закса, говорили на проведенном 6 декабря 1966 г. партийном собрании. Вопрос этого собрания они сформулировали как название романа: «Писатель и рукопись». В ходе его обсуждения прозаик Юрий

Селенский сказал: «...надо учить молодых и одаренных литераторов развивать... свое художественное видение и чутье... Надо чаще подвергать обсуждению творчество молодых, чтобы своевременно указывать им на ошибки» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 25, 26].

В решении собрания записано: «Чаще практиковать творческие собеседования и в особенности с молодыми и начинающими литераторами, преследуя этим цель совершенствования их литературного мастерства и оказания практической помощи в работе над новыми произведениями» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 26].

В своем выступлении на этом партийном собрании прозаик Александр Гаркуша, избранный в январе 1966 г. ответственным секретарем писательской организации вместо Николая Поливина, произнес примечательную фразу: «Рецензия – это, по сути дела, та же беседа, только в письменной форме» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 26]. Эта фраза раскрывает неразрывную связь рецензирования с другим важным направлением работы писательской организации – литературным консультированием тех начинающих авторов, которые «представили на суд» профессиональных писателей свое первое «детище» (или даже не одно).

Рецензирование само по себе подразумевало, что писатель-рецензент встретится с автором произведения и в устной беседе обстоятельно расскажет ему о достоинствах и недостатках рукописи, о путях доработки и т. д. В некоторых своих рецензиях писатели порой прямо писали о таком устном консультировании.

Так, в 1964 г. прозаик Федор Субботин, рецензент опытный и принципиальный, в рецензии на повесть о революционных событиях в Астраханском крае написал: «Автор не показывает людей, не рисует их душу, не передает их чувства так, чтобы мы видели и чувствовали в его персонажах живых людей. В повести все правильно, но повести, как художественного произведения, к сожалению, нет. Нет в ней образов, нет характеров, а без этого художественное произведение не может существовать. Я беседовал о недостатках повести с автором, в этой рецензии для убедительности мог бы привести больше доказательств, но, думаю, что у автора не хватает еще литературного опыта... Нужно обсудить повесть коллективно, помочь автору встать на верный путь» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 6, 17].

Бывало, однако, что кто-то из писателей, написав рецензию, уклонялся от личной встречи с начинающим автором, пренебрегал литературным консультированием. Такое считалось недостатком в работе писательской организации. Прозаик Борис Ярочкин, выступая на ее общем собрании 27 января 1966 г., сказал: «Писатели пишут рецензии на произведения авторов, но с авторами иногда не беседуют. Нужно устранить эти недостатки... Нужно заботливо учить молодых авторов» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 15, 4].

Помимо произведений начинающих авторов, писатели рецензировали и новые произведения своих товарищей по писательской организации, членов Союза писателей СССР. В этом случае задача рецензирования со-

стояла в том, чтобы помочь уже профессиональному литератору увидеть слабые места его нового произведения, подсказать ему пути его доработки, и все это – ради дальнейшей рекомендации к изданию. Астраханские писатели считали обязательным и важным, чтобы автор сдавал в издательство рукопись вместе с рекомендацией писательской организации. Так, Александр Гаркуша на партийном собрании 6 декабря 1966 г. заявил, что, «когда рукопись одобрена» читавшими ее рецензентами, «прямой долг писательской организации – помочь автору в ее публикации» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 25].

Таким образом, «внутреннее» рецензирование рукописей в писательской организации являлось для Андреаса Закса, как и для других писателей, важной деятельностью в области литературы и культуры в целом.

Эти так и не опубликованные «внутренние» рецензии хранятся сейчас в архивах, в личных фондах писателей, а также в фондах писательских организаций, редакций литературных журналов и книжных издательств. Именно в фонде Астраханской областной писательской организации, находящемся в Государственном архиве Астраханской области, сохранились рецензии, написанные Андреасом Заксом в 1965–1971 гг.

Важный момент состоит в том, что работа писателей по рецензированию и литературному консультированию материально поощрялась Союзом писателей РСФСР. В декабре 1963 г. в только что созданную Астраханскую писательскую организацию из Правления Союза писателей РСФСР поступило письмо о согласованном с Министерством финансов РСФСР размере ее финансирования на 1964 г. (8 тыс. руб. из областного бюджета). В нем, в частности, указывалось, что в годовой смете расходы на рецензирование необходимо показывать по статье «Прочие расходы» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 1, 1].

В подготовленной писательской организацией смете расходов на 1964 г., утвержденной Астраханским облисполкомом в январе 1964 г., на «рецензирование, консультации» было «заложено»: рецензии – 600 руб., консультации – 300 руб. При этом четко указывались и размер оплаты за каждую рецензию и каждую консультацию, и их количество: рецензии – 2 на каждую книгу объемом в 10 авторских листов, 3 руб. за каждый авторский лист, всего 10 книг; консультации – 10 по 30 руб. каждая [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 1, 3, 8].

Такое финансирование Астраханской областной писательской организации и такие размеры оплаты рецензирования и литературного консультирования сохранялись до начала 1970-х гг.

В верхнем левом углу каждой рецензии, напечатанной на машинке, ответственный секретарь писательской организации ставил резолюцию «Оплатить». Причем, в отличие от Николая Поливина, сменивший его Александр Гаркуша указывал точную сумму. Затем рецензия подшивалась

в дело «Рецензии на рукописи» за определенный год. Таким образом, рецензия с резолюцией ответственного секретаря становилась документальным основанием для выплаты ее автору причитающейся, согласно смете, суммы, которая колебалась от 20 до 40 руб. в зависимости от «листажа» отрецензированной рукописи.

Все астраханские писатели где-то работали (в издательстве, в редакции газеты, в редакции студии телевидения). Андреас Закс был единственным пенсионером среди них, и выплаты от писательской организации за рецензии и консультации, несомненно, были существенной прибавкой к его пенсии. Но он не стремился отрецензировать как можно больше рукописей и провести как можно больше консультаций для начинающих авторов ради заработка. Можно предположить, что он старался беречь свое время для литературного творчества: слишком много лет потерял он на спецпоселении и в исправительно-трудовом лагере.

Всего с 1965 по 1971 г. им были написаны 21 рецензия общим объемом 94 машинописных страницы (в среднем – 4,5 страницы каждая). Самое большое количество рукописей он отрецензировал в 1965 и 1968 гг.: по пять (18 и 24 страницы соответственно). При этом в 1965 г. общий объем рецензий, написанных астраханскими писателями, составил 138 страниц, а в 1968 г. – 116 страниц [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 6, 12, 17, 24, 29, 33, 40, 46].

Рукописи на рецензирование предлагал писателям ответственный секретарь писательской организации (сначала Николай Поливин, затем Александр Гаркуша), и, конечно, они оба делали это с учетом «литературной специализации» члена организации. Судя по рукописям, которые отрецензировал Андреас Закс за почти семь лет, большинство произведений принадлежали к жанрам, в которых он сам активно работал: рассказ (включая юмористический), драма (пьеса для профессионального театра или клубной самодеятельности), автобиография (воспоминания). При этом 20 рецензий написаны на произведения начинающих авторов, которые те принесли в писательскую организацию, и только одна – на сборник охотничьих рассказов Бориса Ярочкина, тоже члена Союза писателей СССР [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 33, 1–4].

Прежде чем анализировать тексты рецензий Андреаса Закса, необходимо еще охарактеризовать требования к содержанию рецензий на произведение художественной литературы, которые определялись именно тем обстоятельством, что рецензирование проводилось в писательской организации, а не в редакции издательства.

М.В. Урнов, со знанием дела и глубоко обобщая в конце 1950-х гг. опыт рецензирования художественной литературы в издательствах, считал редактора и приглашенного им рецензента равнозначными фигурами, «хотя и с разной мерой ответственности», в процессе «оценки рукописи», от ко-

торой «зависят ее судьба, последующая работа над ней автора и редактора» [Урнов 1959, 102, 103]. Он видел ключевую роль рецензентов в том, что написанные ими рецензии «помогают автору и редактору увидеть свои удачу и ошибки», и при этом указывал на особую значимость «внутренних» рецензий, которые «приносят издательству помощь верной оценкой рукописи и полезным советом» [Урнов 1959, 99, 100, 110]. В отличие от М.В. Урнова, литератор А.В. Запов явно принижал роль рецензента: он считал именно издательского редактора главным «помощником автора», а рецензента и его рецензию – неким вспомогательным инструментом в руках редактора [Запов 1978, 235, 236].

Однако сами писатели, во всяком случае астраханские, думали иначе. На том же партийном собрании 6 декабря 1966 г. Федор Субботин высказался по вопросу «Писатель и рукопись» с присущей ему критичностью:

«Работа над рукописью является наиболее ответственным и трудным периодом в творческой работе писателя. Разумеется, в этой работе писатель не одинок. Ведь прежде, чем увидеть свет, рукопись подвергается рецензированию. На равных правах с автором ответственность за нее несет и редактор. И тут надо остановиться на той безответственности, с которой подчас к напряженнейшему труду писателя относятся рецензенты и редакционно-издательские работники. Исходя из сугубо субъективных мнений, они дают порой поверхностные и необъективные оценки произведению, создавая тем самым ненужную обстановку нервозности и т. п., ведущую в конечном итоге к всевозможным переделкам и доработкам, требующим больших умственных и нервных затрат.

Чрезмерная перестраховка приводит иногда к тому, что судьбу рукописи решают иногда люди, далекие от литературы, но облеченные властью. Нельзя сказать, чтобы такая обстановка приносила писателю пользу, помогла ему ярче и глубже увидеть слабые места произведения. Особенно плохо и вредно, когда такой боязнью страдают редакционно-издательские работники» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 23, 24].

Писатели поддержали Федора Субботина. При этом Александр Гаркуша и Юрий Селенский указали на важность добросовестного рецензирования рукописей молодых авторов, необходимость чаще обсуждать их рукописи и своевременно указывать им на недостатки и ошибки, чтобы помогать им развивать свое дарование [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 24–26]. Андреас Закс «поддержал выступления предыдущих ораторов» и предложил проводить «периодические обсуждения рукописей писателей на творческих собеседованиях» [ГААО. Ф. П-93. Оп. 1. Д. 2, 26].

Из этого можно, наверное, заключить, что самыми объективными и добросовестными рецензентами литературных произведений писатели считали самих себя, а самым полезным для автора и для его книги – рецензирование внутри писательской организации.

Документы Астраханской писательской организации говорят о том, что рецензирование литературных произведений писателями могло быть

никак не связано с рецензированием в издательствах, а могло, наоборот, быть тесно с ним связанным, а именно предшествовать ему. Последнее происходило в том случае, если рукопись получала положительные рецензии писателей и писательская организация рекомендовала ее для издания конкретному издательству. А редактор издательства уже волен был обращаться к другим рецензентам как к своим помощникам в отборе рукописей для издания и улучшения их качества [Урнов 1959, 101–103; Западков 1978, 255].

Если же писатели давали отрицательные рецензии на рукопись, то никакой рекомендации ее автор не получал и дальше мог обращаться в издательство самостоятельно, на свой страх и риск.

Содержание рецензий в писательской организации отличалось от содержания рецензий, которые «заказывали» издательства «своим» рецензентам. Эти различия являлись следствием различий в самих задачах рецензирования между писательской организацией и издательством.

Писатели, рецензируя рукопись начинающего автора, первым делом ставили перед собой задачу оценить меру его литературного дарования и аргументированно обосновать свою оценку.

В том случае, если они убеждались в отсутствии хоть в какой-то мере литературного дарования, они стремились убедить в этом не только своих товарищей по писательской организации, но главное – самого автора. И эта вторая задача, возможно, была самой важной: убедить человека, не наделенного творческими способностями в области литературы, не тратить свое время на бесполезную работу и не переводить бумагу и чернила попусту.

Третья задача состояла в том, чтобы помочь молодому автору, рукопись которого показала наличие у него литературных способностей, развить эти способности. Такого молодого автора рецензент во время консультирования должен был пригласить принять участие в работе Литературного объединения, где проходило коллективное обсуждение произведений его членов.

Четвертая задача вытекала из предыдущей: помогая развитию творческих способностей начинающих литераторов рецензированием и обсуждением их новых произведений, профессиональный писатель должен был способствовать формированию «резерва» для вступления в Союз писателей СССР, то есть для пополнения областной писательской организации.

Пятая задача касалась судьбы только драматических произведений: в рецензии на пьесу писатель должен был дать писательской организации обоснованные аргументы для решения, рекомендовать пьесу для постановки в театре или не рекомендовать.

Как свидетельствуют рецензии, написанные Андреасом Заксом, он ясно понимал важность всех этих задач, стоящих перед малочисленной Астраханской писательской организацией во второй половине 1960-х – начале 1970-х гг. Нет никаких сомнений и в том, что эти же самые задачи он решал в конце 1930-х гг., когда руководил Союзом советских писателей

Республики немцев Поволжья. И поэтому можно уверенно предположить, что он имел большой опыт как рецензирования, так и устного консультирования начинающих авторов, как он сам это назвал – «творческих собеседований».

Для рассмотрения в настоящей статье были отобраны три рецензии, которые в основных моментах характеризуют Андреаса Закса как рецензента произведений близких ему жанров: на пьесу, на юмористический рассказ и на художественные воспоминания.

В октябре 1965 г. Андреас Закс отрецензировал пьесу «Последний звонок» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 12, 112–115].

Рецензию он начинает с оценки «злободневности» темы: «Тема пьесы – наша сельская молодежь перед окончанием средней школы, на будущие пути-дороги (так напечатано; видимо, при перепечатке с рукописи было пропущено словосочетание «ее взгляды» – Я.Ю.) <...> Автор выбрал очень нужную, злободневную тему. И по количеству участвующих лиц пьеса подошла бы любому коллективу клубной самодеятельности». И сразу же переходит к ее оценке в целом: «Но, к сожалению, автору не удалось создать литературное произведение этого трудного жанра».

Далее Андреас Закс приводит конкретные и убедительные обоснования своего категоричного вывода: «Если по характеру несколько действующих лиц и отличаются друг от друга <...> то по языку все равны – все действующие лица говорят на одном языке, причем очень бледном».

«Автор нарушает самые элементарные правила построения пьесы»: в «описаниях места действия картины» постоянно встречается «пустая, необоснованная фантазия автора», действующие лица появляются на сцене и уходят со сцены «без всякого на то повода», диалоги между ними – «словесная перепалка» или «скучные разговоры», вообще «очень примитивно построены». Причем один из героев «входит» и «уходит», «не уронив ни единого слова», и «зачем он понадобился автору – неизвестно». По сути, в этой части рецензии говорится о неправдоподобности происходящего в пьесе.

Далее Андреас Закс объясняет начинающему автору: «В драматургии существует правило. А.П. Чехов об этом правиле говорит: “Если у тебя в первом действии на стене висит ружье, то оно должно в последнем действии выстрелить”. Но чтобы в пьесе было введено лицо (т. е. человек) и оно ни слова не сказало во всей пьесе – такого не должно быть».

Затем Андреас Закс от содержания переходит к форме: «Поражает халатность и небрежность автора к своей рукописи. В тексте имеется масса опечаток, которых (так напечатано – Я.Ю.) автор не счел даже нужным исправить. Нумерация страниц вся перепутана и автором не исправлена...»

И далее он переходит буквально к обучению молодого автора, предполагая, вероятно, что при личной встрече, во время литературного консуль-

тирования («творческого собеседования») он развернет эти «тезисы»:

«Автору нужно еще много работать над собой, читать хорошие пьесы, приглядеться, как правильно надо писать пьесу, как надо создавать образы, как работать над языком героев. Для драматурга язык героев – это одна (так напечатано – Я.Ю.) из основных средств для создания характеров героев.

Все действие в пьесе должно быть взаимно связано между собой; каждое появление и уход действующего лица в пьесе должно быть обусловлено действием самой пьесы, а не по желанию автора...»

Вывод Андреас Закс формулирует четко и категорично, но при этом не с присущей ему немецкой лаконичностью, а развернуто: «О рекомендации пьесы для постановки и речи не может быть. Это сырой материал. Нагромождение несуразных, необоснованных событий и неграмотных, пустых диалогов. Слов много, а мыслей нет. В пьесе должно быть словам тесно, а мыслям просторно, чтобы актеру было что играть».

В январе 1966 г. Андреас Закс отрецензировал юмористический рассказ «Песни по копейке штука» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 17, 28–31].

Начинает он рецензию пересказом его сюжета (двое молодых рабочих при помощи милиционера разоблачают тунеядца, живущего за счет спекуляции песенными сборниками), который занял одну страницу из трех с половиной. И тут же отмечает: «Тема рассказа злободневная. О тунеядцах стоило писать, разоблачать, высмеивать их».

А затем переходит к правдоподобности: «Сами события, описанные в рассказе, недостаточно автором продуманы и звучат поэтому неправдоподобно. Читатель никак не может поверить автору...» И далее перечисляет и обстоятельно разбирает одно за другим «неправдоподобные обстоятельства». Этот разбор он завершает разъяснением автору: «Если уж выдумывать ситуации, то надо их выдумывать правдиво, чтобы читатель мог поверить в них».

Вместе с тем Андреас Закс одобрительно высказывается о «повествовательном языке» автора: тот им «владеет довольно хорошо, за исключением нескольких выспренных (так напечатано – Я.Ю.) фраз». И в конце даже повторяет эту свою положительную и поощрительную оценку: «Автор неплохо владеет литературным языком и грамотно излагает свои мысли».

Рецензия заканчивается четко сформулированным выводом (слово «Вывод» подчеркнуто): «Рассказ в таком контексте не может быть рекомендован для печати».

Но за этим выводом следуют практические советы начинающему автору, опять же поощряющие его к литературному творчеству: «В дальнейшей своей работе в области литературы ему следует обратить особое внимание при разработке композиции своих произведений (так напечатано – Я.Ю.),

тщательно обдумывать действие своих героев и избегать нарочито “красивых” и путанных фраз».

В июне 1967 г. Андреас Закс отрецензировал прозаическое произведение «Детство» объемом в 51 страницу. [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 24, 56–59].

Рецензию он начинает с того, чего не сумел сделать автор: «По-видимому, автор не представлял себе ясно, для кого он пишет, к кому он обращается своим повествованием, и не определил жанр своего произведения. “Детство” может быть отнесено к мемуарам (воспоминаниям), причем сугубо автобиографического характера».

Подтверждая это свое заключение, он далее указывает, что рассказ ведется от первого лица и в нем описывается жизнь героя, которым является сам автор, в Астрахани, Саратове и затем в деревне, находящейся в Саратовской губернии. При этом все события относятся к революционному 1905 г., а «герой вступает в действие восьмилетним мальчиком».

Предположив на этом основании, что главными читателями произведения должны быть дети дошкольного и школьного возраста, он тут же категорично заключает, что «язык и содержание произведения явно не рассчитаны на дошкольный и школьный возраст детей». И далее обстоятельно аргументирует свою оценку.

Во-первых, герой рассказывает своим товарищам по двору о том, что его мать – шлюха: «Самая дешевая шлюха. Ей цена двадцать пять копеек».

Во-вторых, герой описывает товарищам «гостей», которые остаются у матери ночевать.

В-третьих, герой описывает, как во время гулянки некто (видимо, один из постоянных «гостей» или соседей) показывает свой «коронный номер» с тараканами. «Натуралистические картинки» этого описания Андреас Закс характеризует так: «Действие настолько омерзительно, что непристойно его повторять даже другими словами». Видимо, он имеет в виду, что «непристойно» и в рецензии излагать, и даже в переработанном варианте произведения.

«С моральной и гуманной точки зрения, – пишет Андреас Закс, – просто недопустимо, чтобы нашим детям такими словами охарактеризовали мать, самое священное для каждого ребенка и взрослого человека. Если автор хотел показать нищенское положение трудящихся, то надо это делать не таким натуралистическим путем, а художественным методом. М. Горький тоже описывает проституцию по нужде («Страсти-мордасти», «Девочка»), но у читателя эти жуткие сцены никогда не вызовут осуждения людей, совершивших эти аморальные поступки... Причем Горький эти рассказы не писал для детей».

После этого Андреас Закс допускает предположение, что «автор не рассчитывал на детского читателя, а желает обнаружить свою биогра-

фию среди взрослого читателя». Но и в этом случае, по его мнению, произведение должно «достигнуть какой-то цели, иметь художественную или историческую ценность». Однако всего этого в воспоминаниях «Детство» нет.

Далее Андреас Закс отмечает, что через весь текст идет описание страшных событий и приключений автора, а также побоев и издевательств, которым подвергали автора в детстве самые разные люди, включая трех попов, причем – и это самое главное – текст содержит много «неправдоподобных сцен», в описаниях событий много «невероятного», в них «трудно поверить». Один из приведенных им примеров такой: «якобы школьники 3 класса избили в школе попа». Надо думать, автор имел в виду законоучителя – священника, ведущего в школе уроки закона Божьего.

Наконец, отмечает Андреас Закс, автобиографическое произведение «Детство» написано «серым, невыразительным языком».

Не давая на этот раз автору какие-либо советы по развитию его творческих способностей, он делает следующие выводы: «Детство» «никакой самостоятельной художественной или исторической (краеведческой) ценности не представляет» и «для печати не может быть рекомендовано».

Сравнение трех рассмотренных рецензий с другими 18-ю рецензиями Андреаса Закса дает возможность показать наиболее характерные черты, присущие ему как рецензенту, и выделить те содержательные части рецензии и оценочные моменты, которые он как писатель считал самыми важными.

На первом месте для него всегда стояла достоверность произведения, то есть соответствие жизненным реалиям. Эту достоверность произведений литературы и искусства в его времена обычно называли правдивостью или «жизненностью». На «недостоверность» каких-то событий, персонажей и характеров, поступков героев и даже описаний природы он с немецкой педантичностью указывает почти во всех рецензиях.

Андреас Закс считал обязательным по-немецки четко и определенно высказаться о наличии хоть в какой-то мере или о полном отсутствии у начинающего автора литературных способностей. Так, в рецензии на небольшую повесть «Валенки» (март 1971 г.) он писал: «При чтении рукописи... получаешь впечатление, что автор, не владея писательским “ремеслом”, не смог из хорошего материала сделать более или менее приемлемое литературное произведение, подобно тому, как любитель музыкальных инструментов взялся смастерить скрипку» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 46, 27].

Давая оценку сюжету, композиции, языку и образам героев, Андреас Закс всегда приводил убедительные аргументы для обоснования этой оценки. В одних случаях он сначала давал оценку в целом, а затем приводил развернутые аргументы, а в других – наоборот: сначала приводил

примеры из текста произведения, а затем давал оценку. При этом свои замечания и оценки он формулировал очень четко и определенно, благодаря чему они должны были быть совершенно ясными для автора рукописи. Этим моментом его рецензии заметно отличались от некоторых рецензий, написанных другими астраханскими писателями.

Рецензия для Андреаса Закса являлась своего рода «письменной частью», предвещающей обязательное «творческое собеседование» с начинающим автором. Поэтому если он обнаруживал у автора рукописи хоть какие-то способности к литературному творчеству, он всегда кратко или более распространено давал ему «урок» литературного мастерства, стремился убедить его в необходимости серьезно учиться литературному «ремеслу». Такие части его рецензий иногда даже по стилю напоминают «беседу».

При этом он часто ссылаясь на тексты великих русских писателей М. Горького, А.П. Чехова, В.Г. Белинского, подсказывая начинающему автору, у кого именно и чему именно нужно учиться. Так, в рецензии на рассказ «Самое сильное впечатление» (апрель 1965 г.), указывая на «неправдоподобность» героев и сюжетных ситуаций, Андреас Закс написал: «Максим Горький говорил молодым, начинающим авторам, что для того чтобы написать маленький рассказ, нужно очень много знать. Вот этот совет великого мастера слова хочется и повторить автору рассказа...» [ГААО. Ф. Р-749. Оп. 1. Д. 12, 55].

Этот фрагмент рецензии на рассказ и все подобные фрагменты других рецензий содержали элементы уроков литературного мастерства, были своего рода «литературным ликбезом».

Итак, работа Андреаса Закса рецензентом и литературным консультантом в Астраханской областной писательской организации в 1965–1971 гг., по сути, являлась вкладом профессионального писателя в развитие литературы и культуры в областном масштабе.

Его большой опыт, еще с довоенных времен, в этих направлениях деятельности писательской организации и ясное понимание задач, стоящих перед рецензентом и литературным консультантом, определили высокий уровень рецензирования рукописей начинающих авторов.

В целом для Андреаса Закса как для рецензента были характерны четкие, определенные и аргументированные оценки литературного произведения, в первую очередь оценки достоверности его сюжета, событий, персонажей и характеров.

Помимо оценки достоверности, главным в содержании его рецензий было определение меры литературных способностей начинающего автора. Если он как рецензент обнаруживал зачатки этих способностей, он стремился включить в рецензию небольшой по объему, но важный «урок» литературного мастерства.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

1. Государственный архив Астраханской области. Фонд П-93 – Партийная организация Астраханской писательской организации Кировского района гор. Астрахани. Оп. 1.
2. Государственный архив Астраханской области. Фонд Р-749 – Астраханская областная писательская организация. Оп. 1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельгер Г. Российские немецкие писатели. Алматы, 1996.
2. Западов А.В. От рукописи к печатной странице: О мастерстве редактора. М., 1978.
3. Иншакова Н.Г. Издательское рецензирование: теория и практика // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2008. № 1. С. 7–17.
4. Карпенко С.В., Новосёлова В.В., Пугачева Н.А., Шалацкая Е.П. Астраханские писатели и обком партии: Путь от литературного объединения к областной писательской организации (начало 1960-х годов) // Новый исторический вестник. 2018. № 1 (55). С. 150–180.
5. Урнов М.В. Рецензирование в издательстве // О редактировании книги: Сборник статей. М., 1959. С. 99–131.
6. Wormsbecher H. Mit dem Volk durch alle Härten gegangen (Notizen über die sowjetdeutsche Literatur) // Heimatliche Weiten: Sowjetdeutsche Prosa, Poesie und Publizistik. 1989. № 1. S. 186–235.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Inshakova N.G. Izdatel'skoye retsenzirovaniye: teoriya i praktika [Publishing House's Reviewing: Theory and Practice]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika*, 2008, no. 1, pp. 7–17. (In Russian).
2. Karpenko S.V., Novoselova V.V., Pugacheva N.A., Shalatskaya E.P. Astrakhanskiye pisateli i obkom partii: Put' ot literaturnogo ob'yedineniya k oblastnoy pisatel'skoy organizatsii (nachalo 1960-kh godov) [Astrakhan Writers and the Astrakhan CPSU Regional Committee: The Path from a Literary Association to a Regional Writer's Organization (the early 1960s)]. *Novyy istoricheskiy vestnik*, 2018, no. 1 (55), pp. 150–180. (In Russian).
3. Wormsbecher H. Mit dem Volk durch alle Härten gegangen (Notizen über die sowjetdeutsche Literatur). *Heimatliche Weiten: Sowjetdeutsche Prosa, Poesie und Publizistik*, 1989, no. 1, pp. 186–235. (In German).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Urnov M.V. Retsezirovaniye v izdatel'stve [Reviewing in the Publishing House]. *O redaktirovaniy knigi: Sbornik statey* [On Editing the Book: A Collection of

Articles]. Moscow, 1959, pp. 99–131. (In Russian).

(Monographs)

5. Belger H. *Rossiyskie nemetskie pisateli* [Russia's Ethnic German Writers]. Almaty, 1996. (In Russian).
6. Zapadov A.V. *Ot rukopisi k pechatnoy stranitse: O masterstve redaktora* [From Manuscript to Printed Page: On the Skill of the Editor]. Moscow, 1978. (In Russian).

Юркина Яна Викторовна, Российский государственный гуманитарный университет.

Студентка магистратуры Высшей школы европейских культур.

E-mail: yanayurkina.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4977-3026

Yana V. Yurkina, Russian State University for the Humanities.

Master's student at the Higher School for European Cultures.

E-mail: yanayurkina.97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4977-3026

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00111

И.С. Леонов (Москва)

**КНИГА АРХИМАНДРИТА ТИХОНА (ШЕВКУНОВА)
«“НЕСВЯТЫЕ СВЯТЫЕ” И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ»
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСПОВЕДИ: ЦИКЛЫ
«СУДЬБЫ» И «СОБЫТИЯ»**

Аннотация. Статья посвящена выявлению традиций литературной исповеди в книге архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы». С опорой на достижения современной науки определяются содержательные и художественные особенности исповедального жанра, к которым следует отнести правдивое раскрытие личностью собственного духовного мира, самопознание, стремление к диалогичности, отказ от биографической последовательности и перенос акцентов в плоскость духовно-метафизического поиска, включение в текст молитвенного, проповеднического, агиографического дискурса и т.д. Основное внимание уделяется структуре произведения, в которой наблюдается переход от линейного повествования к нелинейному, а также выделяется ряд циклов, с помощью которых наиболее полно проявляется исповедальное начало. Цикл *судьбы* связан с жизнью носителей уникального духовного-религиозного опыта, среди которых важное место занимают насельники Псково-Печерского монастыря. Раскрытие данных персонажей происходит с помощью агиографических элементов (исповедничество, мотив «встреча с чудом»), контраста (при сопоставлении богослужебно-обрядового и бытового контекстов), ситуации «последняя встреча». Цикл *события* раскрывается с помощью сюжетно-композиционной цепочки *случай – апелляция – вывод* и направлен на разрушение стереотипных представлений о невозможности преодоления законов земной реальности. При рассмотрении обоих циклов в единстве формулируется вывод о возникновении в сознании рассказчика идеи тесной взаимосвязи горнего и дольного, проявляющейся в повседневности человеческого существования. Подобная трансформация мировоззрения повествователя требует диалогичности, ориентацию на адресата, что позволяет отметить присутствие традиций жанра литературной исповеди в книге «Несвятые святые».

Ключевые слова: православная художественная проза; литературная исповедь; автобиография; агиография; архимандрит Тихон (Шевкунов); судьбы; события.

I.S. Leonov (Moscow)

The Book of Archimandrite Tikhon (Shevkunov) “Unholy Saints and Other Stories” in the Context of Literary Confession Genre: the Cycles of “Fate” and “Events”

Abstract. The article is devoted to revealing the traditions of literary confession in

Archimandrite Tikhon's book (Shevkunov) “*Unholy Saints and Other Stories*”. Basing on the achievements of modern science, the author determines the content and artistic features of the confessional genre such as the true disclosure of one's own spiritual world, self-cognition, the desire for dialogue, the rejection of the biographical sequence and the transfer of emphasis in the plane of spiritual and metaphysical search, as well as including prayer, preaching, hagiographic discourse in the text, etc. The main attention is on the structure of the work where there is a transition from linear to nonlinear narrative. Moreover, the confessional principle is most fully manifested through a number of cycles. The cycle of fate is related to the life of the bearers of a unique spiritual and religious experience, amongst whom the inhabitants of the Pskov-Pechersk monastery occupy an important place. The revealing of these characters takes place with the help of hagiographic elements (confession, the motive of “meeting with a miracle”), contrast (when comparing the liturgical, ritual and everyday contexts), the situation of “last meeting”. The cycle of events is unveiled with the help of the compositional “case-appeal-conclusion” plot chain aimed at the destruction of stereotypes about the impossibility of overcoming the laws of worldly reality. Taking into account both cycles allows the author to conclude that the narrator's mind forms the idea of a close relationship between the Heaven and the Earth, which is manifested in the daily life of human existence. Such transformation of the narrator's worldview requires a dialogue and a focus on the addressee, which makes it possible to observe the presence of the traditions of literary confession genre of in the book “Unholy Saints”.

Key words: orthodox fiction; literary confession; autobiography; hagiography; archimandrite Tikhon (Shevkunov); fate; events.

Книга архимандрита (в настоящее время – митрополита) Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы» вызвала большой интерес как у читателей, так и у представителей научного сообщества. Один из дискуссионных вопросов, поднимающихся в современном литературоведении, связан с определением жанровой специфики произведения.

Д.М. Рогозин рассматривает «Несвятые святые» как «бытописание православного монастыря и жизнеописание российского священства, представленное в биографическом повествовании» [Рогозин 2012, 171]. Статья Л.Н. Голубевой посвящена функциям и особенности жанра проповеди в структуре произведения [Голубева 2017]. Н.В. Пращерук обращает внимание на внутреннее единство книги, что не позволяет считать «Несвятые святые» сборником рассказов. По мнению ученого, «...произведение, вероятнее всего, восходит к жанру “учительных книг” в древнецерковной литературе, возникающих в результате синтеза ветхозаветной мудрости и традиций, связанных с историей греческой философии» [Пращерук 2018].

Внимательное прочтение произведения позволяет выделить еще один немаловажный аспект: речь идет о выявлении традиций жанра литературной исповеди в книге «Несвятые святые». Следует оговориться, что вслед за М.В. Михайловой мы разграничиваем понятия исповеди как церковного таинства и исповеди как жанра литературы. Данные явления призваны уловить глубинную связь человека и Бога, проследить присутствие Соз-

дателя в судьбе человека, однако различны по своим задачам и способам воплощения: «Если смысл церковной исповеди в преодолении предела, прорыве за границы своей человеческой данности к Богу, размыкании кажущегося единства, то литературная исповедь, напротив, овеществляет, уплотняет личность до завершенности героя эстетической деятельности» [Михайлова 1997, 9].

Современная философия рассматривает исповедь как «форму духовного опыта личности, имеющую такие особенности, как выделение Я из окружающего мира, тождество объекта и субъекта, раскрытие индивидом своего духовного мира, самосознание и самопознание, диалог с собой и Другим, экзистенциальные переживания, правдивость, искренность, раскаяние и покаяние за ошибки прожитой жизни» [Чемодуров 2017, 9].

Выявление элементов жанра литературной исповеди в книге «Несвятые святые» в данной работе будет проходить через попытку исследовать специфику структуры произведения, которая на первый взгляд представляется довольно разрозненной. Как отмечает Н.В. Пращерук, исследуемое произведение «свободной композиции (чаще всего по форме это цикл), но внутренне целостное и концептуально значительное, масштабное» [Пращерук 2018, 24].

В книге встречаются главы различных циклов: монастырского, приходского, московского, зарубежного и т.д. Кроме того, повествователь показан на различных ступенях церковной иерархии, при этом его движение от неопитства к статусу наместника показано не линейно, а вопреки реальной биографической последовательности. Так, в первых и последних главах Георгий представлен как паломник и послушник, а отдельные рассказы, помещенные в середину, повествуют о служении отца Тихона в священном сане и посвящены вопросам богослужебного, канонического и церковно-административного характера, что находит отражение и в названии ряда глав (например, «Литургия служится один раз на одном престоле», «Слово на литургии на монашеском постриге», «О том, как мы покупали комбайны»).

Попытка объяснить особенности композиции произведения «Несвятые святые» содержится в диссертационном исследовании А.А. Моториной. Литературовед предлагает главы книги «сгруппировать в отдельные тематические разделы, взаимное расположение которых обладает четким строением, основанным на евангельской символике числа двенадцать» [Моторина 2018, 66]. Автор рассматривает структуру книги через сочетание тематических и переходных (порой – юмористических, предлагающих определенного рода психологическую разгрузку читателю) циклов.

Не ставя под сомнения справедливость наблюдений и выводов А.А. Моториной, представляется целесообразным предложить иной вариант понимания структуры произведения, позволяющий более полно выявить элементы жанра исповеди, отраженные в книге.

Если рассмотреть композицию «Несвятых святых» с точки зрения макроструктуры, то выделяются две неравные части: первая (меньшая по

объему) включает предисловие и главу «Начало», имеющую собственное внутреннее членение. Отличительной особенностью данной части является линейность повествования, отражающая автобиографическую последовательность событий, имевших место в судьбе рассказчика.

Вторая часть макроструктуры произведения, включающая все последующие главы, характеризуется отходом от линейного принципа подачи материала. Рассказчик предлагает читателю различные сюжеты из собственной жизни, воспоминания о событиях и встречах, в некоторых случаях передает эпизоды жизни других людей. Отказ от автобиографической последовательности и переход к осмыслению личного духовного опыта, акцент на анализе явлений религиозно-метафизического характера указывают на проявление в книге традиций жанра литературной исповеди: «... в исповеди героем является сам автор, раскрывающий свое самосознание и переживания. Вместе с тем для исповеди свойственна постановка вечных философско-мировоззренческих вопросов: жизнь – смерть, свобода – судьба, вера – свобода воли, время – вечность и т.д.» [Чемодуров 2017, 10].

С.И. Патрикеев отмечает зависимость исповедального текста от уровня религиозного сознания автора. По мнению исследователя, «Являясь вполне определенной жанровой реальностью, исповедь вместе с тем существует как бы на стыке других многочисленных жанров: религиозной исповеди и молитвы, проповеди, поучения и монолога, жития и автобиографии и т.д.» [Патрикеев 1999, 4]. Данное утверждение представляется во многом справедливым для произведения «Несвятые святые».

В целях систематизации богатого и разнообразного материала, составляющего второй (нелинейный) пласт повествования, предлагается выделить в нем следующие блоки: а) судьбы; б) события; в) таинства; г) проповеди; д) душеполезное чтение. В данной работе внимание будет уделено исследованию первых двух пластов: *судьбы* и *события*.

Следует отметить, что выделение данных циклов основано на тематическом, а не на хронологическом принципе. Рассказы из разных блоков представлены в свободной последовательности, имеют склонность к чередованию. В отдельных случаях они могут составить единый микроцикл, например, в заключительной части книги несколько финальных рассказов посвящены личности и судьбе иеромонаха Рафаила (Огородникова). При этом образ священнослужителя встречается и в иных главах, относящихся к различным ранее выделенным тематическим циклам. Таким же «сквозным» персонажем следует признать и архимандрита Иоанна (Крестьянкина). Несмотря на то что ему посвящена довольно объемная глава («Отец Иоанн»), образ старца появляется во многих последующих рассказах, которые включают воспоминания об эпизодах из жизни подвижника, отдельные реплики и высказывания священнослужителя.

Блок глав *судьбы* представляет собой жизнеописание, как правило, носителей уникального духовного опыта. Речь идет о старцах Псково-Печерского монастыря Иоанне, Серафиме, Нафанаиле, Мельхиседеке, Адриане, наместниках Алипии и Гаврииле, архиереях Питириме, Василии, матушке

Фроси и других.

Рассматривая цикл судьбы, следует отметить следующие художественные особенности: а) доминанта личности центрального персонажа; б) включение биографических и агиографических элементов; в) создание портретной характеристики; г) изображение персонажа в быту; д) передача фрагментов беседы персонажа с повествователем или с «третьими лицами»; е) изображение персонажа перед смертью, возникновение ситуации «последняя встреча».

Говоря о безоговорочной доминанте личности в контексте цикла судьбы, следует отметить, что повествователь может обращаться к определенным событиям, призванным более глубоко и разносторонне раскрыть личность центрального персонажа. Данные события могут быть связаны с эпизодами биографии подвижника или раскрываться в аспекте «встреча с чудом». По справедливому наблюдению С.С. Бойко, рассказчик в данном контексте представлен как «свидетель и незначительный участник важных событий» [Бойко 2018, 187].

Биографические элементы, как правило, затрагивают ключевой, переломный момент из жизни героя повествования. В случае с отцом Иоанном (Крестьянкиным) речь идет о его аресте, пребывании в лагерях, служении литургии после нападения преступников. В данном контексте образ монаха формируется с помощью элементов, характерных для жанра мученического или исповеднического жития (принятие страданий за веру). Наряду с этим личность старца раскрывается через акцент на повседневности монастырской жизни, регулярно повторяющихся ситуациях бытового или даже юмористического плана. В качестве примера можно привести регулярно повторяющуюся ситуацию, связанную с попыткой эконома Филарета провести старца Иоанна через толпу богомольцев: «Монашеские мантии и клобуки развевались, батюшка то и дело спотыкался, задыхался от бега, впопыхах все же пытаясь благословить кого-то из паломников и чуть ли не ответить на какие-то вопросы» [Шевкунов 2012, 39–40].

Ситуации «встреча с чудом», также свидетельствующие о присутствии агиографического элемента в цикле судьбы, могут быть связаны с репликами провидческого характера, притчами, смысл которых становится понятным через определенный промежуток времени, прочтением мыслей, явлениями человеку образов сакрального мира и т.д. Одним из наиболее ярких эпизодов иррационального характера становится посещение Божьей Матерью схиигумена Мельхиседека, вызвавшее кардинальный перелом в жизни монаха.

Свидетельством своеобразной рефлексии, связанной с накоплением религиозного опыта, становятся размышления повествователя, который пытается осознать духовные смысл произошедших с монахом перемен: «Его неукоснительная требовательность к чистоте души всякого христианина питалась лишь великой любовью к людям, глубоким знанием законов духовного мира и пониманием, насколько непримиримая борьба с грехом жизненно необходима для человека» [Шевкунов 2012, 110]. Следует

отметить, что почти каждый эпизод из жизни старцев вызывает глубокие переживания рассказчика, поиск скрытых, на первый взгляд, смыслов, попытку уловить невидимое присутствие Бога в окружающей действительности. Так, постепенное приобщение к православию со временем позволяет молодому послушнику разграничивать внешнее и внутреннее, улавливать метафизическую глубину в неброском житейском контексте. Так, из старичка, «которого недоброжелатели насмешливо именовали “доктором Айболитом”» [Шевкунов 2012, 40] отец Иоанн становится одним «из очень немногих людей на земле, для которых раздвигаются границы пространства и времени, и Господь дает им видеть прошлое и будущее, как настоящее» [Шевкунов 2012, 40]. Подобные метаморфозы восприятия, связанные с личностями архимандритов Серафима, Нафанаила, Гавриила и других, свидетельствуют о конфликте *Я-прошлого* и *Я-нынешнего*, который проходит через все произведение отца Тихона и особенно рельефно представлен в цикле *судьбы*. Подобное противоречие обладает не разрушительным характером, а созидательным, духовно обогащающим и возводящим повествователя к новому пониманию окружающей действительности в единстве ее физических и метафизических законов. Подобный переход не осуществляется без сожаления о *Я-прошлом*, выраженного при помощи словесных формул «пока со временем до нас не стало доходить...» [Шевкунов 2012, 40], «Теперь я все больше понимаю...» [Шевкунов 2012, 79], «Только когда-то мы этого не понимали...» [Шевкунов 2012, 103] и т.д.

Особым духовным смыслом наделяется характерная для творчества архимандрита Тихона ситуация «последняя встреча» или «встреча перед смертью». По мысли автора, именно в предсмертный период человек наделяется особым духовным даром созерцать явления не только земного мира, но и высшей реальности. Именно в этот период подвижник становится максимально приближенным к Богу, а чисто человеческие, порой противоречивые черты его характера, бросавшиеся в глаза в период активной деятельности, отходят на второй план. В этом смысле показательной становится динамика образа казначея монастыря Нафанаила: «Вместо того, чтобы беречь последние оставшиеся для жизни силы, этот невероятно экономный во всем другом церковный скряга отдавал себя всего человеку, которого лишь на несколько минут посылал ему Господь Бог. Как, впрочем, поступал он всю свою жизнь» [Шевкунов 2012, 103].

Цикл *события*, как и тематический блок *судьбы*, связан с явлениями духовного характера, проявляемыми в реальном мире и понимаемыми автором не как случайности или совпадения, а в качестве свидетельства воздействия Высшей воли на человеческую жизнь, незримого присутствия Бога в повседневной жизни человека.

Следует отметить, что рассмотренный выше цикл *судьбы*, также включает ряд сюжетов-свидетельств о влиянии Промысла Божьего на жизнь человека. Однако же все эти события связаны исключительно с личностью центрального персонажа, который является своеобразным связующим

звеном между рассказчиком и явлениями духовного мира. В данном случае роль старца может быть определена как учительная, посредническая, комментирующая или интерпретирующая. В цикле *события* сохраняется лишь лаконично представленные элементы интерпретации отдельных событий со стороны опытных священнослужителей.

На примере данного цикла раскрывается двойственный характер восприятия одних и тех же ситуаций с позиции православного мировоззрения и секулярной ментальности. Так, ряд жизненных эпизодов, которые светским человеком могут быть интерпретированы как случайность, носителями религиозного сознания воспринимаются как свидетельство тесной связи духовного мира и окружающей человека земной реальности, что иногда отражается и в названии отдельных глав (например, «Что происходило в духовном мире в эти минуты?»). В основе сюжета данной главы лежит бытовая, на первый взгляд, не имеющий отношения к сакральным явлениям эпизод разбора кирпичной стены, в котором принимают участие несколько верующих молодых людей под руководством дьякона Григория. В поисках тени каждый из работающих получает возможность несколько минут провести рядом с этой стеной, которая, в конечном итоге разрушается, серьезно травмировав дьякона. Следует отметить, что ни повествователь, ни его товарищи не готовы воспринимать данную ситуацию в контексте случайности. Несчастье, произошедшее с отцом Григорием, вызывает потребность своеобразного апеллирования к опыту православия, целью которого становится желание понять духовные причины произошедшего. Адресатом апелляции становится опытный священник Адриан, который раскрыл связь между произошедшим и длительным отсутствием дьякона на исповеди. В итоге следует краткий, но глубокий вывод, указывающий на неразрывную связь житейской и духовной граней человеческого существования.

Сюжетная цепочка *случай – апеллирование – вывод* характерна для художественной манеры писателя и проявляется в главах цикла события, например, «Дочь митрополита», «Мощи святителя Тихона», «Андрей Битов», «Литургия служится один раз на одном престоле» и других.

В цикле *события* часто показано несовершенство законов человеческой логики, подвергаются сомнениям категории «невозможность» и «прецедентность». На примере ряда эпизодов повествователь показывает, как молитвенное обращение к Богу способно изменить реальность вопреки существующим правилам и стереотипам. С подобными явлениями читатель сталкивается в главах «Августин», «О том, что нельзя совмещать служение Слову и заработок», «О том, как мы покупали комбайны» и т.д. В указанных главах изображены, на первый взгляд, безвыходные ситуации, разрешение которых по всем законам логики не представляется возможным. Так, в рассказе о комбайнах говорится о краже крупной суммы денег бухгалтером-аферистом из монастырской кассы. Заверения высокопоставленного работника прокуратуры о невозможности возврата денег вызывает своеобразную реакцию повествователя: «Ну, если вы ничего не

можете, то мы... Мы будем молиться!» [Шевкунов 2012, 531]. В результате возникает цепь, на первый взгляд, случайных обстоятельств, приведших к аресту преступника и возврату монастырских финансов. В финале главы повествователь формулирует вывод, в котором звучит мысль о тесной взаимосвязи духовных и земных законов: «Но самое главное, он (преступник – И.Л.) почувствовал действие в мире, в Церкви и над собой таинственного и всеблаготворного Промысла Божьего» [Шевкунов 2012, 583].

В подобных ситуациях представляется возможным упомянуть о реализации мотива «встреча с чудом», характерного и для цикла *судьбы*. Однако в данном контексте чудесное событие может быть воспринято как череда случайностей, удачное стечение обстоятельств. Данные ситуации возможны и для цикла *судьбы*, однако в последнем они фигурируют наряду с явлениями отчетливо сверхъестественного характера (видения, пророчества, чтение мыслей и т.д.).

Сравнивая художественную структуру циклов *судьбы* и *события*, можно отметить большую ориентацию первого на монастырский или приходской локус, статичность, связь с богослужебно-обрядовым комплексом. Персонажами данных глав чаще всего становятся насельники обителей, а многие знаковые для повествователя духовные откровения происходят во время священнодействий.

Цикл *события* имеет меньшую монастырскую закрепленность, больший динамизм и диапазон локаций. Пытаясь разрешить сложную жизненную ситуацию, повествователь часто оказывается в роли путешественника или паломника, посещает различные города России, выезжает за границу. Так, в главе «Августин» маршрут рассказчика включает Псково-Печерский монастырь, Троице-Сергиеву лавру, колхоз в Омской области, при этом стартовой и финальной точкой является Москва. В рассказе о покупке комбайнов повествуется о поездке отца Тихона в Германию.

С точки зрения особенностей персонажной системы, в цикле *события* она представлена более разветвленно и включает представителей многих общественных слоев, различных по своему отношению к вере и церковной жизни. Если в главах, посвященных жизнеописанию старцев, как правило, фигурируют верующие (монахи, послушники, паломники), то цикл *события* довольно часто обращается к жизни светских людей: представителей творческой интеллигенции, военным, работникам следственных органов, ученым, чиновникам.

Несмотря на внешние отличия, оба цикла тесно связаны между собой. С их помощью в произведении выстраивается единый идейно-тематический вектор, раскрывающий глубокую связь горнего и дольного миров, постоянное присутствие Создателя в жизни каждого человека. Очевидно, что каждая изображенная в книге ситуация способствует разрушению уверенности рассказчика в непреодолимости законов земного бытия, которые подвергаются изменениям благодаря воздействию Божественного Промысла.

Наряду с этим наблюдается постепенная психологическая трансфор-

мация личности повествователя и близких ему людей: изображенные в произведении встречи, беседы, наблюдения рассказчика, события и их удивительные стечения, сложные жизненные коллизии, – все это формирует почву для глубокого внутреннего осмысления и переживания, требующего как внутренней оценки, так и своеобразной диалогичности, поиска адресата, необходимого для литературной исповеди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С.С. Слово героя в прозе отца Ярослава Шипова «Неслучайность всего» // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 179–189.
2. Голубева Л.Н. Жанр проповеди в сборнике ««Несвятые святые» и другие рассказы» архимандрита Тихона Шевкунова // Художественный текст глазами молодых. Ярославль, 2017. С. 125–127.
3. Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. СПб., 1997. С. 9–13.
4. Моторина А.А. Русская художественная проза XX – начала XXI века: изображение духовного состояния человека в кризисную эпоху: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2018.
5. Патрикеев С.С. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в. (проблемы жанровой эволюции): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Коломна, 1999.
6. Пращерук Н.В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика. Екатеринбург, 2018.
7. Rogozin D.M. Книга о монашестве как светский феномен // Социологический журнал. 2012. № 2. С. 170–174.
8. Чемодуров К.В. Исповедь: сущность и формы бытия личности в духовной культуре: дис. ... к. филос. н.: 09.00.13. Курган, 2017.
9. Шевкунов Тихон, архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. М., 2012.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Boyko S.S. Slovo geroya v proze ottsa Yaroslava Shipova “Nesluchaynost’ vsego” [The Protagonist’s Word in Father Yaroslav Shipov’s Prose “Unprecariousness of Everything”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2018, no. 1 (44), pp. 179–189. (In Russian).
2. Rogozin D.M. Книга о монашестве как светский феномен [The Book On Monastic Life as a Secular Phenomenon]. *Sociologicheskyy zhurnal*, 2012, no. 2, pp. 170–174. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Golubeva L.N. Zhanr propovedi v sbornike “Nesvyatye svyatye i drugie rass-

kazy” arhimandrita Tihona Shevkunova [The Genre of Preaching in the Book «“Unholy Saints” and Other Stories» by Archimandrite Tikhon Shevkunov]. *Hudozhestvennyy tekst glazami molodykh* [Artistic Text through the Eyes of Young People]. Yaroslavl’, 2017, pp. 125–127. (In Russian).

4. Mihaylova M.V. Molchaniye i slovo (tainstvo pokayaniya i literaturnaya ispoved’) [Silence and Word (The Sacrament of Repentance and Literary Confession)]. *Metafizika ispovedi. Prostranstvo i vremya ispovedal’nogo slova* [Metaphysics of Confession. Space and Time of the Confessional Word]. Saint-Petersburg, 1997, pp. 9–13. (In Russian).

(Monographs)

5. Prashcheruk N.V. *Sovremennaya duhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika* [Modern Spiritual Prose: Traditions, Meanings, Poetics]. Ekaterinburg, 2018. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Motorina A.A. *Russkaya hudozhestvennaya proza XX – nachala XXI veka: izobrazheniye duhovnogo sostoyaniya cheloveka v krizisnyuyu epohu* [Russian Fiction at the Turn of the 21st Century: The Image of the Human Spirituality at the Time of Crisis]. PhD Thesis. Moscow, 2009. (In Russian).

7. Patrikeyev S.S. *Ispoved’ v poetike russkoy prozy pervoy treti XX v. (problemy zhanrovoy evolyutsii)* [Confession in the Poetics of Russian Prose of the First Third of the 20th Century (Issues of Genre Evolution)]. PhD Thesis. Kolomna, 1999. (In Russian).

8. Chemodurov K.V. *Ispoved’: sushchnost’ i formy bytiya lichnosti v duhovnoy kul’ture* [Confession: the Nature and Forms of Being of Personality in Spiritual culture]. PhD Thesis. Kurgan, 2017. (In Russian).

Леонов Иван Сергеевич, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы. Научные интересы: история русской литературы новейшего времени.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

Ivan S. Leonov, Pushkin State Russian Language Institute.

Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of World Literature. Research interests: history of Russian literature of Modern times.

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-7435-3963

Мемуаристика
Memoir Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00112

О.А. Симонова (Москва)

**О ВОЗМОЖНОМ ОКОНЧАНИИ МЕМУАРНОЙ ДИЛОГИИ
А.А. САКСАГАНСКОЙ О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ***

Аннотация. Писательница Анна Абрамовна Саксаганская оставила два мемуарных текста о своем пребывании на Украине во время Гражданской войны: «В тылу» и «Махно. Под черным флагом» (оба написаны в конце 1920 – начале 1930-х гг., опубликованы в 2018 г.). В этом мемуарном комплексе Гражданская война предстает неоконченной. Мы полагаем, что существует логическое окончание диалогии, созданное самим автором: им можно считать письмо А.А. Саксаганской к В.Д. Бонч-Бруевичу, в котором она описывает, как ей удалось добиться разрешения на возвращение в Петроград. Таким образом, воспоминания писательницы о жизни в Гражданскую войну обретают цельность и литературную завершенность. В статье впервые публикуется это письмо и дается его анализ. Письмо представляет интерес с нескольких точек зрения: 1) биографической, 2) исторической (оно проясняет, как осуществлялся выезд из Екатеринослава после Гражданской войны), 3) композиционной (письмо является окончанием мемуарной диалогии писательницы), 4) жанровой (оно представляет собой жанр письма в письме). Чужое письмо (Бонч-Бруевича), переписанное Саксаганской, становится текстообразующим началом для ее письма, и оно же является его главным героем. Эту же историю писательница впоследствии отразила в неоконченных мемуарах, но в них чужое письмо перестает быть субъектом повествования, становясь одним из его элементов. В статье делается вывод о повышенном внимании Саксаганской к документам и письмам, что создает литературоцентричность ее воспоминаний.

Ключевые слова: Гражданская война; А.А. Саксаганская; В.Д. Бонч-Бруевич; воспоминания; письмо в письме.

О.А. Simonova (Moscow)

**On the Possible End of A.A. Saksaganskaya's Memoirs
about the Civil War****

Abstract. Anna Abramovna Saksaganskaya wrote two memoirs about her stay in Ukraine during the Russian Civil War: “On the home front” and “Makhno. Under the black flag” (both were written in the late 1920s – early 1930s, published in 2018). The

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project number 19-78-10100)

Russian Civil War appears unfinished there. Its ending for Saksaganskaya is related with her return to Petrograd. She describes how she managed to get permission to this return in her letter to V.D. Bonch-Bruevich. So, we believe that this letter can be considered as a logical end of the memoir dilogy. Thus, the writer's memories of life in the Russian Civil War acquire integrity and literary completeness. This letter is published in the article for the first time and its analysis is given. The letter is interesting from several points of view: 1) biographical, 2) historical (it clarifies how the departure from Ekaterinoslav was carried out after the Russian Civil war), 3) compositional (as the end of the memoir dilogy), 4) genre (it is the genre of letter in the letter). Letter of Bonch-Bruevich rewritten by Saksaganskaya becomes the text-forming beginning of her letter, and it is its main character. Subsequently the writer reflected the same story in other unfinished memoirs, but there she did not copy the text of Bonch-Bruevich, it ceased to be the subject of the narrative, becoming one of its elements. The article discusses the attitude of the writer to documents and letters; it reveals the focus on literature in the world of Saksaganskaya's ego-text.

Key words: Civil war in Russia; A.A. Saksaganskaya; V.D. Bonch-Bruevich; memoirs; letter in letter.

Писательница Анна Абрамовна Саксаганская (урожд. Немировская; 1868, Верхнеднепровск – 1939, Ленинград) оставила два мемуарных текста о Гражданской войне: «В тылу» и «Махно. Под черным флагом». Они были написаны еще в конце 1920 – начале 1930-х гг., но опубликованы нашими усилиями только в 2018 г. [Симонова 2018; Саксаганская 2018 а; Саксаганская 2018 б]. Воспоминания описывают время пребывания писательницы на Украине в 1918–1919 гг.

Два логически связанных между собой мемуарных текста были написаны в обратном их содержанию хронологическом порядке. Последовательность написания воспоминаний обусловила разное окончание каждого из мемуаров. Написанный раньше, чем «В тылу», но рассказывающий о позже происходившем, текст «Махно. Под черным флагом» имеет финал, создающий кольцевую композицию самого мемуара. Так, начинается он с захвата Екатеринослава махновцами, а оканчивается их бегством из города и наступлением других войск: «Раздалось бряцание шпор. Это были белые. Через неделю пришли красные» [Саксаганская 2018 б, 448]. Все повествование, таким образом, очень строго ограничено пространством и временем – полутора месяцами конца 1919 г. в Екатеринославе.

Писавшийся в 1933 г. мемуар «В тылу» в большей степени претендует на политическое осмысление событий. Позиция повествователя в самом начале задана как позиция объективного исследователя (правда, в процессе развертывания событий повествователь сменяется рассказчиком, и от политических сентенций автор переходит к беллетристическому стилю): «Это далекое прошлое, сейчас это история 17-летней давности, – другая эпоха. Я успокоилась и вспоминаю пережитое объективно, без содрогания и ненависти, только с грустью. <...> Сейчас, расценивая пережитые события, я смотрю на них, как на всякую историю, сквозь призму трезвого

беспристрастного суждения и подвожу итоги» [Саксаганская 2018 а, 347].

При гетмане П.П. Скоропадском, правившем с весны 1918 г., въезд на Украину был разрешен только лицам, в ней родившимся. Действие мемуара «В тылу» начинается с описания хлопот Саксаганской о получении разрешения для ее служанки Елены (сама писательница родилась на Украине). Пять дней посещения украинского консульства не увенчались успехом, пока Саксаганской не помог случайно встретившийся знакомый земляк, занимавший пост в Министерстве земледелия. Написанное им ругательство за благонадежность Елены открыло писательнице дорогу на родину. Содержание документа осталось за границами воспоминаний, а в тексте причудливым образом сохранился его рудимент – только подпись: «Действительный Статский Советник Н.А.К.» (подразумевается, что в Петрограде 1918 г. носитель этого звания еще имел влияние). Как свидетельствуют разыскания украинского исследователя Ю.П. Кравца, по всей вероятности, речь идет о действительном статском советнике Николае Александровиче Капустине, бывшем земском начальнике 1-го участка Александровского уезда Екатеринославской губернии, который позднее занимал должность помощника управляющего Земским отделом МВД по сельской продовольственной части.

Упоминание этого письма, возможно, не имело бы большого значения, если бы включение его в текст не повлияло на общую структуру мемуарного комплекса Саксаганской. Именно письмо санкционировало путешествие и, таким образом, дало толчок развитию действия – описанию жизни во время Гражданской войны. Итак, начало мемуарной диалогии включает два важных момента: учреждение, от которого зависит возможность переезда, и волшебное письмо, дающее право уехать.

Финал мемуара «В тылу» свидетельствует о рамочном обрамлении текста; вновь звучит голос повествователя, который шаблонно патетически произносит: «Вскоре, со взятием Перекопа, прекратилась Гражданская война, и началась новая социалистическая жизнь великой стройки, [принес] мир, спокойствие и величие стране благодаря умелой дипломатии народных вождей и правильному разрешению национального вопроса» [Саксаганская 2018 а, 380]. Претендующее на авторскую оценку исхода Гражданской войны высказывание оказывается в то же время конъюнктурно правильным. Таким образом, воспоминания «В тылу» получили свое завершение, будучи обрамленными врезками от повествователя, а мемуар «Махно. Под черным флагом» будто бы требует продолжения, ведь в нем Гражданская война предстает неоконченной. Мы полагаем, что существует созданное автором логическое окончание мемуарной диалогии. Им можно считать публикуемое ниже письмо Саксаганской к В.Д. Бонч-Бруевичу.

Прежде всего нужно пояснить, что попытки писательницы опубликовать воспоминания сопровождалась многократными письменными обращениями к директору Литературного музея Бонч-Бруевичу. Письма помогают понять позицию автора воспоминаний (как непосредственного участника событий и «достоверного» их описателя), определить время на-

писания мемуаров и отражают попытки их опубликовать [Симонова 2018, 343–345]. В письмах обнаруживаются и биографические факты, самым важным из которых для нас является возвращение Саксаганской в Петроград. Ему посвящено целое письмо, датировать которое можно июнем 1932 г. (по фразе в письме Саксаганской Бонч-Бруевичу от 10 июня 1932 г.: «На днях вышлю вам ваше личное письмо, т<о> е<сть> мною переписанное, и так же мою приписку, какую службу сослужило оно мне» [Саксаганская, Письма, 16 об.]). Мы приведем письмо полностью по сохранившемуся автографу (НИОР РГБ. Ф. 369. К. 328. Ед. хр. 28. Л. 13–14 об.). Оно предваряется переписанным рукой Саксаганской письмом Бонч-Бруевича, включенным в авторский текст:

3 июля 1918 г.

Многоуважаемая Анна Абрамовна!

Я очень опасюсь, что скоро издать вашей книги не удастся, т<ак> к<ак> совсем не те вопросы теперь стоят на очереди. Если бы вы нашли возможным издать ее в другом месте, для вас это скорее решило бы вопрос, т<ак> к<ак> мне отнюдь не представляется в ближайшем будущем ее издание.

Готовый к услугам

В. Бонч-Бруевич.

Многоуважаемый Владимир Дмитриевич!

Посылаю Вам текст вашего письма, которое неожиданно сослужило большую мне службу. Письмо я получила в <19>18 году за день до моего отъезда на Украину. Оно меня сильно огорчило, и я его сунула в сумку. Чувства мои вам, конечно, понятны, как литератору – рушились мои мечты быть изданной вами как спецом литературы, и моя карьера<?> как беллетристки (помимо драматурга) была бы обеспечена, а теперь, несмотря <на то>, что меня издавало еще два издателя, отодвигалась на неопределенное время. Не понимаю, как это письмо около 2х лет (даже больше) пролежало в уголке кармашка сумки. Украина тогда представляла огнедышащий вулкан и, естественно, что я могла забыть о нем. Я ехала на Украину, мою родину, к моей сестре, думая пробыть там 3 мес<яца>, но благодаря войне (гражданской) я застряла. Ужасов перетерпела не мало, вы можете судить отчасти, хотя далеко не обо всем, по моему описанию о Махно.

Наконец, в <19>20 г<оду> красные утвердились на Украине и я, невзирая на все трудности, которые лежали на моем пути, чтобы получить право на выезд из Екатеринослава, ринулась хлопотать повсюду, где только было учреждение, относящееся к этому вопросу. Я хлопотал<а> более полугодом, я валялась (буквально) на панели с раннего утра, чтобы попасть одной из первых на прием. Тысячная толпа, среди которой и я находилась, – ждали мы под дождем, бурей, ураганом приема. Но все было тщетно, редкому счастливцу удавалось вырваться из города. Наконец, после долгих мытарств, измученная бессонными ночами, я была принята начальником, грозным гимназистом, еще не снявшим гимназического кушака с бляхой, лет 16–17, по обе его стороны стояли два вооруженных казака. Я подала ему мои бумаги. Едва взглянув на них, он потребовал у меня

бумагу от фининспектора. И как я его ни уверяла в том, что я писательница и не занимаюсь никакими делами, что я командирована Драмсоюзом, показала бумагу с внушительными печатями, мой глас был гласом вопиющего в пустыне. Я принуждена была уйти. Состояние мое было близко к самоубийству. Снова я на мученическом крыльце, где столько ночей не спала и дум передумала. – Вы обратили внимание, Владимир Дмитриевич, что толпа, имея общую идею: родственно близок, каждый брат друг другу, не зная ни социального положения один другого, ни имени, ни звания, общая забота связывает всех в один тесный узел. Так было и со мной. Вид у меня был более чем драматический и, вероятно, возбудил сочувствие толпы. Некоторые из них обратились ко мне с вопросом: «Отказано?» Я ответила утвердительно. – «Может быть, у вас есть протекция?» Я ответила, что я из Петрограда и в городе никого не знаю. (Голос): «Но, может быть, какое-нибудь письмо?» Меня вдруг словно обухом ударило по голове. Я схватила свою старенькую, истрепанную сумку, которую не раз вырывала из рук озверелых бандитов и сунула руку в разорванные кармашки. И о радость! Я имею письмо от Бонч-Бруевича! Тот (голос): «Что же вам еще нужно?» «К кому мне обратиться?» «В совнарком <ошибка Саксаганской, этим словом она называет какое-то советское учреждение в Екатеринославе – О.С.>, обогните этот угол, дверь справа». Я полетела без крыльев. Вбегаю, спрашиваю начальника. «Вам что надо?» (это был сам начальник лет 35–<3>7), – предупредительно и корректно. «Почему мне не дают (кричу и крепко зажала Ваше письмо с расплывшимися строками) право на выезд? Я из Петрограда, я приехала в Е<катеринослав> временно и благодаря Граж<данской> войне застряла. Я больше полугода хлопочу об отъезде, и мне не дают разрешения, а сейчас потребовали какую-то справку от фининспектора». – «Кто вас здесь знает?» «Вот кто меня знает!» Хлопаю я ладонью по вашему маленькому, но многозначительному письму, и энергично кладу его перед очами начальника. Он взглянул на подпись, и мгновенно лицо его приняло выражение, трудно определить, но мне показалось, что он хочет стать передо мною во фронт. «Так что же еще нужно?» – крикнул он, и поспешно в одну секунду я получила право на выезд.

Спасибо за далекую услугу, надеюсь, и впредь не забудете.

Анна Саксаганская [Саксаганская, Письма, 13–14 об.].

Очевидно, что в художественном отношении это малоталантливое и даже малограмотное произведение, так как преследуемые автором цели были вовсе не литературные, а этикетные. Но вместе с тем письмо чрезвычайно важно в нескольких отношениях. Во-первых, оно освещает факт биографии Саксаганской. Известно, что Саксаганская служила в екатеринославской библиотеке в 1919–1921 гг., потом в 1921–1923 гг. – воспитательницей в детском доме в Петрограде [Саксаганская, Ходатайство, 13]. Письмо уточняет месяц, когда она покинула Петроград, – июль 1918 г. – и проясняет обстоятельства ее отъезда с Украины в 1921 г.

Во-вторых, письмо интересно с исторической точки зрения – оно вносит дополнительные штрихи к тому, как осуществлялся выезд из Екатеринослава во время Гражданской войны. В нем живописно описаны и

бесконечные очереди, пребывание в которых требовало много времени и терпения; и колоритная фигура красноармейского начальника – грозного гимназиста, воплощающего новые советские порядки; и характерное требование разрешения от фининспектора, и легкость выезда для связанных с большевиками людей.

В-третьих, оно является завершающим штрихом в автобиографическом описании жизни Саксаганской на Украине. Воспоминания «В тылу» начинались с хлопот о санкции на выезд, приведенное письмо описывает усилия по поводу получения разрешения на выезд из Екатеринослава. Так оно вписывается в композицию воспоминаний, завершая текст тем же набором обстоятельств, что и в начале: так же возникает пресловутая контора, в которой действительно только случайным образом оказавшееся в руках Саксаганской письмо от сильного мира сего. У мемуарной дилогии появляется окончание, созданное в жанре письма, но стилистически приближающееся к тексту воспоминаний. Повествование в нем беллетризовано, события нагнетаются, подчеркивается трагизм положения автора: «Я хлопотал<a> более полугода, я валялась (буквально) на панели с раннего утра, чтобы попасть одной из первых на прием. Тысячная толпа, среди которой и я находилась, – ждали мы под дождем, бурей, ураганом приема». Перечисление страданий Саксаганской рассчитано на сочувствие адресата («после долгих мытарств, измученная бессонными ночами»). Литературность стиля писательницы выражена и в том, что она воспроизводит диалог, используя авторские ремарки, то есть использует приемы написания пьесы (вспомним, что она драматург). Ее письмо включает несколько сценок с диалогами.

В приведенном письме есть художественный прием, который неоднократно появляется в воспоминаниях: в других местах дилогии также описываются документы, значение которых настолько велико, что они каждый раз спасают жизнь писательницы. В мемуаре «В тылу» это справка из Драмсоюза, которая выручает ее во время налетов разных армий: «Мне несколько раз приходилось отражать воинственные набеги храбрых воинов от нашего двора, благодаря моему званию писательницы. Со мной всегда находилась данная мне из Драмсоюза справка о том, что писательница Анна Абрамовна Саксаганская командирована в гор<од> Екатеринослав, чтобы взять отчетность у театрального агента и т. д. Вот этой бумажкой я спасала двор. Звание писательницы оказывало на многих грамотных бандитов магическое действие» [Саксаганская 2018 а, 370] (мотив с той же спасительной справкой – в рассматриваемом письме). В мемуаре о Махно это записки Волина, которые становятся ее охранной грамотой, она называет их «отменной смертной казни, по крайней мере, десяти человек» и описывает, какой эффект они произвели у собиравшихся казнить ее махновцев: «Внезапно разорвавшаяся бомба поразила бы их меньше, нежели мои записки. Записки переходят из рук в руки. Сразу перемена» [Саксаганская 2018 б, 435]. (Спасительный эффект документов становится лейтмотивом ее эго-текста в целом: в одном из писем Бонч-Бруевичу она

отзывается об упомянутом письме Волина: оно «спасло меня от ужасной смерти под пытками, на которые был так горазд Батько» [Саксаганская, Письма, 23 об.]. Наконец, здесь – письмо Бонч-Бруевича, которое оказывает такое же влияние на большевиков, как письмо статского советника – на консульских чиновников.

Вообще, в художественных произведениях о Гражданской войне известна роль спасительных писем, которые при необходимости заменяют документ и помогают выдать себя за того, кого нужно (см., например, повесть «Школа» Гайдара). Но у Саксаганской внимание к бумагам чрезмерно. Так, у каждой героини повествования был свой документ, которым она подтверждала свое право на жизнь: «Я лично не боялась за себя, бумажка, удостоверяющая мою личность, всегда была со мной. Что касается Юлии Ибрагимовны и Елены, – им тоже не грозила опасность; у Юлии Ибрагимовны был портрет Али – штабс-капитана, ее мужа, а Елена – крестьянка. Все, по-видимому, слагалось в нашу пользу» [Саксаганская 2018 а, 372].

В то же время такое значение бумаги приобретают именно в пределах созданного автором художественного мира, что в очередной раз свидетельствует о принадлежности приведенного письма к мемуарному комплексу. Впоследствии, обобщая эти факты, писательница подчеркнет литературоцентричность своей жизни: «В моих воспоминаниях “Под черным флагом” и “В тылу” я описываю мои переживания во время гражданской войны, где жизнь всякого гражданина висела на волоске; пожалуй, меня спасала моя Литература, это была моя защита и, как ни странно может показаться, я в самую опасную минуту заявляла: “я писательница”, и отъявленные убийцы относились ко мне с уважением» [Саксаганская, Дополнение, 17 об.].

В реальной жизни значение документов было для нее не так сильно. Как утверждает Саксаганская, у нее было письмо от Ленина, которое она при отъезде в Екатеринослав спокойно сдала на склад со своими вещами, и впоследствии оно пропало при реквизиции ее имущества [Саксаганская, Письма, 7]. Трудно поверить в то, что Саксаганская, зная степень важности официальных бумаг, могла так легко расстаться с письмом от главы государства, если только это осознание не пришло к ней за годы Гражданской войны. В любом случае, в отношении писательницы к официальным бумагам очевиден имеющийся зазор в ее художественных произведениях и житейском быту.

И еще один момент, который мы хотим подчеркнуть, размышляя о форме этого письма: это практически не исследованный жанр письма в письме, достойный отдельного рассмотрения. Чужое письмо дает Саксаганской толчок к написанию собственного, при этом структурно входя в него. Оно является отправной точкой повествования и, больше, поводом для его развертывания. Как отметил П.Х. Тороп, «работы М. Бахтина положили основу интересу к поэтике “чужого слова” в его самых разных проявлениях. Один из важных выводов М. Бахтина – диалогичность “чужого слова” и всего текста, заставляет думать и о принципах поведения

одного текста в другом (интекста)» [Тороп 1981, 33]. В данном случае чужое письмо становится текстообразующим началом для письма Саксаганской, и оно же является его главным героем. В изложении Саксаганской письмо Бонч-Бруевича становится главным действующим персонажем реально бывшей с ней истории. Поэтому приведение его полного текста необходимо автору, писательница включает его в свое письмо. Проявление почтительности к Бонч-Бруевичу выражается в том, что писательница не пересказывает письмо, а приводит полностью. Это определенный этикетный жест: чужой текст оформлен как чужой – это текст адресата, не апроприированный писательницей. В то же время существование письма Бонч-Бруевича в целостном виде, с этикетными формулами, подписью и датой, позволяет представить его в качестве отдельного субъекта.

Как, согласно бахтинской концепции, разные точки зрения создают конфликтность в едином тексте, так чужой текст становится конфликтно образующим в судьбе писательницы. У письма Бонч-Бруевича двойная роль: в Петрограде оно означало конец карьеры беллетристики, на Украине оно выручает Саксаганскую в момент получения разрешения на выезд. Письмо приобретает жизнетворческую функцию – сначала оно разрушает судьбу писательницы, потом налаживает. В то же время, кроме свидетельств самой писательницы, у нас нет документальных подтверждений о значении этого письма в ее жизни. С одной стороны, нет оснований подвергать рассказанное сомнению, но с другой – несомненна литературоцентричность текста, повествование разворачивается вокруг письма Бонч-Бруевича. По сути, перед нами рассказ о судьбе письма. Это детективная история, в которой повествование начинается с разгадки. Сначала писательница приводит текст письма, которое оказалось важным для нее. А уже потом рассказывает об обстоятельствах его получения, о том, как оно ее огорчило, о том, как она забыла о нем на два года. И завершающий аккорд – предоставление его начальнику советского учреждения и произведенный им эффект (обратный тому, который в свое время испытала она). Любопытно, что само письмо «с расплывшимися строчками» сохранилось [Саксаганская, Альбом, 102–103], оно вклеено Саксаганской в альбом с письмами и отзывами разных лиц о ее творчестве, что подтверждает важность его для писательницы.

Характерно, что существует не единственный вариант приведенного письма Саксаганской. Сохранился его черновик, написанный теми же чернилами на таких же листах в клетку формата А4, обрывающийся фразой «Когда я пришла домой» [Бонч-Бруевич, Письма, 1–2 об.]. Кроме того, по-видимому, в середине 1930-х гг. Саксаганская писала воспоминания, в которых пыталась отразить свою творческую биографию и основные события жизни [Саксаганская, Дополнение, 1–32]. Они создавались уже после воспоминаний о Гражданской войне; в них писательница описывает события своего отъезда с Украины. Так содержание письма занимает свое законное место в мемуарном тексте Саксаганской. Но в целом эти мемуары остались незавершенными, остается неясной их композиция, нет и

чистового варианта. Хотя незаконченные мемуары формально являются последним авторским текстом, приведенное письмо к Бонч-Бруевичу обладает перед ними выраженным преимуществом. Оно писалось как автономный текст, было ориентировано на читателя и прочитано.

Между тем, в соответствующем отрывке воспоминаний дано больше подробностей, и некоторые аспекты хлопот Саксаганской описаны иначе. Так, она мотивирует свой отъезд: на нее угнетающе действовали «голод, разруха, растерянность, безыдейность» [Саксаганская, Дополнение, 8]. Она объясняет сложности с выездом: «Никто не имел права выехать без разрешения коменданта. <...> Только командировочные имели право на выезд, остальная публика хоть умирай» [Саксаганская, Дополнение, 8]. Ю.П. Кравец отмечает маловероятность ее рассказа, так как каких-либо сведений о запретах или ограничениях на выезд населения из Екатеринослава в конце 1920–1921 гг. не имеется.

В неоконченных воспоминаниях более реалистично, по сравнению с письмом, обозначено время ее пребывания в очередях: хлопотала она не более полугода, а неделю до того, как попасть к коменданту. Появляется отсылка к началу воспоминаний – упоминанием их героини служанки Елены. Оказалось, что Саксаганская отправила ее в Петроград годом ранее с латышом-офицером. Далее Саксаганская описывает свой характер: «Сестра меня называла прямо сумасшедшей, но раз я задалась целью, я должна выполнить ее» [Саксаганская, Дополнение, 8]. Вообще, представление себя в образе сильной, бесстрашной, целеустремленной героини – лейтмотив как ее воспоминаний о Гражданской войне, так и неоконченного фрагмента.

Стилистически выравняется и портретно заостряется образ начальника: «Наконец, через неделю, дошла моя очередь. Я зашла в комендантскую. Два громадных казака, вооруженных, стояли подле юного гимназиста, не успевшего снять с себя гимназической рубашки, стянутой кушаком, с бляхой. Он грозно посмотрел на меня, пощипывая несуществующие усы, и ломающимся голосом спросил: – Что Вам?». Усиливается здесь и карикатурность ситуации: начальник приказывает вывести просительницу, на что Саксаганская реагирует с иронией: «Я не дождалась услуг казаков, ушла» [Саксаганская, Дополнение, 8 об.]. В своем письме она не упоминает о том, как в толпе ей сказали, что нужно было дать взятку гимназисту.

Стирается болезненность эффекта, произведенного на нее письмом Бонч-Бруевича: «В <19>18 году Вл<адимир> Дм<итриевич> должен был в своем издательстве издать том моих рассказов, но так как он в <19>18 году вошел в правительство В<ладимира> Ильича Ленина, издательские дела были им ликвидированы. Он мне написал письмо данного содержания» [Саксаганская, Дополнение, 9]. Письмо Бонч-Бруевича перестает быть субъектом повествования, становясь одним из его элементов, – этот момент подчеркивает, что перед нами другой текст, имеющий иные задачи и жанровое исполнение.

Далее – начальник советского учреждения изображен не один: «За сто-

лом сидело трое, очень прилично одетых средних лет мужчин» [Саксаганская, Дополнение, 10]. И время снова приобретает более правдоподобные очертания: не «поспешно в одну секунду», а «через десять минут за подписью комиссара я получила не только пропуск, но и билет на выезд» [Саксаганская, Дополнение, 10]. Очевидно, здесь ошибка памяти мемуаристки: билет на поезд комиссар не мог ей дать.

Смысловой акцент повествования переносится, в черновике мемуаров кульминацией становится не обнаружение письма, а показ его родным: «“Вот билет и пропуск”, – почти шепотом от сильного переутомления сказала я, бросив на стол драгоценные бумаги. Вокруг столпились соседи, родные, рассматривая мандат на выезд. Ахали и охали. Это было так же тяжело, как достать звезду с неба» [Саксаганская, Дополнение, 10–10 об.]. Судьбоносное значение бумаг и внимание к ним родных писательницы повторяет момент из воспоминаний «Под черным флагом»: «Вбегаю к сестре, сажусь, чувствую, как подкашиваются ноги, бросаю записки на стол, сестра с мужем, бледные до синевы, схватывают их» [Саксаганская 2018 б, 435].

Характерно, что финал мемуарного фрагмента, как и начало воспоминаний «В тылу», переводит на обобщения, повествование завершается риторическим вопросом: «О возвратном пути в Петроград не стану описывать. Это был тяжелый сон. Все вагоны были переполнены до отказа. От напора человеческих тел поднимались со своих мест более слабые. Вонь, ругань, одичанье, озверелые люди.

В каком столетии живу я?» [Саксаганская, Дополнение, 10 об.]. Возможно, этот мемуарный фрагмент еще в большей степени, чем приведенное письмо, можно было бы признать окончанием мемуарного комплекса – им создается кольцевая композиция, в которой начало и конец рифмуются риторическими сентенциями. Но, на наш взгляд, этот черновой вариант не обладает цельностью и завершенностью, характерными для письма к Бонч-Бруевичу. Поэтому последнее мы считаем, по формальным признакам, окончанием мемуарного комплекса о Гражданской войне, обосновывая это тем, что оно – автономный текст, завершенный автором.

Кроме того, с точки зрения жанра приведенное письмо оказалось интересным для анализа: воспроизведение письма Бонч-Бруевича целостным текстом в письме Саксаганской делает возможным разговор о нем как об отдельном персонаже. Его субъектная, ролевая функция кажется важнее текстовой включенности в письмо Саксаганской, что, впрочем, не умаляет значения наличия письма в письме. Учитывая все вышесказанное, можно сделать вывод о том, как малозначительное, на первый взгляд, частное письмо оказывается не только комментарием к биографии его автора, но и провоцирует разговор о границах художественного текста и функциональных особенностях жанра письма в письме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонч-Бруевич В.Д. Письма к А.А. Саксаганской // РО ИРЛИ РАН. Р. I. Оп. 25. Ед. хр. 203.
2. Саксаганская А.А. Альбом со стихотворениями и др. // РО ИРЛИ РАН. Р. I. Оп. 25. Ед. хр. 201.
3. Саксаганская А.А. Дополнение к воспоминаниям о Махно // РО ИРЛИ РАН. Р. I. Оп. 25. Ед. хр. 200. Л. 1–32.
4. (а) Саксаганская А. В тылу / подгот. текста и коммент. О.А. Симоновой // Историография гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов / отв. ред., сост. Д.С. Московская. М., 2018. С. 347–380.
5. (b) Саксаганская А. Махно. Под черным флагом / подгот. текста О.А. Симоновой, коммент. Ю.П. Кравца и О.А. Симоновой // Историография гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов / отв. ред., сост. Д.С. Московская. М., 2018. С. 381–448.
6. Саксаганская А.А. Письма к В.Д. Бонч-Бруевичу // НИОР РГБ. Ф. 369. К. 328. Ед. хр. 28.
7. Саксаганская А.А. Ходатайство о получении персональной пенсии в Наркомпрос на имя А.В. Луначарского. Личная карта инвалида, испрашивающего назначение персональной пенсии или пособия // ГАРФ. Ф. 539. Оп. 3. Ед. хр. 5749.
8. Симонова О.А. Мемуары А.А. Саксаганской о Гражданской войне в Екатеринославе // Историография гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов / отв. ред., сост. Д.С. Московская. М., 2018. С. 337–346.
9. Тороп П.Х. Проблема интекста // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. С. 33–44.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Simonova O. A. Memuary A.A. Saksaganskoy o Grazhdanskoy voyne v Ekaterinoslave. [A.A. Saksaganskaya's Memoirs about the Civil War in Ekaterinoslav]. *Moskovskaya D.S. (ed.) Istoriografiya grazhdanskoy voyny v Rossii. Issledovaniya i publikatsii arkhivnykh materialov* [Historiography of the Civil War in Russia. Research and Publication of Archival Materials]. Moscow, 2018, pp. 337–346. (In Russian).
2. Torop P.Kh. Problema inteksta [The Problem of Intext]. *Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 567. Tekst v tekste. Trudy po znakovym sistemam XIV*. [Scientific Notes of Tartu State University. Issue 567. The Text in the Text. Works on Sign Systems XIV]. Tartu, 1981, pp. 33–44. (In Russian).

Симонова Ольга Алексеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: русская литература конца XIX – начала XX века, женские журналы, массовая литература, детская литература.

E-mail: osimonova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4802-7750

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

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: Russian literature of the Silver Age, women's magazines, mass literature, children literature.

E-mail: osimonova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-4802-7750

Зарубежные литературы
Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00113

К.С. Шаров (Москва)

ХРИСТИАНСКАЯ ПРОПОВЕДЬ
КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ МОТИВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
РЫЦАРСКОЙ ПОЭМЫ «СЭР ГАВЕЙН И ЗЕЛЕНЬ РЫЦАРЬ»

Аннотация. В статье изучается рыцарская поэма неизвестного автора «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», написанная на северо-западном диалекте среднеанглийского языка приблизительно в 1330–1400 гг. как образец светской католической средневековой гомилетики. Цель работы – проанализировать христианские гомилетические особенности поэмы. На основе анализа «Сэра Гавейна» в рамках озвученной гипотезы показано, что поэма может быть представлена как пространство противостояния христианских (король Артур, сэр Гавейн, рыцари Круглого Стола) и языческих (Зеленый Рыцарь, Фея Моргана, леди Бертилак) сил. Показано, что религиозные смыслы поэмы тесно связаны с гендерными смыслами. Христианские смыслы «Сэра Гавейна» не лежат на поверхности, не прочитываются в тексте сразу же, а являются некоторым образом замаскированными, скрытыми в глубине текста в виде символов, загадок, коннотативных семиотических построений, связанных с темой гендерного конфликта. В рамках предложенной концепции центральным семантическим местом поэмы становится психологическая дуэль сэра Гавейна и леди Бертилак, которую можно трактовать как материализацию восстания мира темных оккультных сил на мир христианский, поскольку, по мнению самого сэра Гавейна, он поверил в магию, язычество и в то, что именно колдовство, а не Бог спасет его от неминуемой, как он считал, смерти. В статье с точки зрения христианской психологии проводится сопоставление внутреннего и внешнего понимания греха сэра Гавейна, при этом субъективное восприятие своего поступка героя намного серьезнее, чем трактовка с точки зрения общего католического подхода «сделанный грех – принесенное покаяние». Делается вывод, что исследование католической гомилетики как сюжетобразующего принципа «Сэра Гавейна» ценно эвристически и может служить средством открытия христианских смыслов и в других произведениях куртуазной средневековой литературы. Как показательный образец куртуазного рыцарского романа поэма «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» может являться поучительным примером светской католической гомилетики позднего средневековья.

Ключевые слова: сэр Гавейн; Зеленый Рыцарь; артуровский цикл; средневековая литература; рыцарский роман; католическая гомилетика; литературная христианская проповедь.

K.S. Sharov (Moscow)

Christian Sermon as a Plot-forming Motif
of Medieval Chivalric Poem “Sir Gawain and the Green Knight”

Abstract. The article studies chivalric poem “Sir Gawain and the Green Knight” written by an unknown author in the Northwest dialect of middle English around 1330–1400 as an example of secular Roman Catholic medieval homiletics. The aim of the paper is to analyse Christian homiletic features of the poem. Based on the analysis of “Sir Gawain” within the author’s hypothesis, it is shown that the poem can be presented as a space of confrontation between Christian (King Arthur, Sir Gawain, the knights of the Round Table) and pagan (the Green Knight, Morgan le Fay, Lady Bertilak) forces. It is demonstrated that the religious meanings of the poem are closely related to gender meanings: men are considered Christians while female power is attributed the pagan colour. The Christian meanings of “Sir Gawain” are not overt, they cannot be read in the text at once, but they are in some way disguised, hidden in the depth of the text in the form of symbols, riddles, connotative semiotic constructions related to the theme of gender conflict. Within the concept proposed, the main semantic space of the poem is represented by the psychological duel between Sir Gawain and Lady Bertilak. It can be interpreted as the materialisation of the dark occult forces uprising for a battle with the Christian world. The paper compares the internal and external understanding of Sir Gawain’s sin from the point of view of Christian psychology. It is shown that the subjective perception of Sir Gawain’s infamous deed is much more serious than the interpretation from the point of view of the general Roman Catholic approach “the sin made – the penitence brought”. In Gawain’s own opinion, he learned to believe in magic, paganism and witchcraft precisely starting with his committed sin. It is concluded that the study of the Roman Catholic homiletics as a plot-forming principle of “Sir Gawain” may possess an heuristic value and can serve as a means of discovering Christian meanings in other samples of courtly medieval literature.

Key words: sir Gawain; the Green Knight; Arthurian cycle; medieval literature; chivalric novel; Roman Catholic homiletics; literary Christian sermon.

Введение

Средневековая европейская литература являет нам множество светских произведений, написанных преимущественно с христианскими гомилетическими целями. Здесь – и христианские элегии (например, «Видение Креста», «Феникс», «Исход», «Странник», «Моряк»), и произведения героического эпоса (например, «Беовульф», «Песнь о Роланде»), и куртуазные поэмы («Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, «Признания влюбленных» Джона Гауэра), и аллегорические поэмы («Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда – авторство предположительно). Несмотря на то, что жанр этих произведений весьма отличаются друг от друга, а время написания может разниться на шесть-семь веков, их все объединяет разработка тем христианского морализаторства и светской христианской

проповеди. Более того, в приведенных поэмах христианская проповедь является центральной, сюжетформирующей темой.

Что я имею в виду под «светской христианской проповедью»? Говоря о средневековой гомилетике, я предлагаю разделять ее на церковную и светскую гомилетику. Если в первой представители церкви обсуждали по большей части теологические, этические и натурфилософские проблемы для распространения и комментирования слова Божьего (например, схоластическая традиция предоставляет нам достаточно примеров подобной гомилетики), то во второй миряне – или реже клирики – разрабатывали гораздо более широкий круг вопросов, связанных с проповедью христианства, куда могли попасть интерпретации языческой мифологии, народного эпоса, достаточно вольные пересказы и переосмысления Священного Писания, изложения древних легенд и преданий на околохристианские темы. При этом жанровый состав светской гомилетики был гораздо шире, чем церковной. Светскую средневековую литературную гомилетику можно считать неканонической, поскольку в ней редко встречаются развернутые логические рассуждения или отсылки к творениям отцов церкви, нет точного цитирования священных текстов.

Не являясь теологическими сочинениями клириков католической церкви, обсуждаемые средневековые поэмы и романы, тем не менее, в значительной степени способствовали распространению христианства в образованной среде. Наиболее популярным жанром западноевропейской литературы светская литературная гомилетика стала в эпоху позднего средневековья. Известно, что даже ряд европейских монархов и католических иерархов в этот период заказывали известным поэтам написание подобных произведений с целью максимально широкой проповеди христианства. Так произошло, к примеру, когда Джоанна Кентская заказала Джеффри Чосеру написание поэм, прославляющих Христа – и на свет появились его «Дом славы» и «Легенда о хороших женщинах» [см.: Allen 1987, 422; Hoffmann 1966, 117].

В данной статье я постараюсь доказать, что куртуазная поэма (роман) «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», написанная неизвестным поэтом примерно в 1330-1400 гг. на северо-западном диалекте среднеанглийского языка, также является христианским гомилетическим произведением. Целью статьи будет анализ филологических особенностей такой гомилетики.

Автор «Сэра Гавейна» – как считается, тот же самый человек, который написал христианские элегические поэмы «Жемчужина», «Терпение» и «Чистота»; он часто именуется «Жемчужным поэтом» (*Pearl Poet*). Эти христианские поэмы вместе с куртуазным романом содержатся в одном и том же манускрипте *Cotton Nero A.x* из коллекции сэра Роберта Брюса Коттона (1571–1631) и схожи стилистически [Blanch 2000, 208]. Однако, в отличие от данных трех сопутствующих роману христианских поэм, «Сэр Гавейн» – произведение более сложное и многоплановое. Католическая гомилетика в «Жемчужине», «Терпении» и «Чистоте» – явная, очевидная, находящаяся на поверхности, но в «Сэре Гавейне» она скрыта, замаски-

рована автором, образует слой неявных смыслов. В данной статье мы попытаемся выявить и описать эти смыслы.

Христианство и гендерная тема в «Сэре Гавейне»

Представляет интерес то, что христианская проповедь в романе тесно связана с гендерной тематикой. С первого взгляда, это звучит достаточно странно, если не сказать – парадоксально. Однако при более детальном исследовании оказывается, что христианский мир романа в основном представлен мужчинами, а тема женщин и женской власти, наоборот, тесно связана с оккультизмом и язычеством. Возможно, в этом сказалось личностное предвзятое отношение Жемчужного поэта к женщинам [Rowley 2003, 160]. С другой стороны, эта особенность может являться проявлением более широкой средневековой католической традиции отождествлять женское начало со стихийными силами природы, с оккультизмом, магией и колдовством [Shoaf 1984, 19]. Например, во многих эпических произведениях женские образы либо вообще отсутствуют, либо их крайне мало. Существует точка зрения, что авторы опасались в средние века вводить большое количество женских персонажей в свои произведения, дабы не вызвать культурного диссонанса [Kitteredge 1916, 14; Taylor 1974, 10] и даже гнева католической церкви [Brewer 1976, 575].

Христианские смыслы «Сэра Гавейна» не лежат на поверхности, не прочитываются в тексте сразу же, а являются некоторым образом замаскированными, скрытыми в глубине текста в виде символов, загадок, коннотативных семиотических построений, связанных с темой гендерного конфликта.

Методологически наше исследование будет базироваться на концепциях Эдит Уильямс [Williams 1985] и Джеральдины Хен [Heng 1991], которые выявили и описали гендерную составляющую поэмы. Мы свяжем гендерную составляющую и христианство и постараемся разобраться в особенностях такой связи.

Женские образы «Сэра Гавейна»

«Сэр Гавейн» – произведение артуровского цикла; в поэме мы можем найти как некоторые привычные женские образы корпуса, посвященного двору короля Артура, так и некоторые новые [Isaacs 2009, 150–151]. Королева Гвиневера и Игрейна, герцогиня Корнуольская – жена и мать Артура – находятся на периферии сюжета; многочисленные леди и фрейлины в Камелоте и замке де Оdezера оттеняют сюжет; в центре же его – Фея Моргана и леди Бертилак.

Фея Моргана

Фея Моргана – персонаж, традиционно понимаемый антагонистически по отношению к королю Артуру; это его сестра, но и один из самых

опасных и коварных его врагов. Артуровские легенды, в целом, сходно описывают степень родства Морганы и Артура: Моргана – дочь Игрейны от первого брака с Горлойсом, Артур – сын Игрейны от брака с Утером Пендрагоном [Vaughan 1950, 242].

Думаю, считать Моргану обычным противником Артура, как это делает Дж. Киттредж [Kitteredge 1916, 42], не совсем верно. Моргана – это, по сути, *alter ego* Артура; везде, где действует Артур, появляется и его женское отображение – отображение в темном мире. Король и фея – некое литературное символическое единство, что доказывает Джон Берроу [Burrow 1965, 31].

Ряд исследователей останавливается на психологическом аспекте взаимосвязи Артура и Морганы.

Эти авторы отмечают, что во всей обширной антологии артуровских легенд король, когда бы ему ни представлялась такая возможность, никогда не убивал Моргану, а всегда либо сам отпускал ее, либо подстраивал события определенным образом, и его сестра неким удивительным образом могла избежать наказания, заключения под стражу и вероятной казни. Характерно, что не чары выручали фею в прямом столкновении с Артуром, но он сам словно не желал над ней окончательной победы. Сходным образом и Моргана, хотя и боролась все время с рыцарями Круглого Стола и всячески расшатывала власть Артура, тем не менее, никогда не стремилась к его смерти [Venson 1965, 8, 84]. Как полагает Джеральдина Хен, она ревновала его к его рыцарям, Гвиневере, даже их общей матери, у кого она всегда была нелюбимой [Heng 1991, 501]. Моргана со *смертельной* решимостью пыталась разрушить все, чем обладал Артур, оставив для него лишь себя саму; боролась с ним *до смерти*, но всегда удерживалась на грани *жизни*. Словенский психоаналитик Младен Долар полагает, что архетипическое повествование о взаимоотношениях короля Артура и Морганы – это свидетельство наличия Другого, психологического двойника, вытесненного в сферу бессознательного [Dolar 1996, 21]. Артур и Фея Моргана в артуровском средневековом эпосе являют собой неразрывное единство; если погибнет один, то и второму грозит неминуемая смерть. Вспомним, что у Томаса Мэлори в «Смерти Артура», когда король погибает, старшая сестра, оплакивая его, садится с его телом на корабль и, навсегда покидая Британию, отплывает в Авалон – страну вечно цветущих яблонь. Любовь-ненависти – вот краткая формула взаимоотношений Артура и Морганы.

Не споря с психологическим толкованием отношений Артура и его сестры Феи Морганы, я сосредоточусь, тем не менее, на религиозном аспекте. В религиозной трактовке неразрывной связи Артура и Морганы в «Сэре Гавейне и Зеленом Рыцаре» есть свои особенности, на которых мы сейчас остановимся.

Как считает Роберт Бланч, Моргана в большинстве произведений артуровского эпоса – олицетворение колдовства и древнего кельтского язычества; Артур – христианства [Blanch 1966, 27]. Примечательно, что у повелителя Британии – славного и доблестного короля Артура, воплощения

чести, мужества и всевозможных рыцарских достоинств, – в качестве религиозного противника в «Сэре Гавейне» выступает расчетливая и коварная женщина. У христианского короля, праведника, почти святого главный враг – это ведьма. Сэр Гавейн в рассматриваемом нами романе – христианский чемпион короля Артура, в то время как леди Бертилак и Зеленый Рыцарь – языческие воители Морганы.

При внимательном прочтении «Сэра Гавейна» оказывается, что Фея Моргана обладает могуществом, либо сопоставимым с властью своего брата, либо даже большим, хотя он был королем, а она была в социальной иерархии Камелота никем, изгоем из государства. Джон Берроу полагает, что в такой форме Жемчужный поэт мог отображать повсеместно бытующие в Британии в XIV в. языческие простонародные суеверия [Burrow 1965, 73]. Как указывает Уильямс, несмотря на охватывающую все Британские острова проповедническую пастырскую деятельность, языческие и полуязыческие верования, а также обращение к колдовству были не такими редкими явлениями во времена Столетней войны [Williams 1985, 50].

Сам центральный сюжет «Сэра Гавейна», по сути, обусловлен и продиктован языческой властью Морганы – колдуньи, которая была настолько сильна, что могла открыто бросить вызов всему славному христианскому Камелоту и обществу рыцарей Круглого Стола. Сестра Артура не собирает полки, не нанимает головорезов; ее власть – это не только власть демонов. Это еще и гендерная власть, реализуемая в ситуации, когда мужчина-христианин может оказаться обманутым женщиной-колдуньей, пойманым в капкан, расставленный ей. Атака ведьмы Морганы направлена не только на Артура и его рыцарей (Гавейн в этом смысле – лицо случайное), но и, в конечном итоге, на все христианство в целом.

Моргановская гендерная власть – это власть психологическая, предписывающая мужчине психологические комплексы, запреты и императивы, стереотипы поведения и желания. Когда сэр Гавейн – мужчина-лидер, лучший рыцарь короля Артура, квинтэссенция мужественности и добродетели, доблестный носитель христианских ценностей Круглого Стола, – оказывается в конце поэмы если не побежденным леди Бертилак, ставленной Морганы, открыто, то побежденным ею психологически, тогда мы понимаем всю силу средневекового язычества в Британии.

Гавейн, проигрывая в своем сознании предательский поступок леди Бертилак и свою минутную слабость, в конце поэмы вновь и вновь раскаивается в собственной греховной сущности, в предательстве христианских добродетелей и, по сути, предательстве христианства как такового. Женская языческая власть леди Бертилак сформировала у него комплекс вины. Зеленый пояс и отметина на шее от топора – два финальных кодифицирующих символа языческой женской власти, которую рыцарь сам невольно закрепил над собой, но которые приводят его в итоге к сугубому христианскому покаянию. Гавейн как убежденный христианин налагает на себя такие епитимии, которые, быть может, не стоило бы и налагать. Ведь, в сущности, его грех был не так и страшен, что в конце романа ему

пытается доказать король Артур. Сэр Гавейн устоял перед женским обольщением леди Бертилак, и единственный грех, который он совершил, – это то, что он изменил из страха смерти своему рыцарскому кодексу, нарушил слово, данное Бертилаку де Оdezеру, объявлять о всех подарках, полученных за день.

Однако в сознании самого Гавейна его грех был намного страшнее: рыцарь трактует свое поведение как неверие в Искупителя. Леди Бертилак и Моргане удалось заманить Гавейна в ловушку: зеленый пояс, который рыцарь принял из рук леди Бертилак, был обыкновенной деталью женской одежды, но в момент, когда Гавейн его принимал, он верил, что этот предмет магический. Изменив вере в Христа, Гавейн поверил в магию, язычество и в то, что именно колдовство, а не Бог спасет его от неминуемой, как он считал, смерти. Именно в такой измене Иисусу рыцарь сам видит свое грехопадение и, следовательно, нужду в особом искуплении этого смертного греха.

Финал поэмы интересен тем, что автор в нем не рисует победного христианского шествия под звук фанфар и разгрома языческого начала (язычество остается вообще нетронутым), а приводит картину христианского покаяния – покаяния сэра Гавейна. Это можно понимать так, что не костры инквизиции, не меч и не война должны побеждать в людях языческие суеверия, но настоящее христианское покаяние, которое может переродить человека, обновить его, возвысить над самим собой и тем самым привести ко Христу. Не вражда против *внешней* языческой угрозы, а борьба с *собственным* суеверием, с *собственным* проявлением язычества в человеке – таким предстает императив поэмы, понятой как гомилетическое произведение. В этом контексте уже не будет вызывать удивления неразрывная пара Артур – Морган: это не просто борьба христианства с миром темных сил, это также битва света с тьмою внутри каждого человека.

Полагаю, психологическая борьба сэра Гавейна и леди Бертилак становится в конце поэмы материализацией восстания мира темных оккультных сил на мир христианский – восстания, понятого в большей степени как внутренняя угроза человеку, а не внешняя. Зеленые пояса, дубликаты того самого символического маркера – пояса леди Бертилак, – это одновременно и своего рода свидетельство мультиплицирования нереализованной власти колдуньи Моргане над христианским сообществом Камелота, и символы попытки языческого, демонического восстания против христианского разумного начала в человеке.

Леди Бертилак

Леди Бертилак – в романе «Сэр Гавейн» фигура поэтически яркая, но знаково тусклая, тонушая в сиянии символов Феи Моргане, тогда как сама фея странным образом тонет в ослепительном блеске внешних проявлений женской красоты жены Зеленого Рыцаря. Станным, поскольку в артуровском эпосе обычно Моргане всегда затмевает большинство женщин и стремится к этому.

Обратимся к любопытному сравнению леди Бертилак и Моргане из второй части поэмы.

Символика движения: “No ches þurȝ þe chaunsel to cheryche þat hende” («Она [леди Бертилак] обошла алтарь, чтобы его поприветствовать») // “An ofer lady hir lad bi þe lyft honde” («Она [леди Бертилак] вела ее [Моргану] под левую руку»).

Возраст: “Pat watz alder þen ho, an auncian hit semed” («Она [Моргане] была старше ее [леди Бертилак], смотрелась древней»).

Внешность: “No watz þe fayrest in felle, of flesche and of lyre, And of compas and colour and costes, of alle ofer” («Она [леди Бертилак] была самой прекрасной из всех, самой лучшей на земле лицом, статью и походкой») // “Pat noȝt watz bare of þat burde bot þe blake broȝes, þe tweyne uȝen and þe nase, þe naked lyppez, and þose were soure to se and sellyly bled” («Вся она [Моргане] была закрыта, за исключением черных бровей; глаза, нос и губы были увядшими и нечеткими»).

Восприятие Гавейном: “And wener þen Wenore, as þe wuze þoȝt” («В его глазах она [леди Бертилак] была прекраснее Гвиневеры») // “Hir body watz schort and pik, hir buttokez balȝ and brode, more lykkerwys on to lyk watz þat scho hade on lode” («Она [Моргане] была низкой и толстой, ее зад – объемистым и широким, смотреть было приятнее на ту, кто с ней шел рядом»).

Цвет кожи: “For if þe zonge watz зер...” («Молодая [леди Бертилак] была румяная, свежая...») // “...zolȝe watz þat ofer” («...та, другая [Моргане], была желтой»).

Открытость для соблазна: “Hir brest and hir bryȝt þrote bare displayed, schon schyner þen snawe þat schedez on hilleȝ” («Ее [леди Бертилак] грудь и шея были открыты и были белее, чем снег на холмах») // “Pat ofer wyth a gorger watz gered ouer þe swyre, chymbled ouer hir blake chyn with chalkquyte vayles, hir frount folden in sylk, enfoubled ayquere, toreted and treleted with tryflez aboute” («Другая [Моргане] в горжетке была вся закрыта, кутала свой черный подбородок в белую вуаль, закрывала лоб шелковым кружевом, украшенным везде безделушками»).

Выказываемое женщине почтение: “Penne com ho of hir closet with mony cler burdez” («Потом она [леди Бертилак] подошла вместе со своей свитой ясных птичек») // “And heȝly honowred with hapelez aboute” («Ее [Моргану] высоко чтит все в собрании»); “A mensk lady on molde mon may hir calle” («Достойной леди на земле мы ее [Моргану] можем назвать»).

Примечательно, что леди Бертилак вела Моргану под *левую* руку, а в иконографической традиции левая (шуя) сторона часто ассоциировалась со стороной темных сил [Burrow 1965, 83]. К тому же, леди Бертилак *обходит* алтарь, что должно намекать на ее колдовскую сущность – это своего рода магическая пародия на католическую мессу.

Фея Моргане для встречи сэра Гавейна под пером Жемчужного поэта ярко контрастирует с леди Бертилак, которая должна стать «наживкой», любовной приманкой: Гавейн должен влюбиться в жену хозяина замка, куда прибыл, чтобы впоследствии согрешить, и не обратить ни малейшего

внимания на ее компаньонку: “Bot vnlyke on to loke þo ladyes were” («Но непохожими друг на друга эти дамы были»).

Будучи чародейкой, Моргана в артуровском цикле всегда омолаживалась за счет оккультных средств; практически во всех произведениях цикла мы встречаем сестру короля в виде женщины тридцати – тридцати пяти лет, не старше, потрясающей красоты и утонченного вкуса в одежде, манерах, поведении [Olsicad 1967, 133]. Даже когда Артур умирает, она оплакивает его и забирает на Авалон для погребения, представляя перед всеми в виде молодой красавицы. Из всего артуровского эпоса лишь в «Сэре Гавейне и Зеленом Рыцаре», равно как и поэме «Зеленый рыцарь», написанной примерно на ту же тему около ста пятидесяти лет спустя, фея сознательно появляется перед публикой в виде какой-то чудовищной пародии на женщину. Здесь она – классическая *crone*; это среднеанглийское понятие трудно переводимо на русский, лучшим эквивалентом будет «старуха, карга, традиционная спутница главной героини рыцарского романа». В «Зеленом Рыцаре» Моргана названа матерью леди Бертилак, что частично снимает вопрос, почему Моргана использовала для своих колдовских целей именно Бертилака и его семью.

Влюблять в себя племянника (а сэр Гавейн, как мы помним, был племянником короля) для Морганы было не нужно, это, наоборот, сорвало бы весь ее план – план опозорить христианское общество Камелота и братство рыцарей Артура, совратив одного из самых славных его представителей, принудив к блуду и отречению от Христа. Фея-колдунья является перед Гавейном инкогнито в виде эдакой карикатурной ведьмы, уродины, гоблинши, омерзительного существа женского пола, чтобы оттенить все прелести женщины-приманки, коей в поэме предстает леди Бертилак – приманки, на которую предстояло поймать Гавейна, чтобы он согрешил против Артура и Иисуса Христа. Отсюда игра религиозных символов: открытость для соблазна жены Зеленого Рыцаря и полная закрытость, *закутанность* в вуали и горжетки Морганы.

Последний поэтический знак из таблицы также интересен. Если бы сэр Гавейн был понаблюдательнее, то несомненно заметил бы странную вещь: почему блистающей хозяйке оказывают почтение лишь несерьезные молодые девицы («ясные птички», как их называет Жемчужный поэт), а странной и чудной старушенции – весь замок, включая самого хозяина и его достойнейших и знатнейших рыцарей? Но Гавейн проходит мимо этой бросающейся в глаза детали и попадает прямо в оккультную ловушку.

Образ Зеленого Рыцаря

Об истинной сущности Зеленого Рыцаря, Бертилака де Одезера, не прекращаются споры до сих пор [Hanning 1982, 14]. Кто-то называет его олицетворением святого Патрика [Loomis 1959, 531], кто-то дьяволом [Arthur 1987, 23], другие полагают, что он – это реальный рыцарь, заколдованный Морганой [Howard, Zacher 1968, 72]. Кто-то усматривает в нем

видимое воплощение сил зла [Kitteredgedge 1916, 47], кто-то – добра [Isaacs 2009, 71]; ряд исследователей даже проводит параллели между ним и Духом нынешнего Рождества из «Рождественской песни» Диккенса [Malarky, Toelken 1964, 18]. Совсем радикальная трактовка – это то, что Зеленый Рыцарь может быть образом Христа – об этой трактовке упоминает Дж.Р.Р. Толкиен [Tolkien et al 1976, 5]. Зеленый Рыцарь весьма редко появляется в артуровском эпосе, но всегда является носителем сверхчеловеческих способностей и качеств. Когда он предстает перед нами в виде боевого чемпиона, он обладает сверхъестественной силой и ловкостью; однако в «Сэре Гавейне» он наиболее загадочен. В рассматриваемой нами поэме он своего рода запредельный миру персонаж, который подвергает лучшего рыцаря Круглого Стола проверке, суровому испытанию. Толкиен подчеркнул, что Зеленый Рыцарь является наиболее сложным характером для интерпретации в поэме [Tolkien et al 1976, 21].

В контексте гипотезы гендерной власти как сюжетобразующего фактора «Сэра Гавейна» я предполагаю, что Зеленый Рыцарь – это олицетворение стихийной силы природы, т. е. силы биологического, физического воплощения «стихий мира». Он инструмент в руках колдуньи Морганы, который, по-видимому, не имеет собственного волевого начала, понимаемого как индивидуальная человеческая воля. Он дитя природы, сила стихии, потому-то можно легко понять его зеленый цвет; профессор Толкиен обратил внимание, что Зеленый Рыцарь может быть отчасти схож с образом живущего в лесу нечеловеческого существа Тома Бомбадила, который был создан Толкиеном во «Властелине колец» на основе синтеза многих кельтских мифов [Tolkien et al 1976, 18]. Уместным также будет провести параллели образа Зеленого Рыцаря и Зеленого Человека из кельтской мифологии. Этот Зеленый Человек, чье лицо иногда, по поверьям, можно было разглядеть на закате в кронах деревьев, был неким безличным существом, жившим в лесах и приходившим на колдовской призыв друидов, начиная выполнять волю ворожея или ворожеи, вызвавших его из чащи [Burrow 1965, 133]. Есть некие параллели фигуры Зеленого Рыцаря и с образом *Erlkönig* (Короля Ольх) из немецкого фольклора.

Вспомним знаменитое стихотворение Гете *Erlkönig* и романс Ф. Шуберта на него. Следующий отрывок из этого стихотворения и перевод В.А. Жуковского показывают семантическую близость образов Короля Ольх, Зеленого Человека и Зеленого Рыцаря (образ Зеленого Человека виден в листве и в колышущихся на ветру ивах):

“Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?”
“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind”. –

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein”.

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”

“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau”.

<...>

«Родимый, лесной царь со мной говорит:

Он золото, перлы и радость сулит». –

«О нет, мой младенец, ослышался ты:

То ветер, проснувшись, колыхнул листья».

«Ко мне, мой младенец, в дуброве моей

Узнаешь прекрасных моих дочерей:

При месяце будут играть и летать,

Играя, летая, тебя усыплять».

«Родимый, лесной царь созвал дочерей:

Мне, вижу, кивают из темных ветвей». –

«О нет, все спокойно в ночной глубине:

То ветлы седые стоят в стороне».

<...>

Действительно, недостаток, точнее, отсутствие личностной воли Зеленого Рыцаря бросается в глаза: если признать, что он обычный человек, непонятно, какова его мотивация подчиняться оккультистке Моргане. Она появляется в его замке и избирает его своим оружием против Артура и его рыцарей. Что он может приобрести у феи, чего бы уже не имел? Далее, характерно, что в «Сэре Гавейне» ясно подчеркивается, что Моргане напрямую не давала никаких указаний, ни даже намеков леди Бертилак – она управляла самим Зеленым Рыцарем, а тот уже договаривался со своей женой, но уже за пределами текста поэмы. Скорее можно предположить, что образ Зеленого Рыцаря – это метафора природных беспредельных сил, восходящая к кельтскому фольклору; возможно, Жемчужный поэт хотел подчеркнуть, что в конечном итоге все язычество сводится к биологическому, стихийному, бессознательному, инстинктивному проявлению искаженного религиозного желания, явно или неявно контролируемому силой женщин-колдуний [Freud 1963, 215]. О.А. Донских называет этот психологический комплекс «страхом вытеснения» [Donskikh 2018, 2]. Почему же только женщины могли контролировать этот психологический комплекс у мужчин?

Не будем забывать, что в Англии XIV в. в силу сложившегося гендерного культурного стереотипа колдовство прочно ассоциировалось имен-

но с женщинами: ведьмами, ворожеями, знахарками, травницами, чародейками [Howard, Zacher 1968, 102]. Считалось, что мужчина неспособен сам пасть и обратиться к силам тьмы – он может стать колдуном только под действием заговоров, накладываемых женщинами – так же, как Адам согрешил не самостоятельно, а после призыва, предложения Евы [Heng 1991, 510]. В католической гомилетике позднего средневековья именно женщина в первую очередь ассоциировалась с духовной слабостью, понималась как наиболее легкая мишень для демонических сил [Malarkey, Toelken 1964, 15].

В рамках нашей гипотезы прямой связи образов Зеленого Рыцаря и Зеленого Человека из древней кельтской мифологии нелогичное с первого взгляда подчинение Зеленого Рыцаря Фее Моргане становится вполне логичным: в виде Зеленого Рыцаря чародейка-язычница использует природную силу стихий, поскольку Зеленый Рыцарь – это вовсе не мужчина-рыцарь, а своего рода элементар, голем, магическое создание стихий леса и земли, оживленное колдовскими чарами для выполнения воли женщины-ведьмы.

Описание Зеленой часовни в дикой теснине в четвертой части поэмы также намекает на языческие мотивы кельтских жертвоприношений. Зеленый Рыцарь в четвертой части предстает языческим жрецом, хозяином Зеленой часовни, однако лишенным своей воли. Он становится явно одной силы и одной воли с язычницей-колдуньей Морганой, и их магическое ремесло противопоставляется христианской силе артуровского Камелота и Круглого Стола. Сэр Гавейн в таком контексте – не просто рыцарь, но и носитель-проповедник христианской идеи, противопоставленной стихийному, языческо-друидскому, анимистическому началу Моргане и ее главного орудия в пространстве поэмы – Зеленого Рыцаря.

Заключение

Знакомая нам история сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря предстает с довольно неожиданной стороны, если допустить, что не Зеленый Рыцарь – центральный персонаж поэмы, и в каком-то смысле – даже не Гавейн.

Допущение, что, возможно, слой религиозных смыслов этого рыцарского романа не столь вторичен, как это обычно принято считать в литературоведческом дискурсе, а сам роман был написан именно с гомилетическими целями, позволяет по-новому взглянуть на текст и увидеть, как те же строфы начинают приобретать совершенно иной подтекст и иные коннотации. При такой исходной посылке «Сэр Гавейн» оказывается гомилетической христианской драмой, ареной религиозного противостояния и психологической борьбы, пространством сопротивления, побед и поражений искушаемого злыми силами обычного грешного человека, а вовсе не наделенного сверхчеловеческой мощью рыцаря в сверкающих доспехах.

Гендерный конфликт, имеющий своей кульминацией психологическую дуэль леди Бертилак и сэра Гавейна, при взгляде с такого ракурса оказы-

вается религиозным сюжетообразующим мотивом всей поэмы, тесно связанным с пластом религиозных смыслов. Действительно, «Сэр Гавейн» становится театром, в котором разворачивается перформанс внутренней психологической борьбы божеского светлого начала в человеке (христианские мотивы) и собственной человеческой грешной природы, склонности к отречению от Бога, суевериям, маловерию и безверию (языческие мотивы). В нашем анализе мы нашли подтверждения нашей исходной точке зрения. Весь сюжет инициируется и запускается женщиной-ведьмой (Морганой), а триггером, запускающим главную интригу, становится вторая женщина-ведьма (леди Бертилак). Зеленый Рыцарь – просто инструмент, стихийное орудие женской власти, а мужчина-христианин сэра Гавейн подчас предстает колеблющимся человеком не без склонности ко греху: «<...> he hit quyk askez / To be her seruaunt sothly, if hemsely lyked. / Bay tan hum bytwene hem, wyth talkyng hum leden» («<...> он быстро просит разрешения стать / Их [Морганы и леди Бертилак] слугой, если они так захотят. / Они взяли его за руки, каждая со своей стороны, и, разговаривая с ним, повели его»).

Добилась ли язычница Моргана победы над христианским миром Камелота в лице одного из самых доблестных и праведных рыцарей? С одной стороны, да – поскольку ее задачей было привести Гавейна к отречению от Христа, и он, впад в неверие, от Бога временно отрекся. Но с другой стороны, нет. Ведь Гавейн был просто обманут леди Бертилак, одурачен, обведен вокруг пальца. Его отречение от Иисуса было неосознанным и временным, а его покаяние – сугубым и искренним.

Несмотря на отсутствие религиозного падения в прямом смысле, Гавейн в конце концов приходит к покаянию как единственному пути спасения. Хотя в зеленом поясе, навязанном ему леди Бертилак, по сути, нет ничего магического, оккультного, Гавейн рассматривает его именно в таком ключе как знак своего сомнения в Христе, знак своего малодушия и вкравшегося через него в душу маловерия. Для этого рыцаря-христианина зеленый пояс, подарок леди Бертилак – аналог плода с дерева познания добра и зла, поднесенный Адаму Евой.

Таким образом, как показательный образец куртуазного рыцарского романа поэма «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» может являться поучительным примером светской католической гомилетики позднего средневековья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Allen P. Reading Chaucer's "Good Women" // *The Chaucer Review*. 1987. Vol. 21. № 4. P. 419–434.
2. Arthur R.G. *Medieval Sign Theory and "Sir Gawain and the Green Knight"*. Toronto, 1987.
3. Baughan D.E. The Role of Morgan le Fay in "Sir Gawain and the Green Knight" // *English Literary History*. 1950. Vol. 17. № 4. P. 241–251.

4. Benson L.D. *Art and Tradition in "Sir Gawain and the Green Knight"*. New Brunswick, 1965.
5. Blanch R.J. *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*. Bloomington, 1966.
6. Blanch R.J. *The Gawain Poems: a Reference Guide 1978–1993*. Albany, 2000.
7. Brewer D. The Interpretation of Dream, Folktale and Romance with Special Reference to "Sir Gawain and the Green Knight" // *Neuphilologische Mitteilungen*. 1976. Vol. 77. № 4. P. 569–581.
8. Burrow J.A. *A Reading of "Sir Gawain and the Green Knight"*. London, 1965.
9. Dolar M. *The Object Voice // Gaze and Voice as Love Objects (Series: SIC 1)*. Durham, 1996. P. 7–31.
10. Donskikh O.A. *Horror zivilizationis, oder Horror der Subjektivität // Homiletics: Ideology and Society*. 2018. Vol. 1. P. 1–9.
11. Freud S. *Fetishism // Sexuality and the Psychology of Love*. New York, 1963. P. 214–219.
12. Hanning R.W. *Sir Gawain and the Red Herring: The Perils of Interpretation // Acts of Interpretation: The Text in Its Contexts, 700–1600. Essays on Medieval and Renaissance Literature in Honor of E. Talbot Donaldson*. Norman, 1982. P. 5–23.
13. Heng G. *Feminine Knots and the Other "Sir Gawain and the Green Knight" // Publications of the Modern Language Association*. 1991. Vol. 106. № 3. P. 500–514.
14. Hoffmann R.L. *Ovid and the Canterbury Tales*. Philadelphia, 1966.
15. Howard D.R., Zacher C. *Critical Studies of "Sir Gawain and the Green Knight"*. Notre Dame, 1968.
16. Isaacs N.D. *Afterword // "Sir Gawain and the Green Knight". The Classic Translation by Burton Raffel, with a New Introduction by B. Webster*. New York, 2009. P. 135–153.
17. Kittredge G.L. *A Study of "Gawain and the Green Knight"*. Cambridge, 1916.
18. Loomis L.H. *Gawain and the Green Knight // Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*. Oxford, 1959. P. 528–540.
19. Malarkey S., Toelken J.B. *Gawain and the Green Girdle // Journal of English and Germanic Philology*. 1964. Vol. 63. № 1. P. 14–20.
20. Olsicad M. *Morgan le Fay in Malory's "Morte d'Arthur" // Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*. 1967. Vol. 19. P. 128–138.
21. Rowley S.R. *Textual Studies, Feminism, and Performance in "Sir Gawain and the Green Knight" // The Chaucer Review*. 2003. Vol. 38. № 2. P. 158–177.
22. Shoaf R.A. *The Poem as Green Girdle: "Commercium" in "Sir Gawain and the Green Knight"*. Gainesville, 1984.
23. Taylor P.B. *Gawain's Garland of Girdle and Name // English Studies*. 1974. Vol. 55. № 1. P. 6–14.
24. Tolkien J.R.R., Gordon E.V., Davis N. *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford, 1967.
25. Williams E.W. *Morgan le Fay as Trickster in "Sir Gawain and the Green Knight" // Folklore*. 1985. Vol. 96. № 1. P. 38–56.

REFERENCES
(Articles in Scientific Journals)

1. Allen P. Reading Chaucer's "Good Women". *The Chaucer Review*, 1987, vol. 21, no. 4, pp. 419–434. (In English).
2. Baughan D.E. The Role of Morgan le Fay in "Sir Gawain and the Green Knight". *English Literary History*, 1950, vol. 17, no. 4, pp. 241–251. (In English).
3. Brewer D. The Interpretation of Dream, Folktale and Romance with Special Reference to "Sir Gawain and the Green Knight". *Neuphilologische Mitteilungen*, 1976, vol. 77, no. 4, pp. 569–581. (In English).
4. Donskikh O.A. Horror zivilizationis, oder Horror der Subjektivität. *Homiletics: Ideology and Society*, 2018, vol. 1, pp. 1–9. (In German).
5. Heng G. Feminine Knots and the Other "Sir Gawain and the Green Knight". *Publications of the Modern Language Association*, 1991, vol. 106, no. 3, pp. 500–514. (In English).
6. Malarkey S., Toelken J.B. Gawain and the Green Girdle. *Journal of English and Germanic Philology*, 1964, vol. 63, no. 1, pp. 14–20. (In English).
7. Olsicad M. Morgan le Fay in Malory's "Morte d'Arthur". *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, 1967, vol. 19, pp. 128–138. (In English).
8. Rowley S.R. Textual Studies, Feminism, and Performance in "Sir Gawain and the Green Knight". *The Chaucer Review*, 2003, vol. 38, no. 2, pp. 158–177. (In English).
9. Taylor P.B. Gawain's Garland of Girdle and Name. *English Studies*, 1974, vol. 55, no. 1, pp. 6–14. (In English).
10. Williams E.W. Morgan le Fay as Trickster in "Sir Gawain and the Green Knight". *Folklore*, 1985, vol. 1, no. 1, pp. 38–56. (In English).

(Articles in Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Dolar M. The Object Voice. *Saleci R., Žižek S. (eds.). Gaze and Voice as Love Objects*. (Series: SIC 1). Durham, 1996, pp. 7–31. (In English).
12. Freud S. Fetishism. *Rieff P. (ed.). Sexuality and the Psychology of Love*. New York, 1963, pp. 214–219. (In English).
13. Hanning R.W. Sir Gawain and the Red Herring: The Perils of Interpretation. *Carruthersand M.J., Kirk E.D. (eds.). Acts of Interpretation: The Text in Its Contexts, 700-1600. Essays on Medieval and Renaissance Literature in Honor of E. Talbot Donaldson*. Norman, 1982, pp. 5–23. (In English).
14. Isaacs N.D. Afterword. "Sir Gawain and the Green Knight". *The Classic Translation by Burton Raffel, with a New Introduction by B. Webster*. New York, 2009, pp. 135–153. (In English).
15. Loomis L.H. Gawain and the Green Knight. *Loomis R.Sh. (ed.). Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*. Oxford, 1959, pp. 528–540. (In English).

(Monographs)

16. Arthur R.G. *Medieval Sign Theory and "Sir Gawain and the Green Knight"*. Toronto, 1987. (In English).
17. Benson L.D. *Art and Tradition in "Sir Gawain and the Green Knight"*. New Brunswick, 1965. (In English).
18. Blanch R.J. (ed.). *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*. Bloomington, 1966. (In English).
19. Blanch R.J. *The Gawain poems: a Reference Guide 1978–1993*. Albany, 2000. (In English).
20. Burrow J.A. *A Reading of "Sir Gawain and the Green Knight"*. London, 1965. (In English).
21. Hoffmann, R.L. *Ovid and the Canterbury Tales*. Philadelphia, 1966. (In English).
22. Howard D.R., Zacher Ch. *Critical Studies of "Sir Gawain and the Green Knight"*. Notre Dame, 1968. (In English).
23. Kittredge G.L. *A Study of "Gawain and the Green Knight"*. Cambridge, 1916. (In English).
24. Shoaf R.A. *The Poem as Green Girdle: "Commercium" in "Sir Gawain and the Green Knight"*. Gainesville, 1984. (In English).
25. Tolkien J.R.R., Gordon E.V., Davis N. *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford, 1967. (In English).

Шаров Константин Сергеевич, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии естественных факультетов философского факультета. Научные интересы: старо- и среднеанглийская литература, английский романтизм, скандинавская эпическая литература.

E-mail: const.sharov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4784-0333

Konstantin S. Sharov, Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Philosophy for MSU Natural Science Faculties, Faculty of Philosophy. Research interests: Old and Middle English literature, English romanticism, Scandinavian epic literature.

E-mail: const.sharov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4784-0333

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00114

А.Я. Аббасхилми (Багдад, Ирак), М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В РЕЦЕПЦИИ А. НАИМ (ИРАК)*

Аннотация. Творчество А.П. Чехова вызывает неизменный интерес в арабских странах. Свою сценическую интерпретацию произведений Чехова предложила А. Наим – драматург, актриса, режиссер и исследователь. Новизна авторского подхода к проблеме заключается во введении в научный оборот неопубликованных, не переведенных в России пьес А. Наим и их анализе как формы адаптации чеховских произведений в иноэтнической и инокультурной среде. Пьеса «Если бы...» написана по мотивам рассказа Чехова «Горе». Название содержит мысль о невозможности вернуть загубленную жизнь. Хамади, как и герой чеховского рассказа, «маленький человек». Но чеховский герой переосмысливает жизнь и свое положение в ней, а Хамади становится жертвой социальных обстоятельств. Пьеса «Путешественник с фантазией» опирается на основные мотивы и персонажей повести «Палата № 6». Действие происходит в психиатрической больнице, сотрудники которой издеваются над больными. Молодой врач, пришедший в больницу, пытается исправить положение, но гибнет от рук больных, которых натравили на него другие сотрудники. Чеховские мотивы безысходности, безответственности, приводящей к умножению зла, доведены в пьесе до крайности. Рассказ Чехова «Смерть чиновника» послужил основой пьесы «Горячий день». Как и в предыдущих случаях, драматург переносит события в современный Ирак, придает им острый социально-политический смысл. Герой рассказа – фотограф, который нечаянно чихнул в лицо начальнику. Но, в отличие от чеховского генерала, тот провоцирует гибель фотографа. В пьесе «Мечта Масуда» легко угадывается рассказ «Хамелеон». Но укушен герой не маленькой собачкой, а собакой британского консула. Это определяет поведение полицейского, обвинившего Масуда. А. Наим также вводит в пьесу любовную линию, которой нет у Чехова. В заключение автор статьи приходит к следующим выводам: в восприятии произведений Чехова А. Наим на первый план выходят исторический и социально-политический аспекты. Сглаживание событийности сменилось в ее пьесах акцентуацией события, открытые финалы – трагическими, индивидуальное – типическим, порой доведенным до схематизма. Творчество Чехова становится фактом арабской культуры, оно творчески переосмысливается под влиянием специфики общественного и литературного развития другого народа, особенностей его социальной практики.

Ключевые слова: Чехов; рассказы; повесть; Наим; пьесы; адаптация; Ирак.

A. Abbaskhildi (Baghdad, Iraq)

M. Larionova (Rostov-on-Don)

The Works of A.P. Chekhov in A. Naim's Reception (Iraq)**

Abstract. A.P. Chekhov's works have been attracting an invariable interest in Arabic countries. A. Naim – playwright, actress, director and researcher – has suggested her own stage interpretation of Chekhov's works. The novelty of the authors' academic approach is to introduce A. Naim's plays so far unpublished not translated in Russia, as well as to analyze them as a type of Chekhov's works adaptations to the environment of a different culture and ethnic origins. The play "What if..." is based on Chekhov's story "Grief". The title of the story reflects the idea that it is impossible to fix a broken life. Hamadi is a "small person" just like the protagonist in Chekhov's story. However, Chekhov's character reconsiders his own life and his place in it, whereas Hamadi becomes a victim of social circumstances. Chekhov's story "Ward № 6" became a resource of main motifs and characters for the play "Traveler With Good Imagination". The action takes place in a mental hospital where the employees torment the patients. A young doctor who has recently come to the hospital tries to make things right, but he is murdered by the patients who were bullied into it by the medical staff. Chekhov's motifs of despair and irresponsibility multiplying the evil are brought to the extreme in the Naim's play. Chekhov's story "The Death of a Government Clerk" provided the basis for the play "A Hot Day". Like in the previous cases, the playwright places the action in modern Iraq and adds some critical socio-political sense to it. The protagonist of the play is a photographer who sneezed in his boss's face just by accident. Unlike Chekhov's general, the boss provokes the photographer's death. In the play "Masud's Dream" we can easily recognize the story "The Chameleon", though the protagonist is bitten not by a lapdog, but by a large dog belonging to the British consul. This fact determines the policeman's behavior who blamed Masud. Naim added a love story to the play which Chekhov doesn't have. The authors of the paper arrive at the following conclusions: in A. Naim's perception of Chekhov's stories historical and socio-political aspects come to the fore. In her plays event emphasizing has given way to plot smoothing, open endings – to tragic ones, individual features – to typical ones that are sometimes brought to sketchiness. Chekhov's works are becoming a fact of Arabic culture, they are creatively rethought under the influence of the social and literary development of the peculiarities of the other nation and those of social practice.

Key words: Chekhov; stories; Naim; plays; adaptation; Iraq.

Пьесы по мотивам произведений А.П. Чехова имеют в Ираке неизменный успех, что свидетельствует о большом интересе к творчеству этого писателя и проблемам русской жизни [Ларионова, Аббасхилми 2017]. Разнообразие театральных методов, их обсуждение, дискуссии говорят о художественном потенциале иракских режиссеров, прошедших чеховскую школу. Свою сценическую интерпретацию произведений Чехова предло-

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, проект № АААА-А19-119011190182-8

** Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, проект № АААА-А19-119011190182-8

жила и Ауагиф Наим, иракская театральная актриса, режиссер и исследователь, имеющая степень доктора факультета изящных искусств Университета Багдада по специальности «театральный режиссер». А. Наим долгое время была директором Детского театра Департамента кино и театра Ирака, по ее инициативе проходили фестивали Детского театра. Она основатель и член Ассоциации театральных критиков, представляет иракский театр на многочисленных международных фестивалях. Заслуги А. Наим перед своей страной можно перечислять еще долго. Но нам прежде всего интересны ее пьесы по мотивам драматических и прозаических произведений Чехова: «Лебединая песня» [Аббасхилми, Ларионова 2016], «Горе», «Палата № 6», «Смерть чиновника», «Хамелеон».

Тексты пьес, за исключением одной [Наим 2006], в Ираке не опубликованы. А. Наим представила их нам в рукописи (все переводы с арабского выполнены А.Я. Аббасхилми). В беседе с одним из авторов настоящей статьи она объяснила, почему ей нравятся произведения русского писателя: Чехов говорил о маленьком человеке, он гуманист, язык его произведений кажется простым, но выражает глубокие мысли, люди разных эпох и культур могут читать и понимать Чехова, этого «Шекспира России», как его назвала А. Наим. Ее мечта – поставить в Багдаде пьесу «Вишневый сад». А. Наим убеждена, что все ее «чеховские» спектакли оказали сильное влияние на иракских зрителей.

Пьеса А. Наим по мотивам рассказа Чехова «Горе» называется «Если бы...» (1989). Название содержит мысль о невозможности вернуть загубленную жизнь. Кроме того, оно перекликается с финальными словами Ольги из пьесы «Три сестры»: «Если б знать... Если б знать...». Главный герой пьесы Хамади, в отличие от чеховского «беспечного лежебоки и пьянчужки» [Чехов 1974–1982, IV, 232] Григория Петрова, – жертва социального гнета и непрерывного несчастья. Для Хамади алкоголь – друг, кроме которого ничего не осталось. Когда он пьет, он чувствует себя хозяином, его никто не унижает, не обращается как с животным. Он добросовестно работал носильщиком на складе у одного жадного хозяина, но получил травму, когда его переехала телега и сломала ему ногу. Из-за этого Хамади увольняют, умирает его мать, затем младший сын, затем жена – все эти трагедии заставляют его пьянствовать, чтобы убежать от действительности.

Хамади, как и герой чеховского рассказа, – «маленький человек». Но у Чехова, как пишет В.Б. Катаев, «“маленький человек” <...> всегда взят в особый, специфический момент: он занят осмыслением жизни, своего положения в ней, переходит от одного набора представлений к другому и выступает, таким образом, как субъект познания». Потому произведения, подобные «Горю», В.Б. Катаев называет «рассказами открытия» [Катаев 1979, 18]. В пьесе «открытия» не происходит.

Первый показ спектакля в исполнении Национального театра – самой большой театральной труппы в Ираке – состоялся в 1989 г. на сцене театра «Мунтада Эльмасрах» в Багдаде. Режиссер – А. Хаюн. Он написал

о постановке в багдадской газете и отметил, что А. Наим сделала пьесу совершенно иракской, передав национальные характеры, социальную атмосферу, особенности речи героев [Хаюн 1989].

Постановка пьесы имела большой успех арабских странах. Иракская пресса с энтузиазмом откликнулась на спектакль. А. Эльджубури взял интервью у режиссера, в котором тот сказал: «В нашей пьесе, которая создана по мотивам рассказа Чехова, но адаптирована к иракскому зрителю, в образе одного героя, простого человека, каких много мы каждый день встречаем на улице, показана судьба целого поколения <...> Можно сказать, что все герои этой пьесы в некотором смысле Хамади, а он вобрал в себя типические черты всех других героев. На сцене представлен как бы один многоликий герой, который вспоминает, радуется, горюет, переживает» [Эльджубури 1989].

Пьеса «Путешественник с фантазией» (2005) создана по мотивам «Палаты № 6». Название можно считать метафорой жанра всех пьес А. Наим. Это действительно «путешествие» в чеховский художественный мир, своего рода фантазия на темы Чехова.

Действие происходит в психиатрической больнице. Главными героями являются пациенты больницы «Маленький», «Худой» и «Женщина», а также «Мэр», «Директор», «Сторож» и «Врач». Чеховская мысль о сумасшествии как естественной реакции на безумный мир и о личной ответственности человека за все в этом мире происходящее разделена между героями. Больные страдают за то, что произошло с ними в прежней жизни. «Женщина» была известной актрисой, но утратила популярность и любовь зрителей. «Маленький» сошел с ума, когда увидел жену с любовником и фотографии измены. «Худой» был командиром, по его вине и по глупости командования погибли солдаты. «Сторож», жестокий и хитрый, в сговоре с «Мэром» и «Директором» крадет хорошие лекарства и заменяет их негодными. Поэтому больные не получают помощи и все глубже погружаются в безумие. «Сторож» сдает их в аренду «Мэру», чтобы они развлекали его и работали у него в доме, отправляет побираться на улицу, а деньги делит со своими высокими покровителями.

Больные живут в иллюзорном мире, искаженно повторяющем их прежнюю жизнь. У «Женщины» постоянно в руках шкатулка, где она хранит свои «сокровища». Каждый из них считает себя здоровым, а двух других – сумасшедшими. При этом они остаются добрыми и порядочными людьми, не видят вокруг себя зла, благодарят «Сторожа» за то, что он разрешает им выходить из больницы. Ему же это необходимо ради денег, а деньги нужны для «кайфа» – алкоголя и женщин. Жестокость «Сторожа» отправляет к чеховскому сторожу Никите, но если тот принадлежит к числу «простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любит порядок и потому убеждены, что их (больных – авт.) надо бить» [Чехов 1974–1982, VIII, 72], то «Сторож» действует подло и расчетливо.

В больнице появляется новый врач, молодой, честный и добросовест-

ный. «Мэр», «Директор» и «Сторож» боятся его разоблачений, они хотят, чтобы все осталось, как прежде. «Директор» в пьесе не произносит своих слов, он только повторяет реплики «Мэра». В нем проявляются некоторые черты доктора Рагина: невозможность принять на себя ответственность, смирение с существующими беспорядками, равнодушие. Осознание окружающей безнравственности, свойственное поначалу ему и доктору Старцеву из рассказа «Ионыч», передано «Врачу». Не случайно акты пьесы так и называются – «Осознание (или Озарение) первое» и т.д. Молодой врач в пьесе А. Наим пытается исцелять болезни не только людей, но и общества. Он обвиняет «Сторожа» в краже лекарств, в издевательствах над больными: «Ты здесь, чтобы им служить. Они как дети. Ты не сочувствуешь им? Не боишься, что окажешься на их месте?». Напомним, что именно это происходит с доктором Рагиным у Чехова. «Врач» обращается с жалобой к «Мэру» и «Директору», говорит, что больных лишают последней надежды. Те делают вид, что ничего не знали, и переадресовывают обвинения «Сторожу». После их ухода «Сторож» говорит, что стареющий осел «Мэр» и его прихвостень «Директор» заставляют его делать грязную работу, а деньги забирают себе.

В это же время «Мэр» и «Директор» обсуждают нового врача, удивляются, что хорошего врача послали в эту больницу, говорят, что им нужен врач, который не задает вопросов, а делает, что ему велят.

Когда появляется «Женщина» со шкатулкой, в голове «Сторожа» созревает коварный план. Он отбирает у «Женщины» шкатулку, разрушает ее иллюзию, что она все еще известная актриса. Говорит, что «Врач» украл ее сокровище. В шкатулке оказываются фотографии театрального прошлого «Женщины». Но «Сторож» говорит «Маленькому», что это фотографии его жены. А любовником будто является «Врач», который сделал тысячи копий позора «Маленького». «Худого» он убеждает, что его солдаты погибли по вине «Врача». «Сторож» доводит больных до полного безумия, начинается общая истерика. Вбегает «Врач», требует у «Сторожа» настоящих лекарств, но больные бросаются на него с криками: «Мое сокровище!», «Мой дом!», «Ты виноват!». «Врач» зовет «Сторожа», спрашивает, кто пробудил в них этот огонь безумия, но падает под ударами больных и гибнет.

А. Наим написала по мотивам страшной чеховской повести еще более страшную пьесу. Мотивы безысходности, безответственности, приводящей к умножению зла, доведены в ней до крайности. Не следуя «букве» чеховской повести, она передает ее «дух». Доктор Рагин, по характеристике А.П. Скафтымова, «фигура трагическая» [Скафтымов 1972, 390]. Он, как заметил В.Б. Катаев, противоположен пациенту Громову «только до известного предела, дальше которого начинается их разительное сходство и общая судьба» [Катаев 1979, 189].

Пьеса А. Наим по мотивам рассказа «Смерть чиновника» называется «Горячий день» (2007). Как и в предыдущем случае, драматург переносит события в современный Ирак, придает им острый социально-политиче-

ский смысл. Главный герой, названный в пьесе просто «Он», работает фотографом. Он снимает важные события, происходящие в его учреждении. Другой герой – «Важный человек». Также на сцену выведены три телохранителя «Важного человека» в черных костюмах и черных очках. Согласно заставочной ремарке, они появляются на фоне трех размещенных на сцене зеркал, которые они разворачивают так, чтобы «Важный человек» мог все время себя видеть. Они переговариваются по телефону, ожидая прихода начальника. Тот тоже в черном костюме и с дорогой сигаретой. Он смотрит во все зеркала, потом в зал, как будто зрители – это его четвертое зеркало.

«Он» подбегает к «Важному человеку» и начинает его фотографировать с разных сторон. Тот с удовольствием позирует, как голливудская звезда. Фотограф, когда стоит напротив «Важного человека», неожиданно чихает прямо ему в лицо. На сцене сразу становится темно и тихо. Ремарка указывает на выражения лиц героев: ошарашенное, несчастное у фотографа и злое, угрожающее у «Важного человека». Телохранители окружают фотографа, будто ждут приказа уничтожить обидчика. «Важный человек» уходит.

В рассказе Чехова Червяков чихает, как и у А. Наим, спонтанно. Именно поэтому, возможно, Чехов из всех случайных физиологических проявлений выбрал именно чихание – его трудно сдержать и скрыть. Генерал не чувствует себя оскорбленным, он недоволен, что ему мешают смотреть спектакль. Да и начальник он чужой, не Червякова. В иракской пьесе дело усугубляется тем, что «Важный человек» – непосредственный начальник фотографа. Первый небольшой монолог фотографа почти повторяет слова Червякова о непреднамеренности, случайности чихания: «Почему я чихнул именно сейчас и именно здесь? У меня были весь день и вся ночь, мог бы чихнуть когда угодно. Почему прямо в лицо этому человеку? Но он должен понять, что это просто случайность. *(Смотрит на телохранителей, разговаривающих по телефону и зло на него поглядывающих)* Нет, он не поймет. Его розовое, отдохнувшее лицо так изменилось после моего чихания. Он рассердился и ушел».

Внутренний монолог героя развивается по принципу усиления и нагнетания его основных мотивов: «Он подумает, что я нарочно чихнул, чтобы испортить его пресс-конференцию; он скажет, что кто-то из его врагов заплатил мне, чтобы я чихнул. <...> Он имеет полное право. Он получил свою должность в борьбе за власть. Не потому, что он талантливый, а потому, что у него связи. Да, имеет право подозревать, и сомневаться, и принимать серьезные решения по поводу моего чихания. *(Появляется новая идея)* Он меня уволит! Но как же это? Работа – это мой хлеб, без которого невозможно жить. Я пойду на улицу, безработный и нуждающийся. Да... Все коллеги и друзья отвернутся от меня, когда узнают, что я рассердил начальника. Я буду как большая бездомная собака».

Фотограф колеблется между простым человеческим оправданием своего поступка и его возможным социальным истолкованием. «Важный

человек» в его мыслях то понимает его, то злится. Герой боится, что начальник обвинит его в том, что он специально хотел заразить его каким-то страшным вирусом. Птичьим гриппом! Фотограф хочет объясниться с начальником, но телохранители его не пускают. Тогда он предполагает обратиться к нему письменно, изложить ситуацию «нежными, аккуратными словами». Но тут же думает, что начальник ничего не читает, кроме газет, да и там только первую и последнюю страницы, потому что на первой – важные финансовые новости, которые обеспечивают его будущее, а на последней – некрологи, при чтении которых он испытывает злорадство от смерти конкурентов. В конце концов фотограф додумывается до того, что его обвинят в развязывании войны между Израилем и Ливаном, в террористических актах в Ираке, в голоде на африканском континенте.

Как и Чехов, А. Наим предоставляет своему герою несколько попыток объясниться с «Важным человеком». И здесь есть важное отличие ее пьесы от чеховского рассказа. Червяков вовсе не чувствует себя ничтожным и маленьким человеком. Он сидит в театре, во втором ряду кресел, непосредственно за важным генералом. Он чувствует себя «на вершине блаженства» [Чехов 1974–1982, II, 164]. Но амбициозность соседствует в нем с трусостью и чиновничеством. Герой иракской пьесы – действительно маленький человек, зависимый от настроения начальника. Он ищет причину своего чихания и вспоминает, что одет в костюм, взятый напрокат за большие деньги. Жара и чужой костюм виноваты в его чихании.

На сцене вновь появляется «Важный человек». Фотограф падает на колени и просит его простить. В отличие от чеховского генерала, герою Наим доставляет явное удовольствие унижение подчиненного. Он выпускает дым сигареты прямо тому в лицо. Конечно, фотограф снова чихает. Теперь он ползает у ног начальника, моля о прощении. «Окей», – говорит начальник и опять пускает дым в лицо счастливого фотографа. Тот пытается поблагодарить начальника, но снова чихает, падает и умирает. Начальник смотрит на зрителей и произносит: «Окей. Финиш». Занавес.

За весь спектакль «Важный человек» произносит всего два эти слова. И неслучайно это американизмы. Они характеризуют его как пустого, напыщенного, бездушного человека.

Можно предположить, что кроме главного источника – рассказа Чехова «Смерть чиновника» А. Наим ориентировалась на художественный опыт другого русского писателя – Н.В. Гоголя. В поведении фотографа легко узнается Акакий Акакиевич, а в преувеличении своего участия во всех мировых проблемах – Поприщин из «Записок сумасшедшего». Это существенно трансформировало чеховский замысел. Фотограф – зависимый человек, он сталкивается со своим начальником. Червяков – с чужим, он относительно независим. Червяков чихает один раз, что подчеркивает спонтанность его поступка. Фотограф чихает трижды, причем в те самые моменты, когда извиняется. Это может показаться злонамеренным и усугубляет социальный конфликт. Смерть Червякова объясняется его малодушием, раболепием и законами системы. Смерть фотографа имеет более

понятные причины: потеря работы, нищета, судьба семьи.

Однако усматривая в чеховском рассказе острое социальное обличение, Наим, как нам кажется, не видит в нем пародийного смысла, который был отмечен российскими учеными. Герои у Чехова будто поменялись местами: жертвой оказался не мелкий чиновник, а генерал. По словам М.П. Громова, «Червяков, это, как сказал бы гоголевский столоначальник, ничтожество, преследует и донимает генерала до тех пор, пока тот не становится уже не “чужим”, а настоящим, грозным, гоголевским» [Громов 1989, 147]. Чехов пародирует стереотип «маленького человека», который сложился в русской литературе XIX в.

Следующая пьеса (2009) написана по мотивам рассказа «Хамелеон», который А. Наим называет «Собака генерала», тем самым перенося акцент с психологической проблематики на социальную. Пьеса получила название «Мечта Масуда», и к социальной проблематике здесь добавилась политическая. Сохраняя основную фабулу чеховского рассказа, А. Наим значительно меняет сюжет. Герой пьесы – Масуд, бедный молодой человек, который приехал из деревни в город, чтобы заработать денег. Его мама «летала от радости», а люди говорили, что в городе он будет жить хорошо. Его мечта – убежать от бедности и возвратиться в деревню, только купив коня и повозку.

Пьеса начинается с того, что за сценой лает собака, потом раздаётся мужской крик и на сцене появляется Масуд. Видно, что он серьезно ранен и хромотает. К нему подбегают люди, чтобы узнать, в чем дело. Он отвечает, что его укусила огромная, как лев, собака. И не просто укусила, как замечает один из прохожих, а вырвала из бедра кусок мяса. Мужчины грозят убить собаку. Масуд боится, что собака бешеная и ему придется лечиться и делать уколы. От боли он теряет сознание.

«Аналогом» полицейского надзирателя Очумелова в пьесе А. Наим является полицейский Сатар. Как и чеховский герой, он меняет поведение, когда узнает, кому принадлежит собака. Сначала он готов исполнить свой служебный долг и защитить Масуда: «Жаль, нет при мне пистолета, я бы ее застрелил. Ошейник у нее есть? <...> Хочу узнать, кто ее хозяин. Я посажу его в тюрьму. Закон один для всех!».

Этот фрагмент почти дословно воспроизводит чеховский текст: «Чья собака? Я этого так не оставлю. Я покажу вам, как собак распускать! Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! как оштрафуют его, мерзавца, так он узнает у меня, что значит собака и прочий бродячий скот! Я ему покажу Кузькину мать!.. Елдырин, – обращается надзиратель к городовому, – узнай, чья собака, и составь протокол! А собаку истребить надо. Немедля! Она, наверно, бешеная... Чья это собака, спрашиваю?» [Чехов 1974–1982, II, 53].

Масуд отвечает Сатару, что собака черная, как ночь, с белыми пятнами, длинным хвостом и висячими, как у козы, ушами. В рассказе Чехова собака – это «белый борзой щенок с острой мордой и желтым пятном на спине. В слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса» [Чехов 1974–1982,

II, 52]. И укусила собака Хрюкина – за палец – не просто так, а потому что он «цигаркой ей в харю для смеха» [Чехов 1974–1982, II, 53]. Судя по описанию, в иракской пьесе это, как и у Чехова, борзая, но огромная и страшная. И это не преувеличение Масуда. Дело в том, что собака принадлежит британскому послу. А как известно, Ирак длительное время был британской колонией. Лишь в 1958 г. он обрел реальную независимость. Англичане владели природными богатствами страны, назначали чиновников – фактически управляли Ираком. Поэтому собака кусает Масуда от злобы и вседозволенности.

Узнав, кто хозяин собаки, полицейский застывает на месте, роняет из рук дубинку: «Ты сам виноват! Я вас знаю – ищите проблему! Почему ты ходил там, где собака? В районе много дорог, почему ты выбрал именно эту? Ты виноват! <...> Ты зашел на ее территорию. Она стояла спокойно и уважительно, а ты ее испугал, и она вынуждена была защищаться. У нее в порядке документы, известная родословная, она встает в определенное время, кушает, спит, ходит в туалет – все в определенное время. Даже кусает она в определенное время».

Масуд настаивает на своем праве привлечь посла к ответственности. Сатар горько возражает: какое право? Посол забрал у народа все права. Он вор и обманщик, он выдумает причины, чтобы посадить тебя в тюрьму. Однако Сатар вовсе не такой беспринципный человек, как Очумелов. Он понимает, что британский посол никогда не признает себя виновным. Он скорее объявит Масуда террористом – эта реальность хорошо понятна иракским зрителям. Поэтому он объясняет деревенскому жителю Масуду правду иракской жизни: «Посол скажет, что ты испугал собаку, испортил ей настроение. Может, скажет даже, что собака заболела, укусив тебя, получила заражение крови. Это чистокровная собака, она хорошо понимает, что нельзя кусать богатых и важных людей, а только бедных, как ты».

В это время Сатар слышит лай собаки и он убегает с криком: «Собака меня укусит! Люди, спасите меня, вы все свидетели!». Последняя реплика значима, потому что прохожие, которые бросились помогать Масуду, разошлись, узнав о хозяине собаки.

У Чехова нет правых и виноватых: все участники событий в большей или меньшей степени «хамелеоны», и вердикт Очумелова в пользу генеральской собаки вызывает в толпе лишь смех в адрес Хрюкина. Напротив, герой Ауатиф Наим вызывает сочувствие всех действующих лиц. Чтобы подчеркнуть это, драматург вводит в пьесу несколько женских ролей. Женщины идут из хамама, где они работают, на вечеринку к британскому послу, чтобы там танцевать. От этого зависит не только их заработок, но и судьба их предприятия. Однако одна из них, Марьям, отказывается танцевать у посла в знак протеста против несправедливости. Старшая женщина ее уговаривает, говорит, что там соберутся важные люди, будет хорошая еда, но девушка непреклонна. Она подходит к Масуду, и между ними происходит мысленный диалог, который озвучивается за сценой. Свет гаснет, прожектор направлен на Масуда и Марьям.

Марьям: Я тебе сочувствую, как будто давно тебя знаю. Я будто видела твои печальные глаза, только не могу вспомнить, где и когда.

Масуд: Красавица, я будто много раз видел тебя. Там, в нашей маленькой деревне, я видел тебя в облаках, среди звезд. Часто ночами я долго смотрел на тебя и засыпал...

Как и Чехов, Наим дает своим героям «говорящие» имена. Сатар – это умеющий хранить секреты. В имени полицейского нет того сатирического смысла, как в рассказе Чехова. Он все понимает, но ничего не может сделать. Он сам – жертва социально-политических обстоятельств. Марьям – это христианская дева Мария, милосердная и сострадающая. Масуд – это тот, кому желают быть счастливым. Его мечта разбогатеть и купить коня разрушена, но он обретает любовь и поддержку Марьям.

В 2009 г., когда пьеса была сыграна, в газете «Эльсабах Эльджадид» появилась интервью с известным поэтом и театральным критиком А. Китаном и режиссером А. Хаюном, мужем А. Наим, режиссером спектакля и исполнителем роли полицейского. В этом интервью кроме разбора спектакля критик высказывает очень важную, на наш взгляд, мысль, характеризующую отношение и причины интереса к Чехову в Ираке: «Иракцы доказали, что они могут создавать жизнь. Сегодня в нашем красивом Багдаде взрываются заминированные террористами машины. Но в то же время в другом месте в городе наши актеры создают праздник жизни». А. Хаюн добавил: «Люди везде думают и чувствуют одинаково. Это не зависит от территории. Все, что давно написал Чехов, сегодня стало нашим достоянием. Ауатиф Наим переделала чеховский текст, сделав его иракским, отражающим проблемы и мечты иракцев. Мы хотели этим спектаклем сказать свое слово иракцам, без шума и пафоса показать им то, что кричит внутри, в душе людей» [Голоса Ирака 2009]. А. Наим намекает на современную ситуацию, на американскую оккупацию Ирака, когда люди оказались бесправны. Она хочет, чтобы с помощью чеховского рассказа люди выработали четкую жизненную и политическую позицию, чтобы их гнев обратился против несправедливости.

Итак, в восприятии А. Наим произведений Чехова на первый план выходят исторический и социально-политический аспекты, что почти не свойственно российским читателям и зрителям, которые видят в чеховском творчестве общечеловеческие и универсальные смыслы. Сглаживание событийности, что отметил А.П. Чудаков [Чудаков 1971], сменилось в ее пьесах акцентуацией события. Открытые финалы – трагическими. Индивидуальное – типическим, порой доведенным до схематизма.

Однако, по мнению М.П. Алексева, «степень глухоты или близорукости переводчиков представляется не только знаменательной, но и подлежащей историческому объяснению» [Алексеев 1987, 355]. Выбор произведения, степень его переработки приобретают не только литературную, но и историческую и идеологическую значимость, свидетельствующую, как

писал В.М. Жирмунский, «о характере и направлении творческого освоения наследия писателей в иноязычной среде» [Жирмунский 1979, 5]. Это позволяет осмыслить чужую литературу как свою. Такая «национальная адаптация» чрезвычайно характерна для Востока [Конрад 1966, 344].

Творчество и личность Чехова становятся фактом арабской культуры, но они не трансплантируются, а творчески переосмысляются, перерабатываются под влиянием специфики общественного и литературного развития другого народа, особенностей его социальной практики. Чеховские сюжеты оказались осовременены, «встроены» в социально-политическую жизнь Ирака, приобрели новую национальную и историческую конкретику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аббасхилми А.Я., Ларионова М.Ч. «Чеховское» и «шекспировское» в пьесе Ауатиф Наим «Пльви в море глаз» по мотивам «Лебединой песни» А.П. Чехова // Чехов и Шекспир: коллективная монография. М., 2016. С. 284–289.
2. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987.
3. Голоса Ирака. Интервью с А. Китаном и А. Хаюном. «Мечта Масуда»: постановка в Багдаде по рассказу Чехова // Эльсабах Эльджадид. № 964. 17 мая. 2009.
4. Громов М.П. Книга о Чехове. М., 1989.
5. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979.
6. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
7. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966.
8. Ларионова М.Ч., Аббасхилми А.Я. «Лебединая песня» А.П. Чехова на иракской сцене // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 201–211.
9. Наим А. Пльви в море глаз // Драматические серии. Эльшарика Емират, 2006.
10. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
11. Хаюн А. Держу пари, что это наше время // Эльирак. № 4021. 6 апреля. 1989.
12. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1982.
13. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
14. Эльджубури А. То, что создала госпожа Наим, отличается от того, что создал господин Чехов // Эльджумхурия. № 2841. 25 марта. 1989.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Larionova M.Ch., Abbaskhilmi A.Ya. "Lebedinaya pesnya" A.P. Chekhova na irakskoy stsene [A.P. Chekhov's "Swansong" on Iraqi Stage]. *Novyy filologicheskyy vestnik*. Moscow, 2017, no. 4 (43), pp. 201–211. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Abbaskhilmi A.Ya., Larionova M.Ch. "Chekhovskoye" i "shkspirovskoye" v p'yese Auatif Naim "Plyvi v more glaz" po motivam "Lebedinoy pesni" A.P. Chekhova ["Chekhov" and "Shakespeare" in Auatif Naim's Play "Swim in the Sea of Eyes" Based on "Swansong"]. *Chekhov i Shkspir: kollektivnaya monografiya* [Chekhov and Shakespeare: Collective Monograph]. Moscow, 2016, pp. 84–289. (In Russian).

(Monographs)

3. Katayev V.B. *Proza Chekhova: problemy interpretacii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. Moscow, 1979. (In Russian).
4. Skaftymov A.P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley* [Russian Writers Moral Search]. Moscow, 1972. (In Russian).
5. Gromov M.P. *Kniga o Chekhove* [A Book about Chekhov]. Moscow, 1989. (In Russian).
6. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, 1971. (In Russian).
7. Alekseyev M.P. *Pushkin i mirovaya literatura* [Pushkin and World Literature]. Leningrad, 1987. (In Russian).
8. Zhirmunskiy V.M. *Sravnitel'noye literaturovedeniye* [Comparative Study of Literature]. Leningrad, 1979. (In Russian).
9. Konrad N.I. *Zapad i Vostok* [The West and the East]. Moscow, 1966. (In Russian).

Аббасхилми Абдулазиз Яссин, Университет Дияла.

Кандидат филологических наук, профессор Университета Дияла, сотрудник Министерства образования Республики Ирак. Область научных интересов: творчество А.П. Чехова, русская литература.

E-mail: aziz.hilmi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8538-539X

Ларионова Марина Ченгаровна, Южный научный центр РАН, Южный федеральный университет.

Доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии Южного научного центра РАН, профессор кафедры отечественной литературы. Область научных интересов: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Abdulaziz Y. Abbaskhilmi, University Diyala.

Candidate of Philology, Professor at the University Diyala, co-worker of the Ministry for Education of the Republic of Iraq. Research interests: the works of A.P. Chekhov, Russian literature.

E-mail: aziz.hilmi@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8538-539X

Marina Ch. Larionova, Southern Scientific Center of RAS, Southern Federal University.

Doctor of Philology, Head of Laboratory of Philology of the Southern Scientific Center of RAS, Professor of the Department of Russian Literature. Research interests: the works of A.P. Chekhov, literature and traditional culture.

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

Филология плюс...
Philology and...

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00115

И.Н. Пупышева (Тюмень)

**Г.Ф. ЛАВКРАФТ В КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЯХ:
ПИСАТЕЛЬ И БРЕНД**

Аннотация. В статье раскрывается проблема расхождения практики восприятия художественных текстов и теории литературы. Традиционная теория литературы обращается к отдельным произведениям. Художественный текст дается читателю в совокупности взаимосвязанных произведений. Так воспринимается значительная часть произведений фэнтези. Тексты, игры, сериалы, фильмы объединяются во франшизу. Читатель обращается к тексту как части франшизы. Объединяющим брендом может стать автор, главный или второстепенный персонаж, художественная вселенная. Логика взаимосвязи франшизы – это логика гипертекста. В статье проанализированы составляющие лавкрафтианы как художественной франшизы и выделены факторы, способствующие объединению произведений в гипертекст. Лавкрафтиана включает в себя рассказы различных авторов, настольные и компьютерные игры, комиксы, мемы. Выпускаются игры, комиксы и сборники рассказов, объединяющие разные художественные миры. Автор статьи обосновывает структурную взаимосвязь произведений с помощью интермедийных корреляций. Так, жанр рассказа определяет характер игровой механики, жанр экранизации. Популяризация игровой механики влияет на последующие рассказы в этой же вселенной. Появление литературных кроссоверов открывает возможность для разработки игровых кроссоверов. Автор обосновывает обращение к жанру фэнтези как наиболее гибкому и модному. Массовая культура активно обращается к сюжетам классической литературы. И это симптом франшизации как тенденции развития искусства.

Ключевые слова: интермедийность; гипертекст; фэнтези-франшиза; Г.Ф. Лавкрафт; настольные игры.

I.N. Pupyshva (Tyumen)

H.P. Lovecraft in the Cultural Industries: the Writer and the Brand

Abstract. The article focuses on the problem of discrepancies between literary texts perception practice and literary theory. Traditional literary theory addresses individual works. Literary text is presented to the reader in conjunction with other interconnected works. That is the way most of the fantasy genre works are perceived. Texts, games, series, films are incorporated into franchises. The reader interacts with a text that is a part of a franchise. The author, main or supporting characters, or artistic universe

may serve as a unifying brand. Interconnectedness of a franchise involves hypertextual logic. The author of this article has analyzed the components of Lovecraftian works as a fiction-based franchise and identified the factors that contribute to integrating separate works into hypertext. Lovecraftian works include short stories by various authors, as well as tabletop games, videogames, comics, and memes. There are games, comics, and storybooks that combine different fictional worlds. The author of this article substantiates the structural interconnectedness of the works with intermedia correlations. For instance, short story genre defines game mechanics or film adaptation genre. Game mechanics promotion influences the following short stories of the same universe. Literary crossovers provide an opportunity for game crossovers development. The author of the article explains turning to fantasy genre by the fact that it is the most flexible and fashionable one. Mass culture is extensively turning to the plots of classical literature. And that is a symptom of franchisement as a trend in arts development.

Key words: intermedia; hypertext; fantasy franchise; H.P. Lovecraft; tabletop games.

Введение

В работах аналитического и рекламного характера произведений жанра фэнтези начинает использоваться термин «фэнтези-франшиза». Термин – своего рода реакция на несоответствие между произведениями конкретного автора (например, Г.Ф. Лавкрафта) и произведениями по художественной вселенной (того же Г.Ф. Лавкрафта) или произведениями, объединенными персонажем (впервые введенным Г.Ф. Лавкрафтом). Это проблема несоответствия может повлечь за собой (и влечет) изменения в восприятии фигуры писателя, персонажей, художественной идеи и художественного мира в целом. Кроме того, в условиях разностороннего развития таких франшиз проблемным становится статус реципиента. Полагаем, что сложно остаться в границах определения последнего как читателя или зрителя, поскольку он имеет дело с совокупностью произведений искусства, маршрутов, парков развлечений и т.п.

Статья нацелена на выделение ключевых акторов художественной коммуникации, возникающей между реципиентом и отдельными элементами художественной франшизы, описание процесса художественного восприятия с применением теории интермедийности и интертекстуальности. Исследование основано на предположении, что восприятие в условиях полимедийного разностороннего развития обращено к общему гипертексту всех текстов, маркируемых брендом, выстраивающих общую хронологию, общий сюжет или персонажей. Поскольку формируется довольно целостная картина (чаще используется термин *вселенная*), совокупность выходит за границы простого сложения и реципиент имеет дело с гибридом произведений. Причем появляются варианты объединения персонажей разных вселенных в одну (например, франшиза Marvel). Предполагаем, что рассматриваемая гибридизация может быть описана с использованием теории интермедийности.

Г.Ф. Лавкрафт и лавкрафтиана

Выбор фэнтези, в целом, вызван традиционным отношением жанра к культуре массового потребления. Можно предположить, что качественная интересная фэнтези-история всегда учитывает массовые вкусы и может стать бестселлером. Кроме того, массовая культура менее строга к сохранению границ произведения, вида искусства, медиа, и даже склонна к гибридации, чем и привлекательна для культурных индустрий. М. Маклюэн сравнивает бестселлер с нефтяной скважиной или золотой жилой для «голливудских банкиров»: «<...> бестселлер – это форма, гарантирующая, что в душе публики обособился какой-то массивный новый *геитальт*, или паттерн» [Маклюэн 2017, 66]. В нашем случае речь пойдет скорее о «странных историях», с трудом вписывающихся в жанровое определение фэнтези, но схожими в самых общих чертах и развивающих особого рода паттерн.

Строго говоря, медиафраншизы также выходят за границы фэнтези. Анализируемый объект не просто отнести к тому или иному жанру. Выбранные произведения отличает обращенность к интересам масс, не критичность в отношении медийных границ, широкие возможности трансмедиального перевода, способность к формированию новой «социальности» реципиентов – в возможности идентификации с воображаемым сообществом фанатов или причастности реальному фэндому. Такие сообщества развиваются благодаря онлайн-площадкам, но выливаются в оффлайн-встречи, мероприятия, путешествия (например, на места съемок). К франшизам, на наш взгляд, можно отнести «Гарри Поттера», «Властелина Колец» («Средиземье»), «Ведьмака», «Игру престолов» и т.п. По похожему сценарию осваивается «Видоизмененный углерод», «Американские боги», «Песочный человек» и т.п.

Предметный интерес сконцентрирован на франшизе, получившей название «Лавкрафтиана». Это явление, созданное не столько самим Г. Лавкрафтом, сколько его поклонниками. Выпускаются сборники рассказов межавторского цикла, посвященные миру Ктулху, видеоигры, настольные игры, мобильные игровые приложения, экранизации и киноистории по мотивам. Регулярный выпуск антологий по миру, монстрам и культурам Лавкрафта продолжает развивать и дополнять вселенную. При жизни Лавкрафт был признан небольшим кругом интересующихся «странными историями», но благодаря деятельности этого круга после смерти к нему пришла всемирная известность. «Наследие ужаса» неоднократно оказывалось под ударом ревизионистских теоретических и критических оценок, и в этом смысле требовало защиты: так, Р. Блох отвечал на заявления Теда Уайта в том, что «большая» литература есть продукт «большого» ума и что она привлекает «больных людей», комментирует он и первые обвинения в расизме; на аналогичные отвечает и С.Т. Джоши в отношении «Писем о Лавкрафте». Аура психического расстройства и расизма, таким образом, становится еще одним «наследием ужаса».

«Мифы Ктулху» оживают благодаря издательской поддержке: после смерти Г.Ф. Лавкрафта усилиями А. Дарлета по выпуску рассказов, действие которых разворачивается только в мире Г.Ф. Лавкрафта; похожим образом организует свою деятельность издательство «Гиппокампус пресс», определяя свою специализацию как классический хоррор и научная фантастика с акцентом на работы Г.Ф. Лавкрафта и его литературного окружения (прежде всего, в выпусках «Spectral Realms» и «Dead Reckonings»); схожий тематический фокус выбирает «Некрономикон пресс» и т.п. Так лавкрафтиана оказывается принципиально открытой вселенной с размытым представлением о плагиате и фанфиках: лавкрафтовский кружок (А. Дарлет, Р. Блох, К.Э. Смит Ф. Лебер и др.) не только развивает персонажей и географию, но и предпринимает попытки подражания стилю писателя. Но следование за Лавкрафтом выходит за границы этого круга, теоретики используют понятие «новый круг Лавкрафта», а представление о каноне эволюционирует. К.Э. Смит, например, выходит за пределы космоса Лавкрафта и создает особое пространство с особыми параллелями и сверхъестественными свойствами. Для Эллен Датлоу обновление круга – как на уровне имен, так и подходов – становится принципиальным подходом для собрания рассказов в антологии (в чем она признается во вступительном слове к «Монстрам Лавкрафта»). И определяя лавкрафтиану как стиль, С.Т. Джоши предваряет «Черные крылья Ктулху» замечанием, что идея пастишей для канона уже исчерпала себя и лавкрафтианцы сегодня оригинальны, их объединяет самое общее обращение к «космизму», ужасам человеческой и вселенской истории, пленение человеческого разума чужеродными силами.

Любопытным скрепляющим для франшизы элементом становится сама личность писателя, вдохновляющая на литературные вариации, дополняющие часто сверхъестественную мифологию мифом о ее сверхъестественном происхождении: только в сборнике «Черные крылья Ктулху» встречаются призрак писателя в «Манящем Провиденсе» Джонатана Томаса и образ матери в «Сюзи» Джейсона ван Холландера. Редактор сборника С.Т. Джоши видит в этих образах повод пересмотреть вопрос об ответственности за уникальность лавкрафтового воображения. Образ Горация Финеса Лав-младшего из «Night-Gaunts» Джойс Кэрролл Оутс, фактически «дублера» Лавкрафта, предлагает нам психоаналитическую трактовку появления «странных историй». Жизнь Горация более стереотипна и понятна в духе З. Фрейда, что ставит эту псевдо-биографию в один ряд с другими попытками жизнеописаний. Например, «Лавкрафт. Биография» (Спрэг де Камп) или «Жизнь Руин: письма о Лавкрафте» (Scott Cutler Shershow, Scott Micsaelson). Но ведущая роль в изучении и продвижении Лавкрафта сегодня признается за С.Т. Джоши: его биографические исследования являются как окончательные, в своем блоге он часто принимает позицию эксперта по отношению к исследованиям в этой области, в частности, дает нелестную оценку «Письмам о Лавкрафте». С.Т. Джоши и Д.Э. Шульц организуют масштабный проект энциклопедизации Лавкрафта, претен-



дующий на канонизацию лавкрафтианы, в частности, здесь проводится граница между тем, что зажило самостоятельной жизнью (пантеон) и то, что сохранило связь с Лавкрафтом. Еще одной тенденцией, формирующей образ писателя и расширяющей границы лавкрафтианы, становится публикация его переписки: С.Т. Джоши и Д.Э. Шульц редактируют и выпускают через «Гиппокампус пресс» многотомную переписку Лавкрафта. Издание писем открывает новые роли Лавкрафта в творчестве его соавторов в новом свете: письма З. Бишоп, например, представляет Лавкрафта в роли «литературного негра», но чаще он берет на себя роль редактора. В итоге мы имеем дело с пересечением биографического, исследовательского, издательского и писательского подходов в одной франшизе – и это придает ей налет академичности. Появление журнала «Lovecraft Studies» становится фактическим признанием научной области поиска («Spectral Realms» и «Dead Reckonings» сочетают литературные и теоретические публикации, причем в последних прослеживается интерес к эстетически не признанным объектам). Уникальный способ обнажения ужаса хаоса, присутствующий Лавкрафту, привлекает внимание объектно-ориентированной онтологии, и развитие франшизы обретает новый поворот, и речь ведется уже о философии Лавкрафта.

Лавкрафтиана в «Лаборатории фантастики» представлена как полноценный жанр – специфический мистический «ужас», в основе которого – непротиворечие Лавкрафту. Чудовища, придуманные мэтром, начинают обитать в других вселенных: так, мурлоки из вселенной Warcraft напоминают жителей города Иб («Рок, покарвавший Сарнат»). С.Т. Джоши в «Жизни Лавкрафта» утверждает, что писатель не возражал против такого использования, ссылаясь на высказывание писателя: «Мне нравится, когда другие используют моих Азатов и Ньярлахотепов...» [Джоши, 2016].

Общее стремление к тематической инвентаризации информации в сети привело к появлению полноценных энциклопедических ресурсов по художественному миру Лавкрафта, а также соответствующих разделов в Википедии. Популярностью пользуются игры по миру Лавкрафта, причем настольные не уступают в продажах компьютерным. Появляются игры-гибриды, собирающие за столом компанию по спасению мира против ужаса, за логику действий которого отвечает мобильное приложение. За экранизацию рассказов и отдельных мотивов берутся Стюард Гордон, Джон Карпентер, Гильермо дель Торо, создатели телешоу «Masters of Horror» и т.д. Появляются межфраншизные кроссоверы – с миром Шерлока Холмса лавкрафтиану связывает полноценный сборник рассказов. Символизация Ктулху привела к образованию одноименного раздела в Мемопедии, появлению визуальных романов, и это формирует еще один код понимания в духе Р. Барта [Барт 1989]. Таким образом, лавкрафтиана выходит далеко за границы рассказов Г.Ф. Лавкрафта и за границы собственно литературы.

Интер- и трансмедиальность

Начиная с 1980-х гг. в теории искусств, а особенно литературоведении, можно наметить интермедиальный поворот [Ананьина 2016, 287]. Вообще, теория, археология и философия медиа положили начало новой интерпретации искусств уже тем, что задали аспект взаимовлияния медиа, и, как следствие, взаимовлияния искусств. О. Ханзен-Лёве, с именем которого часто связывают появление термина «интермедиальность», представляет целый спектр интермедиальных корреляций между литературой и различными видами искусства [Ханзен-Лёве 2016]. Его работы послужили основой для разного рода систематизаций и классификаций интермедиальности (например, работы: [Тимашков 2008; Хаминова, Зильберман 2014]). Вокруг явления сформировалась своеобразная концептосфера, включающая близкие категории: трансмедиальность, мультимедийность, кроссмедийность, интертекстуальность, гипертекст и т.д.

Формирование интермедиального подхода через интертекстуальность (представляемую как разновидность индермедиальности [Хаминова, Зильберман 2014]) возводят к традиции семиотических исследований (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман и т.д.), и непосредственно к Ю. Кристевой, Р. Барту и т.д. Таким образом, расширяется представление о тексте с включением кинотекста, комикс-текста и т.п.

В особое направление можно объединить исследования трансмедиальных переводов (например: [Ritzer, Schulze 2016]). Среди отечественных исследователей к проблеме обращаются М.П. Абашева, Н.Г. Владимирова, С.М. Шакиров. Растет количество исследований конкретных произведений на основе интермедиального подхода или с использованием элементов интермедиального анализа (А.Ю. Тимашков, А.В. Елисеева, Я.С. Коврижина, Н.Н. Шлемова, Н.З. Кольцова и пр.), причем анализируются не только художественные тексты, но и фильмы, и театральные постановки. Интермедиальность, таким образом, раскрывается как свойство произведения; она сводима чаще всего к экфрасису, но в новом контексте ставит вопрос о жанровых границах. Исследования интермедиальной специфики произведений (в частности, И. Ритцера, М. Куна) представляют все медиа своеобразными гибридами (других медиа), что позволяет связывать интермедиальность с работами не только М. Маклюэна, но У.Дж.Т. Митчелла (такой контекст, например, представляет О.А. Ананьева).

От интермедиальности как взаимодействия искусств ряд исследователей приходит к представлению о медиаландшафте (что отмечается уже у О. Ханзен-Лёве и подтверждается отдельными исследованиями конкретных «переводов», например, О.И. Савиных, Е.Н. Шевченко). Так интермедиальность раскрывается как онтологический аспект творчества.

Е. Рождественская [Рождественская 2015], следуя за размышлениями М. Райан, обращается к франшизам и рассматривает феномен сосуществования трансмедиальных переводов как трансмедиальный сторителлинг и трансфикциональность. М. Райан выделяет возможность трансмедиально-



го расширения художественного мира и проводит параллель с хронотопом М. Бахтина. При этом акцент ставится на самодостаточности каждого произведения. Франшиза здесь представлена с точки зрения ее производства – как мир историй (storyworld), а порой как формальное брендированное собрание автономных произведений. «... Вам не нужно смотреть фильм, чтобы получить удовольствие от игры», – аргументирует Е. Рождественская со ссылкой на Дженкинса [Рождественская 2015, 204]. В отношении этого тезиса позволим себе ремарку: реципиенту не нужно смотреть фильм, чтобы играть, но предварительный просмотр может углубить или просто изменить характер игры, а потому обращение к одному произведению вызывает желание обратиться к другому из той же франшизы.

Принимая во внимание всю методологическую неопределенность подхода, отмеченную, в частности, И. Раджевски, Ю. Мюллером, А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман, полагаем все же, что поиск и выделение интермедиальных корреляций позволяют системно взглянуть на совокупность произведений, объединенных одним брендом, и показывают возможные траектории коммуникации в рамках такой франшизы.

Интермедиальный подход, как правило, используют для описания процесса *создания* произведения. При этом восприятие представляется пассивным воспроизведением замышленного. Но массовая культура ориентирована на кассовые сборы – от кинопоказов, телетрансляций, книжных продаж и т.п. В результате выход сериала или игры становится поводом для переиздания книг, выпуска энциклопедических изданий по художественному миру, фанаты организуются в фэндомы, появляются фанфики, мемы и пр. Все эти процессы формируют особые условия *восприятия* того или иного произведения. Нам представляется, что такой контекст придает (а при использовании инструментов рекламы навязывает) чтению, просмотру или игре интермедиальный характер. Франшиза в области искусства (на наш взгляд, фэнтези-франшиза особенно) – развивающееся интермедиальное, интердискурсивное, интерсемиотическое поле, призывающее к потреблению всех составляющих. И читатель, отвечающий на этот призыв, выходит за границы какого-то одного замысла. Его активность – в выборе и построении траектории расширений воспринимаемого художественного мира. Эту лакуна (*проблема*) может быть снята, на наш взгляд, при объединении теорий интерактивности читателя и интермедиальности произведения.

Под использованием интермедиального подхода будем понимать поиск в трансмедиальных историях интермедиальных корреляций, способствующих взаимодополнению, взаимокомментированию, представляющих собой аллюзии друг на друга. За основу будут взяты базовые корреляции, выделенные О. Ханзен-Лёве, а также послужившие основой для классификации А.А. Хаминовой и Н.Н. Зильберман. При этом задействованы также методы описания, сравнительного анализа, цифровой этнографии (при обращении к фэндомам, форумам, таким как tesera.ru, rpg.fandom.com, stjoshi.org, yog-sothoth.com и др.).

Интермедиальные корреляции

Собственно, объединение или собрание под одним брендом разных текстов, неоднородных медиаповествований, то есть признание некоторой совокупности произведений франшизой, уже носит интермедиальный характер. По сути, это уже выделение гибрида трансмедиальных переводов / историй. Основанием для гибридизации может стать некоторая вселенная (художественный мир, хронотоп, storyworld или удлинённая история персонажа (например, франшиза про Ганнибала Лектера).

Интермедиальные корреляции могут определять взаимодействия между различными медиа и видами искусства. Такой подход позволяет выделять ведущее медиа для эпохи и культуры и характеризовать произведение и его восприятие с точки зрения археологии и генеалогии медиа. «Совокупность и взаимодействие медиа некой эпохи и культуры, – пишет Ханзен-Лёве, – образуют *интермедиальную систему*, т.е. то, что в повседневном языке называют “медиа ландшафтом”, причем последнее понятие подчеркивает, скорее, институциональный, социально-экономический характер интермедиальности» [Ханзен-Лёве 2016, 31–32]. Интермедиальность произведения в том, что придает роману сериальный, а поэзии визуальный характер. И за этим тоже стоит «стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности», специфицирующее, по словам Ханзен-Лёве, концепцию интермедиальности [Ханзен-Лёве 2016, 23].

Еще одним важным признаком интермедиальности является интертекстуальность. Реминисценции, аллюзии, «чужие голоса», «пасхальные сюрпризы» и пр. вплетают текст в гипертекст, а точнее в гипертексты – всех произведений одного автора, всех произведений одного жанра, одного режиссера, продюсера, кинокомпании, главной роли одного актера и т.д. Литературоведы и киноведы находят в этом тренды, тенденции, направления, перестраивают законы жанра и стиля, расширяют границы медиа.

С момента структуралистского объявления всякого произведения интертекстом, постмодернистских экспериментов и языковых игр, расширяющих всевозможные гипертексты в глобальный гипертекст (или даже гипертекстуру), основ для связывания становится больше. У актера посредством такого гипертекста выстраивается ампула, у телеканалов – специфика, а книжные персонажи обретают лица актеров актуальной экранизации.

Аллюзии между трансмедиальными повествованиями специфичны – они оставляют каждому медиа высказать то сообщение, которое получается особенно хорошо (сериалу – психоаналитическое углубление, игре – соотношение случайного и необходимого и т.п.). В результате можно получить метафоры и характеры, раскрывающиеся через обращение к двум и более произведениям.

Результаты

Наследие Г.Ф. Лавкрафта представлено в жанре рассказа. Рассказы не связаны одной сюжетной линией, но у происходящего, в основном, общая география и мифология, что складывается в художественную *вселенную*. Мифология особенно притягательна для критики, рефлексии и творческого продолжения. Культ Ктулху косвенно перекликается с мифами северных народов и теорией внеземного происхождения человека, что оставляет сомнение у читателя в вымысле. И это сомнение подкрепляется литературными вариациями в отношении самого писателя. Литературные псевдобιοграфии, академические жизнеописания, издание переписки Лавкрафта и по поводу Лавкрафта, широкие взгляды на заимствования размывают границы литературной аутентичности (любопытно, что персонаж Г.Ф. Лавкрафт появляется параллельно не только в рассказах и биографиях, но и в хоррор-комиксах, и в играх – как маркер вселенной, и в то же время как вопрос о возможной потусторонней ответственности за особый взгляд на мир). Лавкрафтиана оказывается принципиально открытой для продолжений, стилизаций и вариаций. «Lovecraft Studies» – это и исследование того, как писатели подражают Лавкрафту (о чем они заявляют открыто), и о том, как влияют друг на друга эстетически значимые и эстетические не значимые объекты. Э. Датлоу ставит перед собой задачу обновления представлений о лавкрафтиане, аргументируя это тем, что гораздо больше «впечатляют и удивляют писатели, использующие его мифы так, как не приходило в голову самому их создателю (от чего, возможно, он переворачивается в гробу)». Единственная граница, разделяющая вселенную, поставлена «Энциклопедией Лавкрафта» (С.Т. Джоши, Д.И. Шульц) – то, что имеет отношение к жизни писателя, и что развилось без его участия. Для авторов энциклопедии медиаландшафт не ограничивается пределами литературы и литературоведения, но косвенно ставится вопрос применимости интерпретационных теорий к творческому целому.

Происходит постоянный пересмотр того, что определяет принадлежность произведения лавкрафтиане: от стилизации к пастишу, и далее – к особому взгляду на мир. Иное, Другое, нечеловеческое обретает у Лавкрафта статус «великого внешнего». Д. Тригг видит у Лавкрафта взгляд на человека как на существо, включенного в «борьбу между телом, как обладателем субъекта и телом, обладаемым субъектом» [Тригг 2017, 75]. К готичной географии и мифологии добавляется представление о человеке как призмe или инструменте (теле), что, на наш взгляд, притягательно для последователей как особый *жанр* и *стиль*. «Все мои рассказы основаны на единой фундаментальной предпосылке: человеческие законы, интересы и эмоции не имеют ни малейшей ценности в космическом континууме», – это высказывание Г.Ф. Лавкрафта стало творческим кредо как для старого, так и для нового круга. В сборниках и отдельных рассказах Августа Дарлета, в книжной серии «Некрономикон. Миры Говарда Лавкрафта», в фантазиях по вселенной Лавкрафта Нила Геймана и пр. та же попытка за-

глянуть сквозь человека на внешнее мира (в мир неантропоцентричный). Это привлекает к нему внимание Г. Хармана, Т. Мортонa, Д. Тригга – теоретиков новой онтологии в условиях глобального экологического кризиса (Лавкрафт становится эстетическим символом разрывов между объектом и представлением о нем).

Лавкрафтиана как целое, вышедшая за границы текста, оказалась визуализирована – многочисленными экранизациями, компьютерными и настольными играми. Представители древних рас обрели более или менее стабильный облик. Образ Ктулху стал узнаваемым и даже брендированным. Симптоматично в этом смысле изображение тентаклей почти на каждой коробке с настольной игрой по миру Г.Ф. Лавкрафта, а также на некоторых обложках книжных изданий (как текстов самого Г.Ф. Лавкрафта, так и сборников других авторов по этому миру). Это не только определяет визуальный ряд, но формально относит к бренду.

Лавкрафтиана строится как *гипертекст*. При отсутствии ключевого (как правило, романного) сюжета или героя рассказы разных авторов, кинематографические новеллы не содержат явных противоречий. Они могут развивать персонажей, предыстории и следствия произошедшего в историях Г.Ф. Лавкрафта, мифологические приключения, знания о древних расах и космических приключениях, могут комбинировать различные сюжеты и персонажей разных рассказов, что требует от читателя определенного опыта. Без знания рассказов Лавкрафта невозможно понять интриги и масштабов ужаса, охватившего персонажа «Особого шагготского» у Н. Геймана. Любая ссылка на Инсмут (часто встречается в текстах разных авторов) добавляет повествованию готической мистики, но для этого нужно знакомство с лавкрафтовским образом Инсмута.

Игры открывают возможность для контрфактических фантазий. Некоторые рассказы, эпизоды или городские легенды переводятся посредством игры в сослагательное наклонение, тем самым обретают открытый финал (например, произошедшее в «Хребтах безумия» можно переиграть в одноименном дополнении к «Древнему ужасу» и «Знаку древних»). Но стартовые игровые условия отсылают к тексту: иначе, один играет за персонажа с вживанием в роль, другой – в кидание кубиков. Ряд игр по миру Лавкрафта («Зов Ктулху», «Древний ужас», «Ужас Аркэма» и др.) получает самостоятельное развитие в виде регулярных дополнений, порой самых причудливых. Так, для системы правил настольной ролевой игры «Зов Ктулху» выпустили набор сценариев «Cathlhu», позволяющее играть за кошек-исследователей (и это вызывает размышления о роли этих животных в творчестве Лавкрафта). Жанр сюжетно-ролевых игр построен таким образом, что открывает возможность для антологического собрания сценариев. «Cthulhu by Gaslight» позволяет игрокам окунуться в борьбу с Ужасом вместе с Шерлоком Холмсом, – что в жанре рассказа делает Нил Гейман. Играть можно вне зависимости от бэкграунда, но читательский опыт – индикатор вживания в роль и атмосферу лавкрафтовского ужаса.

Аллюзии и пронизывают лавкрафтиану вдоль и поперек. Межфран-

шизные сборники (например, антология «Тени на Бейкер-стрит») принципиально вторичны, поскольку представляют одну франшизу как новое прочтение другой. Не только тексты выходят за рамки одной франшизы. Это становится тенденцией для развития настольных игр и комиксов. Р. Грегори, Д. Лейстер и Н. Руфино выпустили графическую новеллу, визуализирующую странности Страны чудес через тентакли. Создатели Пандемии выпускают игру по мирам Лавкрафта, разработчики «Агенства Время» связывают одно из приключений с попыткой пробуждения Ктулху (причем, эта сюжетная линия явно не прописывается в правилах и на картах, намек в зеленых тентаклях и обращении к языку древних, разработанному Г.Ф. Лавкрафтом), хорошо продается «Манчкин Ктулху», выпущена игра по уже кроссоверу Н. Геймана «Этюд в изумрудных тонах». Таким образом, мы можем отметить открытость и структурную нелинейность лавкрафтианы. Метафора ризомы иллюстрирует эту структуру как никакой другой эстетически значимый объект, особенно в тех направлениях, где он порой выходит за границы эстетической значимости.

Эпизодическое приключение, свойственное жанру рассказа, определяет большинство трансмедиальных освоений: к примеру, в играх не ставится акцента на развитии персонажа, все, что с ним происходит, может только особым образом надломить его психику (вариации фобий – например, карточным дополнением в «Elder Sign»), либо убить. Симптоматично, что уже первая игра «Call off Cthulhu» заявила о себе изобретением уникальной механики безумия, что впоследствии развилось в отдельные дополняющие карточные колоды фобий. И уже игры начинают влиять на рассказы – последние все больше напоминают истории о наваждении или сумасшествии (например, «Особое шогготское» Н. Геймана или психоделические загадки Л. Баррона). Ограниченность и хрупкость человеческого разума в игровой механике выражается в том, что победа сыщиков в «Древнем ужасе», «Знаке древних» и т.п. выглядит случайной. Любопытно, что игроки ведут статистику побед, и она не превышает 40/60 в пользу древних (tesera.ru). Поиски разгадки становятся серией событий, ускоряющих печальный финал. Такая детективная механика лежит в основе всех игр по Лавкрафту. Параллельно (а возможно, симптоматично) осваивается в литературной лавкрафтиане сюжет «еще одного конца света» (например, Н. Гейманом).

Заключение

Открытость лавкрафтианы, ее структурная нелинейность и разветвленность оказались возможными в имеющемся масштабе непонятной ситуации с наследием авторских прав после смерти Г.Ф. Лавкрафта. Не последнюю роль в судьбе лавкрафтианы сыграл Август Дарлет. В своем желании опубликовать произведения друга он пришел открытию полноценного издательства «Arkham House». Специализация на Лавкрафте началась с его художественных текстов, развилась до издания писем, затем

воспоминаний, исследовательских заметок, биографических описаний и далее – к сборникам произведений, использующих мир, персонажей или художественные приемы мэтра. Такие условия предоставили свободу для интерпретации и использования всем желающим. Сопутствующая мистификация фигуры писателя (настойчивый миф о том, что он писал под диктовку потусторонних сил) представила ссылку или аллюзию на Лавкрафта в качестве возможного условия успеха. Свобода на использование творческого наследия мотивировала межавторское, интертекстуальное и интермедиальное развитие франшизы. В таких обстоятельствах вопрос «Как читать Лавкрафта?» требует ответа в духе «Игр в классики». Можно попытаться прочесть именно Г.Ф. Лавкрафта, и тогда вам по пути, предложенному Мэттом Кардином: от биографической статьи к рассказам в порядке создания, а можете окунуться только в мифы Ктулху, или только играть, изредка заглядывая в Википедию. Можно отталкиваться от подхода С.Т. Джоши «Как не читать Лавкрафта (публикация в блоге по поводу «Писем о Лавкрафте»)». Можно прочесть его как введение в плоскую онтологию – с обязательным обращением к Д. Триггу и Г. Харману. Лавкрафтиана – интермедиальная франшиза с отсутствующим центром тяжести. И это делает невозможными ее монодисциплинарные исследования. Но «наследие ужаса» не оставалось беспризорным: академические теории постоянно сопровождают разрастающуюся вселенную, но уже в позиции догоняющей в силу литературоцентричности.

Это предельный, но не исключительный случай. Огромное количество эстетически значимых текстов ставится объектом различных трансмедиальных переводов. Восприятие «Гордости и предубеждения» может начаться с просмотра «Гордости, предубеждения и зомби», знакомство с Н.В. Гоголем – с фильма «Гоголь. Начало», а с творчеством Ф.М. Достоевского – с романа-комикса «Преступление и наказание». Авторы не просто умирают в таком контексте, но после смерти превращаются в торговый бренд. Бренд развивается в соответствии с законами экономической успешности, которым противоречит сохранение канона. И это оставляет острой и открытой не только проблему сохранения авторских прав, но и проблему сохранения творческого единства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьина О.А. Новые книги об интер- и трансмедиальности // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1. № 4. С. 286–296.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. Джоши С.Т. Жизнь Лавкрафта. Минск, 2016. URL: <http://fantlab.ru/edition169170> (дата обращения 14.11.2018)
4. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2017.
5. Рождественская Е. Трансмедиальный сторителлинг в поисках «Национальной идеи России» // Логос. 2015. Т. 25. № 3. С. 197–223.

6. Тимашков А.Ю. «Девушка с жемчужной сережкой» Я. Вермера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиаальный аспект // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. СПб., 2008. С. 100–105.
7. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь, 2017.
8. Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
9. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиаальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М., 2016.
10. Ritzer I., Schulze P.W. *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden, 2016.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Anan'ina O.A. *Novyye knigi ob inter- i transmedial'nosti* [New Books on Inter- and Transmediality]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*, 2016, vol. 1, no. 4, pp. 286–296. (In Russian).
2. Khaminova A.A., Zil'berman N.N. *Teoriya intermedial'nosti v kontekste sovremennoy gumanitarnoy nauki* [Theory of Intermediality in the Context of Modern Humanities]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 389, pp. 38–45. (In Russian).
3. Rozhdestvenskaya E. *Transmedial'nyy storitelling v poiskakh "Natsional'noy idei Rossii"* [Transmedial Storytelling in Search for a "Russian National Idea"]. *Logos*, 2015, vol. 25, no. 3, pp. 197–223. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Timashkov A.Yu. "Devushka s zhemchuzhnoy serezhkoy" Ya. Vermera, T. Sheval'ye i P. Uebbera: Intermedial'nyy aspekt ["Girl with a Pearl Earring" by J. Vermeer, T. Chevalier and P. Webber]. *Sovremennoye iskusstvo v kontekste globalizatsii: Nauka, obrazovaniye, khudozhestvennyy rynek* [Contemporary Art in the Context of Globalization: Science, Education, Art Market]. Saint-Petersburg, 2008, pp. 100–105. (In Russian).

(Monographs)

5. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. (In Russian).
6. Hansen-Löve A.A. *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: Ot simvolizma k avantgardu*. [Intermediality in Russian Culture: from Symbolism to Avant-garde]. Moscow, 2016. (In Russian).
7. Joshi S.T. *Zhizn' Lavkrafta* [The Life of H.P. Lovecraft]. Minsk, 2016. Available at: <http://fantlab.ru/edition169170> (accessed 14.11.2018). (In Russian).
8. McLuhan H.M. *Ponimaniye media: Vneshniye rasshireniya cheloveka* [Under-

standing Media: The Extensions of Man]. Moscow, 2017. (In Russian).

9. Ritzer I., Schulze P.W. (Eds.). *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden, 2016. (In German).
10. Trigg D. *Nechto. Fenomenologiya uzhasa* [The Thing. A Phenomenology of Horror]. Perm', 2017. (In Russian).

Пупышева Ирина Николаевна, Тюменский государственный университет.
Кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии. Сфера интересов: медиафилософия, интермедиаальность, теория литературы.
E-mail: I-rinushka@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-2870-4870

Irina N. Pupyshva, University of Tyumen.
Candidate of Philosophy, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Philosophy. Research interests: media philosophy, intermediality, literary criticism.
E-mail: I-rinushka@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-2870-4870

Переводоведение
Issues of Translation Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00116

Лю Байвэй (Харбин, Китай)

**РУССКИЙ ПЕРЕВОД КИТАЙСКОЙ САДОВОЙ ЛЕКСИКИ
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОГО ПЕРЕВОДА
(на примере русского перевода 17-й главы
романа «Сон в красном тереме»)***

Аннотация. В статье на примере русского перевода 17-й главы романа «Сон в красном тереме» выявляются методы русского перевода китайской садовой лексики. Изучение лексического плана произведения в оригинале и переводе, а также проблема смысла оригинала требует обратиться к методам литературоведения, рецептивной эстетики и когнитивной лингвистики. Китайская концепция единства Неба и Человека нашла свое особенно яркое отражение в садово-парковой архитектуре. Принцип создания архитектурно-ландшафтных ансамблей в Китае гласит: «Хотя сады создаются человеком, в них само собой раскрывается небесное». В 17-й главе «Сна в красном тереме» перед читателем впервые появляется целостный образ Сада роскошных зрелищ (парк Дагуаньюань). Архитектура Сада роскошных зрелищ воплощает в себе древнее искусство ландшафтной архитектуры. Ее составные элементы (скалы и водоемы, постройки, растения, таблички с надписями) демонстрируют отличительные особенности парковой культуры Китая. «Сон в красном тереме» переведен на 20 языков, всего существует 60 переводов, из них 12 полных переводов, остальные – переводы отдельных частей. Полный перевод романа на русский язык, сделанный В.А. Панасюком, содержит подробное толкование феноменов традиционной китайской культуры, описанной в романе, что делает данный перевод особенно ценным для исследований. В контексте рецептивной эстетики мы пришли к выводу, что перевод на русский язык китайской садовой лексики осуществлен с помощью следующих трех методов: дословный перевод в ситуации полной эквивалентности; дословный перевод или конкретизация понятий в ситуации частичной эквивалентности; описательный метод или замещение сходными предметами в ситуации безэквивалентности.

Ключевые слова: китайская садовая лексика; русский перевод; эквивалентный перевод; парк Дагуаньюань.

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Департамента образования провинции Хэйлуцзян (КНР) и фондов Хэйлуцзянского университета (проекты № JC2016W2, № 15yyd03, № JGXM_YJS_2015022)

Liu Baiwei (Harbin, China)

**Russian Translation of Chinese Garden Vocabulary from the Point of
View of Equivalency (Based on the Russian Translation
of the 17th Chapter of the Novel “A Dream of Red Mansions”)****

Abstract. The chapter 17 of “Dream of Red Mansions” is used as the corpus to explore the Russian translation method of Chinese garden vocabulary. The study of the vocabulary of the source text and the target text, as well as the issue of the original meaning makes the author turn to the methods of literary studies, aesthetics of perception, and cognitive linguistics. The Chinese concept of unity between Nature and Man is particularly evident in garden architecture. The construction of Chinese landscape architectural complex follows the principle of “man-made is comparable with the natural”. The overall description of the grand view garden has been officially presented to the readers for the first time in the 17th chapter of “Dream of Red Mansions”. The Grand View Garden embodies China’s long-established art of gardening, especially its landscape, architecture, flora and fauna, and other elements that reflect the uniqueness of Chinese garden culture. “Dream of Red Mansions” has been translated into over 60 versions in 20 kinds of languages, there are 12 complete versions of translation, the rest being only partially translated. V.A. Panasiuk, the author of the unabridged translation of this work, has demonstrated the traditional Chinese culture embodied in the “Dream of Red Mansions”, a fact which makes the version worth studying. Through the context of aesthetics of perception, the author comes to the following conclusion: Chinese garden vocabulary can be translated into Russian by such three methods as literal translation in case of complete equivalence, word-by-word translation in case of partial equivalence, descriptive translation/substitution in case of non-equivalence.

Key words: the vocabulary of Chinese garden; Russian translation; translation equivalence; Grand View Garden.

«Сон в красном тереме» (“Хун лоу мэн”) – наиболее популярный из четырех классических романов на китайском языке. Первые 80 глав принадлежат перу Цао Сюэциня и вышли в свет под названием «Записки о камне» (“Шитоу цзи”) незадолго до его смерти в 1763 г. Почти тридцать лет спустя, в 1791 г., издатель Гао Э вместе со своим помощником опубликовал еще сорок глав, завершив сюжетную линию романа и дав ему нынешнее название [Сао Хуэцин, Гао Е 2000]. В 1980 г. в системе Академии наук Китая был создан специальный институт «Сна в красном тереме». Возникла даже особая научная дисциплина «хунсюэ» (“hóngxuè”) – дословно «красноведение» или «краснология».

«Сон в красном тереме» – это первый китайский роман, в котором писатель детально раскрывает переживания героев и смену их настроений, это многоплановое повествование об упадке двух ветвей аристократиче-

** The work was done with the support of the Heilongjiang Provincial Education Department (PRC) and Heilongjiang University Funds (projects no. JC2016W2, no. 15yyd03, no. JGXM_YJS_2015022)

ского семейства Цзя, на фоне которого – помимо трех поколений семейства – проходит бесчисленное множество их родственников и домочадцев. Роман неоднократно запрещался в Китае за неблагопристойность. Роман изобилует деталями, отражающими различные аспекты китайской культуры. Китайское научное сообщество сосредоточено на исследовании таких аспектов произведения, как его мифология, учение, рассуждение о чае, медицина, искусство, литература, опера и многое другое. В меньшей степени изучена садовая лексика романа. В некоторых местах перевода В.А. Панасюка [Цао Сюэцин 1958], выполненного в 1958 г., неточности и недостатки являются объективным следствием несовпадения русской и китайской языковых картин мира или результатом недостаточного мастерства переводчика.

Теория эквивалентного перевода как одна из основных концепций современной переводческой науки была предложена в 1953 г. представителем постсоветской лингвистики А.В. Федоровым в «Теоретическом обзоре перевода»: «Перевод – процесс использования языка для выражения в неразрывном единстве содержания и формы того, что было выражено на другом языке, точного и полного выражения» [Feidaoluofu 1955, 41]. Несмотря на это, В. Вилсс, один из выдающихся теоретиков немецкого перевода, в своей книге «Переводческая наука: проблемы и методы» трудности и методы» отметил: «Из-за неизбежной субъективности переводчика, сложности текста и различий между заказчиками, несмотря на то, что переводчик старается довести перевод до полноценного, неточности неизбежны. Достичь абсолютно точного перевода крайне сложно». [Weiersi 1988, 425] Таким образом, понятие эквивалентности перевода само по себе имеет некоторую неопределенность. Понимание концепции эквивалентности перевода должно включать в себя размышление об «уровне точности перевода», это значит, что переводчик в процессе перевода должен стремиться к достижению перевода наивысшей эквивалентности.

В процессе перевода с одного языка на другой становится особенно очевидно, что из-за различий в когнитивных концепциях разных этносов значения слов также в некоторой степени отличаются. Для того, чтобы охарактеризовать степень сходства значений слов в разных языках, лингвисты часто используют понятие “dēngzhídù” (эквивалентность). Если два слова имеют одинаковое значение, то их можно рассматривать как эквивалентные слова, в данном случае «значение слова включает в себя два аспекта – лексическое понятие слова и лексический фон слова. <...> Лексическое понятие обозначает совокупность характеристик какого-либо объекта, на основе которых люди определяют, можно ли использовать какое-то слово для обозначения данного объекта. Лексический фон – это совокупность фоновых знаний и сведений о слове, существующих в языковом сознании носителей языка» [Zhao Minshan 1994, 265].

Таким образом, в данной работе исследуется китайская садовая лексика, подразделенная на три категории: эквивалентные слова, не полностью эквивалентные слова и безэквивалентные слова.

Эквивалентные слова

Хотя этносы различаются, языковая картина мира обладает свойством универсальности, поэтому существуют слова, эквивалентные в различных языках. К эквивалентным словам, как правило, применяют метод дословного перевода, потому что оба слова имеют идентичный лексический фон, наглядный образ и их трудно истолковать неверно.

В 17-й главе «Сна в красном тереме» перед читателем впервые предстает целостный образ сада. Согласно нашей статистике, в этой главе насчитывается примерно 120 единиц садовой лексики, среди них есть около 5 эквивалентных слов: “táiji” – «ступень», “fěnjiáng” – «белоснежная стена» (здесь “fě” означает «белый цвет»), “shídòng” – «каменное ущелье», “pándào” – «извилистая тропинка», “yǒnglù” – «мощеная камнем дорожка». Таким образом, доля действительно полностью эквивалентных слов в общем объеме садовой лексики очень мала, а процент частично эквивалентных и безэквивалентных слов очень велик.

Неполные эквивалентные слова

В русском переводе 17-й главы «Сна в красном тереме» есть некоторое количество архитектурной лексики, имеющей сходное лексическое значение, но разный лексический фон и лексические ассоциации. При переводе этих не полностью эквивалентных слов, переводчики, как правило, используют дословный перевод или описательный метод, но эти способы передают только приблизительный смысл и не являются полностью эквивалентными.

1) “Tíngxiè” и «беседка» или «терраса».

«“Tíngxiè” – это небольшое открытое строение. Обычно возводится из бамбука, древесины, камня и других материалов, площадь обычно в форме круга, квадрата, шестиугольника, восьмиугольника, веера и т. д.» [Cihai 2009, 2266]. Слово “tíng” (павильон), имеющее также значение «останавливаться», – это место, где путник может отдохнуть, насладиться прохладой, укрыться от дождя и любоваться окрестными красотами. Его особенности – отсутствие дверей и окон, открытость всех четырех сторон ветрам, изящество всех его сторон. Павильон, как правило, строится с учетом внешних особенностей ландшафта: у кромки воды или рядом с цветами и гармонирует с ними. Павильон делают просторным и открытым, с четырех сторон оснащая балюстрадой. Как правило, это строение из дерева, особенностью которого является наличие колонн и отсутствие стен.

«Беседка» означает “tíngzi”, “liángtíng”, «архитектурное сооружение, обычно расположенное в саду или в парке, может укрывать от дождя и от солнца, со встроенным каменным столом, служит для отдыха или бесед, откуда и происходит ее название» [Hei long jiang... 2008, 90].

Классические китайские садовые павильоны чаще всего имеют деревянную конструкцию, крышу с четырьмя загнутыми вверх углами, отдел-

ку, как правило, красного цвета, в то время как русские садовые павильоны ближе к европейскому типу, чаще всего не деревянные, с круглой крышей, обычно белого цвета. Таким образом, можно видеть, что хотя функции “ting” и «беседка» идентичны, но лексический фон и вызываемые ассоциации двух этих слов различны.

2) “*Mén lán chuāng gé*” и «решетка и створка».

“*Mén lán*”, также пишется как “*mén lán*” (с другим иероглифом *lán*), означает дверную раму или дверь ограды, «решетка» означает «ограда, колосник, забор или изгородь». “*Chuāng gé*”, то есть решетка на окне, в древности также покрывалась сверху бумагой или кисеей для защиты от ветра, еще она называется «оконная створка». «Створка» означает «дверь, окно, ширму и другие предметы, в которые могут открываться створки», лексическое значение обоих слов практически идентично. Но в традиционной китайской архитектуре старинные деревянные двери и окна являются символом китайской культуры. Предки китайцев вырезали на оконных переплетах свои молитвы, благословения и выражения радости, и каждая линия узора содержит в себе добрые пожелания древних.

3) “*Bājiāowù*” и «ограда из бананов».

Рецептивная эстетика определяет читателя в качестве активного агента, который придает «реальное существование» тексту и «конструирует» его смысл через собственную интерпретацию. Рецептивная эстетика учитывает и рассматривает как диахронию, так и синхронию типов восприятия и прочтения произведения искусства. Существует множество подходов в рамках теории рецептивной эстетики, но все они сходятся на том, что значение текста формирует сам читатель непосредственно в процессе чтения. Значение слова – это всего лишь средство передачи информации в коммуникативном процессе.

Иероглиф “*wù*” из слова “*bājiāowù*” означает высокую, четырехстороннюю, защищенную от ветра постройку, такую как верфь или огороженный сад. «Ограда» означает «ограда, забор или изгородь», предмет, который огораживает или отгораживает. А садовый банан несет немалую культурную нагрузку, обозначая изящество китайского колорита. В древности бытовало выражение «банановые листья рождают прохладный южный ветер». Также в древних стихотворениях очень часто встречалось выражение «банановые листья во время дождя»: «За окном ночь и дождь, шумят листья банана» (поэт Бо Цзюйи эпохи династии Тан), «Сегодня ночью дождь капает с банановых листьев» (поэт Люй Бэнь эпохи династии Сун). Это возникающее в китайских садах ощущение природной красоты не может быть понято русскими читателями.

4) “*Yóuláng*” и «галерея», “*chāoshǒu yóuláng*” и «закрытые галереи».

“*Yóuláng*” – это примыкающая к внешней части здания, снабженная крышей лоджия или крыльцо (входная галерея), которое используется для отдыха на открытом воздухе. Являясь частью ландшафта китайских парков, она обладает собственными особенностями. В китайском языке общий термин “*láng*” подразделяется на множество разновидностей, таких

как “*yóuláng*”, “*huíláng*”, “*lángzi*”, “*zōuláng*”, “*chuānláng*” и др., в то время как в русском языке нет отдельных слов для различения этих понятий, используется только слово «галерея», поэтому при переводе часто случается, что одно и то же слово используют для обозначения как общего понятия, так и его подвида. «Галерея» означает “*zōuláng*”, “*yóuláng*”, “*chuānláng*”, «обычно это комната, или несколько сооружений, или проход между соседними зданиями, длинной формы, с крышей, с колоннами, заменяющими одну из боковых стен» [Hei long jiang... 2008, 323].

“*Chāoshǒu yóuláng*” получила такое название, поскольку напоминает муфту, закольцованную с двумя рукавами. Обычно эта галерея от входа разделяется в две стороны и тянется вперед, а достигнув следующей двери, снова возвращается с боков к середине. Панасюк, опираясь на контекст, конкретизирует значение слов, переводя их как словосочетание с конкретным смыслом «закрытые галереи», чтобы выразить первоначальный смысл.

5) “*Qiángwēiyuàn*” и «двор красных роз».

В словосочетании “*qiángwēiyuàn*” есть слово “*qiángwēi*” (шиповник иглистый), Панасюк перевел его как «роза». «Роза» в русском языке может означать “*qiángwēi*” (шиповник иглистый), “*méiguì*” (розу морщинистую), “*yuèjì*” (китайскую розу), а в китайском языке эти три вида цветов имеют различные названия. Конкретное значение многозначного слова может быть отражено только в определенном контексте (предложения или абзаца). Панасюк одновременно использовал ограничивающее определение «красный», чтобы с помощью этого описания создать определенный образ «розы», но это вовсе не обеспечивает точного перевода известного в китайской культуре слова “*qiángwēi*”.

Таким образом, несмотря на то что неполная эквивалентная лексика в русском и китайском языках имеет определенные различия в лексическом значении и лексическом фоне, переводчик, принимая во внимание целостность переводного текста, не интерпретируют скрупулезно каждое слово, а только переводит наиболее распространенные в массовом восприятии понятия.

Безэквивалентные слова

В языке всегда есть слова, которые не имеют в другом языке эквивалентных выражений, обозначающих идентичные понятия. Они называются «безэквивалентные слова» и часто являются языковым отражением материальной и духовной культуры, характерной только для этого народа. Зачастую безэквивалентные слова переводятся с помощью таких приемов, как транслитерация, транслитерация с пояснениями, описательный метод или замещение сходными предметами. Поскольку предназначение семнадцатой главы «Сна в красном тереме» – передать композицию Сада роскошных зрелищ, в русском переводе фокус внимания также нацелен на создание аналогичной атмосферы. Использование приемов трансли-

терации и транслитерации с пояснениями могло бы нарушить связность текста, поэтому при переводе этих безэквивалентных слов Панасюк чаще использует описательный метод или метод замещения сходными предметами.

1. Описательный метод

1) *“Zhèngménwǔjiān”* и «главные ворота состояли из пяти пролетов».

Это уникальный культурный феномен Китая. “Zhèngmén” являются главными воротами в центре здания. В феодальном обществе количество пролетов ворот, их форма, цвет, и даже внешний вид гвоздей имели строгие ограничения, ворота царской резиденции были самыми высокими по сравнению с воротами других построек. Как правило, существуют ворота с пятью пролетами и тремя дверьми, или ворота с тремя пролетами и одной дверью, поэтому автор «Сна в красном тереме» использовал словосочетание “zhèngménwǔjiān”, «главные ворота из пяти пролетов», чтобы намекнуть на грандиозный масштаб и статус Сада роскошных зрелищ. Древняя китайская архитектура придает большое значение понятию “kāijiān”. “Kāijiān” – это пространство, окруженное четырьмя столбами, которое сокращенно называется “jiān” и обычно используется в нечетном числе.

Сопоставим слова “zhèngmén” и «главные ворота». “Zhèngmén” обычно состоят из трех дверных проходов и трех дверей, “wǔjiān” означают 6 фасадных колонн и пять пролетов, “jiān” означает «самая маленькая единица жилья» [Zhong guo she... 2002, 662]. В русском языке «пролет» означает расстояние между соседними столбами, балками, колоннами, арками и т. д. Перевод “zhèngménwǔjiān” как «главные ворота состояли из пяти пролетов» только указывает на то, что ворота Сада роскошных зрелищ были большими, но он не способен отобразить скрытый намек на место в феодальной иерархии.

2) *“Tǒngwǎnìqíjǐ”* и «крытая выпуклой черепицей крыша с коньком, по форме напоминавшим спину рыбы».

“Tǒngwǎ” (желобчатая черепица) является разновидностью черепицы, характерной для китайской архитектуры. Имеет полукруглую форму. “Nìqíjǐ” (хребет амурского вьюна), еще известный как “juǎnpéngjǐ” (конек открытой террасы), также является отличительной особенностью китайской архитектуры. Это означает, что данный конек имеет изогнутую форму, напоминающую амурского вьюна, в честь которого он и получил название. Чаще всего встречается в императорских парковых постройках. “Tǒngwǎnìqíjǐ” обозначает «вертикальные желобки, выложенные из перевернутых черепков желобковой черепицы на переднем и заднем склоне крыши; на стыке крыши сочленения желобков образуют дугообразную форму. Желобки напоминают изогнутые спинки амурского вьюна, отчего и происходит их название» [Pei Xiaowei 2013, 386]. Панасюк перевел это название как «выпуклая черепица», напрямую описав форму черепицы. Здесь применен описательный метод. «Амурский вьюн» переведен как

«рыба», в действительности же амурский вьюн и рыба совершенно разной формы, тело амурского вьюна узкое и равномерной ширины, иссиня-черного цвета. Словом «рыба» невозможно передать настоящую форму конька крыши, и русские читатели не могут представить ее реальный внешний вид.

3) *“Hǔpíshíqiáng”* и «стена, выложенная у основания орнаментом из полосатого камня, похожего на тигровую шкуру».

Словосочетание “hǔpíshíqiáng” обозначает «бессистемную каменную кладку со швами, заполненными известкой, с рисунком, издали напоминающим тигровую шкуру, благодаря чему и она получила такое название. Обычно используется в основании стен и может служить защитой от эрозии, вызываемой дождевой водой» [Pei Xiaowei 2013, 148]. “Hǔpíshíqiáng” – это разновидность древней китайской ограды, обычно подразделяется на кладку с горизонтальным и с валковым известковым швом; строится из природных камней, по своей окраске максимально похожих на тигровую шкуру, обычно это сочетание камней красного, желтого, коричневого, белого и черного цветов, именуемое «разноцветный камень, похожий на тигровую шкуру».

Панасюк перевел это название как «полосатый камень, похожий на тигровую шкуру». Читатели могут представить себе, что камень, из которого сделаны стены, полосатый. Но «полосатый камень, похожий на тигровую шкуру», при этом выложенный в виде плитки или скрепленный известью, русские читатели, скорее всего, не смогут себе представить.

4) *“Juǎnpéng”* и «террасы и навесы из циновок».

“Juǎnpéng” является одной из форм древней китайской архитектуры. “Juǎnpéng” – это «крыша, передний и задний скаты которой образуют не угловой конек, а дугообразную кривую. Подразделяется на крышу с нависающими скатами, крышу с приподнятыми углами и др. Крыша имеет изогнутый, плавный и изящный внешний вид. Обычно используется в парковой архитектуре» [Qi Kang, Yin Peitong, Pei Yigang, Li Xiankui 1999, 135]. «Терраса» обозначает вид строений (на склоне, выше уровня улицы) с плоской крышей, с проходом, с колоннами. «Навес» соответствует “yán”, “péng”, а «циновка» переводится как “cǎoxī”. Таким образом, данные слова совершенно не отражают форму “juǎnpéng”.

2. Метод замещения сходными предметами

1) *“Yuèdòngmén”* и «арка».

“Yuèdòngmén” – это распространенная в древней китайской парковой архитектуре круглая арка, формой напоминающая полную луну на 15-й день лунного месяца. Справа и слева от нее тянутся боковые крытые галереи, замыкающие круг вокруг водного источника. Цветная роспись на крышах с загнутыми углами, простота и изящество, тишина и спокойствие – это стиль династий Мин и Цин. В русском переводе «Сна в красном тереме» используется слово «арка» (“gōngmén”). Хотя это заменяющее слово,

обозначающее проход с закругленным верхом, и близко по смыслу, но оно неспособно, подобно китайской «круглой лунной арке», одним своим названием выразить его форму.

2) “Mùxiāng” и “вьющаяся роза”.

Метод замещения сходными предметами наиболее часто используется при переводе названий растений. “Mùxiāng” (дословно «древесный аромат») обозначает цветы розы Бэнкс, относящейся к семейству розоцветных. Во время цветения их аромат разносится далеко, чем и обусловлено их название. В данном случае Панасюк использует гипероним «роза», ограничив его с помощью определения «вьющаяся» (“rìāoxiāng”), тем самым приблизив его к образу “mùxiānghuā”.

3) “Bìlì” и «фикусы».

“Bìlì” обозначает вечнозеленое плетущееся кустарниковое ползучее растение рода фикусовых семейства шелковичных, переведенное на русский язык как «фикусы» (“róngshù”).

4) “Téngluó” и «лиана».

“Téngluó” – это общепринятое наименование глицинии китайской, а также растения с ползущим, плетущимся стеблем; в русском же языке слово «лиана» обозначает ползущие растения. Два этих термина имеют сходство.

5) “Héngwú” и «душистая лигулярия».

“Héngwú” («копытень Блюма») – это растения семейства астровых, а «душистая лигулярия» – это многолетняя трава, относящаяся к тому же семейству астровых, что и душистый бузульник Кемпфера, копытень Блюма и бузульник Кемпфера.

Что касается “dùguò”, то при переводе этого растения семейства комелиновых переводчик использовал метод транслитерации, переведя его как «дужо». Фактически при переводе названий растений, независимо от того, был ли применен метод замены гиперонимом, замены растением того же рода или метод транслитерации, не были в полной мере отражены характерные особенности этих растений. После 17-й главы «Сна в красном тереме» также было обнаружено, что для перевода душистых трав и других растений в «Ши Цзине» и «Ли Сао» Панасюк также использовал метод замещения сходными предметами или метод транслитерации.

Для перевода и понимания безэквивалентных слов переводчик и читатель должны иметь определенные фоновые культурные знания, в противном случае возникнет ошибочное толкование и не будет возможности полного понимания произведения.

Ошибочный перевод

1) “Tímíjià” и «решетка для чайных роз».

“Tímí” – это растение семейства розоцветных, чьи цветы летом распускаются последними. Когда оно зацветает, это подразумевает конец лета и начало осени. Его цветы бывают белоснежными, цвета желтого вина,

огненно-красными. Чаще всего они белые, с простым околоцветником и нестойким ароматом. А в русском языке слово «чайная роза» действительно означает розу душистую китайскую. Кроме того, “tímíhuā” в китайской культуре имеет особое значение. «Наступил сезон цветения tímí» – цветение “tímí” означает, что юность женщины прекратилась, а также подразумевает окончание отношений.

2) “Mùdāntíng” и «беседка пионов», “sháoyào” и «садик гортензий».

Переводчик перевел “mùdan” (пион древовидный) как «пион», а “sháoyào” (пион молочноцветковый) как «гортензия». Пион древовидный и пион молочноцветковый оба являются растениями рода пионовых, их цветы очень похожи, разница в том, что пион древовидный – это древесное растение, а пион молочноцветковый – это травянистое растение. В русском языке словом «пион» можно обозначать как пион древовидный, так и пион молочноцветковый, что в данном контексте легко может привести к недоразумению. А «гортензия» обозначает гортензию крупнолистную либо растения, относящиеся к роду гортензий. Это совершенно отличный от пиона молочноцветкового вид растения.

В ходе данной работы в результате анализа русского перевода китайской садовой лексики «Сна в красном тереме» было обнаружено, что в процессе перевода с китайского на русский возникают смысловые несоответствия. Ситуация с соответствием значений слов в двух языках подразделяется на три типа: первый тип – это полностью эквивалентные слова, значения которых соответствует друг другу в двух языках. Таких слов относительно мало, обычно это слова, обозначающие горы, воду, камень и другие слова с широким значением, чаще всего они переводятся с помощью дословного перевода. Второй тип – это частично эквивалентные слова, значения которых в двух языках не полностью соответствует друг другу. Данный вид слов или их лексические значения идентичны, но их лексические фоны не совпадают, вследствие чего они вызывают у людей разные ассоциации, либо лексические понятия воплощают переплетающиеся связи; чаще всего для их перевода используется дословный перевод или конкретизация понятий в ситуации частичной эквивалентности. Третий тип – это безэквивалентные слова, лучше всего отражающие национальную культуру. В процессе перевода этих слов переводчики редко используют транслитерацию или транслитерацию с пояснениями, чаще применяя описательный метод или метод замещения сходными предметами, стремясь максимально приблизить их к восприятию русских читателей.

Язык – это воплощение национального мировосприятия. Некоторые слова с этнокультурной коннотацией трудно перевести. Несмотря на то, что вследствие наличия некоторых не полностью эквивалентных слов и безэквивалентных слов русский перевод не может в совершенной точности описать китайский садовый ландшафт, он все же передает красоту пейзажей Сада роскошных зрелищ и вызывает у читателя определенное эстетическое впечатление, что заслуживает одобрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме / пер. В.А. Панасюка. М., 1958.
2. Cao Xueqin, Gao E. *Hong lou meng*. Beijing, 2000.
3. Cihai bian ji wei yuan hui. *Ci hai*. Shanghai, 2009.
4. Feidaoluofu. *Fan yi li lun gai yao*. Shanghai, 1955.
5. Hei long jiang da xue e yu yu yan wen xue yan jiu zhong xin ci shu yan jiu suo bian. *Da e han zi dian*. Beijing, 2008.
6. Pei Xiaowei bian. *Hong lou meng jian shang ci dian*. Beijing, 2013.
7. Qi Kang, Yin Peitong, Pei Yigang, Li Xiankui. *Zhong guo tu mu jian zhu bai ke ci dian*. Beijing, 1999.
8. Weiersi. *Fan yi xue wen ti yu fang fa*. Beijing, 1988.
9. Zhao Minshan. *E han yu dui bi yan jiu*. Shanghai, 1994.
10. *Zhong guo she hui ke xue yuan yu yan yan jiu suo ci dian bian ji shi bian*. *Xian dai han yu ci dian (zeng bu ban)*. Beijing, 2002.

REFERENCES
(Monographs)

1. Fedorov A.V. *Fan yi li lun gai yao* [Overview of Translation Theory]. Shanghai, 1955. (In Chinese).
2. Pei Xiaowei (ed.). *Hong lou meng jian shang ci dian* [Dictionary of Appreciation of “The Dream of Red Mansions”]. Beijing, 2013. (In Chinese).
3. Qi Kang, Yin Peitong, Peng Yigang, Li Xiankui. *Zhong guo tu mu jian zhu bai ke ci dian* [Encyclopedia of Chinese Civil Architecture]. Beijing, 1999. (In Chinese).
4. Wills W. *Fan yi xue wen ti yu fang fa* [Translation Studies: Problems and Methods]. Beijing, 1988. (In Chinese).
5. Zhao Minshan. *E han yu dui bi yan jiu* [A Comparative study of Russian and Chinese Languages]. Shanghai, 1994. (In Chinese).

Лю Байвэй, Хэйлунцзянский университет.

Доктор филологических наук, доцент кафедры практики преподавания русского языка. Научные интересы: теория Бахтина, сопоставительное языкознание, теория и практика перевода.

E-mail: 7116660@qq.com

ORCID ID: 0000-0002-9702-8784

Liu Baiwei, Heilongjiang University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language Teaching Practice. Research interests: Bakhtin theory, comparative linguistics, translation theory and practice.

E-mail: 7116660@qq.com

ORCID ID: 0000-0002-9702-8784

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00117

С.В. Мирзаева (Элиста)

МОНГОЛЬСКИЙ ПЕРЕВОД «СУТРЫ О ВОСЬМИ
СВЕТОНОСНЫХ» КАК ОБРАЗЕЦ ДХАРАНИ-СУТР*

Аннотация. В статье рассматривается монгольский перевод одного из известных сочинений буддизма Махаяны – «Сутры о восьми светоносных неба и земли», включенный в Кагьюр (Ганджур), свод буддийского канона Тибета и монгольских народов. Оригинал этой сутры, широко представленной в тибето-монгольской литературе, вероятнее всего, был составлен на китайском языке, поэтому в тибетской и китайской традициях аутентичность сутры, т.е. принадлежность к *буддхавачане*, истинному слову Будды, не раз ставилась под сомнение. Тем не менее она получила распространение среди монгольских народов как ритуальный текст, что обусловило значительное количество ее ксилографических и рукописных образцов на монгольских языках. Активное использование «Сутры о восьми светоносных» в различных обрядах жизненного цикла объясняется ее принадлежностью к поджанру *дхарани-сутр*, повествований, построенных на объяснении Буддой Шакьямуни сакральных формул *дхарани*, основной функцией которых считается дарование тех или иных благ (в некоторых случаях – достижение Пробуждения). Композиция дхарани-сутр в индийской традиции рассматривалась известным американским исследователем Р. Дэвидсоном, который выделяет в них девять композиционных блоков. Анализ монгольского перевода «Сутры о восьми светоносных» как образца дхарани-сутр показывает, что в нем сохранились практически все блоки, выявленные Р. Дэвидсоном, за исключением седьмого (восхваление, раскаяние), а также присутствуют такие элементы, характерные именно для этой сутры, как объяснение названия и строфы из «Сутры сердца».

Ключевые слова: «Сутра о восьми светоносных»; Кагьюр (Ганджур); монгольский перевод; дхарани-сутра; композиция.

S.V. Mirzaeva (Elista)

A Mongolian Translation of
the “Sutra of Eight Luminous” as Dhāraṇī-sūtra**

Abstract. The paper deals with one canonical Mongolian translation of a popular scripture of Mahayana Buddhism named the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”, included in Kagyur (Kanjur), a compilation of Buddhist canonical compositions

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

** The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number АААА-А19-119011490036-1).

circulated in Tibet and among Mongolian peoples. This sūtra, widely represented in Tibetan-Mongolian literature, was most likely originally composed in Chinese, so in Tibetan and Chinese traditions its authenticity, i.e. belonging to the authentic word of Buddha, or *buddhavacana*, was repeatedly questioned. Nevertheless, it was widespread among the Mongolian peoples as ritual text, which resulted in the significant number of its xylographic and manuscript reproductions in Mongolian collections. The reason why the “Sutra of Eight Luminous” was widely used in various rituals concerning to the life cycle is its genre character as *dhāraṇī-sūtra*. This kind of sūtras are always narratives constructed about the explanation of the sacral *dhāraṇī* formulas given by Buddha Sakyamuni. The main function of *dhāraṇīs* was to provide to human certain benefits and welfare (in some cases, attainment of the Enlightenment). The structure of Indian *dhāraṇī-sūtras* was analyzed in the publication by R. Davidson. He pointed out nine structural elements of the composition. An analysis of the Mongolian translation of the “Sutra of Eight Luminous” as example of *dhāraṇī-sūtra* undertaken here shows that almost all structural elements identified by R. Davidson, except the 7th (praise, confession), have been preserved, and there are some specific elements found only in this sutra – the explanation of the title and verses from the “Heart Sūtra”.

Key words: the “Sūtra of Eight Luminous”; Kagyur (Kanjur); Mongolian translation; *dhāraṇī-sūtra*; composition.

Становление и формирование монгольской письменной традиции тесно связано с историей распространения буддизма среди монгольских народов, что обусловило также присутствие значительного пласта переводных сочинений в корпусе средневековой монгольской литературы. Первые переводы буддийских текстов, датируемые XIII–XIV вв., выполнялись бессистемно: на монгольский переводились отдельные, наиболее важные для буддийского учения тексты («Сутра сердца», «Сутра золотого блеска», «Панчаракша» и др.) [Алексеев 2015, 198]. Впоследствии многие из этих ранних текстов в процессе перевода с тибетского сводов буддийского канона – Кагьюра (от тиб. *bka' 'gyur* ‘перевод слова [Будды]’, в монголизированном произношении – Ганджур) и Тэнгьюра (от тиб. *bstan 'gyur* ‘перевод комментариев [к слову Будды]’, в монголизированном произношении – Данджур) – на монгольском языке были отредактированы и включены в канон. Именно в период подготовки изданий Ганджура (рукописное выполнено в 1628–1629 гг., ксилографическое – в 1718–1720 гг.) и Данджура (ксилографическое издание 1749 г.) в Монголии отмечается расцвет переводческой деятельности.

Изучение переводных сочинений имеет большое значение для монголоведения, поскольку позволит в дальнейшем определить их роль в формировании и развитии оригинальной монгольской литературной традиции. Один из таких памятников – «Сутра о восьми светоносных неба и земли» (кит. *fó shuō tiāndì bā yáng shén zhòu jīng*, сокращ. *bāyáng jīng*, тиб. *'phags pa gnam sa snang ba brgyad / snang brgyad kyi mdo / sangs rgyas kyi chos gsal zhing yangs pa snang brgyad ces bya ba 'i mdo*, монг. *qutuy-tu (oytaryui yajar-un) naiman gegen neretü yeke kölgen sudur / qarsi jasaqu naiman gegegen*

neretü sudur, ойр. *xutuqtu oqtoruyui yazariyin nayiman gegēn / xaršiyin jasaqu nayiman gegēni sudur*, сокращ. «Сутра о восьми светоносных»). В статье мы хотим рассмотреть жанровые характеристики, а именно композиционную структуру монгольского канонического перевода этой сутры, которая относится к поджанру дхарани-сутр.

«Сутру о восьми светоносных» можно отнести к апокрифической литературе, поскольку неизвестно, существовал ли ее санскритский оригинал (возможно, она была составлена на китайском языке). В китайской и тибетской традициях ее аутентичность, т.е. принадлежность к слову Будды, или *буддхавачане*, не раз ставилась под сомнение вплоть до настоящего времени. Японская исследовательница Кейки Ябуки, занимавшаяся публикацией китайской Тайшо-Трипитаки, поместила эту сутру в том № 85 среди текстов, подлинность которых вызывает сомнение [Srba 2017, 227]. В китайском каноне издания Тайшо встречается шесть версий сутры, которая считается оригиналом:

1) № 427 *Fo shuo ba ji xiang shen zhou jing*, переводчик – упасака Чжицзян (кит. *Zhiqian*, 220–280);

2) № 428 *Ba yang shen zhou jing*, переводчик – монах из Дуньхуана Чжуфахо даши (кит. *Zhufahuo dashi*, 237–316);

3) № 429 *Fo shuo ba bu fo ming jing*, переводчик – индийский монах Цютан Боролиучжи (кит. *Qutan Boruoliuzhi* (от санскр. *Gautamaprajñārucci*), первая половина VI в.);

4) № 430 *Ba ji xiang jing*, переводчик – Сэнцэполо (кит. *Sengqiepoluo* (от санскр. *Saṅghapāla* (другой вариант имени – *Samhavarman*)), даты жизни неизвестны);

5) № 431 *Ba fo ming hao jing*, переводчик – Шэнацзюэдо (кит. *Shenajueduo* (от санскр. *Jñānagupta*), 523–600);

6) № 2897 *Fo shuo tian di ba yang shen zhou jing*, переводчик – И-цзин (кит. *Yijing*, 635–713) [Srba 2017, 226].

Последняя версия, переведенная монахом И-цзином, наиболее близка по содержанию версиям, получившим распространение в монгольской традиции: во вступительной части некоторых тибетских и монгольских переводов приводится санскритское название текста *Arya bar yang gyang rta / Ary-a bar-a yang gyad rda*, в котором Л. Лигети усматривает искаженное оригинальное китайское название *Bayang [shen zhou jing]* (кит. *Fo shuo* передано санскритским *arya*) [см. Srba 2017, 226]. Данные, приводимые в колофонах перечисленных текстов, позволяют заключить, что текст сутры был составлен на санскрите в первые века нашей эры, до конца III в. н.э., т.е. периода жизни переводчика Чжицзяна. О раннем происхождении «Сутры о восьми светоносных» говорится также в посвященном ей тибетском ритуальном тексте *чога* (тиб. *cho ga*, санскр. *vidhi*, букв. ‘ритуал, церемония’), в колофоне которого указано, что текст *чога* к сутре был составлен известным махаянским философом Нагарджуной (II–III вв.) [Rin chen gter mdzod chen mo, 124].

История развития тибетских редакций Кагьюра показывает, насколько

ко разной была оценка этого памятника в разное время: он был признан словом Будды при составлении одного из наиболее ранних гарчаков (каталогов) буддийских текстов «Пантангма» (тиб. *'phang thang ma*) (842 г.), но в каталог «Дэнкарма» (тиб. *ldan dkar ma*), составленный немного раньше, в 824 г., не вошел, как и в ранние рукописные издания Кагьюра ветви Тхемпангма (подробно о двух ветвях развития тибетского Кагьюра см.: [Harrison, 1996]). Тем не менее сутра вошла в последующие ксилографические издания: чонэское, литанское, пекинское, дэргеское, рагьяское и ургинское. Таким образом, первые тибетские переводы «Сутры о восьми светоносных» можно датировать периодом не позже 842 г.

У монгольских переводчиков, очевидно, сомнений по поводу аутентичности сутры не возникало, поскольку она была переведена на монгольский в числе первых текстов и даже была отпечатана в XIV в. в ксилографическом виде [Yoshida 2008, 134], что также свидетельствует о значимости ее как ритуального текста. Фрагменты этого издания сохранились среди памятников монгольской письменности, обнаруженных в Хара-Хото, и представляют собой, вероятно, первые переводы сутры на монгольский язык. Позже сутра была включена в рукописное и ксилографическое издание Ганджура и ксилографическое издание «Сундуя» (тиб. *gzungs 'dus*, монг. *tarnis-un quriyangyui*, букв. 'сборник дхарани') XVIII в. на монгольском языке. В. Хайссиг выделяет две монгольские версии памятника [Heissig 1976, 300–319], восходящие, вероятно, к двум разным китайским оригинальным текстам: версия А вошла в Ганджур, вторая – версия В (с дополнительным компонентом в названии *qarsi jasaqu / jasauci* 'исправляющая неблагоприятные [факторы]') – в 83-й том «Сундуя», а также была отпечатана отдельным ксилографом [Srba 2017, 227]. Едва ли стоит говорить о том, что этот памятник распространялся и в рукописном виде, что обусловило значительное количество рукописных образцов памятника практически во всех мировых коллекциях монгольских рукописей. Популярность «Сутры о восьми светоносных» в монгольской письменной традиции, вероятно, можно объяснить ее активным функционированием в различных буддийских обрядах жизненного цикла [Позднеев 1993, 414–415; 426–427; 432–433; 464].

Деятельность по переводу буддийских текстов на монгольский язык сопровождалась непрерывными процессами рецепции сюжетов, жанровой системы, стилистических и поэтических средств из индийской и тибетской литератур и последующего их развития на монгольской почве. Д.С. Лихачев называет подобное явление переносом, или трансплантацией, когда «явления пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах» [Лихачев 1968, 12–13]. Жанр сутр, заимствованный из индийской литературы, получил развитие среди монгольских народов, и с течением времени к сутрам стали относиться различные обрядовые тексты (см. «Сутра о ниспослании дождя и жертвоприношении...» [Бакаева, Орлова, Музраева 2016, 276–283], «Сутра-благопожелание огню» (монг.

Галын ёрөөлийн судар) [Damdinsüring 1959, 117–120]), исторические сочинения летописного характера (см. «История династии Юань» (монг. *Юань улсын судар*) и даже исторические романы (см. «Хөх судар» (букв. 'Синяя книга') В. Инжаннаша). Интересно отметить, что «Сутра о ниспослании дождя и жертвоприношении...» является авторским произведением, в то время как классические сутры Махаяны представляют собой анонимные сочинения. В колофоне сказано: «Составление сутры <...> задумал да-лама Самданпунцаг из хошуна зюнгарского дербетского чинвана. Эту сутру сочинили Янжин и гавж Лодоо <...>» [Бакаева, Орлова, Музраева 2016, 281].

Причины подобной трансформации жанра описаны Г.И. Михайловым в статье «О терминах *шастар*, *намтар*, *тууж* и *судар* в монгольской литературе» [Михайлов 1970]. В частности, автор пишет о том, что некоторые сочинения классифицировались монголами как сутры (монг. *судар*) на основе внешних признаков, если они представляли собой книгу формата *потхи* в виде длинных несброшюрованных листов. Кроме того, некоторые средневековые авторы использовали жанровую маркировку *судар*, чтобы придать книжный характер фольклорным произведениям. Таким образом, исследователь делает вывод о том, что в монгольской традиции понятие *судар* обозначало книгу, однако в некоторых случаях это понятие было слишком широким и требовало уточнений, что приводило к появлению парных терминов *тууж-судар* (букв. 'история-сутра'), *сургаал-судар* (букв. 'поучение-сутра'), *ёрөөлийн судар* (букв. 'сутра-благопожелание'), *судар цадиг* (букв. 'сутра-джатака') [Михайлов 1970, 182–183].

Изначально в традиции буддизма Махаяны сутрами (санскр. *sūtra*) называются канонические сочинения, автором которых считается Будда Шакьямуни. В «Нирвана-сутре» утверждается, что сутра – это любое сочинение, содержащее проповедь Будды и имеющее рамочное обрамление, когда вначале идут слова «Так я слышал однажды» (санскр. *evaṃ mayā śrutam*), а в конце – фраза о том, что все собравшиеся возликовали и восславили Будду [цит. по: Eubanks 2016, 124]. Сутры могут различаться по объему: самым большим каноническим буддийским сочинением Е.А. Торчинов называет «Праздникапарамита-сутру в пятьсот тысяч шлок», полный перевод которой на любой из европейских языков занял бы несколько томов [Торчинов 2000, 65], но не менее значимые и популярные сутры того же цикла праздникапарамиты – «Сутра сердца» и «Ваджраччхедика-сутра» – не превышают по объему несколько листов.

Среди текстов, маркированных как сутры, можно выделить поджанр дхарани-сутр, «в которых Будда вводит в обращение для своих последователей сакральные формулы, именуемые *дхарани*, *мантрами* и прочими названиями, упоминавшимися выше (*хридая*, *видья* и т.д. – С.М.), объясняет их действенность» [Зорин 2018, 335]. Таким образом, дхарани-сутры представляют собой небольшие по объему нарративы, связанные с Буддой Шакьямуни, к которому обращается тот или иной персонаж с просьбой даровать сакральную формулу, способную защитить от определенной опас-

ности, вреда и т.д. В ответ Будда дарует ее, сопровождая ее объяснением приносимых ее практикой благ.

В классических текстах Махаяны *дхарани* обозначает сочетание букв, слогов или слов, обладающее потенциальным безграничным смысловым полем в сконцентрированном виде [Davidson 2009, 122], произнесение которого может принести безграничное благо. Термин *дхарани* (от санскр. *dhṛ* ‘держат’) в англоязычной исследовательской литературе обычно переводят как *spell* ‘заклинание, заклинательная формула’; из определений, используемых российскими исследователями, наиболее подходящей нам кажется формулировка А.В. Зорина «сакральная формула» [Зорин 2018]. Помимо *дхарани*, к ним также относятся *мантра* (санскр. *mantra*), *хридая* (санскр. *hr̥daya*), *видья* (санскр. *vidyā*). Стоит отметить, что даже на раннем этапе формирования термины *дхарани* и *мантра* часто были взаимозаменяемы: в текстах некоторых сутр («Бодхисаттвабхуми-сутра», «Саддхарма-пундарики-сутра» и т.д.) встречается термин *mantradhāraṇī* в значении ‘*дхарани*, выступающая как *мантра*’ (санскр. *mantra eva dhāraṇī*) [Davidson 2009, 117].

Дхарани, берущие начало в ведической традиции Древней Индии (они встречаются в «Атхарваведе»), в рамках буддийской философии Махаяны использовались как мнемонические тексты, предназначенные для запоминания (философских постулатов, сутр и т.д.) [Hidas 2015, 129], но наибольшее распространение получили как мистические формулы, произнесение которых способно даровать различные блага, и в этом смысле явились предтечей развития ранних форм тантризма. О значительной роли этого жанра может свидетельствовать факт существования отдельной «корзины» – *Дхарани-питаки* (Мантра-питаки) – в своде буддийского учения, которое традиционно включает в себя три «корзины» (санскр. *tripiṭaka*) – *Сутру*, *Винаю* и *Абхидхарму*, в традициях махасангхиков и дхармагуптаков.

Современный американский исследователь Р. Дэвидсон, которому принадлежит несколько фундаментальных работ по сочинениям этого жанра, трактует *дхарани* как языковые коды, содержащие определенную информацию в зашифрованном виде, которая при их произнесении как бы «разворачивается», актуализируется [Davidson 2009, 118]. А.В. Зорин в своей недавней публикации обращается к трактовке термина *дхарани*, предложенной в середине XIX в. известным буддологом В.П. Васильевым, которая, по его мнению, «недостаточно оценена в англоязычной литературе» [Зорин 2018, 330]: «Всякое существо, даже всякое понятие выражается в этих формулах, и усваивающий их себе простым неоднократным повторением (а впоследствии созерцанием букв, их составляющих) приобретает власть над этим существом, получает те понятия, которые они как бы выражают алгебраически, так что есть Дарани (*дхарани* – С.М.), заключающие в себе учение Парамит, тогда как другие покоряют духов, богов, вызывают Бодисатв и Будд; доставляют средства к скорому совершению Боди» [Васильев 1857, 142–143]. Таким образом, по В.П. Васильеву, начитывание *дхарани* способно привести к реализации заключенного в них

смысла, будь то постижение Учения или достижение мирских благ, и в конечном итоге – к достижению состояния будды.

В индийской литературной традиции жанр *дхарани* не получил окончательного оформления, вследствие чего многие сочинения этого жанра имеют иную маркировку: среди них встречаются сутры (санскр. *sūtra*), сакральные формулы *видья* (санскр. *vidyā*), ритуальные тексты *кальпа* (санскр. *kalpa*) и др. Иногда в названиях сочинений сочетаются перечисленные термины и добавляется компонент *rāja / rājñī* ‘царь / царица’, чтобы подчеркнуть более высокий статус текста [Hidas 2015, 129]. Большая часть сборника тибетского мыслителя Таранатхи (1575–1634) «Сундуй» (тиб. *gzungs 'dus*) состоит из *дхарани-сутр* (санскр. *dharaṇī-sūtra*, тиб. *gzungs mdo*), однако все они обозначены в названии как сутры (тиб. *mdo*) или дхарани (тиб. *gzungs*).

Рассматриваемый нами памятник – «Сутра о восьми светоносных» – относится к дхарани-сутрам, поскольку весь нарратив сутры построен на объяснении *дхарани* “*om akani nikani abila mandala may-a mali suu hā*” [NG 1971, 596]. Р. Дэвидсон на основе анализа круга текстов дхарани-сутр выделяет в них стандартные композиционные элементы [Davidson 2014, 11], которые мы рассмотрим на примере монгольской канонической версии «Сутры о восьми светоносных» из ксилографического Ганджура, изданного факсимильным способом в серии «Шата-питака» [NG 1971, 581–604].

1) Вводное утверждение, в котором обозначена начальная ситуация или некое чудесное событие.

«Так я слышал однажды. Будда-Бхагаван подробно объяснял чистые Учения и [пребывал] в городе Вайшали, где правление [осуществлялось в соответствии] с Учением, в обширном дворце, выполненном из драгоценностей. Бодхисаттва Асанга встал со своего места и, накинув край монашеской накидки на плечо, склонился на правое колено, сложил ладони у сердца и обратился к Будде Шакьямуни, Бхагавану, царю для небожителей, учителю для людей, отцу для бодхисаттв» (монг. *eyin kemen minü sonosuyсан nigen čay-tur: ilaju tegüs nögčigsen burqan-nuyud: ariyun nom-ud-i delgerenggüy-e nomlaysan: Vayisali neretü nom-tu törü-tü balyasundur: erdenis-iyer bütügsen ayui yeke ordu qarsi-yin dotur-a inu: Türbel ügei bodhi satuva sauyсан sauyrin-ačayan degegsi bosču: kars-a degel-iyen mürin-diir-iyen nekeji: barayun ebüdeg-iyer sögüdcü alay-a-ban qamtudqaju: tngri-nar-un qayan kümün-ü baysi bodhi satuva-nar-un ečige: ilaju tegüs nögčigsen Šakyamuni burqan-dur eyin kemen öčibei* [NG 1971, 582]).

2) Повеление произнести дхарани (в основном используется повелительное наклонение, реже – желательное).

В сутре мы имеем два случая обращения к Будде:

1) Бодхисаттва Асанга обращается с просьбой даровать сутру как Учение, которое поможет наставить на истинный путь существ с ложными воззрениями: «[Бодхисаттва Асанга] так обратился [к Будде]: “Как бы то ни было, о Бхагаван, соизволь избавить (букв. ‘отсечь’) от всех страданий, даровав эту сутру и наставив на путь истины существ с ложными воззре-

ниями»» (монг. *kerken ber ilaju tegüs nögčigsen e edeger buruуu üjel-ten amitan ünэн üjel-tür oroyulju: nom-i nomlaju toyoluyad qamuy jobalang-ud-i aqu uytal-un soyorqaqui kement öčibeи* [NG 1971, 583]);

2) восемь бодхисаттв-махасаттв обращаются к Будде с просьбой даровать *дхарани*: «Тогда все те восемь бодхисаттв обратились Будде-Бхагавану: “Сейчас мы просим [даровать нам] истинную *дхарани*, полученную от всех будд”» (монг. *tere çay-tur edeger naiman bodhi satuva-nar бүрин-iyer: ilaju tegüs nögčigsen burqan-dur öçir-ün: ba бүрин qamuy burqad-aça oluуsan boşoy-tu tarni edüge öçisügeи* [NG 1971, 596]).

3) Утвердительное согласие Будды даровать *дхарани*.

«Я объясню и дарую вам сутру под названием “Восемь светоносных земли и неба”» (монг. *bi tan-u tula tngri yajar-un naiman gegen neretü nom-i tayilaju nomlasuyai* [NG 1971, 585]).

4) Утверждение, что эта *дхарани* была дарована буддами прошлого (также во многих случаях – что будет дарована буддами будущего).

«Эту сутру объясняли все будды прошлого, будут объяснять будды будущего и объясняют будды настоящего» (монг. *ene nom-i nögčigsen nögčigsen çay-un qamuy burqad ber nomlaju amui: irege edüи çay-un burqad ber nomlar-un: edüged-ün burqan ber nomlam amui* [NG 1971, 585]).

5) Утверждения о пользе, приносимой этой *дхарани*.

«Если существа станут придерживаться ложных воззрений, они окажутся во власти мары Учения и будут служить вредоносным духам. Они услышат крик совы и получат много плохих предзнаменований, все вредоносные духи и онгоны-хранители придут и уничтожат их или принесут много вреда. Такие существа будут беспрестанно мучаться от разных болезней, мокроты, опухолей, подагры. Если человеку выпадут такие страдания, нужно найти хороших сведущих наставников и попросить их прочесть эту сутру три раза. Тогда все вредоносные духи успокоятся, болезнь рассеется, и тело наполнится силой. Благое качество от прочтения этой сутры заключается в обретении подобной заслуги» (монг. *ali ber amitan taduru buruуu üjeli bisirebesü: tere nom-tu simnus-a erüsdejü: aliy-a çidkür alban-a bariyadaу: uyuli sibayun dongyodoуu olan mayui iru-a belge bolju: qamuy mayui doysin simnus ongyod irejü könögejü: yeke qoor ada todqar kürgejü: basa kündülen ebedçin çer mayui qabutar kesig ebedçin terigüten amuqu ügeи usadqu ügeи: emgeg jobalang-ud bolуsan çay-tur: sayin medegçi bayси-nar-i irejü: ene nom-i yurbanta ungsilyulbasu: qamuy mayui doysin aliy-a çidkür bügüde amurliju: ebedçin çer tarqaju bey-e-yin küçün auу-a tegüskü bolуu: ene nom-i ungsilyulуsan erdem inu ene metü buyan-i olуu* [NG 1971, 586]).

«Если существа находятся во власти сильных ядовитых [омрачающих эмоций]: привязанности, гнева, неведения, алчности и зависти, но, прочитав эту сутру, уверуют в нее и с почтением и верой три раза прочтут ее, все их кармические завесы неведения и т.д. очистятся, возрастут [четыре безмерных качества:] любящая доброта, сострадание, сорадование и беспристрастность, и они вступят (букв. ‘обретут участь’) в Учение Будды» (монг. *ali ber amitan taçiyangyui urin mungqay qaram nayidangyui qoor-tu*

sedkil yeke-tü bügesü: ker-ber ene nom-i üjegen-dür süsülju: bisirejü takiу kündülejü yurban ta ungsiyulbasu: mungqay terigüten mayui kilinçe tüidker bügüde amurliju: asaraqui nigülesküи bayasqui tegsi sedkil-tü bolju: burqan nom-un qubi-yi olуu [NG 1971, 586]).

«Перед любым начинанием нужно четыре раза прочитать эту сутру: перед тем, как начинать строительство двора, земельные работы, строительство дома, телеги, двора, города, возведение дома на юге, севере, востоке или западе, постоянного двора, гостевого дома, ворот, работы по рытью колодца, водоема, кладке очага, строительству мельницы, амбара, загона для шести видов скота. Герой, шествующий по луне, с хвостом тигра, [подобный] желтой антилопе, пять онгонов – хранителей земли, на востоке – синий дракон, на западе – белый тигр, на юге – красная сорока, на севере – черная черепаха, [те, кто обитает] в местах собрания шести [видов] ветра, все двенадцать онгонов-хранителей, владыки дома стихии земли, скрытые драконы, все вредоносные духи – все те, кто находится поблизости, разбегутся в разные стороны, попрячутся так, что даже их тень не будет видна, и не смогут принести здесь вреда. Этим будет достигнуто благоденствие и обретена безграничная заслуга» (монг. *ali ba egudkü jasaqu üile bolbasu: urida ene nom-i dörben ta ungsiyulbasu: quriyan eduküy-e siruyai ködelgeküи-ber: ger tergen quriyan qota oroyulqui: emün-e-dü ger: umar-a-du ger: doron-a-du ger: örün-e-dü ger: bayurçi ger: joçid-un ger: qayaly-a qotan qudduy: yolomta: nayur: tegerm-e: küи sang: jiryuyan jüи adуusun-u jedkegür quriyan arad toyoriquи: saran alququi bayatur tayisui sir-a orongan-a irbis segül-tü: tabun siruyai ongyod: doron-a köke luu: örün-e çayan bars: emün-e ulayan sayajyai: umar-a qar-a yasutu melekeи: jiryuyan keи-yin quriy-a-tu orod: arban qoyar qamuy ongyod: siruyai-yin ger-yin erketen: niууsan luu: qamuy aliy-a çidkür bügüdeger qola busu: dörben jüg-üd-tür burуudçu: bey-e següder-iyen ber ülü üjügül-ün niууju: qoor ende kürgen ülü çidayu: yeke öljeи-tü qutuy-tu bolju: çaylasi ügeи buyan-i olуu* [NG 1971, 586–587]).

«О сыновья благородного семейства, после совершения этого возведенные дома, телеги, дворы и города будут устойчивыми, [а их хозяйева] получают [любое] имущество без усилий. Если войско отправляется в дальний путь, оно найдет правильный путь, если человек отправится вести торговлю, она принесет пользу. Добродетель его домочадцев преумножится, в семье будет много (букв. ‘сотни тысяч’) сыновей и внуков, которые будут относиться к родителям с состраданием, старшие и младшие будут жить в гармонии и взаимоуважении, женщины и мужчины – в мире и спокойствии, и все их желания будут исполняться. Даже если человека, совершившего кражу или солгавшего, схватят, свяжут, закуют и посадят в темницу, но по его просьбе прочитают эту сутру три раза, он сразу же освободится от своих страданий» (монг. *ijayur-tan-u köbegüd ali ber üile üiledügen-ü qoyin-a ger tergen quriyan qotas ordu öni batu-da orosiju: ed tavar-i ese ber eribesü über-iyen olуu: ker ba qola yajar-a yabuqui-dur çerig ayan çiqurlabasu: ünэн mör-i eribesü quдалdu kir-e odbasu yabiy-a inu tusatu bolju: tere ger-ün kümün-ü buyan inu nemejü: öbedegsi degegsi bolju: olan*

jaγun mingyan köbegüd açınar-tu bolju: eçige eke-dü nigülesküi-tü bolju: uqun törüjü ügei çing aburi-tu bolju: aq-a degüü jökildüjü kündüledüjü: er-e em-e jökildüjü amuralduju: ali ber küseksen küsel bügüde бүтүкү boluyu: ali ber amitan qudal quljai üiledcü (не пропечатано)-tü ünün-dür erüstejü bariju külijü ködeljü uduridcü: baγulaju kinaju ginjilejü kübšin gindan-dur oroγulju: jobaγaqui-dur ene nom-i γurban ta ungsiyulbasu: darui-dur büged jobalang-açayan tonilqu boluyu [NG 1971, 587–588]).

«О сыновья и дочери благородного семейства, если вы запомните, будете читать эту сутру или способствовать ее переписыванию, вам не смогут навредить огонь и вода. Если вы заблудитесь в горах, вам не будут угрожать тигры, волки и другие хищники. Находясь под защитой божеств трамен, вы сможете обрести высшее благо» (монг. *ker ber iγayur-tan-u köbegüd iγayur-tan-u ökid: tngri γajar-un naiman gegen neretü ene nom-i toytaγaju ungsiju: busud-un tula biçigüljü: γal usun-dur oroγulbasu: tülekü urusqu ülü boluyu: gün aγulan-dur abaribas ba: bars çinu-a terigüten qataγu doγsin ariyatan görögeten-e ülü idegdeyü: qamuy ayisiginar ba: sakiγad ulam degedü qutuy-i olqu boluyu [NG 1971, 588]).*

«Если человек, который говорит много лживых, шуточных или грубых слов, запомнит и прочтет эту сутру, в силу этого у него рассеются четыре вида пороков, будет обретена непоколебимая мудрость четырех видов и достигнуто высшее состояние будды» (монг. *basa ali ber amitan qudal ögüleküi tuγayu üge ögüleküi siregün üges olan boluγsan çay-tur: ker ber ene nom-i toytaγaju ungsibasu dörben jüil gem-üd-i tarqaju: dörben jüil türbel ügei uqayan bilig-i olçu: burqan degedü qutuy-i ber olqu boluyu [NG 1971, 588]).*

«О сыновья и дочери благородного семейства, если родители, совершившие проступки, после смерти окажутся в аду и будут испытывать безмерные страдания, их дети и внуки могут прочесть эту сутру семь раз. В силу этого их родители освободятся от адских мучений, встретят Будду, услышат Учение, достигнут устойчивости в практике и обретут состояние будды» (монг. *ker ber iγayur-tan-u köbegüd iγayur-tan-u ökid terigüten eçige eke anu eldeb nigül kilinçe üiledcü: eçüs-tür üküksen-ü qoyin-a tamu-dur unaju: çaylasi ügei jobalang-ud-i üjeküi çay-tur: köbegün açi-nar inu ene nom-i doloγan ta ungsiyulbasu: eçige eke anu tamu-aça tonilju burqan-i üfejü nom-i sonosuyad: türbel ügei nom-dur külicel-i toyolju: bügüde burqan-u qutuy-i olqu boluyu [NG 1971, 588]).*

«Если прочесть эту сутру три раза во время родов, ребенок родится легко, будет наделен великим благословением, ясным умом, мудростью и исполнен добродетели. Если тогда прочитать ее три раза, духи не смогут принести ему вреда. О сыновья благородного семейства, каждый день благой, каждый месяц благой, каждый год благой. Если прочесть эту сутру в день похорон сразу по окончании приготовлений, это принесет большую пользу и неизмеримую заслугу. Родственники умершего будут обладать крепким здоровьем, их жизнь будет долгой, и после смерти они достигнут высшей святости. О сыновья благородного семейства, если прочитать эту сутру три раза после того, как было выбрано подходящее место погреб-

бения, независимо от того, находится ли оно на востоке, западе, юге или севере, и поместить туда гроб, будут благосклонны и люди, и онгоны-хранители, а духи не принесут вреда» (монг. *qatun kümün jöb nirayilyaqui çay-tur ene nom-i γurban ta ungsiyulbasu: köbegün inu kilbar-a törüjü: yeke öljeitü qutuy-tu bolju: uqayan gegegen belge bilig tegüs buyan-tu bolju: jayayan turqun ülü üküyü: tere çay-tur ene nom-i γurban ta ungsiyulbasu: ali ber ada todqar qoor kürgen ülü çidayu: iγayur-tan-u köbegüd ta edür büri sayin edür sar-a büri sayin sar-a: on büri sayin on buyu: alustaqi ügei bolai: beledüged saça darui-dur kegür-tür orosiyulqui edür ene nom-i doloγan ta ungsiyulbasu: yeke qutuy-tu tusatu bolju: çaylasi ügei buyan-i olçu tere ayil-un kümün-ü bey-e bildar sayin bolju: amin nasun urtu boluyad: üküksen-ü qoyin-a degedü qutuy-i olqu boluyu: iγayur-tan-u köbegüd ta kegür-tür orosiyulqui γajar-i doron-a: örün-e: emün-e: umar-a jüg-i ülü asayun jokis-tu γajar-a songoyu: ene nom-i γurban ta ungsiyulbasu: kegür-ün ger jasaju nöküdel-tür oroγulbasu: kümün ber tayalayu: çidkür onγod ber tayalayu: keb kejiy-e ber ada todqar ülü boluyu [NG 1971, 593]).*

6) Предостережение о негативных последствиях, которые могут возникнуть в жизни в случае неподобающего отношения к этому Учению.

«Если некий жестокий человек придет с намерением убить наставника, который читает это Учение, и услышит эту *дхарани*, его голова распадется на семь частей, подобно расколотому полену» (монг. *ali ber doγsin amitan ene nom-i ungsiyçi baγsi-yi könüger-e iregsen-dür: ene tarni ungsiqui-yi sonosbasu terigün anu ali neretü modun-u gesigün-dür adali doloγan anggi qayaraqqu boluyu [NG 1971, 596]).*

«Если человек, не испытывающий веру в эту истинную сутру и зародивший неправильные воззрения, услышит, как ее передают, и отнесется к ней с презрением и неверием, его тело покроется лишаем, нарывами и опухольями, которые будут источать зловоние и гной, и люди с брезгливостью будут обходить его стороной. После смерти такой человек сразу же, без промежутка, попадет в ад Авичи, где будет объят огнем, пылающим как внизу, так и наверху, его будут пронзать железными вилами и копьями и вливать ему в рот расплавленный металл, из-за чего его кости и жилы распадутся. За одни сутки он будет умирать и возрождаться десятки тысяч раз, испытывать великие страдания, и не будет ему отдохновения. Настолько большой грех совершает тот, кто не верит в это Учение, презирает или принижает его» (монг. *ali ber amitan ene ünün nom-i ülü bisiren: buruyu üjel-i egüsgeksen-dür tende ene nom-i ungsiqui sonosçu burqan-u nomlayсан nom-i busu ütegerejü könggelejü ese bisirebesü: tere kümün ene üjegdeküi-dür büged bey-e-dür inu çayan ilitü qabangγui terigüten maγui qabutar küjügün γarçu: ümekei ögesün ötün çuburiγad: olan kümün ber qoloçu jikirgejü ülü tayalayu: üküksen-ü qoyin-a jabsar ügei Ayus tamu-dur unaju degereki γal doroyi abtan γarçu: dooraki γal degegsi abtan γarayad: temür serige temür jida бүкү bey-e-deçe abtan γarçu: kesgeksen temür siramun-i aman-dur çidquju: sirbüsün yasun bügüde ilbürejü ebderejü: nigen edür nigen söni tümen ta üküjü tümen*

ta edegejü: yeke emgeg jobalang-ud-tur uciraju kejiy-e ber amiqu usadqu ügei boluyu: ene nom-i ülü bisiren ütegerejü doromçilayçin ene metü kündü yeke nigül kilinçe-tü boluyu [NG 1971, 599–600]).

7) **Стандартные элементы: восхваление, выражение почтения, раскаяние.**

В тексте сутры подобные фрагменты не выявлены.

8) **Выражение радости и восхищения существами, получившими дхарани (в некоторых случаях встречается описание негативных эмоций неблагих существ).**

«Мужчины и женщины архаты, монахи и монахини, упасаки и упасики, шестьдесят шесть тысяч сыновей небожителей достигли неисчерпаемой святости. Земля содрогнулась шесть раз. Бесчисленные небожители, наги, якши, асуры, дакини, демоны, люди и нечеловеческие существа обрели чистый “глаз Учения” и вступили на путь бодхисаттв. Сотни тысяч существ получили эту могущественную дхарани. Будда в силу своей мудрости постиг дхармы, обладающие истинной природой, наказал ценить это истинное [Учение] и сказал: “Это самопроявленный способ реализации состояния самадхи пустоты”. Тогда бодхисаттва Асанга, небожители, люди, асуры, гандхарвы и все присутствовавшие восхвалили и вознесли его» (монг. *araqanud ba: araqanud-un eke ba: toyin ba: simnanča ba: ubasi ba: ubasanča kiged: jiryuyan tümen jiryuyan mingyan tngri-nar-un köbegüd barasi ügei qutuy-tur kürbei: yaçar ber jiryuyan jüil-iyer tengselcü ködelümüi: toy-a tomsi ügei tngri: luu yagqa: tngri busu: oytaryui-dur nisügçi kümün busu mangyus: kümün kiged kümün busu boluysan terigüten ariyun nom-un nidün-i oluyad: bodhi satuva-nar-un nom-un yabudal-iyar yabumui: olan mingyan tümen amitan yeke qutuy-tu-yin tarni daruysan-u tergegür-i oluyu: burqan-u medeküi ber üjejü ünen çinar-tu nom-nuyud-i üjejü: ünen bolqui ber ünemleküi kemen nereyidcü: ene ber öbesüben бүтүгсөн qoγosun diyau-u yosun bolai: ilaçu tegüs nögçigsen burqan eyin kemen jarlıy boluysan-dur Türbel ügei bodhi satuva kiged tngri kümün asuri gandari kiged: qamuy bügüde nökiid kiged: qamuy yirtinçü-dekin ilede maytabai sayisiyabai* [NG 1971, 601]).

9) **Сам текст дхарани** (в подобных случаях Р. Дэвидсон использует термин *мантра-дхарани*, который встречается в «Бодхисаттвабхуми-сутре» и «Саддхармапундарики-сутре» [Davidson 2014, 11], таким образом отделяя сакральную формулу от общего текста дхарани).

om akanı nıkanı abıla mandala may-a mali suu hä [NG 1971, 596].

Стоит отметить, что перечисленные блоки расположены в сутре не в строгой последовательности, например, описание благ, которые приносит начитывание этой дхарани (пятый блок), перемежается просьбой бодхисаттв даровать сакральную формулу, которая относится ко второму блоку. Также в повествовании сутры можно выделить следующие блоки, которые характерны именно для этой дхарани-сутры.

1) Философский дискурс, напоминающий по содержанию строфы из «Сутры сердца»: «Оком изначальной мудрости можно увидеть бесчисленные формы. Форма – это пустота, а пустота – это форма. Пробуждение,

размышление, совершение деяний, постижение – все это пустотно. Это также высший Будда Тела Формы, или рупакайи. С помощью слуха всегда воспринимаются разнообразные бесчисленные звуки. Звук – это пустота, а пустота – это звук. Это также высший Будда благозвучной мелодии. С помощью обоняния можно почувствовать разнообразные бесчисленные запахи. Запах – это пустота, а пустота – это запах. Это также Будда благоухающих ароматов. С помощью языка постигаются разнообразные бесчисленные вкусы. Вкус – это пустота, а пустота – это вкус. Это также Будда, исполненный радости от “вкуса” Учения. Тело всегда испытывает разнообразные бесчисленные ощущения. Ощущения – это пустота, а пустота – это ощущения. Это также Будда, [обладающий] светом изначальной мудрости. Ум всегда размышляет о разнообразных бесчисленных предметах и выделяет феномены, дхармы. Дхармы – это пустота, а пустота – это дхармы» (монг. *belge bilig-ün nidün-iyer nasuda barasi ügei önggeyi üjejü medeküi boluyu: öngge büged qoγosun: qoγosun büged öngge buyu: sereküi sedkiküi üiledküi medeküi bügüde qoγosun bolai: tere büged degedü öngge bey-e-tü burqan buyu: çikin nasuda eldeb barasi ügei dayun-i sonosuyu: dayun büged qoγosun: qoγosun büged dayun bolai: tere büged degedü egestig dayu-tu burqan bolai: qabar büged eldeb barasi ügei ünür-i ünüsüyü: ünür büged qoγosun: qoγosun büged ünür buyu: tere büged ünür-tü çoyça burqan bolai: kelen nasuda eldeb barasi ügei amtani amsayu: amtan büged qoγosun: qoγosun büged amtan buyu: tere büged nom-un amtan bayasqulang-tu burqan bolai: bey-e nasuda eldeb barasi ügei kürteküi sereyü: kürteküi büged qoγosun: qoγosun büged kürteküi buyu: tere büged belge bilig-tü gegegen burqan bolai: sedkil nasuda eldeb barasi ügei ordu-yi sedkiçü: qamuy nom-ud-i ilayau: nom büged qoγosun: qoγosun büged nom buyu* [NG 1971, 589–590]) (см. в «Сутре сердца»: «Здесь (в этом мире), о Шарипутра, цвет и форма (*рупа*) суть пустота (*шуньята*), и опять-таки пустота есть цвет и форма» и т.д. [Андросов 2008, 86]).

2) Объяснение названия текста в ответ на просьбу бодхисаттвы Акшайамати: «“Восемь” подразумевает разделение, “светоносный” означает исполненный света, ясный. Ясно поняв суть пустоты воззрения Великой Колесницы, постигают Учения, которые невозможно получить и которые являются предпосылкой для возникновения восьми видов мудрости. Будда Шакьямуни как нирманакайя также объяснял: “Есть восемь видов мудрости. Светоносность становится методом, как и тело. Если соединить восемь видов мудрости со светоносностью, реализуются все Учения. Поэтому сутра и называется “Восемь светоносных”. В сутрах говорится, что великие существа называют ее “Восемь светоносных”»» (монг. *naiman kemebesü ilyal inu buyu: gegen kemebesü gegegen-e uqayulqui bolai: yeke kölgengi qoγosun-u udq-a-yi gegen-e medejü: naiman medeküi siltayan oldaqui ügei nom-ud-i medeküi kemebesü: bey-e basa nomlar-un: naiman medeküi bolju: gegen kemebesü arу-a bolju: bey-e arу-a bolju: tedeger qamtudqaysan metü naiman medeküi-lüge gegen çinar qamtudbasu sasin nom-ud бүтiйü: tegüber naiman gegen nereyiddejüküi: sudur-tur nomlar-un: yekes naiman gegen ke-*

men nereyidbe [NG 1971, 597]).

Р. Дэвидсон пишет о том, что в некоторых образцах дхарани-сутр встречается утверждение, что они являются «вратами»-*дхарани* в другие тексты, которые присутствуют в них в закодированном виде [Davidson 2009, 130]. Подобные слова можно найти и в монгольском переводе «Сутры о восьми светоносных»: «О сыновья благородного семейства, если Вы прочитаете эту сутру один раз, это будет подобно тому, словно вы прочитали все сутры сразу. Если вы поспособствуете переписыванию хотя бы одной копии текста этой сутры, это будет подобно тому, что вы помогли переписать все сутры» (монг. *ijayur-tan-u köbegüd ta ker ber ene nom-i nigen ta ungsiyulbasu: qamuy nom-ud nigen ta ungsiysan metü boluyu: ker ber nigen debter-i bičigülbesü qamuy nom-ud-i tegüs bičigülügsen metü bolai* [NG 1971, 599]).

Таким образом, анализ композиционной структуры канонического монгольского перевода «Сутры о восьми светоносных» показывает, что в нем сохранились практически все структурные элементы индийских дхарани-сутр, выделенные Р. Дэвидсоном, за исключением седьмого блока (восхваление, раскаяние). Можно предположить, что его выпадение произошло в ходе длительного процесса перевода текста сначала с китайского на тибетский, затем с тибетского на монгольский, однако для подтверждения данного вывода требуется поиск и анализ тибетского текста, выступившего оригиналом для канонического монгольского перевода. Также в тексте сутры, помимо общих девяти элементов, присутствуют такие блоки, как объяснение названия сочинения и дискурс, напоминающий строфы из «Сутры сердца», что может указывать на то, что «Сутра о восьми светоносных» была создана в период, когда разрабатывались и были популярны идеи учения праджняпарамиты, раскрываемые в «Сутре сердца».

ИСТОЧНИКИ

1. NG – Qutuγ-tu oytaryui γajar-un naiman gegen neretü yeke kölgen sudur // Mongolian Kanjur. Vol. 24. Šata-piṭaka series. 1974. New Delhi. P. 581–602.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев К.В. Монгольский Ганджур: генезис и структура // Страны и народы Востока. Вып. XXXVI: Религии на Востоке / под ред. И.Ф. Поповой, Т.Д. Скрынниковой. М., 2015. С. 190–228.

2. Андросов В.П. Буддийская классика Древней Индии, Слово Будды и трактаты Нагарджуны. М., 2008.

3. Бакаева Э.П., Орлова К.В., Музраева Д.Н. и др. Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков. Элиста, 2016.

4. Васильев В.П. Буддизм, его догматы, история и литература. Часть первая. Общее обозрение. СПб, 1857.

5. Зорин А.В. К вопросу о классификации буддийских сакральных формул // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2018. Т. 22. № 3. С. 330–340.

6. Лихачев Д.С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М., 1968. С. 5–48.

7. Михайлов Г.И. О терминах «шастар», «намтар», «тууж» и «судар» в монгольской литературе // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970. С. 179–183.

8. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. Репринтное изд. Элиста, 1993.

9. Торчинов Е.А. Введение в буддологию. Курс лекций. СПб, 2000.

10. Damdinsüring Ts. Mongγol uran jökiyal-un degeji jayun bilig orusibai. Ulaanbaγatur, 1959.

11. Davidson R.M. Studies in Dhāraṇī Literature I: Revisiting the Meaning of the Term Dhāraṇī // Journal of Indian Philosophy. 2009. № 37 (2). P. 97–147.

12. Davidson R.M. Studies in Dhāraṇī Literature II: Pragmatics of Dhāraṇīs // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. 2014. Vol. 77. № 1. P. 5–61.

13. Eubanks Ch. Sutras as a Genre of World Literature: Thoughts on Translation, Translatio, and Poetry as Movement // Symposium: a Quarterly Journal in Modern Literatures. 2016. Vol. 70. № 3. P. 123–132.

14. Harrison P. A Brief History of the Tibetan bKa' 'gyur // Tibetan Literature: Studies in Genre / ed. by J. Cabezon and R.R. Jackson. New York, 1996. P. 70–94.

15. Heissig W. Die Mongolischen Handschriften-Reste aus Olon-süme Innere Mongolei (16–17 Jahrhundert). Wiesbaden, 1976.

16. Hidas G. Dhāraṇī Sūtras // Brill's Encyclopedia of Buddhism. Vol. 1. Literature and Languages. Eds. J. Silk, O. von Hinüber, V. Eltschinger. Leiden, 2015. P. 129–137.

17. Rin chen gter mdzod chen mo. Vol. 69. P. 123–149. URL: https://www.tbrc.org/#library_work_ViewByOutline-O205784CZ202920%7CW20578 (дата обращения: 18.03.2019).

18. Srba O. “Ogtorguj gazryn najman geegen” sudryn asuudald: “Harsh zasah najman geegen” sudryn nehgehn shineh huivilbar // The Mongolian Kanjur. International Studies / ed. S. Chuluun. Ulaanbaatar, 2017. P. 224–246.

19. Yoshida Yu. Chimeddorji. Study on the Mongolian Documents Found at Qaraqota. Tokyo, 2008.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Davidson R.M. Studies in Dhāraṇī Literature I: Revisiting the Meaning of the Term Dhāraṇī. *Journal of Indian Philosophy*, 2009, no. 37 (2), pp. 97–147. (In English).

2. Davidson R.M. Studies in Dhāraṇī Literature II: Pragmatics of Dhāraṇīs. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 2014, vol. 77, no 1, pp. 5–61. (In English).

3. Eubanks Ch. Sutras as a Genre of World Literature: Thoughts on Translation,

Translatio, and Poetry as Movement. *Symposium: a Quarterly Journal in Modern Literatures*, 2016, vol. 70, no. 3, pp. 123–132. (In English).

4. Zorin A.V. K voprosu o klassifikatsii buddiyskikh sakral'nykh formul [On the Issue of Classification of Buddhist Sacral Formulas]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov. Seriya: Filosofiya*, 2018, vol. 22, no. 3, pp. 330–340. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Alekseyev K.V. Mongol'skiy Gandzhur: genezis i struktura [The Mongolian Kanjur: Genesis and Structure]. *Popova I.F., Skrynnikova T.D. (eds.). Strany i narody Vostoka* [Countries and Peoples of the East]. Vol. 36. Moscow, 2015, pp. 190–228. (In Russian).

6. Harrison P. A Brief History of the Tibetan bKa' 'gyur. *Cabezón J., Jackson R.R. (eds.). Tibetan Literature: Studies in Genre*. New York, 1996, pp. 70–94. (In English).

7. Hidas G. Dhāraṇī Sūtras. *Silk J., Hinüber O. von, Eltschinger V. (eds.). Brill's Encyclopedia of Buddhism. Vol. 1. Literature and Languages*. Leiden, 2015, pp. 129–137. (In English).

8. Likhachev D.S. Drevneslavjanskiye literatury kak sistema [Old Slavic Literatures as a System]. *Slavyanskiye literatury. VI Mezhdunarodnyy s'yezd slavistov* [Slavic Literatures. Proceedings of the 6th International Congress of Slavic Researchers]. Moscow, 1968, pp. 5–48. (In Russian).

9. Mikhaylov G.I. O terminakh “shastar”, “namtar”, “tuuzh” i “sudar” v mongol'skoy literature [About “sastir”, “namtar”, “tuuji” and “sudar” terms in Mongolian literature]. *Teoreticheskiye problemy izucheniya literatur Dal'nego Vostoka* [Theoretic Problems of Far East's Literatures' Studies]. Moscow, 1970, pp. 179–183. (In Russian).

10. Srba O. “Ogtorguj gazryn najman gegeen” sudryn asuudald: “Harsh zasah najman gegeen” sudryn nehgehn shineh huvilbar [To the Problem of the Sutra “Eight Lights of Heaven and Earth”: One New Variant of Sutra of “Eight Lights Averting Unfavourable”]. *Chuluun S. (ed.) The Mongolian Kanjur. International Studies*. Ulaanbaatar, 2017, pp. 224–246. (In Mongolian).

(Monographs)

11. Androsov V.P. *Buddiyskaya klassika Drevney Indii, Slovo Buddy i traktaty Nagardzhuny* [Buddhist Classical Scriptures of Ancient India, Word of Buddha, Treatises of Nagarjuna]. Moscow, 2008. (In Russian).

12. Bakayeva E.P., Orlova K.V., Muzrayeva D.N. et al. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsiy zapadnykh mongolov i kalmykov* [The Cross-Border Culture: Comparative Research Essays on Traditions of the Western Mongols and Kalmyks]. Elista, 2016. (In Russian).

13. Damdinsürüng Ts. *Mongyol uran jokiyal-un degeji jayun bilig orusibai* [A Hundred Selected Exemplars of Mongolian Literature]. Ulaanbaatar, 1959. (In Mongolian).

14. Heissig W. *Die Mongolischen Handschriften-Reste aus Olon-süme Innere Mongolei (16–17 Jahrhundert)*. Wiesbaden, 1976. (In German).

15. Pozdneyev A.M. *Ocherki byta buddiyskikh monastyrey i buddiyskogo duk-*

hovenstva v Mongolii v svyazi s otnosheniyem sego poslednego k narodu [Essays on the life of Buddhist Monasteries and Clergy in Mongolia, in Connection with the Latter's Relation to the People]. Elista, 1993. (In Russian).

16. *Rin chen gter mdzod chen mo* [The Great Treasure of Jewels]. Vol. 69, pp. 123–149. Available at: https://www.tbrc.org/#library_work_ViewByOutline-O205784CZ202920%7CW20578 (accessed: 18.03.2019). (In Tibetan).

17. Torchinov E.A. *Vvedeniye v buddologiyu. Kurs lektsiy* [Introduction to Buddhist Studies. A Course of Lectures]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).

18. Vasil'yev V.P. *Buddizm, ego dogmaty, istoriya i literatura. Chast' pervaya. Obshcheye obozreniye* [Buddhism, Its Dogmas, History and Literature. Part I. General Review]. Saint-Petersburg, 1857. (In Russian).

19. Yoshida Yu. *Chimeddorji. Study on the Mongolian Documents Found at Qaraqota*. Tokyo, 2008. (In Japanese).

Мирзаева Саглара Викторовна, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник. Научные интересы: литература Махаяны, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Research associate. Research interests: Mahayana literature, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: kundgabo@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00118

Г.А. Филатова (Москва)

**ТРАНСФОРМАЦИИ ТИПОВ ДИСКУРСА КАК РЕЧЕВОЙ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ПЕРЕВОДНОМ ТЕКСТЕ
(на материале романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness»)**

Аннотация. В фокусе исследования – лингвистические средства, формирующие речевой портрет персонажа в фантастическом произведении. Это важный аспект, так как особенности поведения и манера речи персонажа имеют большое значение для создания у читателя определенного отношения к этому герою. Для некоторых героев характерно соблюдение определенного речевого дискурса на протяжении всего произведения, в том числе смешение нескольких функциональных стилей. В статье рассматриваются черты юридического и религиозного дискурса, которые используются как для характеристики собственно персонажа, так и для создания иронического эффекта с помощью переосмысления текстов и выстраивания конструкций, обычно не применяемых в данных типах дискурса. В качестве иллюстративного материала выбран экспериментальный роман Р. Желязны «The Creatures of Light and Darkness» (1969) и три его перевода на русский язык. Сопоставительный семантико-синтаксический анализ переводов и сравнение их с английским оригиналом позволили установить принципы, определяющие речевую манеру персонажа и лингвистические средства, которые использовались во всех текстах, а также показали разницу в восприятии текстов читателем. Результаты исследования дают возможность, с одной стороны, выявить наиболее верный перевод по формальному критерию, а с другой стороны, продемонстрировать разницу между английским и русским языком в передаче текстов религиозного и юридического дискурса, а также в тех случаях, когда эти дискурсы совмещаются в речи одного персонажа.

Ключевые слова: религиозный дискурс; юридический дискурс; перевод; сопоставительный анализ; фантастическое повествование.

G.A. Filatova (Moscow)

**Transformation of Discursive Types as Speech Characteristics
of a Character in the Translation (a Case Study of R. Zelazny's Novel
“Creatures of Light and Darkness”)**

Abstract. The research focuses on linguistic means that form a speech portrait of a character in a fantastic work. This is an important aspect because behaviors and manner of speech of the character are of great importance to create for the reader a certain attitude to this character. Some characters keep a certain speech discourse throughout the work, including a mixture of several functional styles. The article discusses the features of legal and religious discourse, which are used both to describe the character itself, and to create an ironic effect by rethinking texts and building structures that are not usually

used in these types of discourse. The experimental novel by Roger Zelazny “The Creatures of Light and Darkness” (1969) and its three translations into Russian were chosen as illustrative material. Comparative semantic and syntactic analysis of the translations and their comparison with the English original allowed to establish the principles that determine the speech style of the character and linguistic means that were used in all texts, as well as to explain the difference in the perception of the texts by the reader. The results of the study allow, on the one hand, to identify the most correct translation according to the formal criterion, and on the other hand, to demonstrate the difference between English and Russian in the transmission of texts of religious and legal discourse, as well as in cases where these discourses are combined in character’s speech.

Key words: religious discourse; legal discourse; translation studies; comparative analysis; fantastic narration.

Важным элементом описания персонажа является его речевой портрет. По нему читатель может сделать вывод о социальном положении и происхождении героя, его темпераменте и функции в повествовании. Фантастический текст не стремится изображать действительность максимально достоверно и благодаря этому позволяет соединять различные типы речевого поведения для характеристики героя.

В статье будет показано, как в фантастическом тексте может совмещаться и иронически обыгрываться религиозный и юридический дискурс. Материалом исследования являются русские переводы реплик и монологов одного из персонажей романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness».

Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть стилистические характеристики дискурса данного героя, а также показать различные переводческие стратегии, влияющие на рецепцию персонажа и произведения в целом. Метод исследования – сопоставительный семантико-синтаксический анализ [Уржа 2016, 55].

Роман «Creatures of Light and Darkness» был опубликован в 1969 г. и интересен для исследователей тем, что задумывался как письменное упражнение [Covacs 2009] и содержит в себе элементы всех литературных родов: основная часть произведения является эпическим повествованием, одна глава представляет собой лиро-эпическое стихотворение, а эпилог оформлен в виде пьесы. Существует три перевода романа на русский язык: перевод В. Лапицкого «Порождения света и тьмы» [Желязны 1992], перевод М. Денисова и С. Барышевой «Создания света – создания тьмы» [Желязны 1993] и перевод А. Ганько (псевдоним коллектива переводчиков издательства «Центрполиграф») «Создания Света, Создания Тьмы» [Желязны 2003].

Действие произведения разворачивается в далеком будущем, где люди населяют множество миров и используют различные футуристические технологии. В данном романе основным источником культурных заимствований является египетская мифология, но встречаются персонажи и из других мифов (греческий дракон Тифон [Мелетинский 1990, 529], скан-

динавские Норны [Лосев 1990, 401]). Ряд второстепенных персонажей указывает на различные культурные и исторические источники: например, они цитируют классическую литературу нашего мира (У. Шекспира, Г. Гейне, Р. Кипплинга) или отсылают к фантастической возможности генетически сформировать необходимое существо (см. О. Хаксли «Дивный новый мир» и др.).

Основная сюжетная линия – сражение египетских богов со старым божеством, которое осложняется интригами, борьбой за власть и попыткой преодолеть разногласия перед лицом большей опасности.

Следует отметить высокую эклектичность романа в выборе лингвистических средств для выражения авторских идей. В тексте регулярно происходит переключение между стилистическими уровнями и коммуникативными регистрами. Коммуникативные регистры, формирующие монологический текст [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004, 32], регулярно прерываются диалогическим волюнтивным регистром. Повествовательная модель отходит от третьеличного повествования, и нарратор обращается напрямую к читателю-адресату, привлекая его внимание к конкретным сюжетным событиям или фоновому обрамлению (*взгляни(-те) на мир, таков Блис* и т. д.), затем читатель снова становится сторонним наблюдателем.

Особый интерес представляют собой реплики персонажей, соответствующие определенному дискурсу, например, религиозному. В данной статье мы остановимся на сопоставительном анализе речей Мадрака, одного из героев романа.

Мадрак – высокий и толстый человек с повязкой на глазу и посохом, когда-то занимавший важный пост, а теперь просто путешествующий по мирам. В этом персонаже совмещены функции воина и жреца. При этом он имеет довольно развитое представление об этике и часто демонстрирует эмпатию, однако желание защитить свою честь и ощущение собственного достоинства могут у него доминировать, что приводит к нежелательным последствиям.

Рассмотрим более подробно стиль общения персонажа, особенно ярко проявляющийся в монологических высказываниях, а также во время критических ситуаций.

Необходимо отметить, что в данном случае речь идет о дискурсе, о «речи, погруженной в жизнь» [Арутюнова 1990, 136–137]. Проанализированные реплики взяты из диалогов персонажа с другими героями романа, при этом слова Мадрака почти во всех случаях сопровождаются различным пара- и экстралингвистическим оформлением, описанным в тексте – жестами, действиями, а иногда и прямым указанием на иллокутивную функцию высказывания. Следовательно, это речь, которую можно рассматривать как целенаправленное, даже прагматически обусловленное социальное действие. Подобные отличительные черты речей персонажа позволяют пользоваться для их описания термином «дискурс» [Арутюнова 1990; van Dijk 2008].

Поскольку Мадрак является жрецом, его деятельности и речам свойственны следующие черты религиозного дискурса [Бобырева 2008; Бобырева 2014; Кожемякин 2011]:

1. Мистический опыт и его эмоциональное переживание имеет форму коммуникации с высшим существом, при этом процесс коммуникации жестко иерархизирован;

2. В речах активно используются концепты религиозного дискурса (формульные обращения к божественной сущности; частое упоминание теологических понятий, например, *прощение, грех, душа* и др.);

3. Слова персонажа насыщены конвенциональными перформативными высказываниями (*прошу, предаю себя* и др.);

4. Реплики персонажа снабжены описанием ритуальных действий (жестов, поклонов – *начинает каяться, монотонно тянет, кладет руку на голову*).

При этом следует отметить, что разговорной манере Мадрака присуща активная трансформация прецедентных высказываний религиозного дискурса [Бобырева 2007], что создает определенную языковую игру и делает высказывания высокого стиля средством авторского иронизирования над персонажем и ситуацией.

Другой важной стилеобразующей константой его высказываний является их чрезмерная многословность и развернутость. Они похожи на правовые тексты, договоры, в которых необходимо прописать все варианты развития событий, предусмотреть все возможные случаи и обезопасить фигурирующее в них лицо.

Разумеется, полностью относить речи Мадрака к юридическому дискурсу было бы неправомерно в силу того, что ни сам персонаж, ни его собеседники не относятся к лицам, связанным с правовой сферой. Однако эти высказывания обладают рядом признаков, характерных для текстов юридического дискурса [Палашевская 2010]. Среди них выделим следующие:

1. Нормативность, определяющая рамки поведения и позволяющая прогнозировать действия участников коммуникативного акта: отношения Мадрака с силами, к которым он обращается, строго регламентированы, и формально свои высказывания он строит исключительно в рамках этой иерархии;

2. Использование перформативов для осуществления конвенциональных действий в данной системе отношений (*прошу, отказываюсь, препоручаю себя* и др.);

3. Использование определенной коммуникативной стратегии, программы коммуникативных ходов, которой Мадрак руководствуется для достижения своих целей, и изменение этой стратегии в соответствии с возможными ответными действиями (*если нет, то не прошу* и т. д.).

Таким образом, речи Мадрака совмещают характеристики и функции религиозного и юридического дискурса, а также подвергаются значительным смысловым трансформациям, что приводит к усилению иронической

составляющей в конкретных ситуациях и романе в целом.

Обратимся к следующим примерам. Приведенный «молитвенный» текст в самом романе именуется *Possibly Proper Death Litany (Литания Возможно Должной Смерти)*, и в дальнейшем в романе еще не один раз упоминается ее воспроизведение. Далее для наглядности расхождения в переводах отмечаются подчеркиванием.

1. «Insofar as I may be heard by anything, which may or may not care what I say, I ask, if it matters, that you be forgiven for anything you may have done or failed to do which requires forgiveness».

«Чему или кому бы ни случилось услышать меня, буде оно заинтересуется или же не заинтересуется тем, что я скажу, приношу я просьбу, если это имеет хоть какое-то значение, чтобы был ты прощен за все, что только мог совершить или не совершить и что нуждается в прощении». (В. Лапицкий)

«Насколько я могу быть услышан кем-либо или чем-либо, могущим прислушаться или не прислушаться к тому, что будет сказано мною, я прошу, если прощение значит хоть что-то, чтобы был ты прощен за все, что совершил ты или не совершил и что требует прощения». (М. Денисов, С. Барышева)

«Если я только буду услышан чем-нибудь, что может прислушаться, если это вообще имеет значение, я прошу, чтобы ты был прощен за все, что мог сделать или помыслил, но не успел, коли оные действия и помыслы требуют прощения». (А. Ганько)

Хотя смысл во всех переводах в целом передан верно, между ними присутствуют заметные различия. В переводе Лапицкого, а также Денисова и Барышевой увеличено количество уточняющих слов: *чему или кому / кем-либо или чем-либо, заинтересуется или не заинтересуется, совершил или не совершил*. За счет этого увеличивается тяжеловесность и сложность предложения. В переводе Ганько высказывание ближе всего к оригиналу, поскольку в нем подобные повторения отсутствуют. Другое важное смысловое различие касается перевода фразы *if it matters* и ее положения в предложении. Наиболее близким к Желязны в данном случае является перевод Лапицкого, осложненный при этом союзом *хоть*. В переводе Ганько эта фраза сдвигается к началу предложения и в силу своего нового расположения может уточнять не только фразу *я прошу*, но и *может прислушаться*. В переводе Денисова и Барышевой она претерпевает качественные изменения (*если прощение значит хоть что-то*).

2. «I ask this in my capacity as your elected intermediary between yourself and that which may not be yourself, but which may have an interest in the matter of your receiving as much as it is possible for you to receive of this thing, and which may in some way be influenced by this ceremony. Amen».

«Прошу я об этом по полному праву, ибо ты выбрал меня посредником между собой и тем, что тобою быть не может, но может оказаться заинтересованным, чтобы ты получил как можно больше того, что можешь от него получить; и, кроме

того, на что может некоторым образом повлиять настоящая церемония. Аминь». (В. Лапицкий)

«Я прошу этого как посредник между тобой и тем, что будет или не будет тобою, но для которого может иметь значение твое благополучие, если моя просьба как-то может влиять на него. Аминь». (М. Денисов, С. Барышева)

«Я прошу об этом, являясь посредником между тобой и тем, что не является тобой, но, быть может, заинтересовано в твоём благополучии, если оно способно услышать мою просьбу. Аминь!» (А. Ганько)

В заключительной части литании только в переводе Лапицкого присутствует указание на право жреца так говорить. Кроме того, именно этот перевод является наиболее близким к оригиналу по количеству пропозиций и уточнений (быть *заинтересованным* не просто в *благополучии*, но и в том, чтобы получить *как можно больше*).

Следует отметить, что для перевода Лапицкого в целом характерно использование сложных конструкций и длинных предложений (так, в последней части литании он даже вставляет точку с запятой), а также книжной и устаревшей лексики и канцелярита (*ежели, вышеупомянутой, может некоторым образом повлиять настоящая церемония*). Подобная лексика в переводе Ганько встречается реже, а в переводе Денисова и Барышевой ее меньше всего. Переводу Ганько в целом свойственно упрощение синтаксической структуры.

Перейдем к другому примеру.

3. «Then into the hands of Whatever May Be that is greater than life or death, I resign myself – if this act will be of any assistance in preserving my life. If it will not, I do not. If my saying this thing at all be presumptuous, and therefore not well received by Whatever may or may not care to listen, then I withdraw the statement and ask forgiveness, if this thing be desired. If not, I do not. On the other hand...».

«Тогда в руки Чего Бы Там Ни Было, что больше чем жизнь или смерть, предпочитаю я себя – если послужит этот акт хоть какой-то помощью в сохранении моей жизни. Если же нет, то не препоручаю. Если само мое изречение всего этого является проявлением самонадеянности и, следовательно, не будет правильно воспринято Чем Бы Там Ни Было, что может или не может не счесть за труд меня выслушать, тогда я отказываюсь от этого высказывания и прошу прощения, если оно желаемо. Если же нет, то не прошу. С другой стороны...». (В. Лапицкий)

«Тогда я вверяю себя в руки Любого Возможного, большего, чем жизнь и смерть, – если это поможет мне сохранить жизнь. Если же нет, то не вверяю. Если эти мои слова покажутся дерзостью и, следовательно, не понравятся Любому Возможному, которое может слушать меня или же не обращать на меня внимания, то я беру назад свои слова и прошу прощения, если это необходимо. В противном случае, я ничего не беру назад и прощения не прошу. С другой стороны...». (М. Денисов, С. Барышева)

«Тогда в руки Того-Что-Может Быть-Больше-Чем-Жизнь-И-Смерть я предаю себя, если это позволит спастись. Если же нет – то не предаю. А буде сказанное

мною прозвучит как дерзость для того, что может слышать, а может и не слышать меня, то забираю свои слова обратно и прошу прощения, в случае если таковое для меня необходимо. В противном же случае не забираю и не прошу... Однако, с другой стороны...». (А. Ганько)

Мадрак начинает свою молитву словами *I resign myself (into the hands)*, которые переводятся по-разному: *препоручаю, предаю, вверяю (в руки)*. Толковый словарь С.И. Ожегова на каждое из этих слов (в соответствующем значении) дает такие пометы: «устаревшее» на *препоручить*, «книжное» на *вверять* и «высокое» на *предавать* [Ожегов 2010, 474, 70, 469]. В целом это соответствует тенденции, отмеченной выше: перевод Лапицкого намеренно усложнен лексически (книжной лексикой и канцеляритом: *послужит этот акт, изречение, желаемо* и др.) и структурно (описательными предикатами и придаточными предложениями). Перевод Ганько упрощает синтаксическую структуру монолога, но использует больше лексем высокого стиля. В переводе Денисова и Барышевой синтаксис также упрощается, но присутствует семантическое приращение (*следовательно, не нравятся*).

Заметно, что каждое обращение Мадрака к высшим силам сопровождается уточнением, имеет это значение или нет, может быть даровано или может быть отнято, может повлиять на что-то или нет и так далее. Персонаж совмещает план мифологический (обращение к высшим силам) и бытовой (если это мне не поможет, то я и не обращался ни к кому), что является одной из характерных черт заговоров [Зайцева 2012]. Заговор ориентирован на нечто «непредвиденное, отклоняющееся от нормы, даже экстремальное» [Топоров 1988, 22], не решаемое «стандартными» средствами, а кроме того, он предполагает «некий резерв неопределенностей, обеспечивающий известную “свободу”, незапрограммированность, дающую возможность маневрировать, применяясь к конкретной ситуации» [Топоров 1988, 23]. Это также можно сравнить с черномагическими договорами с дьяволом [Казанцев 2006], где условия «договора» прописываются максимально подробно.

Таким образом, простая церемония отпущения грехов перед смертью превращается в хитроумный договор между жрецом и высшими силами, составленный так, чтобы снять с говорящего ответственность за происходящее.

Следующие примеры описывают ситуацию, в которой Мадрак случайно помешал выиграть важное сражение. Осознание нанесенного вреда заставляет его бросить все дела и начать каяться.

4. «*“Forgive me, Whatever You Are or Were, wherever You May or May Not Be, for omissions and commissions in which I indulged or did not indulge, as the case may be, in this matter which has just come to pass,”* he says, still beating his breast. *“And in the event that...”*»

«Прости меня Кто Бы Ты Ни Был или Не Был, где бы Ты Ни Мог или Не

Мог Быть, за те деяния и недеяния, которым я потворствовал или не потворствовал, как тоже могло быть, только что происшедшим событиям. Ну а в случае...». (В. Лапицкий)

«Прости меня. Кем-бы-Ты-ни-Был, где бы Ты не Мог или не Мог Быть, за поступки, совершенные или же не совершенные мной в этом деле, за которое я был проклят, а мог и не удостоиться проклятия... – он продолжает бить себя в грудь. – И в деле, которое...». (М. Денисов, С. Барышева)

«Прости мне, Сущий или Бывший Ранее, Где бы Ты ни мог быть или не быть, грехи мои и поступки, как совершенные, так и несовершенные в этом странствии, что сулят, а быть может, и не сулят мне вечное проклятие, – он вновь бьет себя в грудь, – ибо я грешен...». (А. Ганько)

5. «*“Hallowed be Thy name, if a name Thou hast and any desire to see it hallowed...”* says Madrak».

«Да святится имя Твое, если есть у Тебя имя и хочешь Ты, чтобы оно святилось... – говорит Мадрак». (В. Лапицкий)

«Да святится имя Твое, если имеешь Ты имя и желаешь видеть его святым... – рыдает Мадрак». (М. Денисов, С. Барышева)

«Да святится Имя Твое, если у Тебя есть Имя и желание, чтобы оно прославлялось... – сквозь слезы бормочет Мадрак». (А. Ганько)

Мадрак ведет свой монолог, отрешаясь от всех остальных дел и не обращая внимания на происходящее вокруг него (что показано многоточиями после каждой реплики). В целом почти все примеры заканчиваются не логическим завершением реплики, а прерыванием говорящего, что свидетельствует о крайней увлеченности Мадрака своими монологами.

В примере 4 перевод Лапицкого структурно ближе к оригиналу, чем остальные, так как фраза *in this matter which has just come to pass* в нем идет там же, где у Желязны – в конце предложения, в то время как в других переводах она перерабатывается и выносится в начало, что позволяет легче воспринимать данное высказывание. Кроме того, в переводах Денисова и Барышевой и Ганько появляется значение «быть проклятым, получить проклятие», отсутствующее в оригинале, а в переводе Ганько оно подкрепляется самобичеванием в конце предложения.

В примере 5 в оригинале используется прецедентный текст – католическая молитва «The Our Father (The Lord's Prayer)», которая преобразуется в соответствии со стилистическими установками персонажа. Традиционные обороты дополняются «предусматривающими» пунктами и прочитываются иначе, сопровождаясь ироническим переосмыслением. Подобные преобразования можно было бы даже считать кошунством, если бы не строгое указание на «иномирность», фантастичность ситуации и устройства романного мироздания.

В русских переводах реплика начинается одинаково, что позволяет сохранить параллель с оригинальной ссылкой на текст молитвы. Однако далее в переводе Денисова и Барышевой наиболее точно сохраняется син-

таксическая структура оригинала (вплоть до калькирования выражений *have a name* и *to see it hallowed*). В варианте Лапицкого дается русский эквивалент конструкции со значением обладания и активные конструкции *хочешь Ты* и *чтобы оно свяtilось*. Перевод Ганько также использует русскую конструкцию со значением обладания, в которую добавляется еще один объект (*желание*). Таким образом, в отличие от предыдущих монологов, перевод Лапицкого воспринимается как самый легкий для восприятия.

В результате проведенного анализа можно сказать, что переводчиками, безусловно, проделана значительная работа. Поскольку многократное осложнение уточняющими оборотами и замечаниями делает текст сложным для восприятия, в переводе необходимо, с одной стороны, адекватно передать исходную идею, а с другой – не слишком упростить и не чрезмерно усложнить конечный текст. С учетом разнообразия синтаксических и стилистических формул при большом числе аллюзий и отсылок это превращается в непростую задачу.

В целом переводы выглядят довольно близкими по духу к оригиналу, сохраняя указанную ироничность и намеренную сложность формы. Соединение подобных жанров – высокого религиозного дискурса и делового юридического стиля – придает текстовым фрагментам ироничность и даже оттенок черного юмора.

Для русскоязычного читателя, который видит подобную игру трансформаций внутри текста, складывается интересный и неоднозначный образ персонажа. С одной стороны, это своеобразный религиозный фанатик, который в любой ситуации находит повод для обращения к высшим силам, и от «диалога» с ними его крайне сложно оторвать. С другой стороны, учитывая агностический подход Мадрака к молитвам, он представляет собой достаточно ироническую фигуру и воспринимается читателем именно так. При этом чем больше в переводе противоречивых сочетаний, тем более яркое впечатление складывается при прочтении, и персонаж превращается из относительно второстепенного в интересный литературный образ (например, литания Мадрака цитируется в рассказе Л. Нивена «What Can You Say About Chocolate-Covered Manhole Covers»).

Все переводчики используют сложные синтаксические конструкции (большое количество причастных и деепричастных оборотов, определительные придаточные предложения) и книжную лексику, однако отдают предпочтение различным средствам создания образа героя. Для наиболее раннего перевода В. Лапицкого характерна максимальная усложненность синтаксиса, увеличение количества пропозиций (в том числе свернутых к актанту), использование устаревшей лексики и поиск эквивалентов для передачи трансформаций прецедентных текстов религиозного дискурса. Перевод М. Денисова и С. Барышевой характеризуется рядом лексических отступлений от английского оригинала и добавлением смыслов, интерпретирующих мотивы действий персонажей или их оценку. Перевод А. Ганько можно назвать наиболее легким по синтаксической структуре.

Это самый поздний перевод, поэтому можно предположить, что автор мог ознакомиться с уже существующими текстами и получил возможность использовать наиболее выгодные черты предыдущих версий или заменить их своими.

ИСТОЧНИКИ

1. Желязны Р. Порождения Света и тьмы / Пер. с англ. В. Лапицкого. СПб., 1992.
2. Желязны Р. Создания света – создания тьмы / Пер. с англ. М. Денисова, С. Барышевой. М., 1993. С. 15–173.
3. Желязны Р. Создания Света, Создания Тьмы / Пер. с англ. А.И. Ганько. М., 2003.
4. Zelazny R. Creatures of Light and Darkness. London, 2010. URL: https://booksafe.net/read/zelazny_roger-creatures_of_light_and_darkness-156503.html#p1 (дата обращения 05.04.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136–137.
2. Бобырева Е.В. Прецедентные высказывания религиозного дискурса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2007. № 2 (20). С. 3–6.
3. Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности и жанры // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 162–167.
4. Бобырева Е.В. Эмоциональный аспект коммуникативной компетенции в религиозном дискурсе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 10 (95). С. 23–30.
5. Зайцева Т.Ю. Повесть О.М. Сомова «Оборотень» в контексте фольклорной традиции заговора // Омский научный вестник. 2012. № 3 (109). С. 122–125.
6. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
7. Казанцев М.Ф. Сделка с дьяволом: миф или реальность // Дискурс-Пи. 2006. № 1. С. 123–127.
8. Кожемякин Е.А. Религиозный дискурс: методология исследования // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. Вып. 15. № 2. С. 32–47.
9. Косоногова О.В. Характеристики юридического дискурса: границы, содержание, параметры // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. № 1. С. 61–68.
10. Лосев А.Ф. Тифон // Мифологический словарь. М., 1990. С. 401.
11. Мелетинский Е.М. Норны // Мифологический словарь. М., 1990. С. 529.
12. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. М., 2010.

13. Палашевская И.В. Функции юридического дискурса и действия его участников // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5 (2). С. 535–540.

14. Топоров В.Н. О статусе и природе заговора (теоретический аспект) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. I. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988. С. 22–24.

15. Уржа А.В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М., 2016.

16. Kovacs C.S. “...And Call Me Roger”: The Early Literary Life of Roger Zelazny // The Collected Stories of Roger Zelazny. Vol. 2: Power & Light. Framingham, 2009. P. 531–570.

17. T. van Dijk. Discourse and Context: A Sociocognitive Approach. Cambridge, 2008.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bobyreva E.V. Emotsional'nyy aspekt kommunikativnoy kompetentsii v religioznom diskurse [Emotional Aspect of Communicative Competence in Religious Discourse]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2014, no. 10 (95), pp. 23–30. (In Russian).

2. Bobyreva E.V. Pretsedentnyye vyskazyvaniya religioznogo diskursa [Precedent Statements of Religious Discourse]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2007, no. 2 (20), pp. 3–6. (In Russian).

3. Bobyreva E.V. Religioznyy diskurs: tsennosti i zhanry [Religious Discourse: Values and Genres]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*, 2008, no. 1, pp. 162–167. (In Russian).

4. Kazantsev M.F. Sdelka s d'yavolom: mif ili real'nost' [A Deal with the Devil: Myth or Reality]. *Diskurs-Pi*, 2006, no. 1, pp. 123–127. (In Russian).

5. Kosonogova O.V. Kharakteristiki yuridicheskogo diskursa: granitsy, sodержaniye, parametry [Characteristics of Legal Discourse: Boundaries, Content, Parameters]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'*, 2015, Vol. 7, no. 1, pp. 61–68. (In Russian).

6. Kozhemyakin E.A. Religioznyy diskurs: metodologiya issledovaniya [Religious Discourse: the Methodology of Researching]. *Nauchnyye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo*. 2011, vol. 15, no. 2, pp. 32–47. (In Russian).

7. Palashevskaya I.V. Funktsii yuridicheskogo diskursa i deystviya ego uchastnikov [Functions of Legal Discourse and Acts of Its Participants]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 2010, vol. 12, no. 5 (2), pp. 535–540. (In Russian).

8. Zaytseva T.Ju. Povest' O.M. Somova “Oboroten” v kontekste fol'klornoy traditsii zagovora [The Story “Werewolf” by O.M. Somov in the Context of Folkloristic Tradition of Spell]. *Omskiy nauchnyy vestnik*, 2012, no. 3, pp. 122–125. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Arutjunova N.D. Diskurs [Discourse]. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedical Dictionary], 1998, pp. 136–137. (In Russian).

10. Kovacs C.S. “...And Call Me Roger”: The Early Literary Life of Roger Zelazny. *The Collected Stories of Roger Zelazny. Vol. 2: Power & Light*, 2009, pp. 531–570. (In English).

11. Losev A.F. Tifon [Typho]. *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary], 1990, p. 401. (In Russian).

12. Meletinskiy E.M. Norny [The Norns]. *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary], 1990, p. 529. (In Russian).

13. Toporov V.N. O statuse i prirode zagovora (teoreticheskiy aspekt) [On Status and Nature of Spell (the Theoretical Aspect)]. *Etnolingvistika teksta. Semiotika mal'kh form fol'klora. I. Tezisy i predvaritel'nyye materialy k simpoziumu*. [Ethnolinguistics of the Text. Semiotics of Small Forms of folklore. I. Abstracts and Preliminary Materials for the Symposium]. Moscow, 1998. pp. 22–24. (In Russian).

(Monographs)

14. T. van Dijk. *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. Cambridge, 2008. (In English).

15. Urzha A.V. *Russkiy perevodnoy khudozhestvennyy tekst s pozitsiy kommunikativnoy grammatiki* [Russian Literary Translation in the View of Communicative Grammar]. Moscow, 2009. (In Russian).

16. Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Ju. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative Grammar of Russian language]. Moscow, 2004. (In Russian).

Филатова Ганна Алексеевна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры русского языка, специалист по учебно-методической работе кафедры русского языка. Научные интересы: коммуникативная грамматика, переводоведение, лингвистика текста.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

Ganna A. Filatova, Lomonosov Moscow State University.

Post-graduate student at the Department of Russian Language, specialist in teaching methods at the Department of Russian Language, Faculty of Philology. Research interests: communicative grammar, translation studies, linguistics of text.

E-mail: gphilatova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8911-0350

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00119

И.И. Воронцова, Т.В. Комиссарова (Москва)

СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТКОРРЕКТНАЯ ЛЕКСИКА В ДИСКУРСЕ ОГРАНИЧЕННЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ЗДОРОВЬЯ ЧЕЛОВЕКА В ТЕКСТАХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. Так как российская культура в отношении соблюдения принципов политкорректности как языкового поведения ориентируется на западные шаблоны словоупотребления, перенимая их вместе с самой культурной традицией, важно проследить в текстах западных изданий параметры формирования вежливой лексики в отношении людей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), в том числе с инвалидностью. Авторы исследуют методы реализации принципа политической корректности на лексико-семантическом уровне в текстах современных публикаций в англоязычных СМИ, затрагивающих тему инвалидности и ограниченных возможностей здоровья человека. Авторы выделяют актуальные тенденции в этом дискурсе: переосмысление понятия *disability* («инвалидности / ОВЗ») как новой идентичности личности, использование лексики, обозначающей преодоление ограничений здоровья человеком, при наименовании групп людей с инвалидностью, употребление лексической единицы *special needs* («особые потребности») исключительно в образовательном контексте. В текстах англоязычных статей из-за травмирующей тематики присутствует большое количество эвфемизмов. Авторами предложена их классификация, в том числе выделена новая категория наименований людей с инвалидностью, на основании упоминания соответствующих средств реабилитации. Предложены варианты перевода англоязычной политкорректной лексики в рамках возможностей отражения ее специфики современным русским языком. На лингвистическом уровне исследование вносит свой вклад в идею равноправия людей с ограниченными возможностями здоровья и людей, таковых не имеющих.

Ключевые слова: инвалидность; ограниченные возможности здоровья человека (ОВЗ); политкорректность; люди с инвалидностью; особые образовательные потребности; вежливость; толерантность; инвалидность как идентичность.

I.I. Vorontsova, T.V. Komissarova (Moscow)

Modern Politically Correct Vocabulary in the Discourse of Limited Human Health in the Texts of English-Speaking Media: The Peculiarities of Their Translation into Russian

Abstract. Since Russian culture, with respect to the principles of political correctness as a language behavior, is guided by Western patterns of usage, adopting them together with the cultural tradition, it is important to trace the formation of the so-

called “tolerant vocabulary” regarding physically challenged people, including those with disabilities. The authors of the paper explore the methods of fulfilling the principle of political correctness at the lexico-semantic level in the texts of modern English-speaking media publications, dealing with the topic of disability and limited human health. The authors highlight current trends in this discourse: rethinking the concept of disability (“disability / HVD”) as a new identity, using the vocabulary that implies overcoming human health limitations in naming the groups of people with disabilities, using the lexical unit *special needs* in the educational context exclusively. The texts of articles written in English feature a large number of euphemisms because of their traumatic subject. The authors propose their classification, including a new category of naming people with disabilities, based on mentioning the appropriate ways of how they overcome their challenges. Variants of translating politically correct vocabulary from English into Russian are proposed to reflect its specificity. The linguistic aspect of this research is to make a positive contribution into the concept of equal rights of people with disabilities and those with no impairments.

Key words: disability; limited human health; political correctness; people with disabilities; special educational needs; politeness; tolerance; disability identity.

В 2010 г. президент США Барак Обама подписал «закон Розы» (назван в честь Розы Марселлино, девятилетней (на момент подписания закона) девочки с синдромом Дауна, чья семья инициировала борьбу против употребления в школах термина «умственно отсталый» по отношению к детям с ментальными нарушениями), согласно которому фразу *mental retardation* («умственная отсталость») в федеральных законах заменят на *intellectual disability* («интеллектуальные нарушения»), закрепив принцип политкорректности на лингвистическом уровне как проявление толерантности [Романова 2015] по отношению к людям с ограниченными возможностями здоровья в американском законодательстве. А фраза «умственно отсталый» (*mentally retarded*) навсегда исчезла из американского языкового кода в сфере образования и здравоохранения. Так, среди прочего, проявляется свойство английского языка «проявлять заботу о человеке» [Тер-Минасова 2000, 217], которое отмечает С.Г. Тер-Минасова в разделе «Политическая корректность, или языковой такт» книги «Язык как культурная коммуникация».

Розмари Гарланд-Томпсон, преподаватель английского языка и биоэтики в частном исследовательском Университете Эмори, США, говорит, что «разговор об инвалидности может стать непростым испытанием. Терминологии, связанной с этим статусом, очень много. И даже тот, кто ведет разговор с благой целью, может почувствовать, будто пробирается сквозь лабиринт вежливости, корректности и возможности нанести обиду» [Garland-Thomson 2016].

Чтобы разобраться, как современным англоязычным СМИ удастся говорить об этом, какими лексическими средствами при этом пользуются, авторы проанализировали публицистические тексты таких изданий, как «The New York Times», «The Guardian», «The Independent», «Chicago Tri-

bune», «Forbes» и британской телерадиовещательной корпорации «BBC».

Современные тенденции в дискурсе политкорректности по отношению к людям с ОВЗ

Чтобы проследить эволюцию лексических единиц, именующих людей с ограниченными возможностями здоровья, целесообразно обратиться к исследованию С.Г. Тер-Минасовой, где она приводит цепочки соответствующих терминов:

1) *invalid* > *handicapped* > *disabled* > *differently-abled* > *physically challenged* (инвалид > с физическими / умственными недостатками > покалеченный > с иными возможностями > человек, преодолевающий трудности из-за своего физического состояния);

2) *retarded children* > *children with learning difficulties* (умственно отсталые дети > дети, испытывающие трудности при обучении) [Тер-Минасова 2000, 217].

Сегодня анализ корпуса статей на тему ограниченных возможностей здоровья человека, опубликованных за последние 3-4 года, позволяет авторам продолжить эти цепочки так:

1) *invalid* > *handicapped* > *disabled* > *differently-abled* > *physically challenged* > ***physically disabled* / *with disability*** (инвалид > с физическими / умственными недостатками > покалеченный > с иными возможностями > человек, преодолевающий трудности из-за своего физического состояния > **с инвалидностью / ограниченными возможностями здоровья**);

2) вторую цепочку в контексте сегодняшнего дня уместно было бы разбить на две отдельные составляющие:

2.1. *retarded children* > *intellectually / developmentally delayed* > ***mentally / intellectually / developmentally challenged* > *with intellectual disabilities*** (умственно отсталые дети > с отставанием в развитии > **преодолевающие трудности из-за интеллектуальных, ментальных нарушений / нарушений в развитии > с ментальной инвалидностью**);

2.2. *children with learning difficulties* > ***with special educational needs*** (дети, испытывающие трудности при обучении > **с особыми образовательными потребностями**).

Последние изменения обусловлены несколькими важными тенденциями, заметными сейчас в дискурсе политкорректности по отношению к людям с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью. Самая главная – возвращение в обиход понятия *disability* с новой коннотацией. Этот термин, очевидно, стремится избавиться от своей негативной окраски и приобрести взамен более нейтральную. При этом недопустима субстантивация прилагательного *disabled*, поскольку в этом случае *the disabled* будет обозначать группу людей, объединенных по принципу наличия ограничений здоровья, что звучит оскорбительно и противоречит правилам уважительного общения в английском языке. Этот же принцип распространяется и на термины, обозначающие конкретное ограничение

возможностей здоровья человека, например, *the blind* или *the deaf*. В русском варианте эти обозначения звучат как, «слепые» (*the blind*), «глухие» (*the deaf*) или «инвалиды» (*the disabled*). Очевидно, что для русского языка такое употребление в данный момент не выступает слишком резким. Для английского же столь жесткое именование неприемлемо.

Как прилагательное *disabled* обозначает, что у человека есть определенные ограничения здоровья: *disabled person*, *disabled son*, *disabled hospital-goers* и т.д. То есть, в этом случае категория *disabled* выступает лишь как одна из характеристик, дающих информацию о человеке, наряду с любыми другими особенностями. Она перестает быть характеристикой, которую нужно вуалировать или замалчивать, становится элементом культурной и социальной самоидентификации человека, которой нет нужды стесняться.

Здесь важно уточнить, что определение *disability* в английском языке изначально не несет в себе той стигмы, что присуща русскому термину *инвалидность*, который чаще всего выступает эквивалентом *disability*, и больше соответствует терминологическому понятию *ограниченные возможности здоровья*, в сокращении ОВЗ. О *disability* говорят как о новой форме идентичности («new type of identity» [Garland-Thomson 2016]), употребляя в таких словосочетаниях как *disability rights* – «права человека с инвалидностью / ОВЗ», *disability pride* – «достоинство человека с инвалидностью / ОВЗ», *claim disability* – «утверждать инвалидность / ОВЗ». Об этом говорит и тот факт, что 50% исследованных статей содержат слово *disability* в заголовке.

При этом в русском языке понятие «ОВЗ» по отношению к «инвалидности» выступает как частное к целому. Человек может иметь ограниченные возможности здоровья, но не иметь статуса инвалида, в то же время любой человек, имеющий инвалидность, имеет и ограниченные возможности здоровья. Поэтому переводить словосочетания *person with disability* / *disabled person* следует сообразно контексту. Например, если *disabilities* употреблено во множественном числе, уместно будет перевести его как «ограниченные возможности здоровья». Или учитывать при переводе степень проявления признака, ведущего к ограничению возможностей здоровья, т.е., если речь идет о неслышащих людях, людях, передвигающихся на колясках, слепых и т.п., перевод «человек с инвалидностью» будет соответствовать российской действительности.

Второй тенденцией в дискурсе языковой политкорректности по отношению к людям с ОВЗ является использование выражения *special educational needs* исключительно в образовательном контексте (*special needs cuts* – сокращение финансирования на обучение детей с особыми образовательными потребностями; *person / child / student* и т.д. *with special educational needs* – человек / ребенок / ученик с особыми образовательными потребностями). При этом в англоязычном дискурсе слово *educational* может опускаться, но всегда подразумевается, и в русском переводе его важно приводить, используя прием дополнения: *courses appropriate to*

need – учебные программы, удовлетворяющие особые образовательные потребности, *pupils with special needs* – ученики с особыми образовательными потребностями, *high needs block* – сектор особых образовательных потребностей, *high needs training* – обучение персонала работе с детьми с особыми образовательными потребностями и т.п. Иногда используется аббревиатура *SEN (children with SEN (special educational needs))*. Вне контекста образования термин *person with special needs* («человек с особыми потребностями») будет считаться некорректным, т.к. базовые потребности у всех людей одинаковы.

Еще одной особенностью нынешнего дискурса политкорректности является использование лексики, которая подчеркивает активную позицию человека с ОВЗ. Не употребляются слова *illness* и *disease* в значении «заболевание», словосочетание *suffering from* – «страдающий от [какого-то заболевания]». Вместо этого, упоминая диагноз, используют слово *struggle* («бороться»):

- *...he struggled with impulse control* – у него было расстройство контроля за импульсивным поведением;
 - *mother struggling with multiple sclerosis* – мать с рассеянным склерозом.
- Слово *struggle* в этих примерах способствует созданию образа человека, не пасующего перед сложностями, которого стоит поддержать, независимо от того, какие ограничения здоровья он имеет. На этот образ работают и фразы с формами слова *challenge* и *use / user*:
- *developmentally / intellectually / physically challenged* – «преодолевающие трудности из-за своего интеллектуального, ментального, физического состояния»;
 - *kids with communication barriers and other challenges* – «дети, преодолевающие коммуникационные барьеры и сложности»;
 - *sign language / wheelchair users* – «те, кто используют язык жестов / инвалидное кресло»;
 - *someone using a guide dog / prosthetic limb* – «тот, кто использует собаку-поводыря / протез».

Однако при переводе на русский язык фраз и словосочетаний со словами *challenged* и *struggle* не удастся сохранить позитивную идею преодоления препятствия. В самом корректном случае термин *mentally / intellectually challenged*, например, может быть переведен как «ментальные / интеллектуальные особенности», т.е. с нейтральной коннотацией. Но чаще он переводится на русский язык как «с отставанием в развитии», приобретая совершенно противоположный эмоциональный заряд. Фразу *mother struggling with multiple sclerosis* уместно перевести как «мать с рассеянным склерозом», где опущена коннотация борьбы. Здесь важнее уйти от фразы «мать, страдающая рассеянным склерозом», пока еще не режущей слух русскоязычным читателям.

Эвфемия как прием политкорректности

Российский исследователь вопроса политкорректности В.В. Майба отмечает, что уже «сложилось понимание языка политкорректности как преимущественно эвфемистичного» [Майба 2012]. В дискурсе ограниченных возможностей человека это особенно актуально, т.к. в основе дискриминации людей по состоянию здоровья лежит процесс стигматизации понятия «инвалидность». Американский лингвист Ч. Кейни относит эвфемизмы, обозначающие физические недостатки, к группе *эвфемизмов из суеверия*, в основе которых лежит мотив сокрытия неприятной правды, вуалирование внушающего страх предмета [Kany 1960, 34]. Поэтому так часто в текстах, затрагивающих проблематику ограниченных возможностей здоровья человека, присутствует «изначально негативный денотат» [Кацев 1988, 5], который заменяется разного рода косвенными наименованиями. Важно при этом, чтобы смягчение обозначения не приводило к его неправильному толкованию. И коммуникатор, и реципиент должны «понимать значение этой замены» [Гальперин 1958, 165]. Так, например, один из героев статьи «Living with disability» [The New York Times, 27.08.2016] говорит о себе: «*I now walk with a cane*» (дословно: «*Теперь я хожу с тростью*»), имея в виду, что он незрячий, но не называя суть проблемы прямо. Но читатель легко понимает, о чем идет речь, т.к. трость («*cane*») – непременный атрибут незрячего человека. При этом если оставить дословный перевод, в русской версии очевидная ассоциация слепоты с тростью размывается, т.к. незрячий человек пользуется не просто тростью, а именно белой тростью. И если добавить в перевод это определение, то связь смягченного понятия с изначальным денотатом восстанавливается. По нашему мнению, перевод «*теперь я передвигаюсь с белой тростью*» справляется с задачей непрямо, но передает суть проблемы успешнее, чем первоначальный вариант.

Другой эвфемизм – «*those with <...> alphabet soup of conditions*» [The Guardian, 18.04.2018], обозначающий детей с комплексными нарушениями развития, – тоже легко считывается англоязычным читателем, т.к. словосочетание *alphabet soup* («суп из [макаронных] букв») находится в словарном составе языка, изначально являясь метафорой для использования большого количества аббревиатур и акронимов, особенно в названиях организаций, постепенно расширившей свое значение до непонятного набора признаков или явлений.

Типы эвфемизмов в контексте политкорректного отношения к людям с ОВЗ

Исходя из типологий, представленных разными авторами (И.Р. Гальперин, Л.П. Крысин, В.В. Панин), и на основании анализа текстов англоязычных СМИ можно выделить следующие типы эвфемизмов, которые употребляются в публикациях, посвященных людям с ОВЗ и инвалидностью:

1. Слова и выражения с «диффузной», расширенной семантикой.

В эту категорию попадают, как правило, сложные обозначения, в рам-

ках которых конкретная проблема выражается более абстрактным понятием, например:

– *children with attributes that fall outside the <...> “norm”* («дети, чьи характеристики не вписываются в [установленные] “нормы”» для именованья детей, чьи проблемы в обучении обусловлены ограниченными возможностями здоровья [The Guardian 18.04.2018]);

– *struggling pupils* («ученики в затруднительном положении» для именованья детей, которые не могут учиться в обычной школе без сопровождения тьютора» [The Guardian 18.04.2018]);

– *those with alphabet soup of conditions* («люди с самыми различными особенностями» для обозначения детей со сложной комбинацией ограничений здоровья») [The Guardian, 18.04.2018];

– *his being different* («его особость» в обозначении подростка с ментальными нарушениями [Carlson 2017]);

– *with similar issues / interests* («со схожими особенностями, интересами» для обозначения других людей с упомянутыми ранее ограничениями здоровья, чтобы лишний раз прямо не называть диагноз [Karidis 2017]).

2. Номинации с общим смыслом, использующиеся для обозначения конкретных понятий.

В отношении людей с ОВЗ В.В. Панин иллюстрирует эту категорию словом *special* – «особый» в значении *retarded* «умственно отсталый» [Panin 2004], но в публикациях это слово применительно к ментальным нарушениям уже практически не встречается. Ему на смену пришло выражение *special needs* («особые потребности») исключительно в значении *special educational needs* («особые образовательные потребности») и никаком другом. И все остальные словосочетания с *needs* (*pupils with additional needs, those with greatest needs, high needs students, special needs cuts* и т.п.) отсылают именно к образовательному контексту.

3. Термины, употребляемые как обозначения, более пригодные для вуалирования сути явления.

Эту категорию выделяет Л.П. Крысин [Krysin 1994]. Например, *atypical adolescents* применительно к девушкам и юношам с ментальными особенностями [Karidis 2017] или термин *neurodiversity* («нейроразнообразие»), принятый к употреблению в контексте аутизма, обозначающий совокупность расстройств ментального порядка. Последний имеет не просто нейтральную коннотацию, но даже позитивную, благодаря лексеме «diversity» («разнообразие»), в семантическом поле которой присутствует понятие богатства признаков (разнообразие как многоплановость и многоликость).

Термины хорошо вуалируют травмирующую действительность, потому что «в основном лишены эмоционального значения» и «оказывают большее сопротивление процессу обрастания дополнительными значениями», по мнению И.Р. Гальперина [Гальперин 1958, 58].

4. Слова и выражения, обозначающие «неполноту действия или слабую степень свойства, употребляемые не в своем обычном значении, а в качестве смягчающего эвфемизма» [Крысин 1994].

К ним относятся сочетания со словом *impaired*, например, *sensory impaired* («с сенсорной недостаточностью») или *visually impaired, sight-impaired* («слабовидящий»). Здесь очень важна оговорка о том, что эти словосочетания выступают в роли эвфемизмов, только если не имеют ввиду объективную степень заболевания. Например, если под *visually impaired* понимается группа людей с проблемами зрения вообще, включая незрячих. Если же в тематической статье речь идет о людях с определенным процентом зрения, то номинация *visually impaired* перестает нести необходимую для эвфемизма функцию смягчения основного понятия. В этом случае *visually impaired* выступает полным синонимом термина *partially sighted* («с частичным / остаточным зрением», «слабовидящий»).

5. Аббревиатуры

Их эвфемистическую функцию отмечает Л.П. Крысин, при этом он ограничивает сферу употребления таких эвфемизмов контекстом работы военных и государственных структур [Крысин 1994]. Но в дискурсе ограниченных возможностей здоровья они уместны, т.к. тоже обладают функцией смягчения основного значения. В русском языке, например, для обозначения детского церебрального паралича широко используется аббревиатура ДЦП. И действительно, слово «паралич» применительно к ребенку имеет очень сильную негативную эмоциональную окраску по сравнению с ДЦП. В исследованных текстах приводятся следующие аббревиатуры:

- *SEN* от *special educational needs* («особые образовательные потребности»);
- *ADHD* от *attention deficit hyperactivity disorder* (СДВГ от «синдром дефицита внимания и гиперактивности»);
- *ASD* от *autism spectrum disorder* (РАС от «расстройство аутистического спектра»).

6. Словосочетания, которые передают суть состояния человека через упоминание средства реабилитации.

Этот вид эвфемизмов отдельно не упоминается в работах исследователей. Авторы выделяют его на основании анализа корпуса статей, т.к. частотность их употребления высока. К таким эвфемизмам относятся:

– *wheelchair users (those on four wheels, those in a wheelchairs* – «те, кто пользуются инвалидным креслом» для обозначения людей с парализованными нижними конечностями);

– *people with walkers* («люди с ходунками» для обозначения людей с заболеваниями ног);

– *people with hearing aids* («люди со слуховыми аппаратами» для обозначения людей с нарушениями слуха);

- *sign language users* («говорящие на языке жестов» для обозначения людей с проблемами слуха);
- *people with canes* («люди с тростью» для обозначения незрячих);
- *someone using a guide dog* (или *with service animals* – «человек с собакой-поводырем» или «с животными-помощниками»);
- фраза *people with prosthetic limbs* («люди с искусственными конечностями») позволяет избежать употребления фразы «человек без руки / ноги и т.п.», т.е. обозначает проблему не через отсутствие части тела, а через наличие замещающего девайса);
- *people with breathing devices* («люди с дыхательными аппаратами»).

Во всех этих случаях смягчающая функция эвфемизма реализуется через упоминание в номинации решения проблемы человека, а не просто ее размытое обозначение.

Особенности перевода политкорректной лексики в отношении людей с ОВЗ

Основная проблема перевода текстов, затрагивающих тему ограниченных возможностей здоровья человека, с английского языка на русский состоит в несовпадении реалий действительности и в разной степени чувствительности языка к этой проблеме. Как справедливо замечает М.Ю. Палажченко, «по отношению к политической корректности не только русский язык является языком-реципиентом, но и российская культура в целом выступает в качестве принимающей» [Палажченко 2004]. Этим объясняется превалирование переведенной лексики в отношении людей с ограниченными возможностями здоровья над разработкой собственных политкорректных терминов. Так, например, выражение «человек с особыми потребностями» как калька с английского «*people with special needs*» несколько лет назад стало широко употребляться в русскоязычной среде применительно к людям с ОВЗ в качестве вежливого варианта наименования этой группы людей. При этом не было учтено, что английский эквивалент считался неполиткорректным вне контекста образования.

В основе тонкой чувствительности лексики английского языка, уместной к употреблению по отношению к людям с ОВЗ, лежит сложно переводимая на русский язык игра слов «able» и «disable» – «способный» и «неспособный» к определенным действиям, «тот, кто может», и «тот, кто не может» [что-либо сделать]. В русском языке, слова и выражения, употребляющиеся для обозначения людей с ОВЗ и инвалидностью, не составляют однокоренных антонимов, например, жесткие и прямолинейные слова «инвалид» и «здоровый». Если бы они звучали как «нездоровый» и «здоровый», их фонетическая близость и пересекающиеся семантические поля рано или поздно спровоцировали бы вопрос об относительности границ самих понятий и критериях их оценки. Именно вопрос, кого можно считать достаточно здоровым, а кого – нет, порождает сомнение в справедливости разделения людей на группы по возможностям здоровья,

а значит, и справедливости социальной сегрегации по этому признаку. А пока «русский язык отличается категоричностью и прямолинейностью» [Тер-Минасова 2000, 217] по отношению к людям с ограниченными возможностями здоровья.

Розмари Гарланд-Томпсон, будучи человеком с инвалидностью, в эссе «Становление человека с ограниченными возможностями здоровья» пишет: «Для нас самих нет единого стандарта относительно того, как именоваться. Разные группы ведут ярые споры о политике самоназвания. Подход «сначала люди» утверждает, что, если мы называем себя *people with disabilities*, мы ставим во главу угла человеческую сущность, а нарушения считаем лишь уточняющей деталью. Другие же отстаивают достоинство людей с инвалидностью, ставя эту характеристику в начало конструкции, превращая нас в *disabled people*». Русский перевод такого оттенка в значениях не передает, и корректное обозначение в обоих случаях будет звучать как «люди с ограниченными возможностями здоровья» или «люди с инвалидностью» в зависимости от контекста [Garland-Thomson 2016].

На английском языке можно задать риторический вопрос *Who is more disabled?* В русском же, у слова «инвалидность» нет градации качества, это зафиксированный статус. Английский же язык позволяет обозначать словом *disability* сущность, отдельную от человека, не являющуюся его неотъемлемой характеристикой. В текстах публикаций встречаются фразы: *born into disability* (дословно: «родился в инвалидность»), *people new to disability* (дословно: «новички по отношению к инвалидности»), *move in and out of disability* (дословно: «погружаться в и выходить из состояния инвалидности / ОВЗ»). Здесь при переводе на помощь и приходит понятие «ограниченные возможности здоровья». Используя его, можно спросить: «Чьи возможности здоровья более ограничены?» или сказать, что человек «рожден с ограниченными возможностями здоровья», что звучит намного менее кардинально и травмирующе, чем «родился инвалидом». Такой выбор лексики позволяет продемонстрировать тактичное и деликатное отношение к человеку с ограниченными возможностями здоровья хотя бы на уровне речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958.
2. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.
3. Кацев А. М. Языковое табу и эвфемия: Учебное пособие к спецкурсу. Л., 1988.
4. Майба В.В. О структуре языка политкорректности (на примере английского и русского языков) // Политическая лингвистика. 2012. № 2 (40). С. 102–108.
5. Палажченко М.Ю. Политическая корректность в языковой и культурной традиции (на английском и русском материале): автореф. дис. ... к. культурологических н.: 24.00.01. М., 2004.
6. Панин В.В. Политическая корректность как поведенческая и культурно-

языковая категория: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.20. Тюмень, 2004.

7. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской речи // *Russistik*. 1994, №. 1–2. P. 28–49.

8. Романова Т.В. Язык политкорректности: свой – чужой // *Мир русского слова*. 2015. № 4. С. 21–26.

9. Kany Ch.E. *American-Spanish Euphemisms*. Berkeley; Los Angeles, 1960.

10. Karidis A. How to Help Children with Autism Make, and Keep, Friends // *Chicago Tribune*, 2017. URL: <https://www.chicagotribune.com/lifestyles/parenting/ct-help-children-with-autism-make-and-keep-friends-20170323-story.html> (дата обращения 05.01.2019).

11. Inclusion in Education Works. We Must Respect It // *The Guardian*, 2018. URL: <https://www.theguardian.com/education/2018/apr/18/inclusion-in-education-works-we-must-respect-it> (дата обращения 27.12.2018).

12. Carlson M. The Life of a Disabled Child, From Taunts to Hate Crimes // *The New York Times*, 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/01/06/opinion/the-life-of-a-disabled-child-from-taunts-to-hate-crimes.html> (дата обращения 18.11.2018).

13. Garland-Thomson R. Becoming Disabled // *The New York Times*, 21.08.2016. URL: <https://www.nytimes.com/2016/08/21/opinion/sunday/becoming-disabled.html> (дата обращения 24.12.2018).

14. Living with Disability // *The New York Times*, 2016. URL: <https://www.nytimes.com/2016/08/28/opinion/living-with-disability.html> (дата обращения 19.12.2018).

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mayba V.V. O strukture yazyka politkorrektnosti (na primere angliyskogo i russkogo yazykov) [Toward the Structure of Politically Correct Language (on the Example of the English Language)]. *Politicheskaya lingvistika*, 2012, no. 2 (40), pp. 102–108. (In Russian).

2. Krysin L.P. Evfemizmy v sovremennoy russkoy rechi [Euphemisms in Modern Russian Speech]. *Russistik*, 1994, no. 1-2, pp. 28–49. (In Russian).

3. Romanova T.V. Yazyk politkorrektnosti: svoy – chuzhoy. [The Language of Political Correctness: Us – Them]. *Mir russkogo slova*, 2015, no. 4, pp. 21–26. (In Russian).

(Monographs)

4. Gal'perin I.R. *Ocherki po stilistike angliyskogo yazyka*. [Essays in Stylistics of English]. Moscow, 1958. (In Russian).

5. Ter-Minasova S.G. *Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. [Language and Intercultural Communication]. Moscow, 2000. (In Russian).

6. Kany Ch.E. *American-Spanish Euphemisms*. Berkeley; Los Angeles, 1960. (In English).

7. Katsev A.M. *Yazykovoye tabu i evfemiya: Uchebnoye posobiye k spetskursu*. [Language Taboo and Euphemia: A Study Guide for A Special Course]. Leningrad, 1988. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Palazhchenko M.Yu. *Politicheskaya korrektnost' v yazykovoy i kul'turnoy traditsii (na angliyskom i russkom materiale)* [Political Correctness in the Cultural and Language Tradition]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2004. (In Russian).

9. Panin V.V. *Politicheskaya korrektnost' kak povedencheskaya i kul'turno-yazykovaya kategoriya*. [Political Correctness as a Behavioral, Cultural and Language Category], PhD Thesis Abstract. Tyumen, 2004. (In Russian).

Воронцова Ирина Игоревна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков. Сфера научных интересов: лингвокультурология, риторика деловой коммуникации, практика перевода, переводоведение.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Комиссарова Татьяна Викторовна, Российский государственный Гуманитарный Университет.

Бакалавр лингвистики. Сфера научных интересов: практика перевода, переводоведение.

E-mail: t.tretyakova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4397-5353

Irina I. Vorontsova, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor, the Department of Foreign Languages. Research interests: cultural linguistics, comparative rhetoric in business communication, translation practice, theory of translation.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1723-181X

Tatyana V. Komissarova, Russian State University for the Humanities.

Bachelor of Linguistics. Research interests: translation practice, theory of translation.

e-mail: t.tretyakova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4397-5353

Обзоры и рецензии Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00120

И.Л. Савкина (Тампере, Финляндия)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СКВОЗЬ ГЕНДЕРНУЮ ОПТИКУ

*Рецензия на книгу: Строганова Е.Н. Классики и современницы:
Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века.
М.: Литфакт, 2019. 400 с.*

Аннотация. Рецензия посвящена книге Е.Н. Строгановой, одной из первых отечественных исследовательниц, обратившихся к гендерному изучению художественной литературы. В рецензии отмечено, что ключевой категорией, принятой автором, становится понятие «гендер», которое трактуется как репрезентация социокультурных представлений о полах, их взаимоотношениях, об асимметрии представлений о социокультурных ролях, предписываемых мужчине и женщине. Этот подход определяет содержание и структуру сборника, состоящего из шести разделов и включающего двадцать шесть статей, главными героями которых являются не именитые и признанные И. Гончаров, Н. Некрасов, Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, но их гораздо менее известные современницы: Е. Ган, Е. Салиас де Турнемир, Н. Хвоцинская, С. Хвоцинская, А. Лачинова, Е. Новосильцева и другие. Статьи сборника убедительно демонстрируют, что привычное отодвигание женщин-литераторов в маргинальность определяется не ничтожностью их литературного дарования, а в первую очередь – глубоко укорененными патриархатными стереотипами. И обычный упрек писательницам во внимании к повседневности, к бытовым подробностям, мелочам и деталям можно рассматривать не как «дефект», но как особенность или достоинство. Рецензент подчеркивает, что принципиальная новизна книги Е.Н. Строгановой заключается в изменении оптики, в понимании истории литературы не как совокупности канонических и маргинальных текстов, а как живого поля литературных и человеческих контактов и взаимовлияний.

Ключевые слова: гендер; история литературы; канонические и маргинальные тексты; гендерная асимметрия; патриархатные стереотипы.

I.L. Savkina (Tampere, Finland)

**Russian Literary History through the Lens of Gender
Book Review: Eugenia N. Stroganova. Classics and Female
Contemporaries: Gender and the 19th Century Russian Literary History.
Moscow: Litfact Publishing House, 2019. 400 p.**

Abstract. Eugenia N. Stroganova is among the first scholars in Russia that turned

to the gender studies of literature. The key category in the present book is the gender understood as a representation of socio-cultural ideas of sexes, relations between the two sexes and asymmetry of sociocultural roles ascribed to males and females. The above mentioned approach defines both the content and the structure of the book that contains 6 parts and 26 articles, devoted not to the 19th century literary celebrities – Ivan Goncharov, Nikolay Nekrasov, Fyodor Dostoevsky, Mikhail Saltykov-Shchedrin, Leo Tolstoy, but to their less known female contemporaries – Elena Gan, Elizaveta Salias de Turnemir, Nadezhda and Sofia Khvoshchinsayas, Anna Lachinova, Ekaterina Novosil'tseva, etc. The articles show that the routine practices of pushing female writers ad marginem of literary life is explained by deeply rooted patriarchal stereotypes and not by their modest literary endowment. The usual blame that the female writers tend to pay too much attention to the everyday routine, smaller details and the trifles of life can be viewed as a merit, not a drawback. The book contributes to the contemporary studies by offering a new attitude to the literary history – this change in perspective consists in the idea that literary history is not just a rigid set of canonical and marginal texts, but a flexible, dynamic field of literary and human contacts and mutual influence. The present book is a good example of the successful application of the categories of gender studies in the study of Russian classical literature.

Keywords: gender; literary history; canonical and marginal texts; gender asymmetry; patriarchal stereotypes.

Исследования русской литературы с гендерной перспективы находятся в парадоксальной ситуации: они плодотворно идут уже более тридцати лет, но при этом все еще находятся на полулегальном положении.

Евгения Строганова относится к числу пионеров названного типа исследований в отечественной науке: она организатор множества научных конференций, публикатор забытых женских текстов и новонайденных документов [Свешникова 2007], редактор научных сборников [Русская литература XIX века в гендерном измерении 2004; Женский вызов 2006], руководитель целого ряда диссертационных исследований [см. Русские писательницы XIX – начала XX века 2006], автор большого числа статей по данной проблематике. 26 избранных статей, написанных в период с 1998 по 201 г., и составляют содержание рецензируемого сборника.

Материалом для анализа являются как произведения женщин-литераторов XIX в. (Н. и С. Хвоцинских, Н. Дуровой, Е. Ган, Е. Салиас де Турнемир, Е. Новосильцевой, М. Цебриковой, О. Шапир), так и перечитанные с гендерной перспективы известные тексты Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Гончарова. Но, понимая историю литературы не как совокупность канонических и маргинальных текстов, а как живое поле литературных и человеческих контактов и взаимовлияний, Е. Строганова включает в состав сборника исследования о профессиональных и персональных взаимоотношениях писательниц с М. Салтыковым-Щедриним, Н. Некрасовым, И. Тургеневым, Л. Толстым и о том, что она называет «гендерной повседневностью». Например, статьи о причинах недоброжелательности Л. Толстого к Авдотье Панаевой, о личности и судьбе Софьи Андреевны Толстой,

о восприятии Надеждой Хвоцинской перипетий широко обсуждавшегося в Рязани судебного процесса над Верой Павловной Дмитриевой, о переписке Е. Салиас де Турнемир с родными.

Категория «гендер» является ключевой для всех работ, включенных в рецензируемый сборник. Методология гендерных исследований до сих пор остается очень проблемным научным полем, местом споров и столкновений различных теоретических концепций, связанных с такими влиятельными и «модными» направлениями научной мысли, как феминизм, постколониализм, постмарксистская критика и т.п. Ссылаясь иногда на подобного рода исследования, Е.Н. Строганова предпочитает не включаться в эти теоретические сражения и понимает категорию «гендер» как репрезентацию социокультурных представлений о полах, их взаимоотношениях, об асимметрии представлений о социокультурных ролях, предписываемых мужчине и женщине. По мнению исследовательницы, «актуальность гендерного взгляда на литературу связана с тем, что он выявляет недостаточность традиционных установок и методов, деконструирует стереотипы восприятия и интерпретации, заставляет по-новому взглянуть на известные явления и – что особенно важно – стимулирует изучение женского литературного творчества, которое все еще остается малоисследованной областью» [Строганова 2019, 6].

Статьи сборника убедительно демонстрируют, что привычное отодвигание женщин-литераторов (таких, например, как особо любимая Е. Строгановой Надежда Хвоцинская) в маргинальность, в зону невидимости, в пренебрежительно-неразборчивое «и др.», определяется не ничтожностью их литературного дара, а в первую очередь – глубоко укорененными в головах даже самых именитых их современников патриархатными стереотипами. Уже наличие женского имени на обложке провоцирует появление предвзятых и снисходительных оценок. Женские произведения, согласно критическим суждениям, например, М. Салтыкова-Щедрина или И. Тургенева, грешат отсутствием серьезных идей, излишним вниманием к подробностям повседневности, наивной прелестью/прелестной наивностью, – и этот список сомнительных добродетелей прикладывается в общем почти к любому женскому тексту. И в критических статьях, и в литературных спорах, и в личных взаимоотношениях женский опыт чаще всего определяется как узкий, мелочный, незначительный, связанный с бытовой и телесно-чувственной стороной жизни.

Как показывает Е. Строганова, в подобных упреках была доля правды, но, как подчеркивали женщины-критики (см. статью «Женская критика в литературном процессе XIX века» [Строганова 2019, 130–162]), узость женского опыта имела прежде всего социально-культурные причины: «нравственные и умственные терема» порождали тип «теремной женщины» – доказывала в своих статьях М. Цебрикова [Строганова 2019, 153–159], и хорошо было бы в этом случае интерпретаторам перейти к «суду над жизнью, затиснувшей ее в этот угол», по выражению О. Шапир [Строганова 2019, 161].

Но дело было не только в этом. Та же О. Шапир, предвзято знаменитые эссе Виржинии Вульф, писала, что гендерная асимметрия выражается прежде всего в том, что ценности «мужской жизни» признаются приоритетными и важными, а женской – не очень существенными. Война и насилие – темы глубокие и философские, а роды и пестование – область быта и физиологии. Такого рода «гендерные реалии», как показывает Е. Строганова, определяли и отношение к женщинам-литераторам, и концепции женственности в художественной и автодокументальной литературе.

Одной из повторяющихся претензий к женщинам-литераторам был упрек в их внимании к повседневности, к бытовым подробностям, мелочам и деталям. Однако если сменить фокус рассмотрения, этот «дефект» можно понимать как особенность или достоинство. Например, писательница Екатерина Владимировна Новосильцева (Т. Толычева), была одной из первых, кто начал записывать рассказы об Отечественной войне 1812 года и Крымской войне не героических участников сражений, а обычных людей, в том числе женщин (то есть она делала в 1860-х гг. XIX в. то, за что Светлана Алексиевич не так давно получила Нобелевскую премию). В этих записанных Новосильцевой свидетельствах, как показывает Е. Строганова, запечатлена бесценная для историков и потомков повседневность войны, в которую неизбежно оказываются втянутыми те люди, которые формально в войне не участвовали, однако внутри нее жили (см. статью «Е.В. Новосильцева как историк войны 1812 года» [Строганова 2019, 91–105]).

Говоря о критической деятельности Н. Хвоцинской, Е. Строганова подчеркивает, что писательница бралась за разбор тех «второстепенных произведений», которые критики обычно оставляют в стороне, но зато охотно читают обыкновенные читатели, оставаясь в этом случае «без необходимого руководства» [Строганова 2019, 135]. Н. Хвоцинская-критик не презирала высокомерно этого читателя-провинциала (а возможно, чаще – читательницу-провинциалку), но стремилась помочь сориентироваться в литературном потоке со всеми его ответвлениями и «мелочными» подробностями.

Наиболее очевидно, на мой взгляд, суть подхода Е. Строгановой к историко-литературному материалу выражена в статье «Жена писателя Софья Андреевна Толстая». История жизни и личность Софьи Андреевны Толстой проанализированы с глубоким сочувствием как имеющие самостоятельную ценность, несмотря на очевидную и неразрывную связанность с жизнью великого мужа. Гендерная солидарность и эмпатия автора к героине не приводит, однако, к уничижительной критике или эмоциональным разоблачениям мизогинии Л. Толстого. Исследовательница все время остается в пределах научного аналитического дискурса и видит свою задачу в том, чтобы не только обсудить конкретную женскую судьбу и личность, но и попытаться ответить на более общие вопросы: «Как воспринимается фигура жены писателя современниками и потомками, какие механизмы определяют особенности этого восприятия, как создаются

мифы о писательских женах и насколько они соответствуют реальному облику человека» [Строганова 2019, 317].

Читая подряд все 400 страниц рецензируемого сборника, можно, конечно, почувствовать некоторую «гендерную асимметрию» в подходе и пафосе Е.Н. Строгановой и обвинить ее в том, что она выступает в роли адвоката женщин-литераторов XIX в. Пусть так. Прокуроров и судей хватало и хватает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женский вызов: Русские писательницы XIX – начала XX века / под ред. Е. Строгановой и Э. Шоре. Тверь, 2006.
2. Русская литература XIX века в гендерном измерении: Опыт коллективного исследования / науч. ред. Е.Н. Строганова. Тверь, 2004.
3. Русские писательницы XIX – начала XX века: Тексты и судьбы: Учебное пособие по спецкурсу / сост. Е.Н. Строганова, Н.И. Павлова; науч. ред. Е.Н. Строганова. Тверь, 2006.
4. Свешникова Е.П. О детях и взрослых: Статьи. Рассказы. Библиография / науч. ред. Е.Н. Строганова; изд. подготовлено Е.Н. Строгановой, Т.А. Ильиной, Н.В. Острейковской. Тверь, 2007.
5. Строганова Е.Н. Классики и современницы: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М., 2019.

REFERENCES (Monographs)

1. Stroganova E.N. *Klassiki i sovremennitsy: Gendernyye realii v istorii russkoi literatury XIX veka* [Classics and Female Contemporaries: Gender and the 19th Century Russian Literary History]. Moscow, 2019. (In Russian).
2. Stroganova E.N., Pavlova N.I. (eds.). *Russkiye pisatel'nitsy XIX – nachala XX veka: Teksty i sud'by: Uchebnoye posobiye po spetskursu* [Russian Female Writers of the Late 19th – Early 20th Century: Texts and Fates. A Manual]. Tver', 2006. (In Russian).

(Collections of Research Papers)

3. Stroganova E.N. (ed.) *Russkaya literatura XIX veka v gendernom izmerenii: Opyt kollektivnogo issledovaniya* [19th Century Russian Literature and the Dimension of Gender. A Companion]. Tver', 2004. (In Russian).
4. Stroganova E., Shore E. (eds.). *Zhenskiy vyzov: Russkiye pisatel'nitsy XIX – nachala XX veka* [Female Challenge. Russian Female Writers of the 19th – Early 20th Century.]. Tver', 2006. (In Russian).

Ирина Леонардовна Савкина, Университет Тампере.

Доктор философии, лектор факультета информационных и коммуникацион-

ных технологий. Научные интересы: гендерные исследования, русская женская литература, исследования автодокументальной литературы.

E-mail: irina.savkina@tuni.fi

ORCID ID: 0000-0003-1860-0963

Irina L. Savkina, University of Tampere.

Doctor of Philosophy, University Lecturer at Faculty of Information Technology and Communication Sciences. Research interests: gender studies, Russian women's writing, autobiographical studies.

E-mail: irina.savkina@tuni.fi

ORCID ID: 0000-0003-1860-0963

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00121

В.В. Кондратьева (Таганрог)

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА А.П. ЧЕХОВА В ТАГАНРОГЕ
Рецензия на книгу: Личная библиотека А.П. Чехова. Избранное.
Таганрог: Типография ООО «Вед», 2017. 156 с.

Аннотация. Автор рецензии на вышедшую в 2017 г. в Таганроге книгу «Личная библиотека А.П. Чехова. Избранное» рассказывает о трехэтапном проекте описания личной библиотеки А.П. Чехова в Таганрогском государственном литературном и историко-архитектурном музее-заповеднике, первой частью которого стал презентационный альбом, в котором представлены фотографии части книг библиотеки писателя, автографов его современников. Книги личной библиотеки с их уникальными дарственными надписями расширяют и дополняют представления об А.П. Чехове как о человеке, художнике слова, помогают ближе узнать его окружение. Фотографии сопровождаются комментариями биографического и историко-литературного характера. Для альбома были отобраны книги, демонстрирующие широту интересов писателя, его литературные связи, историю семьи, книги выдающихся и малоизвестных современников. В издание вошли некоторые книги из ялтинской части личной библиотеки писателя. Альбом отражает состав библиотеки, обстоятельства ее формирования и пополнения, является ценным источником для изучения и уточнения фактов биографии и творчества Чехова, его литературных связей и мировоззренческих установок эпохи. Отмечается, что альбом отражает современные тенденции визуализации музейных материалов и литературных коллекций с просветительскими и научными целями, увеличивает привлекательность книги как музейного предмета и расширяет возможности доступа широкой аудитории к музейным фондам. Автор подчеркивает новаторский характер книги и ее важность для науки и широкого круга читателей.

Ключевые слова: А.П. Чехов; личная библиотека; альбом; автографы; музей.

V.V. Kondrateva (Taganrog)

A.P. Chekhov's Personal Library in Taganrog
Book Review: A.P. Chekhov's Personal Library. Selected works.
Taganrog: Veda Publ., 2017. 156 p.

Abstract. The author of the review on the book "A.P. Chekhov's Personal Library. Selected works" (2017) tells about the three-stepped project which is a description of A.P. Chekhov's personal library in Taganrog State Literary museum. Its first part is a presentation album; there one can find photos of some books from writer's library, his contemporaries' autographs. Books from personal library with those unique dedicatory inscriptions expand and complete Chekhov's image as a person, man of letters, and help to know his company better. These photos are accompanied with biographic, historical

and literary comments. For the album they chose books which reflected the writer's broad interests, his connections with other writers, his family history, and books of his outstanding but unpopular contemporaries. Several books from personal library in Yalta were also included in the edition. Album reflects library's content, circumstances of its formation and replenishment, it is a valuable source for those who want to study and to specify facts about Chekhov's biography and works, his literary connections and world outlook of the period. It is noticed that the album reflects modern tendencies in terms of visualization of museum materials and literary collections, which have educational and scientific goals, increases book's attractiveness as a museum item, and give a broad auditory an access to museum collections. The author emphasizes that this book is innovative and important both for scientists and mass readers.

Key words: Chekhov; personal library; album; autographs; museum.

Вопрос о составе личной библиотеки А.П. Чехова всегда привлекал большое внимание исследователей жизни и творчества писателя. Часть книг из этого собрания находится в фондах Таганрогского государственного литературного и историко-архитектурного музея-заповедника. Известно, что Антон Павлович заботился о пополнении библиотеки в родном городе и только за 14 лет (с 1890 по 1904 г.) он переслал на родину 2,5 тысячи книг, почти треть из которых имеет дарственную надпись.

Понятие «личная библиотека» условно. Были книги, которые прошли с писателем через всю жизнь. Он перевозил их с собой, хранил. Хранила эти книги и Мария Павловна Чехова. И на сегодняшний день не совсем понятно, что принадлежало Антону Павловичу, а что – его сестре. В пространстве хранения на родине писателя можно найти книги, которые были частью настоящей личной библиотеки, и те, которые были куплены Чеховым и присланы в Таганрог. Иногда писателем присылались книги с неразрезанными страницами. Известно, что издания энциклопедического характера он покупал, понимая их ценность для городской библиотеки.

Помимо книг, купленных Чеховым, многие издания были получены от друзей и знакомых писателей. И тогда в книге есть автограф или дарственная надпись. Среди дарителей можно встретить малоизвестные и знаменитые фамилии литераторов, поэтов, ученых, врачей, издателей и пр. В личной библиотеке Чехова есть тома с дарственными надписями Л.Н. Толстого, И.А. Бунина, М. Горького, А.И. Куприна, три тома с научными трудами Ф.Д. Батюшкова, книги украинских современников писателя и т.д. Но масса автографов не осмыслена. Еще предстоит с научной точки зрения проанализировать таганрогские автографы, пометы, штампы, росчерки, личные замечания и понять, как и в какой степени все это отражает личность Чехова.

Личная библиотека – это форма материализации отношений и знакомств, устремлений, литературный портрет эпохи и одновременно литературных вкусов хозяина. Библиотека Чехова интересна тем, что она помогает прояснить черты писателя. Исследователю важно знать, что читал Чехов, было ли доступно ему то или иное издание, какое мнение он вы-

сказал по поводу прочитанного, какие комментарии или пометы он сделал.

Ученые, работавшие в музейных фондах, комментировали отдельные издания, однако в целом библиотека оставалась не описанной и не осмысленной с научной точки зрения.

С 2010 по 2014 г. научный коллектив сотрудников Таганрогского музей-заповедника вел работу в рамках единого большого проекта под названием «Личная библиотека А.П. Чехова». В 2015 г. была проведена Международная научная конференция и издан сборник материалов «Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха». В музейных фондах книги были описаны, некоторые пометы, штампы, автографы, были для сотрудников музея понятны и очевидны по своему содержанию. Но глубоко атрибутированы издания не были. Сотрудники музея попытались пойти дальше, а именно изучить информацию об авторах книг, установить характер связи этих людей с Чеховым.

Многие книги из личной библиотеки А.П. Чехова очень трудно представить в музейной экспозиции. Как правило, большая их часть невыразительна. Ряд изданий обладает низкой степенью аттрактивности, внешней привлекательности для посетителей, так как обложки большей части книг выполнены из мраморной бумаги. Если выставить такую книгу за стеклом, то не только будет непонятно, какое это издание, но, скорее всего, оно просто не привлечет внимания. Именно поэтому было принято решение представить книги прежде всего на страницах иллюстрированного альбома. Такой формат стал новым подходом в представлении библиотеки.

Описание, характеристика, научное осмысление библиотеки – непростая и не одного года задача. Поэтому руководители рабочей группы – директор Таганрогского музей-заповедника Е.В. Липовенко, заместитель директора Л.А. Токмакова и заведующий лабораторией филологии Южного научного центра РАН М.Ч. Ларионова – предложили пошаговую реализацию задуманного. В большом проекте были определены три этапа его реализации:

первый этап – это презентация части книг из личной библиотеки писателя в форме иллюстрированного альбома;

второй этап – полная оцифровка книг для того, чтобы ценная коллекция в электронном виде была доступна всем. На этом этапе выводы не предполагались;

третий этап – разработка научно-библиографического издания, которое музей будет осуществлять через заявку на грант с привлечением ученых-фундаменталистов.

Цель проекта – сделать книги инструментом, доступным для всех ученых, и поэтому необходимо электронное издание книг из личной библиотеки Чехова. Например, оцифрованные книги могут дать возможность изучать библиотечные штампы. Через пометы и штампы можно проследить книги в пространстве их хранения: в музее, библиотеке или просто в шкафу.

В 2017 г. были представлены первые результаты проекта – альбом, ко-

торый кто-то может назвать просто красиво иллюстрированным изданием и элегантным подарком. Но он будет прав только отчасти. Альбом «Личная библиотека А.П. Чехова. Избранное» дает возможность представить широкой публике коллекцию книг с автографами известных деятелей науки, искусства, литературы из личной библиотеки А.П. Чехова. В состав альбома включены также некоторые книги из собрания Дома-музея А.П. Чехова в Ялте (ныне «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник»).

При разработке макета альбома авторы намеренно ушли от использованных ранее форм, а именно от жесткого деления на главы, разделы, и использовали свободную форму. Издания, которые разместили на страницах альбома, сгруппировали по интересам Чехова. Важно было добиться впечатления, что тот, кто рассматривает альбом, перебирает книги вместе с писателем.

Научно-библиографическое издание – это предстоящий последний шаг в реализации большого проекта. В Таганроге хранятся редкие книги с редкими автографами. Нужно сделать предварительные выводы, продумать разделы будущей книги. В этом существенно помогает альбом, представляющий избранные разделы библиотеки.

На страницах рецензируемого издания продемонстрированы фотографии обложек, разворотов книг, дарственных надписей (для удобства чтения приводятся их расшифровки), фотографии штампов и отдельных страниц книг, сведения об их авторах, выдержки из писем Чехова, воспоминаний современников.

Особо хочется отметить работу дизайнера проекта. Каждая страница альбома уникальна. Ее композиционным центром являются автографы и владельческие надписи. Читатель (и, хочется сказать, зритель, потому что альбом – это захватывающее зрелище) может видеть почерк известных и забытых современников Чехова, его руку в размашистом «Антон Чехов», будто слышать голоса глубоко личного диалога. Большинство материалов публикуется впервые.

Созданный коллективом сотрудников музея альбом представляет коллекцию и одновременно приглашает к диалогу ученых и читателей. Это не научное издание, но оно выполнено на основе подлинных музейных материалов и отражает большую работу авторского коллектива. Книга будет интересна как ученым, так и широкому кругу читателей.

Кондратьева Виктория Викторовна, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета).

Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: творчество А.П. Чехова, художественное пространство, поэтика.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088



Viktoriya V. Kondrateva, Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch of Rostov State University of Economics).

Candidate of Philology, Professor at the Department of Russian language and Literature. Research interests: A.P. Chekhov's works, artistic space, poetics.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088



Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 19.12.2019

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivistnik@yandex.ru