



# НОВЫЙ филологический вестник



**№ 1(52)**  
2020

Москва 2020

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*

№ 1 (52) ‘ 2020

*The New Philological Bulletin*

№ 1 (52) ‘ 2020

Москва  
2020

Moscow  
2020

**Новый филологический вестник**  
**№ 1 (52) ' 2020**

**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 истории и типологии русской и зарубежной литературы 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*  
*№ 1 (52) ' 2020*

**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 History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, 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**  
Выпускающий редактор номера:  
О.В. Федунина (ИМЛИ РАН)

**Prepared by the Institute for Philology and History,  
Russian State University for Humanities (RSUH)**  
Managing Editor of the issue  
O.V. Fedunina (IWL RAS)

**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,  
Miussky square 6, Russian State University for the Humanities,  
Institute of Philology and History  
Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

**E-mail:** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru  
**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», 2020  
© Издательство Ипполитова, 2020  
© ООО «Смелый дизайн», 2020

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2020  
© Ippolitov Publishers, 2020  
© Smely dizayn, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

**В.Г. Колчин (Москва)**

Борьба сознаний персонажей как основа карнавальности ранней прозы Достоевского (наследие Бахтина в цифровую эпоху).....16

**В.А. Миловидов (Тверь)**

Пропозициональная структура события в повествовательном тексте.....27

**Д.А. Зеленин (Санкт-Петербург)**

Дискурсивная эмблема как теоретическая проблема барочной литературы (на материале романа А. д'Обинье «Приключения барона де Фенеста»).....37

**А.Е. Ефименко (КНР, Ланьчжоу)**

«Внезапный приступ» как прием порождения зачина текста.....50

Русская литература

**В.Ш. Кривонос (Самара)**

Максим Максимыч в «Герое нашего времени» Лермонтова как *отец* и *друг*.....60

**А.А. Фаустов (Воронеж)**

Вопрос о сходстве и семиотика двойничества: в окрестностях романа Ф.М. Достоевского «Идиот».....71

**Н.А. Дровалева (Москва)**

Визуализация облика персонажей в романе А. Белого «Петербург» (к постановке проблемы).....84

**О.А. Богданова (Москва)**

Усадьба и деревня в рассказе Г.И. Чулкова «Красный жеребец» (1921–1922).....97

**В.Г. Андреева (Кострома – Москва)**

Образ усадьбы и родной земли в повестях и романах А.И. Эртеля.....107

**Е.И. Орлова (Москва)**

О границах критики и филологии. («Малая проза» М. Зощенко в оценках критиков и ученых 1920-х гг.).....120

**Е.А. Беликова (Москва)**

Мотивы оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже...» в рассказе А.Н. Толстого «Рукопись, найденная под кроватью».....131

**Е.В. Капинос, И.С. Полторацкий (Новосибирск)**

Строфика А. Ачаира.....141

**С.С. Бойко (Москва)**

Пространство – путешествие – преобразование. Повесть Ольги Рожнёвой «Польнь скитаний».....159

*Литературная ономастика*

**О.Л. Довгий (Москва)**

Ольга.....170

*Литература народов России*

**Р.М. Ханинова (Элиста)**

Колыбельная песня в калмыцкой лирике XX–XXI вв.....187

*Зарубежные литературы*

**Т.Г. Чеснокова (Москва)**

Межжанровые и межкультурные связи комедии Дж. Колмана «Ревнивая жена»: от Филдинга к Дефоржу.....204

**А.А. Косарева (Екатеринбург)**

Традиции комедии дель арте, Теофиля Готье и Виктора Гюго в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари».....222

**М.М. Мазняк (Санкт-Петербург)**

Интерференция стилей в поэме «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру.....231

**Е.М. Фомина, А.С. Садкова (Нижний Новгород)**

Образ «новой женщины» в романе Джека Лондона «Маленькая хозяйка Большого дома».....241

**Д.В. Харитонов (Москва)**

Дискурс правды: Новая журналистика и роман.....250

**Компаративистика**

**Г.А. Велигорский (Москва)**  
 Трагедия «выморочного» рода в романах «Господа Головлевы» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Авессалом, Авессалом!» (1936) У. Фолкнера.....265

**О.Н. Турышева (Екатеринбург)**  
 Акустика «Догвилля»: Л. фон Триер и А.П. Чехов.....276

**О.В. Тимашева, А.В. Карпова (Москва)**  
 Грак и Вагнер: пути и мотивы схождения и расподоблений.....288

**Переводоведение**

**К.С. Ланда (Болонья, Италия)**  
 Перевод как этическая задача. К истории переводов «Божественной комедии» Данте в России.....299

**События научной жизни**

**О.А. Коростелев (Москва)**  
 Георгий Адамович и Русское Зарубежье.....313

**Д.В. Шулятьева (Москва)**  
 Национальная классика в условиях глобального транзита.....320

**Обзоры и рецензии**

**Т.Л. Рыбальченко (Томск)**  
 «Абсурд в грамматике свидетельствует не о частной трагедии» (И. Бродский): разгадывание «смыслового тупика» в пьесах А. Платонова. Рецензия на книгу: Когут К.С., Хрящева Н.П. Поэтика драматургии А.П. Платонова конца 1930-х – начала 1950-х годов: межтекстовый диалог. М.: Нестор-история, 2018. 280 с.....328



**CONTENTS**

**Theory of Literature**

**V.G. Kolchin (Moscow)**  
 The Fight of Heros' Consciousnesses as Ground of Carnivality of Dostoevsky's Early Prose. (Bakhtin's Legacy in the Digital Age).....16

**V.A. Milovidov (Tver)**  
 Propositional Structure of the Event in the Narration.....27

**D.A. Zelenin (St. Petersburg)**  
 Discursive Emblem as a Theoretical Problem in Baroque Literature (A. d'Aubigné's "Avantures du Baron de Faeneste").....37

**A.E. Efimenko (China, Lanzhou)**  
 Point of Attack as a Text Introduction Generating Device.....50

**Russian Literature**

**V.Sh. Krivonos (Samara)**  
 Maxim Maksimych in "The Hero of Our Time" by Lermontov as *the father* and *the friend*.....60

**A.A. Faustov (Voronezh)**  
 The Issue of Similarity and the Semiotics of Doubling: Around "The Idiot" by Fyodor Dostoyevsky.....71

**N.A. Drovaleva (Moscow)**  
 The Visualization of Characters' Appearance in A. Bely's Novel "Petersburg" (Formulation of the Topic).....84

**O.A. Bogdanova (Moscow)**  
 Estate and Village in the Story of G.I. Chulkov "Red Stallion" (1921–1922).....97

**V.G. Andreeva (Kostroma – Moscow)**  
 Image of the Estate and Home Ground in Stories and Novels by A.I. Ertel.....107

**E.I. Orlova (Moscow)**  
 On Some Boundaries of Literary Criticism and Philology (Short Stories and Feuilletons by M. Zoshchenko in the Reception of Critics and Researches of the 1920-es).....120

<b>E.A. Belikova (Moscow)</b>	
The Motifs of N.A. Rimsky-Korsakov's Opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya" in A.N. Tolstoy's Story "Manuscript Found under the Bed".....	131
<b>E.V. Kapinos, I.S. Poltoratsky (Novosibirsk)</b>	
A. Achair's Stanza.....	141
<b>S.S. Boyko (Moscow)</b>	
Space, Travel, and Transfiguration, The Story by Olga Rozhneva "Wormwood of Wanderings".....	159
<b>Literary Onomastics Studies</b>	
<b>O.L. Dovgy (Moscow)</b>	
Olga.....	170
<b>Literature of the Peoples of Russia</b>	
<b>R.M. Khaninova (Elista)</b>	
Lullaby in Kalmyk Lyrics: 20th – 21st Centuries.....	187
<b>Foreign Literatures</b>	
<b>T.G. Chesnokova (Moscow)</b>	
Intergenre and Intercultural Relations of George Colman's "The Jealous Wife": From Fielding to Desforges.....	204
<b>A.A. Kosareva (Yekaterinburg)</b>	
The Influence of Commedia Dell'arte, Theophile Gautier's and Victor Hugo's Creative Work in Gustav Flaubert's Novel "Madame Bovary".....	222
<b>M.M. Mazniak (St. Petersburg)</b>	
Interference of Styles in the Poem "Manicure" by Mario de Sa Carneiro.....	231
<b>E.M. Fomina, A.S. Sadkova (Nizhny Novgorod)</b>	
The Image of "New Woman" in "The Little Lady of the Big House" by Jack London.....	241
<b>D.V. Kharitonov (Moscow)</b>	
The Discourse of Truth: New Journalism and Novels.....	250

### **Comparative Studies**

<b>G.A. Veligorsky (Moscow)</b>	
The Tragedy of the "Decaying" ("Vymorochny") Clan in "The Golovlyov Family" (1880) by M.E. Saltykov-Shchedrin and "Absalom, Absalom!" (1936) by W. Faulkner.....	265
<b>O.N. Turysheva (Yekaterinburg)</b>	
The Dogville Acoustics: L. Von Trier and Chekhov.....	276
<b>O.V. Timasheva, A.V. Karpova (Moscow)</b>	
Gracq and Wagner: Means and Motives of Semblances and Dissimilations.....	288

### **Issues of Translation Studies**

<b>K.S. Landa (Bologna, Italy)</b>	
Translation as an Ethical Mission. Revisiting the History of Dante's "Divine Comedy" in Russian Translation.....	299

### **Academic Events**

<b>O.A. Korostelev (Moscow)</b>	
Georgii Adamovich and Russian Abroad.....	313
<b>D.V. Shulyatyeva (Moscow)</b>	
National Classics in Global Transit.....	320

### **Surveys and Reviews**

<b>T.L. Rybalchenko (Tomsk)</b>	
"Absurd in grammar does not mean a particular tragedy" (I. Brodsky): Getting out of a "Semantic Dead End" in the Plays by A. Platonov. A review of the book: Kogut K.S., Khryashcheva N.P. Poetics of the dramatic works of A.P. Platonov in the late 1930s – early 1950s: Intertextual dialogue. Moscow, Nestor-Istoria Publishers, 2018, 280 pp.....	328



## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00001

В.Г. Колчин (Москва)

### БОРЬБА СОЗНАНИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ОСНОВА КАРНАВАЛЬНОСТИ РАННЕЙ ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО (наследие Бахтина в цифровую эпоху)

**Аннотация.** В статье дан анализ концепции М.М. Бахтина о сознаниях героев Достоевского, а именно противоречивого единства их диалогической и карнавальной жизни. Чтобы показать целостность замысла Бахтина, автор статьи обращается к работам А.Ф. Лосева и С.А. Аскольдова 1920-х гг. Личностные аномалии героев Достоевского («двойники», «слушатели» «маски», «голоса») рассмотрены как проявления феномена «совести», являющейся историческим предшественником понятия «сознание» во всех европейских языках, включая русский (Г.М. Прохоров). Совесть, как эстетическая категория у Достоевского, объясняет превращения диалога в карнавал и обратно, а также определяет динамику групп персонажей, названных Бахтиным «карнавальным коллективом». В качестве иллюстрации проведен анализ борьбы за «свободу совести» между «положительно прекрасным человеком» и «героем-идеологом» в повести «Село Степанчиково». Тема противостояния данной «карнавальной пары» будет развита Достоевским в его великих романах. Сюжет «карнавализованной литературы» (глава о мениппее у Бахтина) посвящен преодолению героями «внешних оболочек образа самого себя», привычных для автора и читателей в конкретную историческую эпоху. При этом Бахтин диахронически противопоставил «реальный» карнавал Достоевского «утопическому» карнавалу Рабле. Противоречия сознания в «диалогической сфере его бытия» дают возможность исследовать карнавальные аспекты жизни обществ «свободы совести» как начала XX в., так и цифровой эпохи.

**Ключевые слова.** «Село Степанчиково»; сознание; маски; свобода совести; диалог; карнавал Достоевского; карнавал Рабле; карнавальная королева; Серебряный век; Бахтин; Лосев; Аскольдов.

V.G. Kolchin (Moscow)

### The Fight of Heros' Consciousnesses as Ground of Carnivality of Dostoevsky's Early Prose. (Bakhtin's Legacy in the Digital Age)

**Abstract.** The article analyses M.M. Bakhtin's concept of the mentality of Dostoevsky's characters, namely, the unity of their dialogic and carnival life (which

are considered controversial for many researchers). To highlight the wholeness of Bakhtin's intention, the author of the article refers to the 1920s works by A.F. Losev and S.A. Askoldov. Dostoevsky's abnormalities of mind, such as "doubles", "listeners", "masks" and "voices", were shown as phenomena of "conscience". Moreover, "conscience" is the earliest historical equivalent of "consciousness" in all European languages (G.M. Prokhorov) and in the mid-19<sup>th</sup>-century Russia. As an aesthetical concept, "conscience" explains Dostoevsky's transition from dialogue to carnival and vice versa, and determines the group dynamics of "carnival collective". To illustrate such suggestions, the paper conducts the analysis of struggle for "freedom of conscience" between "positively beautiful gentleman" and "ideologist hero" in Dostoevsky's early work "Stepanchikovo Village". Dostoevsky expanded inner conflicts of such "carnival couple" in his great novels. The so-called "carnival literature" plot (as it was selected in Bakhtin's "Menippean" chapter) is based on characters overcoming "outer shells of selves", customary for the characters, the author, and the readers of that particular historical period. Furthermore, Bakhtin diachronically contrasted the concept of utopian carnival by Rabelais with the realistic one by Dostoevsky. The contradictions inside the "dialogic life" of consciousness gives prospects to investigate "carnival" paradoxes of "conscience freedom society" as it was in the beginning of 20<sup>th</sup> century and in modern "digital age".

**Key words:** "Stepanchikovo village"; consciousness; masks; freedom of conscience; dialogue; Dostoevsky's carnival; Rabelais' carnival; carnival king; Silver Age; Bakhtin; Losev; Askoldov.

М.М. Бахтин первым отметил, что реальным героем произведений Достоевского является самосознание персонажа – «особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности» [Бахтин 2002, 56]. В отличие от своего ближайшего предшественника Гоголя, «Достоевский изображает не "бедного чиновника", а самосознание бедного чиновника» [Бахтин 2002, 57].

Позже «смысловую» и «оценивающую» функции сознания Бахтин сожмет до краткого «свидетель и судия» [Бахтин 2002, 396, 264].

Однако без учета представлений о сознании XIX – начала XX вв. художественное мышление сознаниями персонажей (открытое Достоевским и Бахтиным) воспринимается искаженно и теряет свою ценность в глазах современных исследователей. Что такое человеческое сознание, о котором писали Достоевский и Бахтин?

Для читателя с гуманистически-пантеистическим мировоззрением слова Бахтина о персонаже-сознании, вобравшем в себя «не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт» [Бахтин 2002, 59], могут значить беспредельную сущность. А чтобы осмыслить сказанное в продолжении: «В кругозоре же автора как предмет видения и изображения остается это чистое самосознание в его целом» [Бахтин 2002, 59], читатель вынужден выйти за пределы беспредельного.

Применяя к феноменам сознания выводы и методы «когнитивных»

и «нейронаук», современные филологи все дальше уходят от целостного взгляда, который в середине XX в. был доступен Бахтину. Слова о карнавале Достоевского как «исповеди без покаяния» [Бахтин 2002, 162] кажутся тавтологией, а «классическая мениппея» «Бобок» – литературой абсурда.

Забывая контекст 1920-х и 1960-х гг., исследователи недоумевают о причинах, побудивших Бахтина дополнить книгу о Достоевском большим «мениппейным» и «карнавальным» разделом, а также о значимости этих выводов для истории жанров [Попова 2010].

Более того, Н.К. Бонецкая, справедливо считая мыслителя наследником «Серебряного века», трактует «карнавализацию» Достоевского как «снижение» и «вырождение» ранних «высоких» представлений Бахтина о диалоге [Бонецкая 2016, 525]. Но мог ли человек, пережив лишение свободы и единомышленников, изменить себе после обретения мирового признания?

Почему «диалог сознаний» в позднем творчестве Бахтина сменился «карнавалом»? Может, диалог Достоевского никогда не был «высоким» и «мультикультурным» в духе Бубера, а всегда оставался борьбой «персонажей-сознаний», хаосом голосов, структурирующимся в «карнавал»?

В данной работе мы постараемся уточнить контекст, связанный с сознанием-совестью, в эпоху Бахтина, а также рассмотреть борьбу сознаний как основу карнавальности ранней прозы Достоевского.

## 1. Сознание и совесть

Г.М. Прохоров отметил, что слово «сознание» пришло в русский язык дважды: сначала в X в. как «совесть» из славянского перевода Нового Завета; во второй раз в XIX в. в современном звучании, от немецкого *bewußtsein* (пришедшего туда из латинского *conscientia*). Однако первоисточником славянского и латинского влияний являлось греческое *συνείδησις* («со-весть / со-знание»). И изменение восприятия понятия совесть-сознание связано с эволюцией европейского гуманизма в XII–XIX вв. [Прохоров 2004].

Первоначально совесть ассоциировалась с голосом высшей природы в человеке, заложенной в него при творении, который способен подсказывать и судить поступки. В эпоху нового времени «сознание» (самосознание, сознание себя) стало казаться суверенной способностью отвечать на вопрос «кто я», зависящей лишь от самого человека.

Замена «совести» «сознанием» косвенно подтверждается термином «свобода совести». Совесть, зависящая только от самого автономного (греч. «самозаконного») человека – это сознание.

В русской науке XIX в. слова «сознание» и «совесть» свободно использовались как синонимы [Карпов, 1840, 156]. Бахтинская формула сознания «свидетель и судия» является калькой с определения совести Свт. Феофаном Затворником (Говоровым) начала 1890-х: «свидетель и судия, законодатель и мздовоздаятель» [Затворник 2010, 236]. Выпускник Марбурга,

Б. Пастернак также использует понятия как синонимы: «целый мир заключен в его [человека. – В.К.] совести» [Пастернак 1991, 671].

Рост интереса к «совести» накануне эпохи Бахтина связан с движением «нового религиозного сознания» [Воронцова 2008, 65], а также с попыткой поэтов-символистов найти в «дионисийском хаосе» голос совести «нового мира».

Исследовать феномены жизни сознания в «новом мире» довелось советским наследникам Серебряного века.

Э. Гуссерль показал способность сознаний искажать реальность и жить в мире своих «интенциональных предметов» (в 1960-х Бахтин удалил из переиздания «Поэтики» более семидесяти гуссерлевских терминов). А.Ф. Лосев определил такие миры как «относительные мифологии», ловушки для «интенционального сознания» на пути к мифологии «абсолютной», при достижении которой сознание снова превратится в совесть.

Карнавал Бахтина прекрасно описывает способность героя-идеолога вовлекать другие сознания в свой «мир наизнанку» (лосевскую «относительную мифологию»), при этом «интенциональным предметом» становится не только личность другого, но даже его слово, включая слово о себе самом.

Понятие совести показывает связь между непохожими Лосевым и Бахтиным (в интервью последних лет жизни оба мыслителя высоко отзывались о трудах друг друга). Корнем *συνείδησις* является *εἶδη* (мн.л. от *εἶδος*). Лосев переводил «эйдос» как «лик», отличающий человека от других по сравнению с общей «идеей» о человеке [ср. Лосев 1993, 194]. Таким образом, древнерусская «совесть» могла бы передаваться на современном русском языке как «со-личие» («со-эйдосность», «сочетание ликов»).

«Подчинив» себе совесть, автономный человек должен как-то «сличать» себя с самим собой. Порождать суррогаты другого «лика»: «двойников», «слушателей» (Достоевский), «голоса» и «маски» (Серебряный век) и терять самого себя в окружении «состояний» своего сознания.

\* \* \*

С.А. Аскольдов-Алексеев, с которым Бахтин был знаком по религиозно-философскому обществу «Хельфернак» [Лихачев 2014, 135], издает работу «Сознание как целое», посвященную представлениям «Серебряного века» о множестве состояний сознания.

По Аскольдову, человек способен отождествлять себя с переживаемыми состояниями сознания. И поэтому ответ на вопрос «Кто я?» (ключевая функция сознания) каждый раз звучит по-новому (ср. принципиальная незавершенность «я» у Бахтина) [Аскольдов 2012, 118].

При этом ядром личности становятся не устойчивые состояния сознания (формы сознания, маски, которыми человек себя «олицетворяет»), а способность их переживать и сознательно выбирать. В черновиках Бахтин вторит Аскольдову, дистанцируясь от Фрейда, что глубина сознания – не подсознание, а сознание в его чистом виде (без масок): «Глубины сознания есть одновременно и его вершины» [Бахтин 1997, 345].

Аскольдов первым отметил реалистичность персонажа-сознания, открытого Достоевским. Бахтин берет у Аскольдова степени освобождения персонажей от «масок», налагаемых жанровыми и сюжетными рамками (темперамент-тип-характер-личность (сознание)).

Именно способность героя преодолевать «внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей» [Бахтин 2002, 135] (в том числе «нормальные» для автора и читателей конкретной эпохи) становится основным мотивом «карнавализованной литературы», генезис которой Бахтин описывает в четвертой главе «Поэтики»

Освобождаясь от оков, «незавершенное ядро личности» [Бахтин 2002, 92] требует внешнего взгляда на себя, чтобы увидеть себя в целом, а не с точки зрения доминирующей формы сознания (маски), с помощью которой личность в данный момент себя «олицетворяет» (прячется за маску).

В дальнейшем мы будем использовать слово «сознание» (самосознание) как представление о себе («точка зрения на мир и на себя самого» [Бахтин 2002, 56]) изнутри «я», а слово «совесть» – для тех же феноменов, но для взгляда, который человек ощущает внешним, не зависящим от собственной воли.

Совесть в работе рассматривается в своем экзистенциальном значении как синоним слова «сознание», но с акцентом на неспособность человека присвоить себе сознание-совесть, «объективировав и опредмечивая» [Бахтин 2002, 18] его. Нравственный аспект совести (ключевой для Достоевского в описании попыток людей «творить» человека) отдельно не используется.

Феномен совести в рамках данной работы может быть проиллюстрирован словами Бахтина: «в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывает специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания» [Бахтин 2002, 233].

Можно выделить цикл бесконечной борьбы сознаний за «свободу совести»:

1. *В диалоге сознание другого может «стать» совестью собеседника.*
2. *Карнавал представляет собой попытки закабаленного сознания освободиться от стесняющей его «совести».*
3. *«Освободившись», сознание вступает в новый диалог.*

Мы покажем три этапа борьбы на примере повести «Село Степанчиково».

## 2. Совесть, расширяющая самосознание, и совесть, сужающая его

«Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [Достоевский 1972–1990, XIV, 102]. Любое сознание, намереваясь стать совестью другого, неизбежно задается подобным вопросом. И тут же ответит опровержением: «Во всяком человеке гораздо более добра, чем снаружи кажется» [Достоевский 1972–1990, III, 163], где уж сузишь?

Какая из двух «совестей» права? Сужающая сознание другого или безмерно расширяющая его, вплоть до утраты?

Полковник Ростанев, «ребенок в сорок лет <...>, предполагавший всех людей ангелами, обвинявший себя в чужих недостатках и преувеличивавший добрые качества других до крайности, даже предполагавший их там, где их и быть не могло, <...> готовый любому человеку помочь стать лучше, достичь совершенства» [Достоевский 1972–1990, III, 13].

Несмотря на попытки пробудить в людях лучшие качества, в «кругозоре» сознаний подопечных «добрейшей старушки» и «редкой девицы» полковник-кормилец продолжал оставаться «неблагодарным сыном» и «эгоистом».

Масштабы, которые Ростанев (как «совесть») придавал сознанию другого, вызвали отторжение даже благожелательных людей, теряющихся от неожиданно «безразмерной» маски:

«– Занимался науками, – заметил, приосанившись, дядя.

– Ах, дядюшка, вы всё с своими науками!...» [Достоевский 1972–1990, III, 47].

Более того, восторженные характеристики полковника имели обратный эффект и превратили «человека науки... в столетии» Коровкина в шуту, развеселившего «степанчиковцев» своим долгожданным прибытием.

Наибольшие выгоды от услуг «широкой совести», предлагаемых Ростаневым, получил его антипод, использующий тактику «узкой совести».

Фома Фомич умел подобрать для окружающих краткие емкие прозвища: «пехтерь», «астроном, пошехонец, поэт, каптенармус», «голландская рожа», «статья», «ученый», сужая сознание другого в четко отмеренные и им самим дозволенные рамки.

Интересно, что в дальнейшем персонажей с таким набором готовых кличек Достоевский не создаст, передав навыки каторжной «диалектики» Фоме Фомичу.

Перед людьми, смущавшимися любым унижением человеческого достоинства, Опискин поддерживал свою «внезаходимость» иначе:

«С дядей разговоры были другого рода.

– Прежде кто вы были? ... На кого похожи вы были до меня? ... Отвечайте: заронил я в вас искру или нет? ...» [Достоевский 1972–1990, III, 16]

Попытки Ростанева раскрыть другим широкие пути к «безликому» совершенству провалились. Степанчиковцы попали во власть Фомы Фомича, ставшем их «тесной совестью», которая придала сознаниям отличительные, четкие и комфортные рамки, гарантирующие содружество с «королем» и надежное «личное» место в его «свите».

При этом Ростанев служит главной опорой Опискина в сохранении

безразмерности «самолюбия самого безграничного». А Фома Фомич становится главной надеждой Ростанева найти «благороднейшее лицо» в эпоху, когда «где их возьмешь, благородных-то» [Достоевский 1972–1990, III, 11, 12, 109].

Мы проследим за продолжением битвы сознаний – «ведущим карнавальным действием» [Бахтин 2002, 140] с попытками «развенчания карнавального короля» и его новыми «увенчаниями».

### 3. Свергнуть «внезаходимого» короля

Боготворящий Фому Фомича Ростанев предпринял две попытки «развенчать короля», изгнав «карнавального напарника» [Бахтин 2002, 184] за пределы «степанчиковского» мира. Оба раза поводом для «бунта» послужило оскорбление человеческого достоинства, в той высокой мере, в какой понимал его полковник.

Интересно, что сам Фома Фомич расценил попытки освободиться от себя следующей фразой: «Он удаляет от себя в лице моем свою совесть» [Достоевский 1972–1990, III, 148].

Бахтин характеризовал процесс взаимодействия сознаний у Достоевского фразой: «Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, “я для себя” на фоне “я для другого”. Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем» [Бахтин 2002, 231].

В математической теории игр похожая ситуация не имеет однозначного аналитического решения. Главной задачей игрока становится, даже сделав вынужденный шаг навстречу противнику, убедить, что он не поддался. Иначе противник может потребовать новых уступок.

Интересно, что Фома Фомич отразил все нападения с математической точностью.

«Я принимаю Ваши деньги, но не потому, что они, как Вы думаете, мне нужны, а чтобы доказать Вам, что деньги ничто и, растоптав их, отдать Гавриле».

«Я требую назвать меня Превосходительством, но не потому, что, как Вы думаете, ценю это звание, а чтобы доказать Вам, что оно ничто».

«Я пришел в беседу, но не для того, чтобы опорочить Настеньку, как Вы думаете, а чтобы помешать Вам опорочить ее».

Достоевский показал способность сознания обретать «внезаходимость» в отношении обвинителя. Фома Фомич, «обогащенный новым познанием об испорченности человеческого рода» [Достоевский 1972–1990, III, 137], шаг за шагом поднимается в «другой мир» (где деньги и титулы ничего не стоят, а бесприданницу защищают от богатых насмешников),

«Положительно прекрасный человек» обречен считаться с «совестью», готовой многократно менять свою маску и лгать последователям, лишь бы

сохранить доминирование.

Устойчивость «карнавального короля» при этом зависит от случайного появления у «последователей» новой «совести» (вспомним яростную борьбу степанчиковцев со всеми кандидатами «выжить» Фому Фомича).

### 4. Улизнуть из-под маски

Борьба Ростанева и Фомы Фомича за сознания окружающих сделала смешными («амбивалентно») обоих «партнеров». Один старается смотреть на человека широко, без маски («зри на сердце»), смущая всех встречающихся призывами к духовному росту. Другой, наоборот, готов освободить от нравственных мучений всех, кто согласится надеть маску верных последователей «великого человека».

Однако Опискин переоценил «истины, которые бы желал внушить разом всему человечеству» [Достоевский 1972–1990, III, 89] для расширения аудитории.

Телесные утехы, деньги и жажда славы легко отвлекали внимание «степанчиковцев» от «короля» (страсть Татьяны Ивановны к любовным приключениям, холодный расчет Мизинчикова, замыслы «прогрессивного мечтателя» Обноскина и даже тяга Бахчеева накормить Фому до отвала).

«Современный» карнавал Достоевского, опровергая утопию «народного» карнавала Рабле, как его понимал Бахтин, ведет не к освобождающему снятию масок, а лишь к «бесстыдной правде» [Бахтин 2002, 162]. Освободившись, персонажи Достоевского встают перед вопросом, кто они на самом деле, что их одновременно «отличает» и объединяет. И никто, кроме Фомы Фомича, не может дать им устраивающий, успокаивающий сознание ответ.

На смену радостной стихии «срывания масок» пришел мучительный карнавал «поиска лица». Грустная правда Достоевского заключается в том, что прекрасный герой, стремясь улучшить людей, делает их рабами деспотичного демагога.

Проблема внезаходимой опоры для сознания будет решаться Достоевским в позднем творчестве. Пока же Ростанев, подобно героям народных сказок, найдет покой в счастливом браке – средстве, недоступном в великих романах классика.

### Заключение

Создав в «Степанчикове» «положительно прекрасного человека» и его антиподов, Достоевский продолжит следить за развитием их противостояния в своей поздней прозе.

Персонажи получают дополнительное «вооружение», чтобы победить в битве сознаний. Будет усложняться и стратегия, применяемая противниками. Кроме того, вместо одного короля, в «поздних» карнавалах Достоевского за первенство схватятся сразу несколько королей-самозванцев,

что расширяет возможности выбора и усложняет динамику карнавального коллектива.

Герои, претендующие вести за собой («герои-идеологи» по Бахтину), смогут подчинить себя «идее» вплоть до способности стать независимыми от сознаний своих последователей (в чем был крайне уязвим Фома Фомич).

Спектр идей, овладевающих ими, расширится за пределы «самолюбия самого безграничного» [Достоевский 1972–1990, III, 11]. Получат развитие темы славы, телесных удовольствий и денег как идей, берущих власть над сознанием персонажей. «Одержимые» короли смогут облачать последователей в более разнообразные и привлекательные для сознаний маски.

Даст Достоевский шанс благополучно закончить дело Фомы Фомича и герою-идеологу «старого образца» – С.Т. Верховенскому в «Бесах».

С другой стороны, «положительно-прекрасные персонажи» Князь Мышкин, Алеша Карамазов и пр., получив дар «проникающего слова», смогут вступать в диалог «под маску», без «оглядки», и влиять на сознания людей, полностью закрытых от окружающих (чего был начисто лишен беззащитный Ростанев).

Однако главным фактором, позволяющим положительно-прекрасному человеку победить в мире, созданном Достоевским, будет обретение другого сознания, на которое он сможет опереться как на свою совесть. Внезапное сознание, которое скажет ему «последнее слово», что он – это он.

В наше ироничное время место «управляющего масками» Фомы Фомича занял искусственный интеллект:

1. Встроенная аналитика, следя за интересами человека, мгновенно насыщает виртуальную реальность вокруг него предметами желаний. «Предметом» при этом может стать «король», воплощающий желание или зарабатывающий на нем (медиа-персона, бизнес-лидер, блогер или виртуальный персонаж).

2. Подобранный искусственным интеллектом поток событий из жизни «королей», отклики «товарищей по желанию» создают иллюзию «личного» места в большом коллективе. Человек получает новую маску и стимулируется соответствовать ей (алгоритм считает «лайки» жестче, чем совесть).

3. «Устаревание» масок заставляет искать «себя» одновременно в сотнях виртуальных «карнавалов», предлагаемых «цифровой экономикой».

Сознание, преодолев «избыток видения» («эстетическую объективность») своей *единственной совестью*, оказывается во *множестве реальностей* одновременно.

Однако *целостность* человеческого «я» неисчерпаема даже *множеством* масок. Полифоничность сознания, «освобожденного» от совести, выливается в борьбу за *право человека услышать голос* за хором приглашающих к диалогу.

Ведь вместо встречи с *исцеляющим* сознанием можно «целиком» оказаться в «карнавальной свите» оборотня: «Дайте, дайте мне человека, чтобы я мог любить его! Где этот человек? Куда спрятался этот человек?» [Достоевский 1972–1990, III, 154]. Соблазниться великим: «Да, грянет и его имя! Тогда и мы с тобой через него прославимся. Он, брат, мне это сам говорил...» [Достоевский 1972–1990, III, 15].

Чтобы уберечься от подобных «стихийных» королей, общество «свободы совести» компенсирует карнавальный распад личности диктатурой.

Сам Бахтин оказался свидетелем большого карнавала, который начался в Петрограде с демонстрации работниц 8 марта 1917 г. (23 февраля ст.ст.) и вовлек в себя всю Россию с безостановочным снятием масок сначала монархических, потом буржуазных, потом левацких, а потом и человеческих.

В отличие от утопии Рабле карнавал «по Достоевскому» не обрел равновесия «народной жизни» и бушевал, пока не уничтожил всех заводил. Сознание, отказавшись от «тесной» совести, не остановится, пока не найдет замену, устраивающую и себя и окружающих. И карнавальный король, выбранный после «развенчания» нескольких «смешных» претендентов, окажется неожиданно жестоким и кровавым.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов-Алексеев С.А. Гносеология. М., 2012.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002.
4. Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика. М., 2016.
5. Воронцова И. Русская религиозно-философская мысль в начале XX века. М., 2008.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
7. Свт. Феофан Затворник. Начертание христианского нравоучения. М., 2008.
8. Карпов В.Н. Введение в философию. СПб., 1840.
9. Лихачев Д.С. Воспоминания. М., 2014.
10. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
11. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4 М., 1991.
12. Попова И.Л. Мениппова сатира как термин Бахтина // М.М. Бахтин: философия России XX века, М., 2010. С. 383–409.
13. Прохоров Г.М. Древнерусское слово *съвѣсть* и современные русские слова *совесть* и *сознание* // ТОДРЛ. Т. 55. СПб., 2004. С. 523–535.
14. Свт. Феофан Затворник. Начертание христианского нравоучения. М., 2008.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings of Collection Papers)

1. Popova I.L. Menippova satira kak termin Bakhtina [Menipp's Satire as Bakhtin Term]. *M.M. Bakhtin: Filosofiya Rossii 20 veka* [M.M. Bakhtin: the Russian Philosophy of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 2010, pp. 383–409. (In Russian).

2. Prokhorov G.M. Drevnerusskoye slovo s'vest' i sovremennyye russkiye slova sovest' i soznaniye [The Old Russian Word "Conscience" and Contemporary Russian Words "Conscience" and "Consciousness"]. *TODRL* [The Works of Old-Russian Literature Department]. St. Petersburg, 2004, vol. 55, pp. 523–535 (In Russian).

**(Monographs)**

3. Askol'dov-Alekseyev S.A. *Gnoseologiya* [Epistemology]. Moscow, 2012. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997. (In Russian).
5. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002. (In Russian).
6. Bonetskaya N.K. *Bakhtin glazami metafizika* [Bakhtin From the Metaphysician Viewpoint], Moscow, 2016. (In Russian).
7. Svt. Feofan Zatvornik. *Nachertaniye khristianskogo npravoucheniya* [Christian Moral Essays]. Moscow, 2008. (In Russian).
8. Karpov V.N. *Vvedeniye v filosofiyu* [Introduction to Philosophy]. St. Petersburg, 1840. (In Russian).
9. Likhachev D.S. *Vospominaniya* [Recollections]. Moscow, 2014. (In Russian).
10. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii* [Essays on Antique Symbolism and Mythology]. Moscow, 1993. (In Russian).
11. Vorontsova I. *Russkaya religiozno-filosofskaya mysl' v nachale 20 veka* [The Russian Religious and Philosophical Thought in the Early 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 2008. (In Russian).

**Колчин Вячеслав Геннадьевич**, ОАО «СУЭК».

Кандидат экономических наук, Главный эксперт. Область научных интересов: «цифровые двойники», коллективное принятие решений в условиях неопределенности, советские наследники Серебряного века.

E-mail: filodata@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2248-9009

**Vyacheslav G. Kolchin**, JSC "SUEC"

Candidate of Economics, Chief expert. Research interests: digital doubles, group decision making under uncertainty, Soviet heirs of the Silver Age.

E-mail: filodata@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2248-9009

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00002

В.А. Миловидов (Тверь)

**ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА СОБЫТИЯ В  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ТЕКСТЕ**

**Аннотация.** В статье, на основе ряда лингвистических концепций: теории предикации (Е.В. Падучева, С.Д. Кацнельсон), концепции бытийного дискурса (В.И. Карасик), а также теории макропропозиции (Т. ван Дейк), раскрывается специфика «события рассказывания» и «события, о котором рассказывается» (М.М. Бахтин) в повествовательном тексте. Показано, что пересечение границы «семантического поля» («запрещающей границы»), о которой, как о непереносимом атрибуте события, писал Ю.М. Лотман, может осуществляться как актантом наррации, так и актантом коммуникации. В первом случае формируется макропредикативная структура события, «о котором рассказывается», соотносимая с соответствующей макропропозицией (Т. ван Дейк – В. Кинч) в качестве эстетического объекта. Во втором случае макропредикативная структура «события рассказа», которая складывается, в частности, в логике лотмановской «эстетики противопоставления», связывает становящийся текст (рассказ) с предшествующей литературной традицией, формируя макропропозицию «отказа». Материалом для анализа события «рассказывания» и события, «о котором рассказывается», в статье послужили новелла Э.А. По «Лигейя» и фрагмент романа Г. Флобера «Госпожа Бовари».

**Ключевые слова:** событие рассказывания; событие, о котором рассказывается; предикативная структура; макропропозиция.

V.A. Milovidov (Tver)

**Propositional Structure of the Event in the Narration**

**Abstract.** Based on a number of linguistic concepts: the theory of prediction (E.V. Paducheva, S.D. Katznelson), the concept of existential discourse (V.I. Karasik), and also the theory of macroposition (T. van Dijk), the article proves the specifics of events of storytelling "and" events of which it is told (M. Bakhtin) in the narrative text. It is shown that crossing the border of the "semantic field" ("prohibiting border"), about which, as an indispensable attribute of the event, wrote Yu.M. Lotman, can be carried out both by an actant of narration, and by actant of communication. In the first case, the macro-predictive structure of the event is formed, "about which is told," which is correlated with the corresponding macro-position (T. van Dijk – V. Kinch) as an aesthetic object. In the second case, the macro-predictive structure of the "story event", which develops, in particular, in the logic of Lotman's "opposition aesthetics", connects the emerging text (story) with the previous literary tradition, forming a macro-position of "refusal". The matter for the analysis of the events of "storytelling" and the event "about which is told" in the article was the novel by Edgar A. Poe "Ligeia" and an episode

from the novel by G. Flaubert "Madame Bovary."

**Key words:** storytelling event; the event about which is told; predicative structure; macroposition.

Категория события, являющаяся одной из центральных в нарратологии ([Шмид 2003, 14–19], [Тюпа 2001, 20–27], [Тамарченко 2015, 165–177]), может быть проанализирована в рамках различных научных подходов. Свое законное положение среди них должна занять и лингвистика – у этой науки, особенно в ее современном, «антропоцентрическом» наполнении, есть инструменты, которые позволили бы углубить представление о категориях нарратологии и, прежде всего, о категории события. Эти инструменты, с опорой на М.М. Бахтина и на современные подходы к анализу литературы, можно назвать «металингвистическими» [Тюпа 2013, 7–23], поскольку они позволяют структуру организации события как элемента композиции увязать с семантикой события как эстетического объекта.

Современное понимание события в литературном произведении восходит к тем определениям, которые в 1970 г. в «Структуре художественного текста» дает Ю.М. Лотман. Они впоследствии уточняются и комментируются (см., например, их детальный анализ в [Тамарченко 2015]), и одно из этих определений – уже в начале 1970-х гг. – предполагает (по крайней мере, терминологически) лингвистический подход к анализу данной категории: событие, по Ю.М. Лотману, есть «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970, 282].

Впервые введенный в научный оборот еще в 20-е годы прошлого века, термин «семантическое поле» применим не только к лексико-семантическому ярусу языка, но и, как подразумевает данное Ю.М. Лотманом расширительное определение, к семантическим сущностям более высокого уровня. В повествовательном тексте таковые могут быть закреплены за фразами, абзацами и более крупными единицами формального членения [Тюпа 2001, 36–37]. Но это же допущение делает возможным отнесение понятия «семантическое поле» и к сущностям уровня более низкого: допустимо, скажем, формирование функционально-семантического поля диминутивности на морфемном уровне (аффиксальный способ формирования диминутивов), а адепты фоносемантики увидят функционально-семантическое поле в конгломерате определенных фонем (допустим, фрикативных – усмотрел же в них некую семантическую наполненность штудировавший английский язык Макара Нагульнов из «Поднятой целины» Шолохова!). Поэтому событийным потенциалом в литературно-художественном тексте обладают межкатегориальные (межполевые) переходы на всех ярусах языка – фонологическом, морфемном, лексико-семантическом, синтаксическом, стилевом, тематическом, событийном, жанровом и так далее. При этом если исходить из того, что в понятие языка, применительно к литературно-художественному тексту, входят и коды, соотносящиеся последний с внетекстовой реальностью, с литературным процессом, то событийностью характеризуются и эти внешние для текста отношения.

Переход персонажа (актанта) через границу семантического поля – реализация предикативной структуры, лежащей в основе любого высказывания-предложения. Теория предикации, разработанная в лингвистике, предполагает, что формирующая предложение-высказывание предикация, в свою очередь, соотносена с некоей пропозицией, которая является ее семантическим инобытием. Так, Е.В. Падучева называет пропозицию «потенциальным концептом предложения, т.е. таким смыслом, который выражается в языке предикатной группой (предикатом, со всеми словами, служащими для заполнения его семантических валентностей)» [Падучева 1985, 36–37]. Пропозиция реализуется в тексте через предикацию, которая, в свою очередь, оформляется вербально. По мнению С.Д. Кацнельсона, переход от пропозиции к предложению происходит следующим образом: «Развертывание предложения начинается с разбиения содержания пропозиции на подлежащее и группу сказуемого. Возведение одного из членов многоместного отношения в ранг подлежащего и, соответственно, низведение всех остальных до уровня “дополнений” к сказуемому, – таково неперемное условие преобразования пропозиции в предложение» [Кацнельсон 1984, 8].

Перекодируя принятые в лингвистике схемы на язык металингвистики, можно предположить, что понятия предикации и пропозиции соотносятся с бахтинской дихотомией композиции и архитектоники [Бахтин 1986, 36–43] – но с учетом идей Т. ван Дейка и В. Кинча, а также современными концепциями литературно-художественного дискурса.

Из последних продуктивной представляется концепция В.И. Карасика, который, дифференцируя институциональный и персональный виды дискурса, в последнем выделяет дискурс бытовой и дискурс бытийный. К бытийному дискурсу, как его разновидность, исследователь относит и дискурс литературно-художественный. Важнейшими характеристиками, отличающими бытийный дискурс от бытового, В.И. Карасик называет смысловой переход и смысловой прорыв: в первом случае перед нами «рассуждение, т.е. вербальное выражение мыслей и чувств, назначением которого является определение неочевидных явлений, имеющих отношение к внешнему или внутреннему миру человека», в то время как «...смысловой прорыв – это озарение, инсайт, внезапное понимание сути дела, душевного состояния, положения вещей» [Карасик, 2000, 7]. «Смысловой прорыв», как можно предположить, и позволяет, реализовав стратегию «трансцендирования» [Латышева 2012, 9], выйти с уровня организации элементарных предикаций на уровень эстетического объекта, который может быть описан как «макроструктура» литературно-художественного дискурса.

«Макроструктура», как показали Т. ван Дейк и В. Кинч, формируется на основе элементарных предикаций и связанных с ними элементарных пропозиций через реализацию определенных правил. Это правила опущения (deletion), генерализации (generalization), интеграции (integration) и построения (construction) [ван Дейк, Кинч 1989]. Исследователи так рас-

крывают процесс «восхождения» от набора элементарных пропозиций к макропропозициям: «Поскольку макроструктуры (дискурса – В.М.) являются по определению семантическими единицами, они также должны состоять из пропозиций, а именно – из *макропропозиций*. Макропропозиция, таким образом, является пропозицией, выведенной из ряда пропозиций, выраженных предложениями дискурса» [ван Дейк, Кинч 1989, 42–43]. И ранее: «Таким образом, конкретные речевые акты могут быть или относительно “самостоятельными” единицами коммуникации (ср. приветствия), или рассматриваться как нормальные условия, компоненты или элементы последовательности, образующие глобальный речевой акт. *Макроправила* в терминах макроречевых актов объясняют, как именно последовательность речевых актов связана со своей глобальной репрезентацией» [ван Дейк, Кинч 1989, 36].

При этом наиболее адекватно для литературно-художественного дискурса, вероятно, правило «построения» (construction): макропропозиция (эстетический объект, характеризующийся определенной архитектуроникой), реализованная в макропредикации литературно-художественного текста (в его композиции), не будет простой суммой элементарных пропозиций-предикаций – как кирпичи, из которых строится здание, не будут структурно и функционально подобны самому зданию.

Предикативно-пропозициональная структура события иерархична. Комбинация относящихся к двум элементарным высказываниям предикаций станет по отношению к ним макропредикацией, которая, в свою очередь, будет строевым материалом для макропредикаций (и макропропозиций) следующего уровня – и так далее, до уровня глобальной репрезентации, соотносимой, допустим, с целостным текстом или фрагментом дискурса.

Но событийным потенциалом, если следовать Ю.М. Лотману, наделен не каждый акт предикации, а только тот, в котором осуществляется переход «запрещающей границы» [Лотман 1970, 282]. Иными словами, событие – это переход через границу особого рода – ту, которая разделяет семантические поля, связанные особыми отношениями, а если быть более точным, предпочитающими не иметь отношений (отношения контрадикторности или внеположенности).

Таковы, к примеру, семантические поля с витальной и мортальной семантикой, формирующие основу события в новелле Э. По «Лигейя».

Если, учитывая иерархический характер предикативно-пропозициональной структуры события, подняться на уровень предикаций, где реализуется «запрещающий» потенциал границы между витальной и мортальной семантикой, то в новелле По можно найти четыре события, оформленных в четырех элементарных предикациях, и пятое событие, где мы выходим уже на уровень макропредикации и, соответственно, макропропозициональной семантики.

Приведем краткий аналитический пересказ сюжета, опираясь на принципиальные событийные узлы новеллы. Нарратор (и, одновременно, актанта наррации) женится на леди Лигейе, которая являет собой комбина-

цию физической красоты и интеллектуальной, духовной мощи. Дав возможность нарратору насладиться общением с Лигейей, знатоком многих наук и искусств, автор заставляет его овдоветь и, через некоторое время, жениться на некоей леди Ровене, которая, в свою очередь, также умирает и всю концовку новеллы лежит на смертном одре, претерпевая некие спазматические трансформации: то смерть овладевает чертами леди Ровены (с весьма натуралистическими подробностями, на которые не скупится автор «Правды о том, что случилось с мосье Вальдемаром»), то, казалось бы, жизнь возвращается в бездыханное тело.

Событийные узлы новеллы – это точки реализации предикаций, формирующих нарратив. Первое событие – женитьба – малоинтересно. Смерть леди Лигейи – первый из по-настоящему важных узлов, содержанием которого станет переход актанта наррации границы, разделяющей семантические поля с витальной и, соответственно, мортальной семантикой: «Она умерла, и я, сокрушенный печалью во прах, уже не мог долее выносить унылого уединения моего жилища в туманном ветшающем городе на Рейне» (перевод И. Гуровой) [По 1981, 62].

В следующем событийном узле (брак с леди Ровеной), в процессе «челночного» движения между семантическими полями, актанта наррации вновь пересекает границу, разделяющую семантические поля с мортальной и витальной семантикой, но уже в обратном направлении: «Я буду говорить лишь о том во веки проклятом покое, куда в минуту помрачения рассудка я привел от алтаря как юную мою супругу, как преемницу незабытой Лигейи белокурую и синеглазую леди Ровену Трмейн из рода Тревейньон» [По 1981, 63].

Смерть леди Ровенны – третий событийный узел новеллы, формируемый очередным переходом актанта наррации через описанные границы, и вновь от витальной к мортальной семантике: «И все же я не могу скрыть от себя, что сразу же после падения рубиновых капель состояние Ровены быстро ухудшилось, так что на третью ночь руки прислужниц уже приготовили ее для погребения, а на четвертую я сидел наедине с ее укутанным в саван телом в тон же фантасмагорической комнате, куда она вступила моей молодой женой» [По 1981, 66].

И, наконец, последний переход, а также выход с уровня элементарных предикаций и пропозиций на уровень макропредикации и, соответственно, макропропозиции: «И тогда медленно раскрылись глаза стоявшей передо мной фигуры. – В этом... – пронзительно вскрикнул я, – да, в этом я не могу ошибиться! Это они – огромные, и черные, и пылающие глаза моей потерянной возлюбленной... леди... ЛЕДИ ЛИГЕЙИ!» (в оригинальном тексте: ... – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA) [По 1981, 68].

Литературоведческая интерпретация этого эпизода известна: любовь героя к утраченной возлюбленной, а, может, и ее собственные свойства (некое подобие «Интеллектуальной красоты» Шелли) заставляют леди Лигейю победить не только собственную смерть, но и Смерть вообще. Не



давая однозначного ответа на вопрос о причинах произошедшего (как и в прочих своих новеллах такого типа), По намекает на существование законов, отличных от законов обыденного мира, но этим миром управляющих. Это, собственно, и есть содержание макропропозиции (события, о котором рассказывается) реализованной в сформированной макропредикации, где актанта уже не просто пересекает границу, разделяющую поля с витальной и мортальной семантикой, но переходит границы умопостигаемого (обыденного) мира, в котором эти семантические поля разделены непроходимой границей, и мира, где этой границы попросту не существует.

«Логистика» формирования данной пропозиции такова. С одной стороны, победа жизни над смертью обеспечивается инерцией многократного челночного движения актанта наррации через границы семантических полей с витальной и мортальной семантикой – это движение *перфорирует*, делает проницаемыми данные границы, а priori, в рамках обыденного, а не романтически ориентированного мира и сознания, непроницаемые, готовит почву для «смыслового прорыва» и, в конечном счете, дезавуирует саму дихотомию жизнь / смерть. Макропропозиция в повествовательном тексте формируется в результате осуществляемого движением актанта конфликтного со-противопоставления составляющих его микропропозиций и снятия этого конфликта. Данное снятие является одновременно и механизмом формирования макропропозиции, и ее содержанием.

При этом пауза, оформленная знаками препинания (в оригинальном тексте и в переводе их набор чуть-чуть отличается), является – через ретардацию – интенсификатором сюжетного развертывания, делает переход через границу семантических полей более эффективным и смыслодержательным.

Но, помимо события, «... о котором рассказано в произведении», в нем реализовано и, как пишет М.М. Бахтин, и «событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели) <...> при этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [Бахтин 1975, 403–404].

Если представить литературный процесс как взаимодействие высказываний, как дискурс, то на основе данных высказываний (литературных произведений, конгломерата литературных произведений, созданных автором или литературно эпохой) также может быть воплощена глобальная репрезентация, которая будет относиться к макрособытию рассказывания, т.е. литературному процессу.

Важно попытаться прояснить и «целостность и нераздельность», и, одновременно, «разность» составляющих событийность нарратива моментов, и, главное, логику их взаимодействия.

Первым шагом к этому объяснению может стать дифференциация двух типов актанта в повествовательном тексте – актанта наррации и актанта коммуникации (см., например, нашу работу: [Миловидов 2008, 15]). В новелле «Лигейя» нарратор совмещает в себе эти функции, а потому они

почти неразличимы. Сделать это легче там, где актанта коммуникации вынесен за рамки художественного мира текста, стоит в принципиальной позиции внеаходимости – традиционная позиция, например, Г. Флобера.

Приведем известный эпизод из первой части «Госпожи Бовари», где умирает первая жена Шарля, состоятельная, но некрасивая и сухая как жердь вдова Элоиза Дюбук, которая, к моменту знакомства героя с Эммой Руо (будущей Эммой Бовари), начинает тяготить молодого героя. После ссоры с родителями Шарля Элоиза неожиданно умирает – так исчезает препятствие, стоящее на пути Шарля к сердцу и руке Эммы. И писатель, единственный раз во всем тексте, отказывается от своей принципиальной позиции внеаходимости и входит в повествование: «Но удар был нанесен. Через неделю Элоиза вышла во двор разве-сить белье, и вдруг у нее хлынула горлом кровь, а на другой день, в то время как Шарль повернулся к ней спиной, чтобы задернуть на окне занавеску, она воскликнула: «боже!» – вздохнула и лишилась чувств. Она была мертва. Как странно!» (перевод Н. Любимова; оригинальный текст: *Quel étonnement!*) [Флобер 1993, 20].

Во фрагменте, предшествующем процитированному тексту, реализуется сюжет из стандартной типологии сюжетов. Ч. Букер все богатство нарративных вариантов, реализованных в повествовательной литературе, сводит к семи инвариантным сюжетно-композиционным схемам, семи основным сюжетам, куда относит, в частности, сюжеты «возрождения», повествующие о чудесном спасении героя или героини от власти темных сил [Booker 2005, 193–213], а также сюжет о преодолении власти чудовища [Booker 2005, 21–29].

Сюжет Шарля в первой части романа – это романтический сюжет освобождения юного героя от власти старой ведьмы, чудесным образом открывающего ему путь к браку с юной красавицей. *Странно* то, что подобные романтически-сказочные сюжеты могут реализовываться там, где царит повседневность («Провинциальные нравы» – так звучит подзаголовок романа)! Последующий же нарратив «Госпожи Бовари» инверсирует букеровский сюжет о Золушке или Гадком Утенке. Правда, относится уже не столько к Шарлю, сколько к Эмме Бовари.

Какова же суть событийности в этом случае и как описать ее в терминах пропозициональной семантики?

Актанта коммуникации выходит за границы семантического поля, сформированного стандартным сюжетом, и это событие, которое связывает стоящую за ним пропозицию с формирующейся пропозицией «отказа», как раз и есть инструмент формирования макропропозиции, лежащей в основе события рассказывания. Содержанием же этой макропропозиции становится сам факт отказа от традиционного сюжета (эстетика противопоставления), его преодоления, а формообразующим началом – поэтическая функция языка в ее направленности на сообщение, на инверсируемый стандартный сюжет и саму логику его инверсирования. При этом поэтическая функция, управляющая конфликтом между стандартным сюжетом

и сюжетом формирующимся, т.е. дискурсивным развертыванием нового текста, инверсирующего стандартный сюжет, играет заодно и роль функции метаязыковой, функции «управления» дискурсом.

Уже на этом основании можно сделать вывод о том, что определяющим в двойной событийности нарратива будет событие рассказывания. У Флобера, боровшегося с поздними изводами романтизма, это было событие отказа от романтического сюжета – этот отказ, по сути, и заставил писателя убить Эмму. У По, который реализовал то, что историки романтизма называют «поэтикой» контраста, просто по определению не могло быть иной пары задействованных семантических полей, кроме как «жизнь» и «смерть», а у его героини, Лигейи – иного выбора, кроме как, преодолев смерть, восстать в теле второй жены своего первого мужа.

Н.Д. Тмарченко, говоря о специфике события рассказывания, видит в нем в качестве результата «... либо совпадение изображаемого этим рассказом “нарушения” границы персонажем с этическими нормами и ожиданиями читателя, либо отклонение от этих ожиданий и этой системы норм» [Тмарченко 2015, 175]. Мы бы уточнили – не столько этическими, сколько эстетическими: ведь нет, как говорил классик, книг нравственных и безнравственных; есть книги хорошо написанные, где писатель, преодолевая запрещающую границу литературных норм, создает новую эстетическую систему (и эти книги становятся событием литературной жизни), и написанные плохо, где автор пассивно следует уже сложившемуся эстетическому канону – таким книгам стать событием не суждено.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
3. Дейк ван. Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
4. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 5–20.
5. Кацнельсон С.Д. Речемыслительные процессы // Вопросы языкознания. 1984. № 4. С. 3–12.
6. Латышева Ж.В. Феномен трансцендирования (историко-философский и социальный аспекты). Владимир, 2012.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
8. Миловидов В.А. Актант // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 15.
9. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносённость с действительностью. М., 1985.
10. По Э. Рассказы. М., 1981.
12. Тмарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении: сюжетологические и нарратологические аспекты // Нарратология и компаративистика. М., 2015. С. 165–177.

13. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001.
14. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
15. Флобер Г. Госпожа Бовари; Саламбо. М., 1993.
16. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
17. Booker Ch. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. London; New York, 2005.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Katsnel'son S.D. *Rechemyslytyel'niye protsessy* [Linguo-cognitive Processes]. *Voprosy yazykoznaninya* [Problems of Linguistics], 1984, no. 4, pp. 3–12. (In Russian).

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Karasick V.I. O typakh diskursa [On the Types of the Discourse]. *Yazykovaya lichnost: institutsional'niy i personal'niy diskurs* [Linguistic Individuality: Institutional and Personal Types of the Discourse]. Volgograd, 2000, pp. 5–20. (In Russian).
3. Tamarchenko N.D. Problema sobytiya v literaturnom proizvedenii: syuzetologicheskiye i narratologicheskiye aspekty. [The Problem of the Event in a Work of Literature: Aspects of Plot-Making and Narration]. *Narratologiya i komparativistika* [Narratology and Comparative Studies]. Moscow, 2015, pp. 165–177. (In Russian).

## (Monographs)

4. Bakhtin M.M. *Lityeraturno-kriticheskiye statyi* [Literary and Critical Articles]. Moscow, 1986. (In Russian).
5. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury I estetiki. Issledovaniya raznih lyet* [Problems of Literature and Aesthetics. Studies from Different Years]. Moscow, 1975. (In Russian).
6. Booker Ch. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. London; New York, 2005. (In English).
7. Dijk van, T. *Yazik. Poznaniye. Kommunikatsiya*. [Language. Cognition. Communication]. Moscow, 1989. (Translated from English to Russian).
8. Latysheva J.V. *Fenomen transtsendirovaniya (istoriko-filosofskiy i sotsial'niy aspekty)* [The Phenomenon of Transcending (Historical, Philosophical and Social Aspects)]. Vladimir, 2012. (In Russian).
9. Lotman Yu.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Fictional Text]. Moscow, 1970. (In Russian).
10. Milovidov V.A. *Aktant* [Actant]. *Poetika. Slovar' aktual'nyh terminov i ponyatiy* [Poetics. The Glossary of Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 15. (In Russian).
11. Paducheva E.V. *Vyskazyvaniye I ego sootnesennost' s deystvityel'nostyu* [The Sentence and its Relation to Reality]. Moscow, 1985. (In Russian).
12. Tyupa V.I. *Narratologiya kak analitika povestvovatyel'nogo diskursa* («Arhi-

yerey" A.P. Chehova) [Narratology as the Analytics of the Narrative Discourse ("The Archbishop" by A.P. Chekhov)]. Tver, 2001. (In Russian).

13. Тура V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse. Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

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

**Миловидов Виктор Александрович.** Тверской государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теории языка и перевода. Научные интересы: нарратология, теория перевода, семиотика.

E-mail: vik-milovidov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4732-6342

**Victor A. Milovidov,** Tver State University.

Doctor of Philology, Professor, professor of the Theory of Language and Translation Department. Research interests: Narratology, Translation Studies, Semiotics.

E-mail: vik-milovidov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4732-6342

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00003

Д.А. Зеленин (Санкт-Петербург)

## ДИСКУРСИВНАЯ ЭМБЛЕМА КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА БАРОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(на материале романа А. д'Обинье  
«Приключения барона де Фенеста»)

**Аннотация.** Данная статья предлагает для введения в научный оборот термин «дискурсивная эмблема» как особого типа презентации общих мест, доктринальных или философских принципов, способного организовывать тексты разных жанров. В статье дается исторический обзор научных подходов к постулированию и решению проблемы эмблемы, явленной в художественном тексте, и на его основе вырабатывается дискурсивное представление об эмблеме, позволяющее удобно вписывать ее не как «триаду» из заголовка / изображения / подписи, а как невизуализированный конструкт символического характера. В статье далее анализируются основания проникновения эмблематики в литературу, указывается ряд теоретических источников, и делаются некоторые замечания о кончестистском характере эмблемы и о доминантной роли метафоры в барочной поэтике и эстетике. Постулируется, что эмблематика стала участвовать в формировании особого поэтического стиля. В качестве примера барочного произведения эмблематического характера в статье приводится анализ «Приключений барона де Фенеста» Агриппы д'Обинье. Показывается, каким образом два главных героя произведения – Эне и Фенест – прообразуют два аспекта эмблемы: словесный и визуальный. Доказывается, что их говорящие имена, их речи и происходящие с ними события раскрывают диалогичность слова и образа не только в эмблематическом, но и в религиозном дискурсе эпохи, а именно в противопоставлении католического воззрения на визуальность – протестантскому. В заключение указываются три ведущих компонента текста: живописная (Фенест), дискурсивная (Эне) и сам процесс эмблематического чтения, раскрывающий настоящие взаимоотношения героев с реальностью.

**Ключевые слова:** эмблема; дискурсивная эмблема; литература барокко; д'Обинье; семиотика.

D.A. Zelenin (St. Petersburg)

## Discursive Emblem as a Theoretical Problem in Baroque Literature (A. d'Aubigné's "Avantures du Baron de Faeneste")

**Abstract.** The article suggests using the "discursive emblem" term, understood as a specially organised way of presenting literary commonplaces, doctrinal or philosophical principles, which is also capable of structuring texts of various genres. Article presents an overview of scientific approaches to postulating and solving the problem of emblem, presented in a literary text. Based on that, we introduce a discursive notion of

emblems, allowing us to usefully fit it not as a inscription / image / subscription “triad”, but as a non-visualised symbolic construct. Article then analyses premises for diffusion of emblematics in literature and there are presented some theoretical notes and remarks on conceptist nature of emblematics and on dominant role of metaphor in baroque poetics and aesthetics, all of which leads the author to conclude that emblematics took part in forming a unique poetic style. Agrippa d’Aubigné’s “Avantures du Baron de Faeneste” are taken as a specimen of a baroque work of emblematic nature and the two main protagonists – Enay and Faeneste – are shown to have served as prototypes of two key emblematic aspects: verbal and visual. It is argued that their charactonyms, their speeches and what happens to them demonstrates dialogics of Word and Image not only in an emblematic, but also in religious aspects of the 17th century: more specifically, in contrasting a catholic view of visuality against a protestant’s one. In conclusion three key components of the text are singled out: a visual (Faeneste), verbal (Enay) and the total process of emblematic reading, showing characters’ genuine relationships with the world around them.

**Key words:** emblem ; discursive emblem ; baroque literature ; d’Aubigné ; semiotics.

То, что мы назвали «дискурсивной эмблемой», уже не раз обращало на себя внимание исследователей эмблематики в разной мере и под разными наименованиями: «эмблематическое мышление», «эмблематический способ зрения», «эмблематическое мировоззрение» (А. Бэйли, Д. Рассел, П. Дэйли, А.А. Морозов), «эмблематическая стихия» (А.В. Михайлов) или «слово-эмблема» (П. Дэйли) и др. Если говорить о степени изученности этого аспекта, то соотношение эмблематики и литературы эпохи барокко – это, наряду с «Emblematum liber» (Книгой эмблем) родоначальника европейской эмблематики А. Альчиато, одна из наиболее часто исследуемых и наиболее разработанных тем в науке об эмблемах, что не мешает ей оставаться областью с огромным количеством лакун. Если в нашем литературоведении об этом подробно писал только А.В. Михайлов, подчеркивая визуализируемую наглядность и «эмблематичность» «готового слова» данной эпохи на скромном материале сонетов А. Грифиуса, Ф. Харсдерфера, Д.К. Лоэнштейна и др., то западная наука берет свое начало именно с этого вопроса, когда Г. Грин выпустил в свет свой труд «Шекспир и эмблематические авторы» (1870). На самом деле сегодня к этому труду уже нельзя серьезно относиться в научном плане: хотя главное его достоинство состоит в том, что Грин первым взялся проанализировать эмблематические мотивы Шекспира, попытался увидеть очевидные «переклички» и понять, за какими образами Шекспира стояли «замаскированные эмблемы», существенный недостаток его концепции состоит в ее всеохватности. Она столь широка, что вбирает в себя как эмблемы, так и иероглифы: иероглифы Гореполлона Грин называет «однозначной книгой эмблем», так же эмблематичен у него и «Корабль дураков» С. Бранта, а его определение функций 3 частей эмблемы крайне упрощает всю сложность эмблематического феномена и не выдерживает никакой критики. Мотто здесь пред-

ставляет тему, девиз изображает ее, а стансы всего лишь облачают ее в язык более или менее поэтический.

После Грина этот аспект эмблематики, не будучи ознаменован сколько-нибудь заметными работами, утратил интерес исследователей и угас до второй половины XX в., когда в немецкой науке произошел «эмблематический ренессанс». «Второе дыхание» открылось благодаря двум наиболее «каноническим» трудам: А. Шелк «Эмблематика и драма в эпоху Барокко» и Д. Форсаж «Эмблема. Изучение аллегорической образности Андреаса Грифиуса» (1966). А. Шелк на драматургическом материале выделил и подробно проанализировал 7 функций «argumentum emblematicum» (эмблематического аргумента), которые образуют некоторый начальный фундамент, но очевидно требуют большей проработки. В его программном труде важно замечание, что «драматургические тексты эпохи барокко переплетены эмблемами, смысл которых зачастую доступен только посредством книг эмблем» [Schone 1968, 89]. Им было пронизательно замечено, что персонажи используют «эмблематические символы, их смысл и поучения, как инструмент знания и толкования, чтобы определить истину и прийти к заключению, убедить, утвердить и оправдать себя, дать основание для сопоставления текущей ситуации с тем, что типично и нормативно, для ориентации частного с основным, базовым, для поднятия изолированного на уровень общего и вечно действенного» [Schone 1968, 90].

В нашей стране А.А. Морозов одним из первых заговорил о том, что «эмблематика получает интенсивное развитие в эпоху барокко, становится его *стилеобразующим* началом» [Морозов 1974, 187], и рассматривал ее аспекты на материале славянских литератур. Вслед за ним А.В. Михайлов, наиболее глубоко разработавший в нашей науке этот аспект эмблемы, постулировал, что «эмблема вплетается во всю совокупность традиций, какие слагают специфическое состояние культуры барокко», говоря также, что эмблема выступала инструментом художественного мышления эпохи и «словно нарочно была придумана для того, чтобы удобно и выразительно заполнить те ячейки, которые предусматривались общим устройством барочного произведения» [Михайлов 1994, 358]. Вольно и невольно А.В. Михайлов точно подчеркнул этимологический аспект эмблемы как «вставки», т.е. что эмблема выступает как организующее начало, как бы по самой своей жанровой природе «вставляясь» в то или иное произведение.

В 1979 г. П. Дэйли выпустил в свет свое хрестоматийное исследование «Литература в свете эмблемы», где, задавшись вопросом, «а существует ли такая вещь, как ‘эмблематическая литература’?», исследователь тщательно проанализировал все аспекты функционирования того, что он объединил под термином «Слово-Эмблема» (Word-Emblem) [Daly 1974, 74, 93] в совокупности трех его разновидностей – а именно, 1) сжатая слово-эмблема; 2) расширенная слово-эмблема; 3) комплексная слово-эмблема [Daly 1974, 114], – и указал, как этот феномен рождается и проявляется в поэзии, драматургии и в романном повествовании на уровне отдельных выражений или целых синтагм. После этих «хрестоматийных» трудов

все аспекты функционирования эмблематики в литературе и поэтике стали сводиться уже к изучению отдельных авторов (Д. Баньян, Э. Спенсер, У. Шекспир и др.), произведений («Потерянный рай» Д. Мильтона), жанров (алхимический роман), направлений (викторианская эмблематика, метафизическая поэзия, эмблематика в литературных течениях XX в.) или национальных литератур [Grove, 2000]. Эти последние труды очень важны для историко-диахронического изучения эмблемы, но, к сожалению, они мало говорят о синтезирующем методе и о поэтике эмблемы, организующей или встраивающейся в другой текст, т.е. чуждую или несвойственную ей знаковую систему.

История научного рассмотрения вопроса показывает, что любая попытка четко артикулировать теорию художественной рецепции данной эпохи вне рассмотрения эмблемы подобна тому, «как не оценивать роль кинематографа или телевидения при анализе литературы XX века» [Nelson 2000, 7].

В обсуждении теоретической стороны вопроса мы будем говорить об эмблеме как об особом поэтологическом дискурсе эпохи, отталкиваясь и местами корректируя положения, выстроенные в рассуждениях А. Шелк, П. Дэйли, Д. Рассела и А.В. Михайлова.

Что мы понимаем под выражением «поэтологический дискурс»? Это в первую очередь переход от эмблемы как легко распознаваемой формы-триады (*inscriptio – imago – subscriptio*) – к различным уже не имеющим в виду структуру и композицию «эмблематической троицы» способам и приемам сообщения эмблематического смысла, в духе «*Denkform*» («формы мысли», «модуса мышления» или «паттерна мысли») в противоположность «*Kunstform*» («формы искусства» или «*aliquid excogitatum*» (чего-то измышленного), по выражению иезуита-теоретика эмблематики К.Ф. Менестрие) Д. Йонса [Jons 1966, 28]. Иными словами, это эмблема, выступающая по преимуществу как определенный способ презентации или коммуникации нравственных общих мест, доктринальных или эзотерических принципов, а также философских идей, где комбинируется «дискурсивный текст с псевдоним–идеограмматическим кодом не–лингвистического свойства» [Russell 1985, 164].

Данный дискурсивный подход исходит из процесса дефрагментации существующих аллегорических наборов и знаковых систем, их рекомбинирование и включения в новые знаковые системы. Понимая эмблему не как семиотическую единицу «*emblema triplex*», а как определенный дискурс, мы можем говорить о том, что герой Гриммельсгаузена на необитаемом острове в следующих словах занимается именно созданием эмблематических рядов, «религиозной эмблематизацией» (П. Дэйли): «видя колючее растение, я вспоминал о терновом венце Христовом; видя яблоко или гранат, я вспоминал о грехопадении прародителей и оплакивал его; добывая из дерева пальмовое вино, я воображал себе, сколь кротко и милосердно Искупитель мой проливал кровь за меня на древе Святого Креста; видя море или гору, я припоминал то или иное чудесное знамение

или историю с нашим Спасителем в подобных же местах; найдя один или несколько камней, удобных для бросания, я представлял своему взору, как жиды побивают Христа камнями» и т.д. Когда Симплиций ведет эту речь, мы должны увидеть за этим особую дискурсивную модель эмблемы, формирующую особое восприятие реальности и особое слово, «выдающее свою способность замыкаться в собственно эмблематический образ» [Михайлов 1995, 375]. Выражаясь апофатически, это не есть, во-первых, эмблема книжная, не есть привычная «*emblema triplex*», и, во-вторых, это не есть тот «статический» вид эмблематики, о котором пытались писать теоретики эмблемы XVI–XVII вв., но более «динамически» развивающийся ее этап.

Дискурсивная модель – наиболее широкий и тотальный ракурс рассмотрения символизированности художественного пространства, не сводящийся ни отдельно к аллегории как особому приему, ни к метафоре, ни к набору частных тропов и т.д., но обращенный именно к эмблематически встраиваемому, структурирующему, толкующему мир и визуализирующему неиллюстрированные тексты знаку («эйдетичность слова», по словам А.В. Михайлова). Эта модель однозначно включает в себя «прочтение книги Природы» в свете эмблематических конструкций, представленных в книгах эмблем той эпохи или, если угодно, мировоззрение «через эмблематические очки». Б.Дж. Нельсон в своей диссертации об «эмблематическом модусе репрезентации» писал, что самым памятным примером «чтецов» окружающего мира, или мы бы сказали, «эмблематистом», является литературный пример дон Кихота, который «материальную реальность трансформировал в аллегорические компоненты своего рыцарского плана» [Nelson 2000, 17]. Эта модель также продемонстрирует подход к тексту посредством некоторого «глобального образа» взамен привычного нам «линейного» чтения.

П. Дэйли отмечал, что эмблема «помогла сформировать практически каждую форму словесной и визуальной коммуникации на протяжении XVI–XVII вв.» [Daly 1974, 1]. Исходя из этих слов, мы полагаем, что дискурсивная модель эмблемы (берущая художественную синтагму в ее целостности), обладает также известным свойством конструируемости и, следовательно, способна организовывать тексты любых, как художественных, так и нехудожественных жанров, и для этой цели ей уже не нужны *motto*, *pictura* или *explicatio*, но необходимо состоять в качестве только текстовой единицы. Эмблематический дискурс может нам объяснить, к примеру, откуда у Декарта в его «Рассуждении о методе» (1637) вдруг возникает хорошо знакомый читателю книг эмблем образ «обвивающего дерево плюща» или, скажем, тенденцию, когда эмблемы свободно инкорпорировались в такие неестественные для себя контексты, как песенные книги (Голландия) или алхимические трактаты (Франция, Германия).

Еще Р. Шэррок в статье «Д. Баньян и эмблематические писатели» замечал, что «выслеживая эмблемы, мы можем с уверенностью предполагать знакомство Беньяна с Куорлсом, Уиттни и, вероятно, Уизером. Однако нам

следует опасаться приписывать литературе то, что принадлежит также народной проповеди и сельским «притчам во языцех» [Sharrock 1945, 107]. Предмет нашего обсуждения вполне учитывает эти опасения, и именно такой подход позволит нам увидеть и понять эмблематический процесс прежде всего как идею и отражение особой ментальности той эпохи, увидеть репрезентативные механизмы, при помощи которых «из слова извлекается вся потенция визуального» [Михайлов 1995, 364] и разглядеть сочленения эмблематического и художественного в литературе эпохи барокко, наконец, открыть перспективу для рассмотрения всех остальных вне-книжных контекстов эмблематики той эпохи.

\* \* \*

Вначале укажем на ряд факторов, обусловивших это тесное сцепление эмблематики с литературой. В целом, связка символического с т.н. «*furog roeticus*» (поэтическим вдохновением) наблюдается еще у авторов конца эпохи Возрождения. Одно из проявлений этого можно видеть в сонетах из «*Degli Egoici Furori*» Д. Бруно, яркого примера «голой эмблематики» или в «О героической поэме» Т. Тассо, где он предлагает «соединить платоновскую теорию познания с символической концепцией Ареопагита» [цит. по Gombrich 1972, 157]. Будучи прославленным академиком, а также другом Ч. Рипа, он обозначил символику как часть поэтики, а в произведении «Граф, или об Импрезе» он во вполне платоновском духе связывал божественное вдохновение поэта с идеальной теорией познания, превратив поэзию в синоним познания божественной истины, а символ – в фокус всякого творения или познания. Так утвердилось воззрение, что к Идее в ее высшем смысле мы не способны подобраться иначе, чем при посредстве Поэзии, когда «*natura naturans*» (творческий акт) уподобляется творению, «*natura naturata*».

А.-Э. Списка несколько образно и замысловато высказывалась об этой тенденции, что «поэзия есть ‘дефиле’ иконологических пороков и добродетелей, это то, что лучше всего позволяет мизансценировать символический образ в эмблематику <...> Поэт есть пророк, который создает мир посредством заклинательниц чародейства, философским камнем которого является символ. Это поэтическая структура *par excellence*, и поэзия, сочиненная человеком, есть эманация – в гностическом смысле слова – символической сферы» [Spica 1996, 196–97]. Ввиду подобного *zeitgeist* (духа времени) эмблематика не могла не проникать в другие художественные жанры, в которых как осмысление эмблемы, так и образование метафоры подчинялись принципу остроумия или кончеттизма, заключающемуся в неожиданном сближении и сочетании далековатых идей и представлений. Для метафоризма литературы барокко были характерны две противоположные тенденции: метафорические «цепочки» все усложняющихся и разветвляющихся значений как бы уходят в бесконечность, и в то же время они словно возвращаются по замкнутому кругу. Эта риторическая культура «готового слова» А.Н. Веселовского, которую в связи с эмблематикой подчеркивал и А.В. Михайлов, служила также фактором обновления, разви-

тия и варьирования традиционных мотивов, образов и сравнений. Поэтому эмблематика с ее сильной иконологической преемственностью, традициями переосмысления изображений, а также богатым набором девизов и литературных ассоциаций и стала особенно благодатной почвой для нее. Вместе с тем «эмблематическое мышление» эпохи барокко очень долго сохраняло связь с риторикой, поэтому путь от оперирования «готовыми формулами» до индивидуализированной поэзии оказался еще очень долгим.

Так эмблематика стала участвовать в формировании особого поэтического стиля. Многие поэты той эпохи создают эмблемы или «стихи на картину», а многие их тропы очевидно эмблематичны. Т.е. структура эмблемы начинает служить определенной моделью для создания не только лирических, медитативных и дидактических стихотворений (поэты-метафизики, М. Сцэв, Д. Беньян и др.), но и для прециозного романа и для романа-энциклопедии в эпоху Барокко. Не забудем указать на популярность эмблематики в ораторской прозе, когда авторы проповеди распознали в ней одно из лучших средств дидактического внушения, в слове, явственно соединенном со зрительным образом. В итоге эмблематический образ стал исполнять в проповеди функцию «приклад» или своего рода готового *exemplum*’а, а эмоциональное возбуждение, вызываемое полетом риторической мысли, подкреплялось неоспоримой конкретностью эмблемы и ее нравственным уроком. Проповедник, по словам А.А. Морозова, «как бы досказывает то, что, по его мнению, заключено в изображении, усиливая его внутренний смысл и расцветивая новыми уподоблениями» [Морозов 1979, 33]. Ввиду всех этих сложных тенденций эмблематика неизбежно стала осознаваться как часть литературы и поэтики эпохи барокко.

\* \* \*

Мы далее обратимся к образам и мотивам «эмблематического дискурса» в романе французского барочного писателя Агриппы д’Обинье, чтобы увидеть, как в нем имплицитно, закодированно и неявно даны по сути наиболее фундаментальные механизмы «эмблематического чтения».

Комический роман «Приключения барона де Фенеста» (1630) – это повествование в форме диалога между выскочкой-католиком по имени Фенест, надеющимся быстро продвинуться в армии, «просить при дворе», получить признание на земле и обрести спасение на небесах. Его собеседник Эне представляет скорее протестантско-кальвинистское мировоззрение, это умеренный и уравновешенный человек, живущий в деревне и далекий от необходимости появляться при дворе. На протяжении романа они пытаются убедить друг друга в правоте собственных взглядов и разнящихся теологических верований. Фенест, как мы увидим ниже, гораздо больше проявлен в сфере «образного», он часто описывается в романе, тогда как Эне почти не описан, его нельзя понять как «образ», он скорее генерализует собой словесный дискурс и динамический процесс веры в действии.

Их «говорящие» имена эксплицированы автором еще в предисловии и служат подсказкой исследователю: по моде на все греческое, имя «Эне»

(Enay) есть офрануженное «είναι», т.е. «быть», тогда как «Фенест» (Fae-neste) – это очевидное указание на «φαίνομαι», т.е. «казаться», «представляться», «слыть». При этом герои онтологически не абсолютно антитетичны друг другу, и даже в имени «Fa-en-este» присутствует частичка «en», как бы роднящая оба имени. Таким образом, два центральных героя романа воплощают полюс условно «образного», живописного, «кажимостного» и внешнего (Фенест) – и полюс «бытийственного», словесного, не-поверхностного и рефлексивного (Эне), которые, сошедшись при подобной разнонаправленности, все же принимают участие в бытии друг друга. Устроенность всего романа выходит такой же, как и бимедиальность эмблематики, как сложные взаимоотношения «Слова» и «Образа» в эмблеме, оформленные в виде непрерывного диалога, разбитого на 76 глав. Прочитывая роман в перспективе такого рефлексивного чтения невозможно не замечать, как речь Эне постоянно мотивируется образной презентацией Фенеста, которая (как и эмблема), не завершена и обманчива, если ее не эксплицитовать (эмблематический полисемантизм).

Д'Обинье не мог не быть знаком с эмблематической практикой, в которой на одной странице располагался как образ, так и текст, и в своих «Приключениях» он разработал новую форму эмблемы, а именно текст, дающий внутри самого себя определенный Образ, который сам же текст берется глоссировать, комментировать и толковать. В «Приключениях» образы даны не в конкретной форме, что мы были бы вправе ожидать от книги эмблем (красивую гравюру и несколько пояснительных фраз), но читатель должен скорее внутренне сформировать очертания текстуального образа. Эмблематический рисунок бытует здесь не как у Альчиато, в отношении к словам, но скорее в соединении сословиями, визуализирован только через слова. Такой образ существует только внутри текста и отличается от слов комментария: к примеру, описания Фенеста появляются в соединении, но в то же время и отдельно от реакций Эне на них.

В контексте эмблематического прочтения романа ярко высвечены два отношения к проблеме визуального и словесного, условно католическое (Фенест) и протестантское (Эне). Д'Обинье, очевидно, державшийся протестантского воззрения Эне, относится к каталитической аллегорической интерпретации знаков и таинств как к иллюзии и стремится скорее выстроить точную эквивалентность между словом и вещью. Проблема «словесного» выражена, конечно, в отношении к Слову Божию: Эне учит, что вместо того чтобы толковать аллегорически или символически, мы должны с трезвостью кальвинистских проповедников читать со вниманием к смыслу слова, т.к. именно оно проясняет соответствующий образ: «Нет-нет, нашим пасторам такое не дозволено, им запрещены даже аллегории, они обязаны строго блюсти дух и букву текста проповеди» [д'Обинье 2001, 127]. Эмблематика не могла не сделаться постоянным предметом обсуждения и полем борьбы католиков и протестантов в ту эпоху, в том числе и во взаимоотношениях двух героев романа.

Характерная черта эмблематического чтения – это то, что часто в ро-

мане Фенест легковерно описывает некую ситуацию, давая некий даже экфрастический образ, который он не может понять, а на Эне возлагается задача критически его оценить, т.е. словно бы обеспечить текстовый компонент эмблемы. В 17 главе IV книги, комментируя изображение на полотне «Impietà» (Триумф Нечестивости) [д'Обинье 2001, 154], голова которой склонена от стыда, Фенест неверно заключает: «Фенест. Ну вот, видите, Нечестивость прячет свой лик, опасаясь выставить его напоказ; стало быть, желание покрасоваться во всем блеске не противоречит набожности», на что Эне поправил его в духе того, что «таким здесь не место, пусть уступят дорогу тому, кто сколотил себе состояние turpibus artibus (постыдными делами)» [д'Обинье 2001, 154]. Оба персонажа не абсолютно противопоставлены как «быть» и «казаться», но их контраст усложнен тем, что Эне также принимает участие в кажимости и лицемерии, хотя это отличается от поведения Фенеста: так мы узнаем, что под камзолом он скрывает кинжал.

Можно выделить 3 главных компонента этого текста: живописную, или описание Фенеста, дискурсивную, или толкование Эне описаний Фенеста и его мира, и, наконец, сам процесс эмблематического чтения, проявляющийся через взаимоотношения героев и их отношения к реальности.

В Фенесте автор критикует поверхностность толкования как чувственное заблуждение, т.е. католическую черту: все бытие Фенеста абсолютно изобразительно. Эне судит о внешнем виде по-протестантски интериоризированно, согласно с Волей Божией, а у Фенеста определение истины основывается лишь на кажимости: «Фенест. Как же вы определите благое намерение? Эне. Его можно назвать благим, когда оно отвечает понятию добра. Фенест. А сверх того, благое намерение должно быть видимым» [д'Обинье 2001, 37].

Эмблематическое чтение, как преподносит его автор, есть фактор Спасения. Фенест в 14 главе III книги пересказывает «пророчество Богоматери», которое в первоначальном прочтении Эне кажется предсказанием конца света. Но сложная структура пророчества рассыпается, когда Эне ухватывается за одно ключевое слово, распутавшее этот код, и пророчество на проверку оказывается простой историей о жатве конопли. В этом смысле рассказ Фенестом этой энигмы и ее словесная разгадка представляет миниатюрную модель того, как следует читать «Приключения» и верифицировать «кажимость» истинной сущностью: «Эне. Загадка сия составлена остроумно; что же до пророчества, то тут его вовсе нет, одна видимость. Фенест. Как так “видимость”? Эне. Терпение, мой друг, сейчас я объясню вам все загадочные места в этой писанине; одно только слово помогло мне найти ключ ко всему остальному» [д'Обинье 2001, 85], и далее следует огромный толковательный пассаж, по объему сравнимый с величиной настоящего эмблематического комментария. В 14 главе IV книги Фенест охраняет белый камень, объясняя это «Откровением», что это символ спасения на Страшном Суде. Но, продемонстрировав его Эне, он получил отповедь, что «камешек этот – всего-навсего средство от колики»

[д'Обинье 2001, 146].

Фенест по своей природе не способен читать ни полно, ни критически, ни эмблематически (в смысле «остроумного» и «ищущего символы» чтения), проясняя через это конфигурацию всех элементов, и поэтому его можно было бы вывести как эмблему невнимательного читателя. Это относится и к читателю самих «Приключений», текст которых вращается в основном вокруг Фенеста, и на первый взгляд как бы пренебрегает Эне. Но вся «образность» Фенеста – это репрезентация эмблемы, которой не достаёт динамического дискурса, так, например, он рассказывал: «Фенест. Ах, сударь, не будь у меня других доказательств моей знатности, я бы всем показывал приговоры Верховного суда парламента, по которым одному из моих дедов отрубили голову в Тулузе за то, что он изнасилывал монашенку, а моего дядю и сына обезглавили за убийство священника. Заметьте: обезглавили, а не повесили, – это *само за себя говорит!*» [д'Обинье 2001, 124]. Т.е. никакого комментария он не даёт, но порождает образы, которые могут комментировать другие – Эне или читатель.

Важно, что однажды, в 17 главе III книги Эне говорит Фенесту о тексте самих «Приключений» или тексте наподобие их, т.е. перед нами разворачивается метатекст, схожий с тем, как в «Дон Кихоте» персонажи читателя о своих собственных похождениях в книге Сервантеса. Для нас важно, что персонаж отсылает к тексту, в котором он находится, словно он уже завершён, т.е. Эне подготавливает «Приключения» как тот текст–объект, который будет содержать свой собственный внутренний комментарий или эмблему. Он рассказывает Фенесту о книге, написанной его соседом, где персонаж кихотовского типа занимается обычными земными вещами, пренебрегая религией. Описание книги показывает, что её протагонист – это сам Фенест, материализованный Эне. Хотя из другого места видно, что Фенест и сам убеждён в своей несубстанциальности, что на самом деле он «φαίνε[σ]ται», когда придворный маг без труда убеждает Фенеста в том, что тот невидим, или, иначе говоря, что его хрупкая «картинность» связана с реальностью лишь посредством слов, словесного дискурса – Эне, который, словно в эмблематической структуре, сопровождает и всегда разрабатывает картинку, *imago*. Так мы понимаем, что Фенест в романе есть та картина, на которой и разворачивается весь нарратив Эне. Дискурс Эне подчас бывает независим от изображения и порой демифологизирует и опровергает его, но главное, что Образ и Слово взаимно референциальны, т.е. эмблематичны и вместе с тем взаимно противоположны. Любопытное совпадение (или авторский замысел), что связующая оба имени частичка «en» – это ещё и латинское междометие «вот, гляди», с которого часто начинаются многие эмблематические эпиграммы.

Сложная структура романа обнаруживает три узловых момента: Фенеста – как кажимость и сплошную зрительность (*imago*), Эне – как словесный толкующий дискурс (*verbum*), а также самого автора как медиатора между ними, интерполирующего пространство между ними. Помимо метатекстуальной выше автор также незаметно вплеп самого себя в текст

(экфрасис) гобелена, изображающего колесницу Невежества, которая ехала по полу, списанному из «Всеобщей истории» самого д'Обинье. И когда в последних строках романа Эне спрашивает: «Эне. Итак, господин барон, вот вам подробнейшее описание сих разнообразных гобеленов; среди кого вам желательно было бы показаться? Фенест. Башка святого Арно! Само собой, я бы хотел идти в рядах триумфаторов и прослыть победителем! Эне. Всего лишь прослыть? А я так желал бы и в самом деле быть им» [д'Обинье 2001, 162], то Фенест все равно выбрал эмблему кажимости, а слова Эне исполнены трагизма его роли как Слова. Таким окончанием романа автор показал дихотомию Образа и Слова в эмблеме, в которую мы, читатели, неизбежно вступаем в процессе эмблематического чтения, когда мы должны двигаться за пределы поверхностной кажимости к конечной реальности (в старофранцузском это видно лучше, чем в современном: *par-estre* (совр. *paraître*, казаться) → *estre*).

А.В. Михайлов справедливо указывал на то, что в качестве смыслового элемента «эмблема всегда есть составная часть *книги*, т.е. некоторого произведения–книги, некоторого смыслового объёма, – все равно, составляет ли она часть книги эмблем, или входит как элемент в художественное или научное произведение, или в модифицированном и отраженном виде входит в чисто словесный текст романа или драмы» [Михайлов 1995, 360]. В этом отношении роман д'Обинье показал одну из таких оригинальных модификаций эмблематического дискурса эпохи, в процессе которой сам роман превратился в большое эмблематическое полотно, где в образе протагонистов друг с другом постоянно играют и взаимодействуют «Слово» и «Образ», экфрастическое и дискурсивное, зрительно-визуальное и смысловое.

## ЛИТЕРАТУРА

1. д'Обинье Т.А. Приключения барона де Фенеста. Жизнь, рассказанная его детям. М., 2001.
2. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391.
3. Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Сб. 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. С. 184–227.
4. Морозов А.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 13–38.
5. Daly P.M. Literature in the Light of the Emblem. Toronto, 1974.
6. Gombrich E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance. New York, 1972.
7. Green H. Andrea Alciati and his Books of Emblems. London, 1872.
8. Grove L. Emblematics and 17th Century French Literature. Charlottesville, 2000.



9. Jons D.W. *Das 'Sinnen-Bild'. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart, 1966.

10. Nelson B.J. *The Emblematic Mode of Representation in the Spanish Golden Age. The invention, deployment and critique of an allegorical way of seeing*. Diss. University of Minnesota, 2000.

11. Russell D. S. *Emblem and Device in France*. Lexington, Ky., 1985.

12. Schone A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munich, 1968.

13. Sharrock R. *Bunyand the English Emblem Writers // The Review of English Studies*. 1945. Vol. 21, № 82. P. 105–116.

14. Spica A.E. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580–1700)*. Paris, 1996.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Sharrock R. *Bunyand the English Emblem Writers. The Review of English Studies*, 1945, vol. 21, no. 82, pp. 105–116. (In English).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Mikhaylov A.V. *Poetika barokko: zaversheniye ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: The End of Rhetoric Epoch]. Istoricheskaya poetika: literaturnyye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya [Historical Poetics: Literary Epochs and Types of Literary Mentality]*. Moscow, 1994, pp. 326–391. (In Russian).

3. Morozov A.A. *Emblematika barokko v literature i iskusstve petrovskogo vremeni [Baroque Emblematics in Literature and Art of Peter I's Time]. 18 vek. Sb. 9. Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoy treti 18 veka [The 18<sup>th</sup> Century. Vol. 9: Problems of Literature's Development in Russia in First Half of the 18<sup>th</sup> Century]*. Leningrad, 1974, pp. 184–227. (In Russian).

4. Morozov A.A. *Emblematika i eye mesto v iskusstve barokko [Emblematics and Its Place in Baroque Art]. Slavyanskoye barokko: istoriko-kul'turnyye problemy epokhi [Slavic Baroque: Cultural-Historical Problems of the Epoch]*. Moscow, 1979, pp. 13–38. (In Russian).

### (Monographs)

5. Daly P.M. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto, 1974. (In English).

6. Gombrich E.H. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. New York, 1972. (In English).

7. Green H. *Andrea Alciati and his Books of Emblems*. London, 1872. (In English).

8. Grove L. *Emblematics and 17th Century French Literature*. Charlottes-

ville, 2000. (In English).

9. Jons D.W. *Das 'Sinnen-Bild'. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart, 1966. (In German).

10. Russell D.S. *Emblem and Device in France*. Lexington, Ky., 1985. (In English).

11. Schone A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munich, 1968. (In German).

12. Spica A.E. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580–1700)*. Paris, 1996. (In French).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

13. Nelson B.J. *The Emblematic Mode of Representation in the Spanish Golden Age. The invention, deployment and critique of an allegorical way of seeing*. Diss. University of Minnesota, 2000. (In English).

**Зеленин Даниил Андреевич**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, преподаватель департамента филологии.

E-mail: dzelenin@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-8268-019

ResearcherID: B-4961-2019

**Daniil A. Zelenin**, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Lecturer at the Department of Philology.

E-mail: dzelenin@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-8268-019

ResearcherID: B-4961-2019

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00004

А.Е. Ефименко (КНР, Ланьчжоу)

### «ВНЕЗАПНЫЙ ПРИСТУП» КАК ПРИЕМ ПОРОЖДЕНИЯ ЗАЧИНА ТЕКСТА

**Аннотация.** В статье рассматривается классификация Томашевским приемов зачина, или приступа, художественного текста: «прямая экспозиция» и «внезапный приступ». При «прямой экспозиции» текст открывается зачином-резюме; при «внезапном приступе» текст – репликой действующего лица. В статье предлагается рассматривать «внезапный приступ» как прием порождения текста, в частности, прием порождения аналепсиса, или ретроспекции. Показано, что «внезапный приступ» может выполнять разные функции. Так, в одних текстах «внезапный приступ», располагаемый в «настоящем персонажей», используется для того, чтобы своим вводом вызвать последующий аналепсис в «прошедшем персонажей», несущий разъяснение материала, введенного «внезапным приступом». В других текстах «внезапный приступ» осуществляет функцию ввода связанных мотивов или ввода темы для последующего раскрытия, причем в этом случае прием «внезапный приступ» позволяет порождать весьма большой сегмент текста, если он содержит достаточно много мотивов или потенциально содержательную тему, которые ожидают своего развертывания в аналептическом фрагменте. В обоих случаях аналепетический фрагмент может передаваться либо в прямой речи персонажа, либо в так называемой авторской речи. Непосредственным материалом для анализа служат различные произведения известных русских писателей XIX–XX вв.: Чехова, Куприна, Островского, Аксенова.

**Ключевые слова:** «внезапный приступ»; приемы порождения; прием аналепсиса; функция аналепсиса-разъяснения; функция ввода связанных мотивов; функция ввода темы для раскрытия.

A.E. Efimenko (China, Lanzhou)

### Point of Attack as a Text Introduction Generating Device

**Abstract.** The article deals with Tomashevskiy's classification of types of introduction in the fictional text: direct exposition and point of attack. In the case of direct exposition, the text is opened with an introductory resume, while the use of the point of attack means that the text is opened with a speech or catchword of a character. I propose to consider the point of attack as a text generating device, particularly, as an analepsis generating device. The point of attack shows different functions. In some texts where the point of attack is located in "the character's present", it fits to cause the analepsis in "the character's past", which gives an explanation of a material introduced by the point of attack. There are also such texts where the point of attack works as introduction of connected motifs, or of a topic to be explained further, and in these cases the point of attack device can produce a large text segment if it brings various motifs or potentially

core topic to be elaborated in the analeptical fragment. In both cases the analeptical fragment can be conveyed through a character's direct speech or through the so-called author's speech. The different works of famous Russian writers of 19–20 centuries such as Chekhov, Kuprin, Ostrovskiy, Aksionov are taken as primary sources for the analysis.

**Key words:** point of attack; generating devices; analepsis device; analepsis as explanation function; connected motifs introduction function; theme to be developed introduction function.

Среди множества новаторских нарратологических идей и концепций, разработанных или даже только очерченных Б.В. Томашевским в его «Поэтике», таких как теория и типология мотивов, слежение за персонажем, категория мотивировки и ее типы и др., введенная им сюжетная категория «внезапный приступ» остается в теоретической поэтике все еще недостаточно замеченной, отрефлексированной и тем более кодифицированной. Между тем «внезапный приступ» – это один из самых распространенных и частотных нарративных приемов, осуществляющих исходное развертывание сюжета.

Позволим себе напомнить рассуждения Томашевского. Анализируя варианты зачина, или приступа, т.е. абсолютного начала художественного текста (зачин и приступ – синонимические термины Томашевского [Томашевский 1996, 185]), автор «Поэтики» резонно отмечает, что для «сюжетного оформления фабулярного материала <...> необходим повествовательный ввод в исходную ситуацию» [Томашевский 1996, 185]. Томашевский указывает, что этот ввод может осуществляться по-разному.

Его первый способ – «прямая экспозиция», когда «автор прежде всего приступает к ознакомлению нас с участниками фабулярного материала» [Томашевский 1996, 185]. Томашевский не дает никаких примеров, поэтому предложим их самостоятельно. По нашему мнению, прямой ввод представлен в таких произведениях с зачинами-резюме, как «Барышня-крестьянка» и «Дубровский» Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Муму» Тургенева, «Коллеги» Аксенова. Например, в «Коллегах» глава I открывается главкой-экспозицией трех главных героев – студентов медицинского института Алексея Максимова, Владислава Карпова и Александра Зеленина под названием «Кто они такие?» [Аксенов 1969, 5]. Она построена следующим образом: сначала дается пересказ анкетных данных этих молодых людей, затем – их монологи-самопрезентации на своего рода интервью и, наконец, несколько абзацев, озаглавленных «От автора», – их сжатые характеристики в так называемой авторской речи, как если бы они были живыми людьми. Экспозиция заканчивается простой итожащей фразой «Вот они какие» [Аксенов 1969, 7], после чего начинается изложение завязки фабулы повести: «И сейчас, весной 1956 года, они идут втроем против ветра и думают все об одном» [Аксенов 1969, 7] – о распределении после вуза.

Вернемся к классификации вариантов зачина, предложенной Томашевским. Другой способ «ввода в исходную ситуацию», по Томашевско-

му, – это прием «внезапного приступа», *ex abrupto* (лат.) ‘внезапно, сразу, неожиданно, без предварительной подготовки’: «изложение начинается с уже развивающегося действия, и лишь постепенно автор знакомит нас с ситуацией героев» [Томашевский 1996, 185]. Вновь нет никаких примеров, поэтому мы снова даем свои. Вероятно, наиболее наглядный «внезапный приступ» имеет место в тех художественных текстах, которые открываются репликой действующего лица. Именно так начинаются тексты многих произведений зарубежной и русской литературы XVIII–XX вв.: «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Евгений Онегин» Пушкина (если не считать эпиграфа и посвящения), «Тарас Бульба» Гоголя, «Кто виноват?» Герцена, «Отцы и дети» Тургенева, «Война и мир» Толстого, «Приключения Тома Сойера» Твена, большое количество рассказов и новелл Чехова: «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало», «Экзамен на чин», «Невидимые миру слезы», «В бане», «Унтер Пришибеев», «Мальчишки»; «На соли» Горького, «Олеся» Куприна, «Как закалялась сталь» Островского, «Молодая гвардия» Фадеева, «Бильярд в половине десятого» Белля и мн. др.

Обычно об этом приеме говорится как о способе сразу заинтересовать, заинтриговать читателя. При этом оценка эффективности приема весьма разнится: так, М. Горький категорично утверждает, что «начинать рассказ “диалогом” – разговором – прием старинный, художественная литература давно забраквала его. Для писателя он невыгоден, потому что почти всегда не действует на воображение читателя» [Горький 1935, 270]. В сравнительно недавнем описании Л.В. Чернец приемов поэтики читаем: «У текста <...> есть начало: <...> всегда – первая строка, первый абзац. Роль начала ответственна: ведь это приглашение к чтению, которое может принять или не принять читатель» [Чернец 2004, 334]. Как видим, и у Горького, и у Чернец в их анализе начала текста внимание сосредоточено на одном и том же – на заботе о «воображении читателя», на его «приглашении к чтению», т.е. ими учитывается только рецептивный аспект приема, аспект его восприятия читателем.

Серьезным шагом вперед в осмыслении феномена начала текста (а также и его конца) стало понимание этих сегментов как «сильных позиций текста» [Арнольд 2010, 69]. Однако и эта концепция уводит исследование скорее в область психологии, чем поэтики, ведь начало (или конец) текста оказываются в «сильной позиции» потому, что это «такое место в тексте, где они (начало и конец текста – *A.E.*) психологически (курсив наш – *A.E.*) особенно заметны» [Арнольд 2010, 69].

Между тем, не менее интересен и важен, чем рецептивный аспект текста, его порождающий аспект, а именно, такое его имманентное свойство, как способность быть мотивировкой последующих эпизодов сюжета, способность порождать их.

Порождающий метод исследования в общем виде был заявлен лишь через почти полвека после Томашевского в работах по порождающей поэтике 60–80-х гг. А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым [Жолковский, Щеглов

2012]. Чрезвычайно ясно обозначив вопрос о механизмах порождения текста и даже создав перспективную типологию приемов порождения, таких, например, как предвестие, повторение, нарастание, противопоставление, патетическое развитие, совмещение и др. [Ефименко 2017, 169], Жолковский и Щеглов, к сожалению, не придали должного значения вопросу о том, на каких именно уровнях художественного текста действуют эти категории – на уровнях фабулы или сюжета [Ефименко 2019, 18–21].

Зато вопрос об уровнях текста и их единицах был достаточно четко поставлен и раскрыт Ж. Женеттом [Женетт 1998, 65], а в отечественной нарратологии – В.И. Тюпой [Тюпа 2009, 96]. Поэтому мы, используя концепцию «внезапного приступа» Томашевского и принцип порождающего подхода Жолковского и Щеглова, в своей работе в наибольшей мере методологически опираемся на трехуровневую концепцию повествования Женетта и на понимание Тюпой структуры художественного текста, в частности, на его трактовку фабулы как «квазиреальной цепи событий» [Тюпа 2009, 36] и сюжета как «системы эпизодов, которые слагаются в сплошную цепь участков текста» [Тюпа 2009, 41].

В нашей статье мы намерены поставить и хотя бы в первом приближении решить такую частную проблему порождающей нарратологии, как синтагматическое влияние приема «внезапный приступ» на функционирование в наррации другого ее приема – приема аналепсиса, или ретроспекции. Напомним, что аналепсис [Женетт 1998, 75] – это прием объектной организации повествовательного текста [Тюпа 2009, 35], заключающийся в нарушении хронологического изложения данных диегезиса, исполняемого в «настоящем персонажей» [Маслов 2004, 217]. В тексте, ведущемся из «настоящего нарратора» и повествующего о «настоящем персонажей», в какой-то момент излагаются события из «прошедшего персонажей», т.е. в «исходный» текст вводится «производный» текст, в котором сообщаются более ранние, предшествующие «настоящему персонажей» элементы диегезиса, после чего повествование вновь возвращается в «настоящее персонажей».

Далее перейдем к примерам – новеллам, рассказам, романам и повестям, начинающимся «внезапным приступом» с целью выявления функций этого приема.

Рассмотрим сначала раннюю сатирическую новеллу А.П. Чехова «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало». Ее текст открывается фразой неизвестно кого (назовем его X) неизвестно кому (назовем его Y) о неизвестно ком (назовем его Z): «–Тсс... Пойдемте в швейцарскую, здесь неудобно... Услышит...» [Чехов 1984, 13]. Предварительно можно лишь отметить, что X и Y обозначены множественным числом глагола – формой «Пойдемте», а Z – единственным числом: «Услышит».

В следующем эпизоде, который мы озаглавим «В швейцарской» (здесь и далее для удобства изложения мы будем давать свои условные заглавия эпизодам анализируемых сюжетов), передаются высказывания этих X-в и Y-в. Ими оказываются мелкие чиновники Дездемонов, Кашалотов и Зрач-

ков. Из их речей друг другу становится ясно, что все они возмущены Z-м, их начальником, его грубостью и хамством по отношению к ним. Каждый в своем высказывании приводит какой-либо пример этого, образующий аналептический сингулятивный микроэпизод: Кашалотов цитирует грубую шутку начальника, спросившего у него «намедни»: «В чем это у тебя рыло?» [Чехов 1984, 13, 14]; Зрачков вспоминает, как начальник «однажды» [Чехов 1984, 13] обозвал его жену девкой.

Итак, в «Депутате» «внезапный приступ», состоящий из одной реплики и выраженный одной сверхмалой сценой А «← Тсс... Пойдемте в швейцарскую, здесь неудобно... Услышит...», вследствие своей семантической неполноты, неясности, недосказанности порождает следующий эпизод – эпизод В «В швейцарской», который, в свою очередь, включает в свой состав микроэпизоды (выраженные, кстати, не в авторской речи, а в речи персонажей), содержащие сингулятивные аналептические фрагменты. Семантически эти аналепсисы являются разъяснением природы введенных во «внезапном приступе» актантов X-в, Y-в и Z-а и их отношений – отношений ненависти подчиненных к начальнику и еще большего страха перед ним, отраженного в инициальной реплике «внезапного приступа» «← Тсс... Услышит...», выполняющего одновременно и функцию предвещения.

В романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» текст 1-й главы также открывается «внезапным приступом» – приказом неизвестно кого: «← Кто из вас перед праздником приходил ко мне домой отвечать урок – встаньте!» [Островский 1973, 9], и спустя несколько фраз следует вопрос говорящего (им оказывается поп Василий, учитель закона божьего) к ученикам: «← А махорку кто в тесто насыпал?» [Островский 1973, 9]. Так начинается 1-й сценический эпизод романа «Поиски попом виновника хулиганства»: поп обыскивает своих учеников в поисках следов махорки, пока не находит одного, у которого защиты карманы – Павку. Поп сразу определяет его как виновника и вышвыривает из класса.

Закончившийся здесь 1-й эпизод, начавшийся «внезапным приступом», закономерно вызывает затем следующий эпизод – его аналептическое разъяснение, содержащее сингулятивное сообщение во внутренней фокализации одноклассника Павки, подтверждающее, что это хулиганство действительно совершил Павка: «Никто не понимал, почему Павку Корчагина выгнали из школы. Только Сережка Брузжак, друг и приятель Павки, видел, как Павка насыпал попу в пасхальное тесто горсть махры там, на кухне, где ожидали попа шестеро неуспевающих учеников» [Островский 1973, 10].

Итак, в рассмотренных примерах «внезапный приступ», располагаемый в «настоящем персонажей», использовался для того, чтобы своим вводом служить сюжетной мотивировкой последующего аналепсиса в «прошедшем персонажей», несущего разъяснение материала, введенного «внезапным приступом» либо в прямой речи персонажа, как у Чехова, либо в так называемой авторской речи, как у Островского.

В другой группе текстов функция «внезапного приступа» иная – это ввод связанных мотивов.

На примере зачина повести А.И. Куприна «Олеся» рассмотрим подробнее, каким образом богатый мотивами прием «внезапный приступ» позволяет развернуть целую главу.

1-я глава и, следовательно, весь текст повести «Олеся» открывается эпизодом-сценой, вербально представленной одним нарраторским повествовательным предложением в изобразительном регистре [Золотова 2004, 29] и затем коротким, всего из 3 реплик, диалогом персонажей:

«Мой слуга, повар и спутник по охоте – полесовщик Ярмола вошел в комнату, согнувшись под вязанкой дров, сбросил ее с грохотом на пол и подышал на замерзшие пальцы.

– У, какой ветер, паныч, на дворе, – сказал он, садясь на корточки перед слонкой. – Нужно хорошо в грубке протопить. Позвольте запалочку, паныч.

– Значит, завтра на зайцев не пойдем, а? Как ты думаешь, Ярмола?

– Нет... не можно... слышите, какая завируха. Заяц теперь лежит и – а ни мурмур. Завтра и одного следа не увидите» [Куприн 1957, 249].

С одной стороны, этой исходной диалогической сценой нарратору удается имплицитно ввести указания на диегетическую информацию о месте, времени, социальных отношениях персонажей и виде их деятельности: место действия, очевидно, белорусско-украинское Полесье; время действия – зима; социальные отношения между говорящими характеризуются неравенством: крестьянину Ярмоле собеседник-«паныч» говорит «ты», а тот ему – «вы»; вид деятельности, которому здесь можно предаваться, – охота на зайцев. Развернутое далее повествование 1-й главы повести содержит все введенные во «внезапном приступе» мотивы *полесовщик*, *охота*, *ветер*, *не можно охотиться*, *заяц и его следы*, которые развертываются в аналепсисе, заполняющем почти всю 1-ю главу.

Так, мотив, введенный лексемой *полесовщик*, раскрывается в первом же предложении этого аналептического фрагмента, представляющем собой сообщение в информативном регистре: «Судьба забросила меня на целых шесть месяцев в глухую деревушку Волынской губернии, на окраину Полесья...» [Куприн 1957, 249]. Мотив «охота» порождает ряд важных информативных сообщений: от подхвата мотива в начале аналепсиса сразу после вышеприведенной цитаты «...и охота была единственным моим занятием и удовольствием» [Куприн 1957, 249] до его завершения во фразе «Мне оставалась только охота» [Куприн 1957, 251]. Однако при развертывании сообщения об охоте итератив сменяется сингулятивом, поскольку в изображаемом мире происходит изменение – смена погоды: «Но в конце января наступила такая погода, что и охотиться стало невозможно» [Куприн 1957, 251] (кстати, здесь же лексемой *невозможно* повторяется и Ярмолинский мотив «не можно охотиться»). Впрочем, появившийся было в аналепсисе сингулятив замещается новым итеративом, маркированным

обстоятельством *каждый день* во фразе «Каждый день дул страшный ветер» [Куприн 1957, 251]. Мотив страшного ветра уже был введен во «внезапном приступе» словами Ярмолы: «– У, какой ветер, паныч, на дворе». Введенный там же мотив отсутствия заячьих следов соединяется в аналептическом фрагменте с мотивом ветра и получает свое объяснение: из-за ветра «за ночь на снегу образовывался твердый, льдистый слой наста, по которому заяц пробегал, не оставляя следов» [Куприн 1957, 251]. Позднее, уже во 2-й главе, т.е. в вернувшемся «настоящем персонажей», новый подхват и углубление мотива ветра в диалоге рассказчика и Ярмолы выводит диегезис на мотивы живущей неподалеку колдуньи, якобы насылающей этот ветер, и желания рассказчика с ней познакомиться, что задает завязку фабулы этой повести.

Итак, прием «внезапный приступ» позволяет породить весьма протяженный сегмент текста, если, как у Куприна в «Олесе», он содержит достаточное количество связанных мотивов, которые допускают свое развертывание в аналептическом фрагменте.

Типологически близок к этой сюжетной функции и такой «внезапный приступ», способный содержать в своем составе некую исходную тему, которую последующий аналептический текст призван раскрыть, причем текстуально объем такого аналепсиса может быть очень разным.

Сравним в этом аспекте два ранних рассказа Чехова с «внезапным приступом»: «Экзамен на чин» и «В бане».

В «Экзамене на чин» текст открывается одним довольно большим абзацем – двухчастным монологом почтового чиновника Фендрикова. В семантический состав этого монолога входят: 1) исходное тематическое утверждение Фендрикова: «Учитель географии Галкин на меня злобу имеет» [Чехов 1984, 28] и 2) аналептическая часть, раскрывающая эту тему в кратком рассказе о событиях, приведших к «злобе» Галкина против Фендрикова, т.е. вызвавших конфликт между Фендриковым и Галкиным. 2-я, аналептическая, часть монолога Фендрикова выполняет функцию подтверждения его исходного тезиса. Здесь «внезапный приступ» позволил породить только сравнительно небольшой текст – монолог персонажа протяженностью в один абзац.

Другой рассказ Чехова «В бане» состоит из двух самостоятельных рассказов, и оба они открываются «внезапным приступом». Но мы, в отличие от В.Б. Шкловского [Шкловский 1929, 75], анализировавшего в 1-м из них *pointe*, т.е., в терминах Томашевского, элемент концовки, обратимся к зачину 2-го из них, поскольку именно в нем тематическая связь между «внезапным приступом» и всем последующим текстом чрезвычайно сильна.

Этот 2-й рассказ начинается восклицанием-вопросом: «– Удивляюсь я, как это ваша дочь, при всей своей красоте и невинном поведении, не вышла до сих пор замуж! – сказал Никодим Егорыч Потычкин, полезая на верхнюю полку» [Чехов 1984, 53]. В ответ звучит пространное повествование его приятеля Макара Тарасыча Пешкина о том, как у его дочери Даши по очереди сменилось три жениха, причем каждый из них в конце

концов по разным причинам отказался от женитьбы на Даше. Здесь исходный вопрос из высказывания во «внезапном приступе» «Как это ваша дочь <...> не вышла до сих пор замуж?» полностью задает тематику всех рассказов интрадиегетического нарратора о несостоявшихся свадьбах, составляющих почти весь текст рассказа «В бане».

Подведем некоторые итоги.

При открытом Томашевским сюжетном приеме «внезапный приступ» текст начинается с диалога или с каких-то несловесных действий персонажей, еще не введенных в диегетическое поле, и эта диалогическая (или, реже, недIALOGическая) сцена служит сюжетной мотивировкой для ввода последующего аналептического фрагмента, передаваемого либо в прямой речи персонажа, либо в так называемой авторской речи.

Однако все описанные случаи довольно отчетливо разделяются на две группы. К первой группе относятся те, в которых фраза, начинающая текст, является продолжением какого-то разговора и вследствие этого она не в полной мере понятна в тексте или даже нарочито непонятна. Поэтому в последующем тексте есть необходимость восстановить пропущенное начало, и эту роль выполняет аналепсис. Следовательно, функция «внезапного приступа» в таких текстах – вызвать аналепсис-разъяснение «внезапного приступа». Таковы зачины «Делегата» Чехова, «Как закалялась сталь» Островского.

Во второй группе текстов «внезапный приступ» не выхвачен, не вырван из продолжающегося диалога, поскольку в квазиреальной действительности он является началом высказывания. Этот «внезапный приступ» сам по себе понятен и не требует разъяснения или требует его в малой степени. Зато передаваемое им содержание, его экстенциональная семантика такова, что в ней имеется потенциал для раскрытия, развертывания. Функция этой разновидности «внезапного приступа» – ввести или те мотивы, которые будут раскрыты в аналепсисе (случай типа «Олеси» Куприна), или ту тему, которая будет развернута либо в аналептическом эпизоде («Экзамен на чин» Чехова), либо даже в целом аналептическом тексте («В бане» Чехова). Прием «внезапный приступ» второго типа позволяет породить весьма большой сегмент текста, если он содержит достаточно много мотивов или потенциально содержательную тему, которые ожидают своего развертывания в аналептическом фрагменте.

«Внезапный приступ», так же как и другие сюжетные приемы: прием заполнения эллипсиса, прием ввода анонсирующих мотивов информативным сообщением или сентенцией, прием ввода в диегетическое поле персонажа, предмета, места и многие другие – следует подвергнуть серьезному изучению прежде всего потому, что все они являются мощными текстопорождающими средствами – мотивировками последующих малых или больших сегментов сюжета. Выявление порождающей потенции этих сюжетных приемов, наряду с детальным описанием других типов мотивировок: диегетических и экзегетических – дает новые перспективные подходы к обнаружению механизмов порождения наррации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В.П. Коллеги [1960] // Аксенов В.П. Жаль, что вас не было с нами. М., 1969. С. 5–201.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов [1973]. 10-е изд., стер. М., 2010.
3. Горький М. Письма начинающим литераторам [1930] // Горький М. О литературе. М., 1935. С. 270–292.
4. Ефименко А.Е. А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов: поиски порождения текста // Профессия: литератор. Год рождения: 1937. Елец, 2017. С. 163–172.
5. Ефименко А.Е. От *sujet* к *сюжету* и далее к *syuzhet* // Шаги. Steps. 2019. Т. 5. № 2. С. 10–35. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35
6. Женетт Ж. Дискурс повествования [1972] // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 60–281.
7. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Структурная поэтика – порождающая поэтика [1967] // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 15–32.
8. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
9. Куприн А.И. Олеся [1898] // Куприн А.И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М., 1957.
10. Маслов Ю.С. Структура повествовательного текста и типология претериальных систем славянского глагола [1984] // Маслов Ю.С. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание. М., 2004. С. 216–249.
11. Островский Н.А. Как закалялась сталь [1934]. М., 1973.
12. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. [1931]. М., 1996.
13. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. 3-е изд., стер. М., 2009.
14. Чернец Л.В. Аспекты композиции // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 322–339.
15. Чехов А.П. Рассказы и повести. М., 1984.
16. Шкловский В.Б. Строчение рассказа и романа [1921] // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 68–90.

### References

#### (Articles from Scientific Journals)

1. Efimenko A.E. Ot *sujet* k *syuzhetu* i daleye k *syuzhet* [From ‘Sujet’ to ‘Plot’ and Then to ‘Syuzhet’]. *Shagi. Steps*, 2019, vol. 5, no. 2, pp. 10–35. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35 (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Chernets L.V. Aspekty kompozitsii [Composition Aspects]. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Criticism]. Moscow, 2004, pp. 322–339. (In Russian).

3. Efimenko A.E. A.K. Zholkovskiy i Yu.K. Shcheglov: poiski porozhdeniya teksta [A.K. Zholkovsky and Yu.K. Shcheglov: Searching for the Text Generation]. *Professia: Literator. God rozhdeniya: 1937* [Profession: Man of Letters. Date of Birth: 1937]. Elets, 2017, pp. 163–172. (In Russian).

4. Genette G. Povestvovate’lnyy diskurs [Narrative Discours]. Genette G. *Figury* [Figures]. Vol. 2. Moscow, pp. 60–282. (Translated from French to Russian).

5. Maslov Yu.S. Struktura povestvovatel’nogo teksta i tipologiya preterial’nykh sistem slavyanskogo glagola [Narrative Text Structure and Slavic Verb Preterial System Typology]. Maslov Yu.S. *Izbrannyye trudy: Aspektologiya. Obshcheye yazykoznaniiye* [Selected Writings: Aspectology. General Linguistics]. Moscow, 2004, pp. 216–249 (In Russian).

6. Shklovskiy V. Stroyeniye rasskaza i romana [Short Story and Novel Structure]. Shklovskiy V. *O teorii prozy* [On Prose Theory]. Moscow, 1929, pp. 68–90. (In Russian).

7. Zholkovskiy A.K., Shcheglov Yu.K. Strukturnaya poetika – porozhdayushchaya poetika [Structural Poetics are Generative Poetics]. Shcheglov Yu.K. *Proza. Poeziya. Poetika. Izbrannyye raboty* [Prose. Poetry. Poetics. Selected Writings]. Moscow, 2012, pp. 15–32. (In Russian).

#### (Monographs)

8. Arnold I.V. *Stilistika. Sovremennyy angliyskiy yazyk: uchebnik dlya vuzov* [Stylistics. Modern English: A Textbook for Universities]. 10th ed. Moscow, 2010. (In Russian).

9. Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Russian Communicative Grammar]. Moscow, 2004. (In Russian).

10. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, 1996. (In Russian).

11. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of Fictional Text]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, 2009. (In Russian).

**Ефименко Александр Евгеньевич**, Ланьчжоуский университет.

Преподаватель факультета русского языка, Институт иностранных языков и литератур. Научные интересы: теория литературы, порождающая поэтика, теория текста, нарратология, сюжетология.

E-mail: efimenko200466@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1922-7833

**Alexander E. Efimenko**, Lanzhou University.

Lecturer at the Russian Department, School of foreign languages and literatures. Scientific interests: literary theory, generative poetics, text theory, narratology, syuzhetology.

E-mail: efimenko200466@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1922-7833

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00005

В.Ш. Кривонос (Самара)

МАКСИМ МАКСИМЫЧ  
В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ЛЕРМОНТОВА  
КАК ОТЕЦ И ДРУГ

**Аннотация.** В статье анализируется ролевое поведение Максима Максимыча, одного из ключевых персонажей романа Лермонтова «Герой нашего времени». Автора интересует, как Максим Максимыч, бессемейный и немолодой армейский офицер, осваивает и выполняет роль отца Бэлы и роль друга Печорина. Роль отца для него новая и совершенно незнакомая, а роль друга человека из иного круга общества и другого психологического склада кажется не очень естественной. Максима Максимыча обычно относят к литературным типам *простых людей*, но в психологическом смысле он оказывается не таким уж простым. В ситуациях, в которых он выступает в роли отца или друга, его характер раскрывается неожиданным образом. По-новому освещается и личность Максима Максимыча, когда проявляются скрытые черты его характера. Как показано в статье, в истории, которую рассказывает Максим Максимыч и в которой он принимает участие, важными становятся семантика возраста и семейный статус персонажей, во многом определяющие особенности их отношений. Повествователь, когда он знакомится с Максимом Максимычем, дает ему лет пятьдесят. Для рассказанной Максимом Максимычем истории существенно, что Бэла – девушка лет шестнадцати, ее брат – мальчик лет пятнадцати, Печорин – молодой человек лет двадцать пяти. Сюжетные события разрушают прежний семейный статус Бэлы и ее брата и радикально изменяют семейный статус Печорина. В метафорическом смысле изменяется и семейный статус Максима Максимыча, который относится к Бэле как к дочери. Свои отношения с Печориным он воспринимает как приятельские и дружеские. Максим Максимыч и Печорин встречаются вновь лет через пять после гибели Бэлы и отъезда Печорина из крепости. Автор статьи стремится понять и объяснить, почему новая встреча закончилась для Максима Максимыча разочарованием и обманутыми ожиданиями.

**Ключевые слова:** Лермонтов; отец; друг; приятель; дружба; скука; встреча.

V.Sh. Krivonos (Samara)

Maxim Maksimych in “The Hero of Our Time” by  
Lermontov as the father and the friend

**Abstract.** The article analyzes the role behavior of Maxim Maksimych, one of the key characters in Lermontov’s novel “Hero of Our Time”. The author is interested in how Maxim Maksimych, a familyless and middle-aged army officer, masters and fulfills the role of Bela’s father and the role of Pechorin’s friend. The role of the father is new and completely unfamiliar to him, and the role of the friend of a person from a different walk of life as well as a different psychological type, does not seem very natural. Maxim Maksimych is usually referred to the literary types of the *ordinary people* but in the psychological sense he is not so ordinary. In situations where he acts as the father or as the friend, his character is revealed in an unexpected way. The personality of Maxim Maksimych is being re-enlightened when the latent features of his character are revealed. As it is shown in the article, in the story that Maxim Maksimych tells and in which he participates, the semantics of the age and the family status of the characters become important, and that largely determines the characteristics of their relationship. When meeting Maxim Maksimych, the narrator thinks he is an elderly man of fifty something. For the story told by Maxim Maksimych it is essential that Bela is the girl of about sixteen, her brother is a boy of about fifteen, Pechorin is a young man of about twenty-five. The plot events destroy the former family status of Bela and her brother and radically change the family status of Pechorin. The family status of Maxim Maksimych, who refers to Bela as a daughter, is also changing, but in a metaphorical sense. He perceives his relationship with Pechorin as familiar and friendly. Maxim Maksimych and Pechorin met again five years after Bela’s death and Pechorin’s departure from the fortress. The author seeks to understand and explain why the new meeting left Maxim Maksimych disappointed and deceived his expectations.

**Key words:** Lermontov; father; friend; acquaintance; friendship; boredom; meeting.

В романе Лермонтова характер Максима Максимыча, традиционно относимого к литературным типам *простых людей* (см.: [Максимов 1964, 130–132]), раскрывается неожиданным образом (в психологическом смысле этот немолодой армейский офицер оказывается не таким уж и простым), когда ему приходится взять на себя роль *отца*, не слишком ему, бессемейному служаке, знакомую, или *друга*, не совсем для него естественную, коль скоро дело идет о дружбе с человеком из другого круга общества, к тому же чуждого ему и не слишком понятного психологического склада. Роли эти определяют его поведение в ситуациях, возникших хоть и не по его воле, но вполне им соответствующих, и, что существенно, отвечают, как выясняется в процессе рассказывания, свойствам личности штабс-капитана, не проявлявшимся, пока его занимали исключительно привычные для него «дела службы» [Лермонтов 1957, 247].

Попытаемся понять, как же он, по выражению критика-современника,

«добрый простак» [Белинский 1954, 220], предстающий «...неопытным во всем, что выходило за тесный кругозор его понятий и опытности» [Белинский 1954, 224], осваивает эти роли и вживается в них, когда сюжетные события побуждают обозначить свое отношение к тем, с кем сталкивается его судьба ветерана-кавказца, как *отцовское* или *дружеское*.

Отметим, что в случае Максима Максимыча понятие *простак* (= *добрый простак*) в большей степени соответствует его поведению и поступкам, чем *простой человек*, и потому, учитывая контекст повествования, характеризует его точнее. Подобно архетипическому простаку из анекдотической и новеллистической сказки, которого отличает внушаемость и готовность поверить в услышанное (см.: [Мелетинский 1990, 22]), Максим Максимыч бывает излишне доверчив и не предполагает в другом, например, в Печорине, задумавшем похищение Бэлы, скрытности или хитрости, что действительно ставит житейскую опытность штабс-капитана под вопрос. При этом, однако, он не выглядит одураченным и не выступает предметом насмешек со стороны того же Печорина, когда обнаруживает качества не по летам наивного простака (ср.: [Мелетинский 1990, 28]), отнюдь не колеблющие уважительное к нему отношение.

В истории, которую рассказывает Максим Максимыч и участником которой он предстает, важную роль играют семантика возраста и семейный статус персонажей, во многом определяющие характер их взаимоотношений. Максим Максимыч показался повествователю, когда они впервые встретились, «лет пятидесяти» [Лермонтов 1957, 204]. О себе он потом поведал, что у него «нет семейства» и что «запастись женой не догадался раньше» [Лермонтов 1957, 228]. Печорин появился «в крепости за Тереком», где Максим Максимыч стоял «с ротой», почти «пять лет» назад; это был «молодой человек лет двадцати пяти» [Лермонтов 1957, 208]. Максиму Максимычу, следовательно, было тогда лет сорок пять; разница в возрасте существенная: Печорин годился ему в сыновья.

В крепость часто наведывается Азамат, сын мирного князя, «мальчик лет пятнадцати», которого Максим Максимыч и Печорин, потакая его ребячьим желанием, «точно избаловали» [Лермонтов 1957, 209]. На свадьбе старшей дочери князя «меньшая дочь хозяина, девушка лет шестнадцати», пропевшая Печорину что-то «вроде комплимента» [Лермонтов 1957, 210], так понравилась ему, что он «в задумчивости не сводил с нее глаз» [Лермонтов 1957, 211]. Сын князя охвачен страстью владеть конем Казбича, «старого знакомого» [Лермонтов 1957, 211]. Максима Максимыча, приводившего в крепость на продажу баранов. Однако для опытного джигита Азамат всего лишь «безумный мальчишка», т.к. конь, которого он просит продать ему и ради которого готов даже украсть для Казбича свою сестру, сбросит его «на первых трех шагах» [Лермонтов 1957, 215]. На мальчишеском самолюбии Азамата и решил сыграть Печорин, когда предложил отдать ему Бэлу, взявшись достать коня хитростью: «— Не хочешь? Ну, как хочешь! Я думал, что ты мужчина, а ты еще ребенок: рано тебе ездить верхом...» [Лермонтов 1957, 216].

Соблазняя Азамата выгодной для того, как убеждает его Печорин, сделкой, он разрушает семейный статус и брата, пропавшего вместе с конем с тех пор, как согласился украсть сестру, и сестры, думающей, что она теперь печоринская «пленница» [Лермонтов 1957, 221]. В скором времени дети, утратив соединяющие их родственные связи, потеряют и отца, убитого Казбичем в отместку за кражу коня, что радикально изменит набор признаков, которыми они изначально были наделены. Максим Максимыч считает, что сгинувшему невесте где и, возможно, погибшему Азамату «туда и дорога» [Лермонтов 1957, 216]. Бэла, когда ей, наконец, «пока она не привыкла к своему положению», сказали о смерти отца, «...дня два поплакала, а потом забыла» [Лермонтов 1957, 228]. Когда же Максим Максимыч спросит ее через какое-то время, тоскует ли она по родным, то услышит: «У меня нет родных» [Лермонтов 1957, 231]. Отец мертв, брат в бегах, а о замужней старшей сестре Бэла и не вспомнила. *Роднее* Печорина у нее теперь никого нет, но гордая Бэла не забывает, что она «княжеская дочь» [Лермонтов 1957, 229], и готова уйти от него, если он, как ей кажется, разлюбил ее и потому стал тяготиться ее обществом.

С похищением Бэлы радикально изменился и семейный статус Печорина; штабс-капитана, говорящего про «нехорошее дело», которое сделали они с Азаматом, он убеждает, что «...дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого милого мужа, как он, потому что по-ихнему он все-таки ее муж...» [Лермонтов 1957, 217]. Объясняя происшедшее на понятном Максиму Максимычу языке (прибегая к привычным для того речевым клише), он не только именуется мужем *дикой черкешенки*, мужем *по-ихнему*, но и ощущает себя таковым, собираясь приучить ее «к мысли», что она никому, кроме него, «не будет принадлежать» [Лермонтов 1957, 219]. Меняется, хотя и не столь радикально, скорее метафорически, и семейный статус самого Максима Максимыча, винящего себя поначалу, что случайно подслушанный разговор Азамата с Казбичем пересказал Печорину, хитро задумавшему и скрытно от штабс-капитана (предвидя, очевидно, негативную его реакцию) реализовавшему свой замысел.

Сделав по долгу службы выговор Печорину за совершенный им «проступок» и попеняв для приличия, что он «нехорошо» повел себя, когда «увез Бэлу» [Лермонтов 1957, 219], Максим Максимыч, не имевший семейства и смирившийся как будто с одинокой жизнью, в результате привыкает к Бэле, «как к дочери», радуясь, что «нашел кого баловать», и уверившись, что и она его «любила» [Лермонтов 1957, 228]. Чувства, которые он испытывает к Бэле, действительно похожи на отцовские; так отец мог бы переживать за свою дочь и сопереживать ей. Бывало, и ему «становилось грустно», когда он слушал песни, которые грустившая Бэла напевала «вполголоса» [Лермонтов 1957, 220]. Когда он наблюдает сцену объяснения с Бэлой, разыгранную Печориным, то ему «...стало жаль — такая смертельная бледность покрыла это милое личико!» [Лермонтов 1957, 221–222]. И потом, когда Бэла зарыдала, он, «...стоя за дверью, также заплакал...» [Лермонтов 1957, 222]. Думая, «чем утешить» Бэлу,



чувствующую охлаждение к ней Печорина, он повел ее «прогуляться» на крепостной вал, где «...бегал за нею, точно какая-нибудь нянька» [Лермонтов 1957, 229].

Максим Максимыч заботится о Бэле так, как мог бы, в его представлении, заботиться отец; вживаясь в роль отца и приобретая новый для него опыт чувств и переживаний, он остается при этом *добрым простаком*, чуждым отцовской строгости и позволяющим, чтобы она, развеселившись, над ним, «...проказница, подшучивала...» [Лермонтов 1957, 228]. Но у кругозора его понятий, хоть и расширившегося, есть свои границы, определяемые клишированными представлениями о «дикости» обитателей Кавказа. Представления эти не лишают Бэлу в глазах штабс-капитана индивидуальных черт, но тем не менее вносят, как было замечено, «...острый характеристический штрих в изображение отеческой любви Максима Максимыча к Бэле, когда в ней заговорило чувство родовой мести» [Виноградов 1941, 575]. Вот как он описывает ее реакцию, когда во всаднике, увиденном с крепостного вала, она признала Казбича: «“Это лошадь отца моего”, – сказала Бэла, схватив меня за руку; она дрожала, как лист, и глаза ее сверкали: – “Ага! – подумал я: – и в тебе, душенька, не молчит разбойничья кровь”» [Лермонтов 1957, 230]. Как Казбич для него, бесспорно, разбойник, так Бэла хоть и *душенька*, но и *дикая черкешенка*, по выражению Печорина, с которым Максим Максимыч согласился: «Сами посудите, что ж я мог отвечать против этого?..» [Лермонтов 1957, 217].

В Бэле по-прежнему живет память о родном отце, которого она не забыла, как решил было Максим Максимыч; заменить чужой дочери отца, как он ни старался, ему было не суждено. Потому его и «печалит», что Бэла «перед смертью ни разу не вспомнила» о нем, хоть он «ее любил, как отец...». Но досады на видимое равнодушие к нему и к его отцовским чувствам скрыть он все же не может, когда оговаривается, прибегнув к самоуничтожению и выражая таким образом спрятанные от окружающих и мучительные, видно, для него переживания, вызванные семейной неустроенностью и неизбывным одиночеством: «И вправду молвить: что же я такое, чтоб обо мне вспоминать перед смертью?..» [Лермонтов 1957, 237].

В отношениях с Печориным Максим Максимыч выбирает модель поведения, которая существенно отклоняется от отцовской, хотя он старше не только по возрасту, но и по чину. Прапорщику, когда тот представляется штабс-капитану по прибытии в крепость, он говорит, что они будут «жить по-приятельски» [Лермонтов 1957, 209], и предлагает, пренебрегая формой, обращаться к нему по имени и отчеству. Старшинством чина, вопреки нормам поведения, характерным для офицерской среды (ср.: [Шепелев 2001, 163]), Максим Максимыч не слишком дорожит; правда, и офицерская среда, где подобное старшинство имело бы значение, в крепости отсутствует. Да и Печорин видит в себе не носителя низшего офицерского чина, а богатого петербургского аристократа, у которого «...есть лакеи и деньги» [Лермонтов 1957, 269]. Таковым его воспринимает

и Максим Максимыч, отмечая для себя, «...сколько у него было разных дорогих вещей» [Лермонтов 1957, 209].

Не сказывается на их отношениях и разница в возрасте; более того, старший по возрасту, обладающий как будто бóльшим жизненным опытом, то и дело обнаруживает готовность соглашаться с младшим и уступать ему. Узнав о похищении Бэлы и решив, напустивши на себя строгость, прочитать Печорину наставление, штабс-капитан вынужден отказаться от своего намерения, когда слышит в ответ: «– Да когда она мне нравится?..» [Лермонтов 1957, 219]. Новые и столь же неожиданные для Максима Максимыча признания вынуждают его примириться со случившимся: «Что прикажете делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться» [Лермонтов 1957, 219]. Возникает впечатление, что Печорин, к которому он успел привязаться «всей душой», кажется ему каким-то «высшим существом» [Виноградов 1941, 576], кому он всякий раз невольно подчиняется. Дело не только в том, что доводы его представляются неотразимыми и потому не вызывающими никаких возражений. В личных отношениях, установившихся между ними, Печорин, принадлежащий к особой породе людей, выделенной самим Максимом Максимычем, явно доминирует.

Позволяет ему доминировать не только владеющее штабс-капитаном сознание превосходства Печорина во всем, что выходит за пределы службы, но и готовность последнего манипулировать чувствами собеседника, используя свои актерские и режиссерские способности. Когда Максим Максимыч решил на «длинное объяснение» с ним, досадуя, что он «переменился» к Бэле, которая «заметно начинала сохнуть» [Лермонтов 1957, 231], то Печорин, уклоняясь от прямого ответа, пускается в долгий разговор. Он рассказывает подробно историю своей жизни, в которой появляется, наконец, и Бэла, словно посланная «сострадательной судьбой», чтобы излечить его от скуки, но, как оказалось, «любовь дикарки» быстро надоедает, ибо и с нею «скучно»; поскольку жизнь его «становится пустее день от дня», то ему «...осталось одно средство: путешествовать» [Лермонтов 1957, 232].

Печорин «типичными для эпохи словами объясняет себя», но штабс-капитану, не владеющему «языком Печорина» [Пумпянский 2000, 639], эти слова не слишком понятны, как и выраженное в них умонастроение. Тем более что он впервые «слышал такие вещи от 25-летнего человека», приведшие в недоумение и вызвавшие вопрос, поскольку речь зашла о столице, «...неужто тамошняя молодежь вся такова?» [Лермонтов 1957, 232]. Ведь в словаре Максима Максимыча, для которого, в отличие от Печорина, служба на Кавказе не связана с надеждой «на изживание кризиса, внутреннего дискомфорта» [Гордин 2006, 114], нет такого понятия, как *скука*. И смысл разных возрастов Максим Максимыч понимает по-иному; молодость отождествляется им не с преждевременным угасанием жизненных сил, а с их расцветом, и неслучайно ему становится досадно, что «никогда ни одна женщина» его «так не любила» [Лермонтов 1957,

222], как Бэла Печорина.

Соглашаясь с Печориным и привычно уступая ему, даже когда он его не понимает, Максим Максимыч сохраняет неизменное к нему расположение; они действительно живут в крепости *по-приятельски*. Они *приятели* по предложению и по инициативе Максима Максимыча, но никоим образом не друзья; очевидно, такой тип отношений вполне устраивает Печорина, признающего в «Княжне Мери», что с доктором Вернером они «сделались приятелями», потому что он «к дружбе неспособен», т.к. не может ни «рабом» быть, ни «повелевать» [Лермонтов 1957, 269]. А иного распределения ролей дружба, в представлении Печорина, не предполагает. Правда, современный исследователь советует «...с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки»; так, сквозь рассуждение о дружбе «сквозит жалкая улыбка отвергнутого от пира жизни» [Исупов 2014, 65]. Но если он и отвергнут, то по собственной воле, поскольку и на пиру жизни ему тоже *скучно*.

Проявленная Максимом Максимычем готовность подчиняться отнюдь не свидетельствует о возможности стать *другом* Печорина. Печорин, рассказывая ему о событиях своей жизни, погружается в собственное прошлое, которым объясняет свое настоящее, но штабс-капитан в этом настоящем не занимает ни место *друга*, ни даже место *приятеля*. Для Печорина, попавшего в крепость по воле обстоятельств, они не более чем добрые знакомые, но ни приятелями, ни тем более друзьями не являются. Он лишь отшучивается, слыша упрек Максима Максимыча, предложившего *жить по-приятельски*, что и тот может «отвечать» за его «проступок»: «— И полноте! что ж за беда? Ведь у нас давно все пополам» [Лермонтов 1957, 219]. История Бэлы по-человечески их сблизила, но ее трагическая гибель и последующий отъезд Печорина навсегда кладут конец *приятельским* отношениям. Это становится понятно, когда после почти пятилетней разлуки они встретятся вновь, теперь во Владикавказе, где Максим Максимыч остановился в гостинице, а Печорин оказался проездом.

Лакею, назвавшему имя владельца коляски, привлечшей внимание штабс-капитана, он, обрадовавшись предстоящему свиданию, говорит, что с его барином они «были приятели», и не просто приятели, а «друзья закадычные, жили вместе»; услышав, что Печорин «остался ужинать и ночевать у полковника Н...», просит передать ему, что «здесь Максим Максимыч», будучи уверенным, что, узнав об этом, «сейчас прибежит» [Лермонтов 1957, 241]. Ожидание, однако, затягивается; повествователь замечает, что штабс-капитана, недавно говорившему ему «о своей с ним дружбе», заметно «огорчало небрежение Печорина» [Лермонтов 1957, 242] (VI, 242). Лишь на другой день, когда Печорин, не спешивший увидиться со «старым приятелем» [Лермонтов 1957, 24], собрался уезжать, происходит встреча, ставшая для Максима Максимыча настоящим испытанием и принесшая ему горькое разочарование.

Встреча эта с самого начала неприятно нарушает его ожидания: «...он хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой, протянул ему руку. Штабс-капитан на минуту остолбенел, но потом жадно схватил его руку обеими руками: он еще не мог говорить» [Лермонтов 1957, 244-245]. Негативная вежливость Печорина, смутившая Максима Максимыча, означает, что он сознательно закрывает перед *старым приятелем* свое внутреннее пространство (о смысле и проявлениях негативной вежливости см.: [Николаева 1999, 63]); отгораживаясь, он сразу устанавливает дистанцию, которую штабс-капитан, не понимая смысла и мотивов печоринского поведения, пытается преодолеть.

Очевидно, что Максим Максимыч, желая кинуться Печорину на шею, явно преувеличивает степень их *дружеской* близости. Между тем Печорин отнюдь не скрывает своего приятельского отношения к нему и далее своим обращением даже усиливает подчеркивающую это отношение экспрессию, оставаясь, впрочем, в пределах речевого этикета, соблюдение которого с трудом дается его собеседнику:

«— Как я рад, дорогой Максим Максимыч. Ну, как вы поживаете? — сказал Печорин.

— А... ты... а вы?... — пробормотал со слезами на глазах старик... — сколько лет... сколько дней... да куда это?..

— Еду в Персию — и дальше...» [Лермонтов 1957, 245].

В ответ на расспросы простодушного штабс-капитана о том, что же он подельвал все эти годы, что они не виделись, Печорин отвечает, улыбаясь: «Скучал!» [Лермонтов 1957, 245]. Слово *скучал* ничего Максиму Максимычу не говорит, хотя дело идет о состоянии, из которого лишь на время вывела Печорина любовь к Бэле. Но стоило Максиму Максимычу неосторожно напомнить о Бэле, как Печорин «чуть-чуть побледнел и отвернулся» [Лермонтов 1957, 245]. Штабс-капитан, которого внезапно поразила эмоциональная глухота, как будто действительно не понимает, что подобным напоминанием «причинил боль бывшему приятелю» [Кормилов 2014, 21]. Хотя в крепости, сознавая, как подействовала на Печорина смерть возлюбленной, проявил и понимание, и деликатность: «...только никогда с этих пор мы не говорили о Бэле: я видел, что это ему будет неприятно, так зачем же?» [Лермонтов 1957, 237].

Воспоминания о жизни в крепости, которым начал было предаваться Максим Максимыч, фиксируют в его сознании прошлое как остановившееся время. И Печорин остается для него все тем же молодым офицером, каким он живет в его памяти, но дело в том, что вспоминать о прошлом по причинам, которые, казалось бы, должны быть понятны Максиму Максимычу, нынешнему Печорину тяжело. Он и спешит расстаться потому, что хочет прервать поток неприятных и даже мучительных для него воспоминаний, хотя и благодарит Максима Максимыча, «что не забыли», но говорит, что о себе и о своей теперешней жизни ему «нечего рассказывать» [Лермонтов 1957, 245]. Реагируя на ворчание штабс-

капитана, который «не забыл ничего», Печорин обнимает его «дружески», утверждая, что и он, хоть жизнь их и развела навсегда, все «тот же», но «всякому своя дорога» [Лермонтов 1957, 245–246]. В том, как ведет себя при прощании Печорин, справедливо видят «проявление искреннего чувства, настоящей симпатии» [Ранчин 2014, 66]; если же добавить, что со штабс-капитаном для Печорина «связаны тяжелые воспоминания о горькой судьбе Бэлы», то «даже минимум расположения», который он демонстрирует, «значит уже много» [Ранчин 2014, 68].

Оставляя Максиму Максимычу свои записки, с которыми тот волен делать, что хочет, Печорин словно отсекает свое прошлое, запечатленное в них; от него он дистанцируется так же, как и от самого штабс-капитана, разрывая последние связывавшие их нити. Ни к местам, где он бывал, ни к людям, которые ему там встречались, он не чувствует никакой привязанности. И объяснить Максиму Максимычу, чуждому «метафизических прений» [Лермонтов 1957, 347], почему, одержимый непонятным для того стремлением к небытию и внутренне готовый «где-нибудь» умереть «на дороге» [Лермонтов 1957, 232], отправляется в Персию, ставя очередной и, как оказалось, последний эксперимент над самим собой, он не считает нужным и возможным.

Если Печорин, по его утверждению, *тот же*, что и был, то зато Максим Максимыч теперь, после пережитого им разочарования, уже не *тот же*. Свое отношение к Печорину он резко изменяет; ведь они, как показала и убедила его встреча, вовсе не *закадычные друзья*, как он искренне полагал и утверждал. Пусть в свое время они и «были приятели, – ну, да что приятели в нынешнем веке!..» И затеянное Печориным путешествие в Персию только лишний раз убеждает штабс-капитана, что «он ветреный человек», который «дурно кончит», подтверждая убеждение, давно им выработанное, «что нету проку в том, кто старых друзей забывает» [Лермонтов 1957, 246].

Между тем в поведении самого Максима Максимыча, осуждающего Печорина за то, что тот забыл *старого друга*, отсутствует столь значимая для дружбы установка на «сочувствующее понимание», предполагающая готовность «принять другого целиком, даже с его недостатками» [Кон 2005, 174]. Принять такого Печорина, каким тот явился ему после долгой разлуки, он не может, как не может пережить разочарование в человеке, которого относил к *старым друзьям*. Потому с видимой легкостью, тщетно пытаясь скрыть нанесенную ему, как ему видится, обиду, расстаётся Максим Максимыч с печоринскими *бумагами*, соглашаясь отдать их повествователю: «Что я разве друг его какой?.. или родственник?» [Лермонтов 1957, 247]. И действительно, Печорин, как он чувствует и остро реагирует на это неприятное для него и поразившее его открытие, ему больше не *друг*, но и он теперь не *друг* Печорину; долгожданная встреча оставила ему лишь обманутые ожидания. Возможность вернуться к прежним отношениям, какими они запечатлелись в памяти Максима Максимыча, оказалась кажимостью: никакого *после* они, как выяснилось,

не предполагают.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. IV. М., 1954.
2. Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Кн. 1. Т. 43–44. М., 1941. С. 517–628.
3. Гордин Я. Русский человек и Кавказ // Культура и общество. Вып. 2–3. СПб., 2006. С. 112–131.
4. Исупов К.Г. Метафизика Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 53–72.
5. Кон И.С. Дружба. 4-е изд., доп. СПб., 2005.
6. Кормилов С.И. Роман о преходящем и вечном. Социально-историческое и общечеловеческое в «Герое нашего времени». Статья 1 // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2014. № 5. С. 7–32.
7. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. VI. М.; Л., 1957.
8. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.
9. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
10. Николаева Т.М. Отношение Я / Другой в русском речевом общении: некоторые инновационные особенности // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. М., 1999. С. 63–68.
11. Пупьянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
12. Ранчин А.М. «Чёрствый» Печорин: об одном эпизоде и об авторской позиции в романе «Герой нашего времени» // Литературоведческий журнал. 2014. № 35. С. 56–70.
13. Шепелев Л.Е. Чиновный мир России: XVIII – начало XX в. СПб., 2001.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kormilov S.I. Roman o prekhodyashchem i vechnom. Sotsial'no-istoricheskoye i obshchechelovecheskoye v "Geroye nashego vremeni". Stat'ya 1 [A Novel about the Transitory and the Eternal. The Socio-historical and General Human in the "Hero of Our Time". Article 1]. *Vestnik MGU, Series 9: Filologiya [Philology]*, 2014, no. 5, pp. 7–32. (In Russian).
2. Ranchin A.M. "Cherstvyuy" Pechorin: ob odnom epizode i ob avtorskoy pozitsii v romane "Geroy nashego vremeni" ["Hard-Hearted" Pechorin: On One Episode and the Author's Position in the Novel "A Hero of Our Time"]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2014, no. 35, pp. 56–70. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Gordin Ya. Russkiy chelovek i Kavkaz [The Russian Man and the Caucasus]. *Kul'tura i obshchestvo [Culture and Society]*. Issues 2–3. St. Petersburg, 2006, pp. 112–

131. (In Russian).

4. Isupov K.G. *Metafizika Lermontova* [Metaphysics of Lermontov]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. St. Petersburg, 2014, pp. 53–72. (In Russian).

5. Nikolayeva T.M. *Otnosheniye Ya / Drugoy v russkom rechevom obshchenii: nekotoryye innovatsionnye osobennosti* [The Ratio “I” / “Other” in Russian Speech Communication: Some Innovative Features]. *Rechevyye i mental'nye stereotipy v sinkhronii i diakhronii* [Speech and Mental Stereotypes in Synchrony and Diachrony]. Moscow, 1993, pp. 63–68. (In Russian).

6. Vinogradov V. *Stil' prozy Lermontova* [The Style of Lermontov's Prose]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Legacy]. Book 1. Vols. 43–44. Moscow, 1941, pp. 517–628. (In Russian).

### (Monographs)

7. Kon I.S. *Druzhiba* [Friendship]. 4th ed. St. Petersburg, 2005. (In Russian).

8. Maksimov D.E. *Poeziya Lermontova* [The Poetry of Lermontov]. Moscow; Leningrad, 1964. (In Russian).

9. Meletinskiy E.M. *Istoricheskaya poetika novelly* [The Historical Poetics of the Short Story]. Moscow, 1990. (In Russian).

10. Pumpyanskiy L.V. *Klassicheskaya traditsiya: sobraniye trudov po istorii russkoy literatury*. [Classic Tradition: Collected Works of the History of Russian Literature]. Moscow, 2000. (In Russian).

11. Shepelev L.E. *Chinovnyy mir Rossii: 18 – nachalo 20 v.* [The Official World of Russia: the 18<sup>th</sup> – the beginning of 20<sup>th</sup> century]. St. Petersburg, 2001. (In Russian).

**Кривонос Владислав Шаевич**, Самарский государственный социально-педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

**Vladislav Sh. Krivonos**, Samara State Social Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, historical poetics, narratology.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00006

А.А. Фаустов (Воронеж)

### ВОПРОС О СХОДСТВЕ И СЕМИОТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА: в окрестностях романа Ф.М. Достоевского «Идиот»\*

**Аннотация.** В статье исследуется (крупным планом – на примере романа «Идиот»), как в творчестве Достоевского проблематизируется вопрос о сходстве. Истинное сходство у Достоевского балансирует на тонкой черте между двумя формами ложного сходства: «фотографическим», случайностным тождеством и карикатурой, – и в силу этого не может не быть принципиально «нечетким». В проекции на ось времени это дает идею, что такое истинное сходство – явление крайне редкое, если не сингулярное. С точки зрения семиотической организации текста размывание подобия объясняется действием метонимической логики, предполагающей отсутствие устойчивых границ между референтами и устойчиво связанных с референтами означающих. В случае Достоевского метонимическая перепланировка мира оборачивается повествовательной дисперсией, когда скольжение означающих сопровождается умножением и расхождением смыслов и референций. В связи с этим в статье подвергается ревизии распространенный взгляд, согласно которому отношения между героями Достоевского могут быть описаны как тотальное двойничество. Если определять двойников в качестве персонажей, обладающих абсолютным телесным сходством, которое они взаимно удостоверяют, то у Достоевского мы недаром находим единственную пару двойников – двух Голядкиных. То, что принято считать двойниками, в действительности нужно квалифицировать как персонажей, связанных не в смысловой плоскости, а с помощью операции одинакового означивания (в статье это демонстрируется на примере работы в «Идиоте» признака детскости). Такого рода отношения предлагается называть сюръекцией, при которой одно и то же магистральное для текста означающее соответствует более чем одному персонажу.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; «Идиот»; двойничество; сходство; метонимия; дисперсия; фотография; детскость; сюръекция.

А.А. Faustov (Voronezh)

### The Issue of Similarity and the Semiotics of Doubling: Around “The Idiot” by Fyodor Dostoyevsky\*\*

**Abstract.** The article explores the way Dostoyevsky deals with the issue of similarity, which becomes highly problematic in his works (for example, in his novel *The Idiot*). True similarity or resemblance in Dostoyevsky's novels is a fine balance between two false forms of similarity – the ‘photographic’, accidental identity, and the caricature – and as such, cannot help but be ‘hazy’. When projected on the axis of time, it

\* Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008.

\*\* This article was supported by the RFBR grant No. 19-512-23008.

gives one the idea that this true similarity is a very rare, if not unique, phenomenon. From the point of view of semiotic text organization, the 'haziness' of similarity is explained by the work of the logic of metonymy, which involves absence of stable boundaries between the referents and the signifiers that have a stable connection to them. In case of Dostoyevsky, the metonymic reorganization of the world results in narrative dispersion, when the sliding of signifiers is accompanied by the multiplication and divergence of meanings and references. As a result, the article reviews the widely spread idea that the relations between Dostoyevsky's characters can be described as total doubling. If doubling is defined as characters with absolute bodily similarity, which they both confirm, then there is – unsurprisingly – only one pair like that in Dostoyevsky's works – the two Golyadkins. What is normally deemed as doubling, should in fact be seen as characters linked together not in the plane of meaning, but by way of identical signifying (the article illustrates this with the characteristic of childishness and the way it works in *The Idiot*). It is proposed to call this type of relations "surjection", where in the text the same important signifier is linked to more than one character.

**Key words:** Fyodor Dostoyevsky; *The Idiot*; doubling; similarity; metonymy; dispersion; photography; childishness; surjection.

Вспоминать о двойничестве, говоря о произведениях Достоевского (особенно о «Двойнике» или «Преступлении и наказании») и их историко-литературной генеалогии, давно стало чем-то само собой разумеющимся. Заметим, что у «Идиота» в этом ряду статус наиболее колеблющийся. То, что Рогожин может восприниматься как своеобразный двойник Мышкина, как его «первородный грех», «original sin» (по эффектной формулировке Д. Стайнера), является общим местом. Однако при этом в специальной диссертации Н. Ребер о мотиве двойника у Гофмана и Достоевского [Reber 1964] роман монографически не рассматривается, а в известной книге Ч.Э. Пасседжа о Гофмане в России и вовсе категорически сказано [Passage 1963, 216], что «Идиот» и «Бесы» находятся вне зоны влияния немецкого писателя – главного канонизатора литературного двойничества.

Не стремясь обозреть и прокомментировать здесь все, что было написано об этом феномене в творчестве Достоевского (и в «Идиоте» в частности), обозначим лишь противоположные, крайние тенденции. С одной стороны, двойничество может пониматься очень широко (в конечном счете – как некое сходство героев: прямое или перевернутое), причем такой подход наблюдается в работах, существенно различающихся по своей научной направленности и инструментарию, нацеленных, к примеру, на исследование поэтики и на разыскания в области психологии или богословия писателя (ср. ряд статей в: [XXI век... 2002]). С другой стороны (и это мы выборочно проиллюстрируем), с самого начала предпринимались попытки сузить или дифференцировать подобное понимание.

Так, еще П.М. Бицилли (1946) предложил отличать двойничество от повторения одних и тех же типов и обратил внимание на то, что у Достоевского мы сталкиваемся с «взаимным двойничеством», когда оказывается неясно, кто чей двойник [Бицилли 1996, 493–499]. Н. Ребер (не без воздей-

ствия статьи П.М. Бицилли) разграничивает двойников «в узком смысле» – как результат расщепления героев (в том числе в сознании друг друга), и двойников «в более широком смысле» – как реальных персонажей, обладающих мистическим единством (вроде Ставрогина и Петра Верховенского) [Reber 1964, 51–102]. Д. Фрэнк (не ссылаясь на эти работы) в близком ключе различает двойников – плод галлюцинаторных раздвоений, и «квази-двойников» – персонажей, отражающих «некий внутренний аспект другого персонажа в усиленной форме» [Frank 1976, 311]. Позднее с иным поворотом этой идеи мы встречаемся у Д. Хэдмэна, который подчеркивает, что говорить о двойниках можно и в том случае, когда внутреннее разделение субъекта порождает «...вторую, чувственно воспринимаемую личность (даже если она воспринимается только субъектом)...» [Herdman 1990, 15]. Независимо от своих предшественников А.А. Михалева (2008), сравнивая двойничество в «Преступлении и наказании» и в гофмановских «Эликсирах сатаны», также усматривает у Достоевского смещение фокуса с внешнего подобия на внутреннее, которое может быть незаметно для третьих лиц [Михалева 2008, 186–198]. Наконец, в целом ряде исследований об «Идиоте» двойничество достраивается до тех или иных триадических конструкций и их динамических сочетаний (например, Мышкин – Ипполит – Рогожин, Мышкин – Настасья Филипповна – Аглая, и т.д.) [Busch 1983], [Doležel 1993, 240–241]. А в книге Ю. Корригана (отчасти вслед за прочтениями М. Финке [Finke 1995, 79–85] и С. Янг [Young 2004, 10–27]) утверждается, что предметом художественных размышлений Достоевского служит «коллективное Я». Поэтому главная задача, которую, по мнению Ю. Корригана, писатель ставит перед своими героями (и перед князем Мышкиным прежде всего), заключается в том, чтобы преодолеть «патологическое рассеяние себя в других» и выйти из проективной солипсической тьмы в «реальный» мир этих других [Corrigan 2017, 70].

Как мы видим, при всем разбросе толкований, в них прослеживаются, по меньшей мере, две сквозные коллизии – между внешним и внутренним, а также между объективным и субъективным. Мы будем, в свою очередь, понимать под двойниками персонажей, обладающих абсолютным (или почти абсолютным) телесным сходством, которое они взаимно удостоверяют и которое признают другие [ср.: Фаустов 2019 а]. С такой точки зрения назвать двойниками у Достоевского можно только «парных» героев повести «Двойник». И это выявляет две ключевые проблемы. Во-первых, как объяснить то, что такой текст остался у писателя единственным? Во-вторых, как квалифицировать те комбинации персонажей, которые обычно попадают в разряд двойнических или хотя бы «квази-двойнических»? Прояснение второй из этих проблем можно считать сверхцелью настоящей статьи.

Начнем мы с рассмотрения тех внутривебульных контекстов романа «Идиот», в которых вопрос о подобии персонажей становится объектом прямой рефлексии. И сразу скажем, что таких контекстов немного. В двух из них фиксируется как будто бы одно и то же и по отношению к одним

и тем же лицам – фамильное сходство, но не внешнее, а внутреннее, ментальное (и уже в силу этого менее очевидное). Сначала мы узнаем мысли Лизаветы Прокофьевны об Аглае: «Совершенно, совершенно как я, мой портрет во всех отношениях <...> самовольный, скверный бесенок!» [Достоевский 1972–1990, VIII, 273]. А потом князь Мышкин скажет Аглае: «Вы очень похожи на Лизавету Прокофьевну» [Достоевский 1972–1990, VIII, 356]. Однако этим же идея сходства и подрывается. Два основания для сравнения слабо соотносятся друг с другом: в первой ситуации это – своеволие (обозначенное открыто), во второй – то ли особого рода проницательность, то ли простодушная переменчивость, то ли некая их смесь (как можно предположить из достаточно неопределенного ближнего контекста реплики). Но еще любопытнее, что задолго до этого Лизавета Прокофьевна столь же решительно объявит князю Мышкину: «Ваш характер я считаю совершенно сходным с моим и очень рада; как две капли воды. Только вы мужчина, а я женщина и в Швейцарии не была; вот и вся разница» [Достоевский 1972–1990, VIII, 65]. То, в чем заключается это подобие, здесь сомнений не вызывает. Лейтмотивным для всего «экзамена», устроенного Мышкину, является «детский» комплекс (центрированный в истории Мари); князь вспоминает о том, как доктор Шнейдер назвал его «совершенным ребенком», «вполне ребенком», который никогда не повзрослеет [Достоевский 1972–1990, VIII, 63]; разгадывая лица Епанчиных, герой скажет Лизавете Прокофьевне, что она «совершенный ребенок во всем, во всем, во всем хорошем и во всем дурном» [Достоевский 1972–1990, VIII, 65]; и сама героиня с этим всецело согласится: «...все совершенная правда: я ребенок и знаю это» [Достоевский 1972–1990, VIII, 65].

В итоге перед нами вырисовывается третье основание для сравнения (снова касающегося Лизаветы Прокофьевны, но на этот раз не имеющего непосредственного отношения к семейному сходству) – детскость. При некотором желании, конечно, мы можем *ad hoc* вывести отсюда, что своеволие и импульсивность-интуитивность – что-то вроде атрибутов детскости. Более того, для этого есть добавочный аргумент. Во время того самого диалога с Аглаей, в котором князь Мышкин упомянет о ее сходстве с Лизаветой Прокофьевной, герой с удивлением подумает о том, как в такой надменной красавице мог «...оказаться такой ребенок, может быть действительно даже и *теперь* не понимающий *всех слов* ребенок» [Достоевский 1972–1990, VIII, 358]. И через две страницы это именование «ребенок» повторит применительно к Аглае рассказчик (да и за пределами этого эпизода «детские» номинации в связи с героиней всплывают в тексте не раз). Однако, как мы впоследствии убедимся, с детскостью в романе все обстоит куда более сложным и противоречивым образом. Пока же заметим, что три качества, которые втянуты в эту игру различий, не преподносятся в тексте как пересекающиеся величины (а одна из них к тому же наделена нарочитой семантической размытостью). Автор нам такое сближение не навязывает.

О том, что на деле мы сталкиваемся тут с работой повествовательной

дисперсии, с расхождением смыслов и референций при повторении означającego [см.: Фаустов 2019 b], свидетельствует уже идиоматический троп, которым воспользуется Лизавета Прокофьевна и который должен утвердить абсолютность подобия, – «как две капли воды». В текстах Достоевского выражение это употребляется еще дважды (и оба раза – по отношению к телесному сходству). В «Бедных людях» Варенька, описывая свою историю, скажет вскользь, с чужих слов (и затем никакого продолжения это не получит): «Говорили, что молодой Покровский похож как две капли воды на покойную мать свою» [Достоевский 1972–1990, I, 34]. Куда более важная функция у идиомы в «Двойнике». В разговоре Антона Антоновича с Голядкиным-старшим столоначальник сначала ограничится словами о «фамильном сходстве» двух Голядкиных, однако герой не захочет довольствоваться такой приблизительной, мало к чему обязывающей констатацией и спросит: «Знаете ли, этак иногда близнецы бывают, то есть совершенно как две капли воды, так что и отличить нельзя?» [Достоевский 1972–1990, I, 149]. А потом будет успокаивать себя (допуская симптоматичный аграмматизм – пропуск сравнительного «как», превращающий двойников в две капли): «...природой устроился так человек, что две капли воды похож на другого человека, что совершенная копия с другого человека...» [Достоевский 1972–1990, I, 172]. Как и должно быть в образцовом «двойническом» тексте, перед нами вариант полной омонимии – соматического тождества, поддерживаемого совпадением имен. И это подается в повести как скандальная аномалия, которой не может быть, но которая не просто есть, а даже выставлена на всеобщее обозрение. Главным у Достоевского оказывается не то, что подобие телесно, а то, что оно признается, подтверждается. Поэтому когда Лизавета Прокофьевна настаивает на том, что характеры князя Мышкина и Аглаи целиком идентичны ее собственному (в соответствующих фрагментах романа усиленно нагнетаются слова «совершенно», «совершенный»), то это нужно понимать скорее в перформативном, чем в констативном духе. Дело не столько в том, что Лизавета Прокофьевна, Аглая и Мышкин похожи друг на друга, сколько в том, что «попарное» сходство между ними каждый раз изобретается как бы заново, декларируется и потому по самой своей природе не может быть приведено к общему семантическому знаменателю.

Неудивительно, что вопрос о сходстве всегда оставался для Достоевского чем-то загадочным и даже тревожащим. По необходимости конспективно мы обратимся здесь лишь к нескольким прямым размышлениям об этом, которые можно обнаружить и в публицистических, и в художественных текстах писателя. И первое, что здесь бросается в глаза, – это критика сходства. Прежде всего, Достоевский нападает на механическое подобие и наиболее развернуто делает это в двух статьях самого начала 60-х гг. (т.е. приблизительно того времени, когда писатель задумывает переработку «Двойника») – в «Выставке в Академии художеств за 1860–61 год» и в «Рассказах Н.В. Успенского». Рассуждения Достоевского опираются на противопоставление ложного и истинного сходства, причем первое вы-

зывает в обеих статьях «фотографические» ассоциации (а в статье о выставке еще и «зеркальные»). Труднее уловить признаки, по которым два этих вида точности различаются, поскольку Достоевский не раз меняет смысловую перспективу. «Фотографическая верность» характеризуется как то, что возникает, если «...смотреть на природу <...> только снаружи» [Достоевский 1972–1990, XIX, 153]. Но сама эта операция у писателя раздваивается. Во-первых, как выразится Достоевский, зеркало на предмет «...не смотрит, а отражает пассивно...» [Достоевский 1972–1990, XIX, 153]. Иными словами, такое сходство исключает наличие субъекта, или, по крайней мере, субъект этот должен смотреть закрытыми глазами. Во-вторых, взгляд «снаружи» фиксирует все без исключения, что попадает в поле зрения, в том числе и случайные «ненужности». Если бы Успенский, как иронически предположит Достоевский, захотел изобразить рынок и «...из-за рамки картины проглядывал в это мгновение кончик коровьего хвоста, он бы оставил и коровий хвост...» [Достоевский 1972–1990, XIX, 180]. Отбрасывание субъекта в результате уравнивается с отсутствием отбора – с тем, что все подробности видимого подаются как бы одинаково крупным планом, вне зависимости от их значимости. И это оборачивается не точностью, а «путаницей». Спустя много лет в записях из рабочей тетради 1876–1877 гг. к Дневнику писателя об этом будет сказано как о чем-то самоочевидном: «Реализм, фотография. Фотография на себя не похожа – и проч.» [Достоевский 1972–1990, XXV, 228].

Отсюда как будто бы напрашивается вывод, что условиями истинного сходства должны быть, напротив, возвращение воспринимающего субъекта и отсечение «ненужностей». Однако у Достоевского такой простой симметрией дело не исчерпывается. Согласно категорической формулировке писателя, «...все искусство состоит в известной доле преувеличения <...> Например, у оригинала несколько велик нос; для сильнейшего сходства надо сделать его чуть-чуть подлиннее...» [Достоевский 1972–1990, XIX, 162]. Подобие утверждает себя там, где от него отступают, и ответственен за это субъект.

В близком направлении (и с использованием той же топике) разворачивается полемика с эстетикой Н.Г. Чернышевского. В записных книжках и тетрадях первой половины 60-х гг. (как и в ряде статей), саркастически протестуя против «теории яблока», против идеи, что настоящее яблоко выше яблока нарисованного, Достоевский в одном месте поместит друг за другом две заметки: «Человек с двумя ушами, но вам непременно хочется обстричь одно ухо ножницами, и вот создается журнал с специальною целью обстричь у себя это ухо и ходить об одном, да и других склонить к тому же»; «Резать носы» [Достоевский 1972–1990, XX, 157]. А в другом месте мы находим рядом такие записи: «Яблоко натур<альное>»; «Вы хотите заставить человечество не объясняться образами. (режь нос). <...> Каждый язык полон образами и метафорами...»; «Дв<ойниче>ство» [Достоевский 1972–1990, XX, 205]. Искусство, порождая образы (истинные подобия), удлиняет носы; не-искусство, создавая двойников (дубликаты,

ложные подобия), носы режет. Первое для человека естественно; второе – противоестественно.

Любопытно, однако, что в обоих случаях – и воюя против «фотографической точности», и издевательски воспроизводя «теорию яблока», Достоевский следует метонимической, синекдохической модели (ср.: [Фаустов 2018]), подразумевающей разделения объекта на части и тем самым открывающей путь логике вычитания – избавления от «ненужностей» или от «нужностей». В итоге оказывается, что истинное сходство отклоняется от зеркального подобия двояким образом, парадоксально требуя одновременно и «преуменьшения», и «преувеличения» (равно как – в обратной перспективе – выясняется, что и ложного сходства по отношению к истине всегда слишком много и слишком мало: человек с одним ухом или без носа – это тоже отрицание идентичности). Но и с «преувеличением», в свою очередь, у Достоевского все обстоит опять-таки не очень благополучно. Если вернуть в цитированную формулировку выпущенные фрагменты, то обнаружится, что у подобного действия есть «известные границы», которые нарушать нельзя: «...затем, если прибавить носа еще немножко, выйдет карикатура» [Достоевский 1972–1990, XIX, 162]. В отличие от фотографии, пребывающей в плену у случайности, карикатура служит истине, но слишком усердно, а потому и фотография, и карикатура впадают в неправду. Активность воспринимающего субъекта должна себя сдерживать, и об этом Достоевский также не однажды высказывается, призывая к смирению перед фантастической реальностью жизни. К примеру, в «Дневнике писателя за 1877 год» говорится, что мы всегда смотрим на действительность «предвзято»: «Если же подчас вдруг разберем и в видимом увидим не то, что хотели видеть, а то, что есть *в самом деле*, то... <...> ...подчас, клянусь, поверим скорее чуду и невозможности, чем действительности, чем истине, *которую не желаем видеть*» [Достоевский 1972–1990, XXV, 123]. Слепота на этот раз служит синонимом не устранения субъекта, а его (субъекта) избыточно назойливого присутствия. Да и весь феномен мечтательства, в интерпретации писателя, косвенно свидетельствует о том, куда может завести чрезмерное пренебрежение границами адекватности.

Одним словом, подобие у Достоевского балансирует на тонкой черте между «фотографическим» тождеством и карикатурой и потому не может не быть принципиально «нечетким». В проекции на ось времени это дает идею, что сходство – явление крайне редкое, если не сингулярное. В двух генетически связанных текстах писателя такая идея выводится из послышки, согласно которой несходство начинается с того, что сам референт лишен непрерывной воплощенной идентичности. В «Подростке» об этом пространно рассуждает Версиков (перед фотографией матери рассказчика, отличающейся необыкновенным сходством): «...фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угады-

вает эту главную мысль лица...» [Достоевский 1972–1990, XIII, 370]. А в «Дневнике писателя» 1873 г. есть аналогичные авторские размышления об искусстве художника – источник, прототип монолога героя: «...человек не всегда на себя похож, а потому (портретист. – А. Ф.) и отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста» [Достоевский 1972–1990, XXI, 75].

Из этих высказываний прямо следует, что хотя идея лица лишь иногда проглядывает в нем, именно она (т.е. нечто невидимое, неведущее, духовное) отвечает за сходство (ср. в связи с этим работы о визуальности в «Идиоте»: [Криницын 2001, 300–335], [Новикова 2016], [Перлина 2017]). Однако общая логика Достоевского была не столь прямолинейно спиритуальной. Возвращая нас на другом витке к проблеме соотношения внешнего и внутреннего, такой поворот в истолковании сходства выдвигает на первый план не сам акт удостоверения подобия, а онтологические условия узнавания. Идентификация возможна потому, что в мире есть место для эпифании, раскрытия внутреннего во внешнем. Но внутреннее не изливается свободно во внешнем: они испытывают взаимную нужду и при этом почти никогда не могут прийти в равновесие друг с другом. Итоговое – теологическое – осмысление эта двойственность получит в «Братьях Карамазовых». С одной стороны, внешнее необходимо для того, чтобы идея могла себя обнаружить. Объясняя, почему он возлюбил Алешу более других, Зосима как будто бы поставит внутреннее подобие между послушником и своим умершим братом выше внешнего: «...не быв столь похож на него лицом, а лишь несколько, Алексей казался мне до того схожим с тем духовно, что много раз считал я его как бы прямо за того юношу...». Однако начнет свою речь старец с обещания рассказать о том, «... за что был столь милым душе <...> лик сего юноши»: «...был мне лик его как бы напоминанием и пророчеством» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 259]. Все начинается с лика, с внешнего облика Алеши. С другой стороны, в беседах и поучениях Зосимы возвещается, что идея способна на земле не более чем просвечивать сквозь телесный покров, а потому мы можем лишь тайно ощущать «живую связь» с ней: «На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем... <...> Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 290]. В образе Христа внутреннее сполна явило себя во внешнем, но это было единственное событие такого рода во всей истории человечества.

Если это так, то земной мир, по сути своей, нечто не до конца воплощенное, а следовательно, сходство в таком мире с неизбежностью делается трудноуловимым и нестабильным. И это онтологическая мотивировка того, что на уровне семиотического развертывания текста предстает как повествовательная дисперсия. Любое признаковое подобие у Достоевского рассеивается. Как мы помним, в «Идиоте» попарное сходство между

Лизаветой Прокофьевной, Аглаей и Мышкиным рекрутирует разные основания для сравнения. Но дело еще и в том, что сами эти основания не обладают в романе устойчивостью. И мы бегло покажем это на примере детскости – качества, в котором можно было даже заподозрить объединяющую, генерализующую функцию. Для начала убедимся, что круг тех, в именовании кого участвует «детская» сигнатура, отнюдь не ограничивается тремя перечисленными персонажами и включает в себя весьма разнородных референтов. Так, Мышкин скажет о «детском смехе» [Достоевский 1972–1990, VIII, 104] Гани и о «детской доверчивости и необычайной правдивости» [Достоевский 1972–1990, VIII, 257] Келлера; рассказчик упомянет, что Ипполит заплакал, «как маленькое дитя» [Достоевский 1972–1990, VIII, 248], а генерале Епанчине, который, увлекшись Настасьей Филипповной, вознамерился подарить ей дорогой жемчуг, выразится, что тот действовал, «как глупый ребенок» [Достоевский 1972–1990, VIII, 43]; наконец, рассказчик опишет то, как могли сердить Лизавету Прокофьевну всякие пустяки – вроде того, что сны Аделаиды «...отличались постоянно какою-то необыкновенною пустотой и невинностью, – семилетнему ребенку впору...» [Достоевский 1972–1990, VIII, 272]. Добавим, что и реакция на именование может меняться в не меньшем диапазоне. Когда Мышкин, получив примирительное письмо от Бурдовского, даст его прочитать Лизавете Прокофьевне, а та, маскируя свою радость, оценит письмо как тщеславную галиматью, князь повторит то, что в самом начале романа героиня восприняла как высший комплимент: «О, какой же вы маленький ребенок, Лизавета Прокофьевна!». Но теперь ответная реплика героини будет совершенно другой: «Что ты от меня пощечину, что ли, получить, наконец, намерен?» [Достоевский 1972–1990, VIII, 267].

Как несложно увидеть даже из приведенных примеров, радикально смещается не только референция, но и семантика детскости. И на уровне означаемого такие сдвиги могут быть совсем озадачивающими. В своем панегирике детям в самом начале романа князь Мышкин произнесет: «...они все понимают. Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [Достоевский 1972–1990, VIII, 58]. А спустя не одну сотню страниц это утверждение в откровенно фарсовой форме реализуется в истории генерала Иволгина о том, как он в детстве подружился в захваченной французами Москве с Наполеоном, и о том, как император советовался с ним по всевозможным поводам. Но особенно далеко (хотя и в результате своего рода метонимического рикошета) отклоняется семантика детскости еще в одном эпизоде. Настасья Филипповна, целя в Ганю, скажет на своем дне рождения о распространившейся среди теперешних людей жажде денег: «Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики! А то наматывает на бритву шелку, закрепит да тихонько сзади и зарежет приятеля, как барана, как я читала недавно» [Достоевский 1972–1990, VIII, 137]. Ребенок тут оказывается в опасной синтагматической близости, бросающей на него тень, с ростовщиком и даже с убийцей, упоминая о котором, героиня (как давно и не раз было замечено) пророчит



свое убийство.

Такая повествовательная дисперсия размывает абрис детскости настолько, что для установления сходства между персонажами этот признак оказывается явно непригодным (конечно, если не довольствоваться умозаключениями, что во всех (или во многих) героях Достоевского сохраняется что-то детское или что все они (или многие из них) двойники). Однако у такой повышенной варибельности признака есть другая миссия, куда более важная для романа, только выполняет ее детскость не как комплекс смыслов, а как серия означающих. Наряду с другими подобными же сигнатурами (вроде гордости или тщеславия) детскость принадлежит к числу опорных, магистральных для романа означающих, которые в нем обсуждаются, отличаются неединичным характером употребления и достаточно равномерным распределением в тексте. Такие означающие, размечая роман, одновременно обеспечивают его семиотическую связность и демонстрируют расхождение означаемых и референций. Для описания порожденного «на выходе» эффекта можно было бы прибегнуть к математическому термину «сюръекция», когда при отображении одного множества на другое каждый элемент второго множества является образом хотя бы одного элемента первого множества. Если мы сделаем элементами первого множества персонажей, а элементами второго – магистральные означающие, то между этими множествами и будут приблизительно такие отношения. Магистральное означающее – это образ, индекс определенного ряда персонажей, которых и следует квалифицировать не как двойников, а как сюръектов, являющихся не подобиями, а подобиями подобий. С прагматической точки зрения эффект сюръекции направлен на то, чтобы поставить читателя лицом к лицу с двусмысленностями жизни и предоставить ему свободу разгадывать их на свой страх и риск. Блуждая по лабиринтам текстов Достоевского, читатель может хотя бы успокаивать себе тем, что регулярно сталкивается с одинаково означенными фигурами. И это, как правило, не инфернальные двойники, а чуть более безобидные сюръекты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 483–549.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
3. Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001.
4. Михалева А.А. «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 164–198.
5. Новикова Е.Г. «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Томск, 2016.
6. Перлина Н.М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». СПб., 2017.

7. (a) Фаустов А.А. Литературные двойники как семиотическая проблема // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология и журналистика. 2019. № 3. С. 73–77.

8. Фаустов А.А. О метатропах: попытка систематизации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 5–8.

9. (b) Фаустов А.А. О повествовательной дисперсии: роман Ф.М. Достоевского «Идиот» // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 6–21.

10. XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002.

11. Busch R.L. The Myshkin–Ippolit–Rogozhin Triad // Canadian-American Slavic Studies. 1983. Vol. 17, № 3. P. 372–383.

12. Corrigan Y. Dostoevsky and the Riddle of the Self. Evanston (Illinois), 2017.

13. Doležel L. The fictional world of Dostoevskij's "The Idiot" // Russian Literature. 1993. Vol. XXXIII. P. 239–248.

14. Finke M.C. Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham, 1995.

15. Frank J. Dostoevsky. The Seeds of Revolt. 1821–1849. Princeton, 1976.

16. Herdman J. The double in nineteenth-century fiction. London, 1990.

17. Passage Ch.E. The russian hoffmannists. The Hague, 1963.

18. Reber N. Studien zur Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffmann. Gießen, 1964.

19. Young S. Dostoevsky's "The Idiot" and the Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting. London, 2004.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Busch R.L. The Myshkin–Ippolit–Rogozhin Triad. *Canadian-American Slavic Studies*, 1983, vol. 17, no. 3, pp. 372–383. (In English).

2. Doležel L. The Fictional World of Dostoevsky's "The Idiot". *Russian Literature*, 1993, vol. 33, pp. 239–248. (In English).

3. Faustov A.A. O metatropakh: popytka sistematizatsii [On Metatropes: An Attempt of Their Systemization]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya [Linguistics and Intercultural Communication], 2018, no. 4, pp. 5–8. (In Russian).

4 (a). Faustov A.A. Literaturnyye dvoyniki kak semioticheskaya problema [Literary Doubles as a Semiotic Problem]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Filologiya i zhurnalistika [Philology and Journalism], 2019, no. 3, pp. 73–77. (In Russian).

5 (b). Faustov A.A. O povestvovatel'noy dispersii: roman F.M. Dostoyevskogo "Idiot" [On Narrative Dispersion: "The Idiot" by Fyodor Dostoyevsky]. *Kul'tura i tekst*, 2019, no. 4 (39), pp. 6–21. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bitsilli P.M. K voprosu o vnutrenney forme romana Dostoyevskogo [On Internal Form of Dostoyevsky's Novel]. Bitsilli P.M. *Izbrannyye trudy po filologii* [Selected Works in Philology]. Moscow, 1996, pp. 483–549. (In Russian).

7. Mikhaleva A.A. "Prestupleniye i nakazaniye" i "Eliksiry satany" E.T.A. Goffmana ["Crime and Punishment" and "Elixirs of Satan" by E.T.A. Hoffmann]. *Goticheskaya traditsiya v russkoy literature* [The Gothic Tradition in Russian Literature]. Moscow, 2008, pp. 164–198. (In Russian).

(Monographs and Collections of Research Papers)

8. Corrigan Y. *Dostoevsky and the Riddle of the Self*. Evanston (Illinois), 2017. (In English).

9. Finke M.C. *Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham, 1995. (In English).

10. Frank J. *Dostoevsky. The Seeds of Revolt. 1821–1849*. Princeton, 1976. (In English).

11. Herdman J. *The double in nineteenth-century fiction*. London, 1990. (In English).

12. Krinitsyn A.B. *Ispoved' podpol'nogo cheloveka. K antropologii F.M. Dostoyevskogo* [The Confessions of the Underground Man: Towards the Anthropology of Fyodor Dostoyevsky]. Moscow, 2001. (In Russian).

13. Novikova E.G. "Nous serons avec le Christ". *Roman F.M. Dostoyevskogo "Idiot"* ["Nous serons avec le Christ": Dostoyevsky's Novel "The Idiot"]. Tomsk, 2016. (In Russian).

14. Perlina N. *Teksty-kartiny i ekfrazisy v romane F.M. Dostoyevskogo "Idiot"* [The Picture Texts or Ekphrasis in Dostoyevsky's "The Idiot"]. St. Petersburg, 2017. (In Russian).

15. Passage Ch.E. *The russian hoffmannists*. The Hague, 1963. (In English).

16. Reber N. *Studien zur Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen, 1964. (In German).

17. Young S. *Dostoevsky's "The Idiot" and the Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting*. London, 2004. (In English).

18. *21 vek glazami Dostoyevskogo: perspektivy chelovechestva* [The Twenty-First Century Through Dostoyevsky's Eyes: The Prospects for Humanity]. Moscow, 2002. (In Russian).

**Фаустов Андрей Анатольевич**, Воронежский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы. Научные интересы: русская литература, теория литературы, семиотика, компьютерная поэтика

E-mail: aafaustov@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

**Andrey A. Faustov**, Voronezh State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department. Research interests: Russian literature, literary theory, semiotics, digital poetics

E-mail: aafaustov@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00007

N.A. Drovaleva (Moscow)

### THE VISUALIZATION OF CHARACTERS' APPEARANCE IN A. BELY'S NOVEL "PETERSBURG" (FORMULATION OF THE TOPIC)

**Abstract.** This article outlines the general patterns of introducing the elements of characters' appearance into A. Bely's novel "Petersburg". The portrait details in the novel are generally analyzed from the standpoint of aesthetic and ideological peculiarities, however some general comments and conclusions presented in the works of the last decades point out the existence of certain controversies and the lack of any detailed analysis of the visual features of characters in the novel. The analysis, presented in this article, brings to light the particular features of the visualization of characters' appearance and the functions of portrait detail in A. Bely's novel "Petersburg". The observations of Bely's methods of introducing visual characteristics of characters in "Petersburg" lead to the following conclusions. For the entire text of this written work A. Bely does not refuse to portray characters' external features, but the methods he uses to do it serve to deform and weaken the visual imagery. The construction of character images in "Petersburg" is defined by the lack of composure and thoroughness and the absence of the characterological function (the indications of the connection between external changes and internal processes), a tendency to on one hand accentuate certain body parts or facial features (eyes, back, etc.) and to highlight certain details while mixing the features of a character's appearance and their surroundings and on the other hand introduce portrait details to inanimate objects (i.e. anthropomorphosis). Besides, it is clear that the notions and reference points that the theory of literature had offered before (the "portrait", its function and various typologies) can only be applied to interpret the peculiarities of the "Petersburg" poetics only nominally.

**Key words:** A. Bely, portrait, visual features, character, poetics, anthropomorphosis.

Н.А. Дровалева (Москва)

### Визуализация облика персонажей в романе А. Белого «Петербург» (к постановке проблемы)

**Аннотация.** В предлагаемой работе намечены общие закономерности включения в текст элементов внешности персонажей в романе А. Белого «Петербург». Портретные детали в романе, как правило, анализируются с точки зрения идейно-эстетических особенностей, однако общие замечания и выводы, представленные в работах последних десятилетий, очевидно указывают на наличие противоречий и отсутствие подробного анализа визуальных характеристик героев в романе. В ходе такого анализа в статье определяются особенности визуализации облика персонажей и функционирования портретной детали в романе А. Белого «Петер-

бург». В целом наблюдения над особенностями включения визуальных характеристик персонажей в романе «Петербург» приводят к следующим выводам. А. Белый на протяжении всего текста произведения не отказывается от изображения внешних признаков героев, хотя при этом способы изображения внешности персонажей свидетельствуют о деформации и ослабленности зрительных образов. Конструирование облика персонажей в романе «Петербург» характеризуется расфокусированностью и неразвернутостью, отсутствием характерологической функции – указаний на связь внешних изменений с внутренними процессами, особым выделением отдельных частей тела или лица (глаз, спины), тенденцией к акцентированию подробностей в случае смешения характеристик человеческого облика и окружающей среды и, наоборот, проникновению портретных деталей в предметы (т.е. антропоморфизации). Кроме того, очевидно, что предлагаемые ранее теорией литературы ориентиры и понятия («портрет», его функция в целом и многочисленные типологии) могут быть применены к осмыслению особенностей поэтики романа «Петербург» лишь условно.

**Ключевые слова:** А. Белый; портрет; визуальные характеристики; персонаж; поэтика; антропоморфизация.

The artistic features of literary portraits by A. Bely's contemporaries most frequently become the object of research [Адамян / Adamyan 2009; Адамян / Adamyan 2010; Афанасьева / Afanas'yeva 2016].

The elements of characters' appearance in his artistic prose occasionally become the subject of articles and theses; however they are most commonly viewed as part of a general character analysis. There are several studies dedicated to the specifics of portrait in A. Bely's prose, which outline the most common features of his style of depicting characters' appearance. Several works can be highlighted in regards to the peculiarities of portrait features in A. Bely's works [Бабиева / Babi'yeva 2009; Барковская / Barkovskaya 1996] and the unorthodox perception of human appearance, in which the portraits are analyzed more thoroughly (scholars have voiced various opinions on the exact reasons of portrait deformations in A. Bely's texts).

Virtually all scholars of A. Bely's novel "Petersburg" who analyzed the peculiarities of character images and their transformation in text point out that it lacks coherent, comprehensive portraits. L.A. Novikov writes, that the characters are defined by "not the external portrait (it is miserly, schematic even: a singular feature, a gesture, a manner of speaking, etc.) but the contents and the thoughts, introduced into the narrator's mind, that either complement or contradict it" [Новиков / Novikov 1990, 108]. Bely's imagery, as well as that of other ornamentalists, is vague and lacks clear outlines. While Novikov speaks about certain visual imagery leaning towards cubism, i.e. crystallization and "decrystallization", L.V. Lazarenko in their works analyzes the portrait features through the prism of A. Bely's views on the sculpturality of human body [Лазаренко / Lazarenko 1999; Лазаренко / Lazarenko 2002 a]. Lazarenko sees the roots of this approach in the writer's anthroposophical views: "At the very roots of his appearance, a man does not oppose the natural world, but originates from it"

[Лазаренко / Lazarenko 2002 b, 175]. Thus, the “evident or latent” dialogue with the “dead” physicality of the city becomes actualized in this written work.

In her work “The Prophet of Facelessness: the Principles of Characters Depiction in Andrei Bely’s Novels” N.V. Kafidova points out that the feeling of impersonality and lack of connection between the internal and external movements of characters in S. Pshibyshevskiy’s prose that Bely analyzes in his article “The Prophet of Facelessness” [Белый / Bely 1994 a] can paradoxically be attributed to Bely’s own texts: “While accusing Pshibyshevskiy of “preaching the facelessness”, of destroying personality and substituting it with gender (thus waking the beast in man), and while calling for heroism, Andrey Bely after a few years becomes a “prophet of facelessness” himself. Though he uses quite different methods of depersonalizing characters in his novels” [Кафидова / Kafidova 2005, 76]. Depersonalization of characters becomes a feature of the character system, in which all characters only serve to create the image of the protagonist. In the subjective worldview of the protagonist any other character becomes faceless. The images can be described as something incomplete, appearing in front of the reader and suddenly vanishing, transforming one into another. An image of a character in A. Bely’s texts lacks integrity, it never stays within its defined borders and leans toward impersonality. Yu.A. Pechenina in her works highlights the “transparency” and “phantomness” of Petersburg. The primary methods of depicting the city “include the methods of depicting characters and drawing the city-scapes, the linguistic means of fusing figure and space” [Печенина / Pechenina 2009, 143]. After conducting this analysis Yu.A. Pechenina draws a conclusion that the nouns used to depict a character from outside fused in a specific manner into locative and ontological sentences to create an effect of alleged visibility. In such space the animate transforms into shapes and figures, while the inanimate receives an independent dynamic; the depiction of characters can be interpreted by the readers only within the space of Petersburg. The linguistic analysis of Yu.A. Pechenina points out that the borders between the city and the characters gradually get erased.

E.V. Shakhmatova points out the particularities of creating a material portrait: “A. Bely used to voice the idea of calling his novel “A Game of Mind”, since the real world, the events and the characters were perceived by him as mental images. For him the material world was nothing more than a reflection of a thought; mind over matter. The mental forms were objectified in the “astral plane” and then gained the ability to materialize” [Шахматова / Shakhmatova 2014, 15]. Considering the aforementioned approaches to analyzing the portrait characteristics, some common tendencies may be highlighted, based on the scholarly experience. The lack of coherent descriptions of appearance, unclear boundaries and vague imagery, the influence of “cinematic” poetics on the descriptions are often pointed out. Researchers frequently use the terms “portrait” and “portrait details”, while highlighting their unorthodox nature. Generally, a portrait in the “Petersburg” novel is analyzed from the standpoint of its aesthetic and ideological features, however, some frequent comments and conclusions seen in the scholarly works of the last decade bring to light the evident con-

traditions and lack of a thorough analysis of characters’ visual features in the novel.

This article aims to uncover the common patterns of introducing the elements of character description into the text and to define the peculiarities of their function within the structure of a character’s image in the novel “Petersburg”.

Generally, for the entirety of the novel A. Bely does not refuse depicting characters’ appearance completely, but the methods of portraying it attest to the deformation and weakening of the novel’s visual imagery.

The descriptions of characters’ appearance in the “Petersburg” novel are simple, concise and possess low levels of detalization: “Оно показалось ему сплошь в морщиночках, источивших щеки, лоб, подбородок и нос; издали можно было принять *то лицо за лицо скотца, скорей молодого, чем старого*; а вблизи это был немощный, хилый старик” (He thought it was covered with tiny wrinkles on both cheeks, forehead, chin and nose; *from afar you could think it was the face of a young eunuch*, but from up close it was a face of a feeble, frail old man) [Белый / Bely 1994 b, 161]. Even after concentrating on a character’s appearance, more often than not the visual image will stay vague and unclear, as seen in the example above. The appearance of the same character from afar and from up close turns out to be diametrically opposite. The “image” might shift to the field of thoughts, feelings, psychological states and impressions of the things observed in that moment: “Столь же мало здесь связи и смысла, сколь мало этой связи и этого смысла между *угловато-длинной и печальной фигурой подпоручика* в темно-зеленом мундире, слишком резвыми жестами и задорной, льняной бородкой *помолодевшего* лица, будто вырезанного из пахучего кипариса. Никакой связи и не было; разве вот – зеркала: на свету они отражали – *угловато-длинного человека с помолодевшим* вдруг личиком: *угловато-длинное отражение с помолодевшим* вдруг личиком, подойдя вплотную к зеркальной поверхности, ухватило себя за белую тонкую шею – ай, ай, ай! Никакой вот связи и не было между светом и жестами” (There was no more connection and meaning than the *awkward, tall and sad complexion of the second lieutenant* had, in his dark green uniform, with his fast gestures and cheerful flaxy beard on his *younger* face, as if cut from fragrant cypress. There was no connection at all; except, say, mirrors: in the light they reflected an *awkward and tall person with a younger face*: and suddenly the *awkward and tall reflection* with a younger face came up to the mirror and grabbed itself by the thin white neck – oh my! There was no connection between the lighting and the gestures) [Белый / Bely 1994 b, 192]. As a result of such methods of describing appearance features, the visual imagery weakens considerably. The author deliberately accentuates other elements in the structure of characters’ image in the novel.

When describing the appearance of a character, Bely mixes the common traits of human appearance and the details of their surroundings that point out various characteristics of an object – color, texture and other visual features: “...и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо; и глядел на

проспект *стерто-серым* лицом” (and this subject (a commoner, so to speak) was looking around him and stared at the street with his *erased grey* face) [Белый / Bely 1994 b, 14]; “...под фонарем Аполлон Аполлонович стоял, чуть покачивал *серо-пепельным* своим ликом” (Apollon Apollonovich stood under the lamppost, slightly swaying his *ashen gray* face) [Белый / Bely 1994 b, 191]. At one point in the novel there is an image of a clown with an erased, “chalky” face: “На фоне совершенно зеленой и будто бы купоросной стены – там! – стояла фигурочка, в пальтеце, с *меловым* застывшим лицом: будто – клоун; и белыми улыбалась губами” (Against a green, almost brassy wall – right there – stood a shape in a shabby coat with a frozen, *chalky* face: as if a clown; and smiled with its white lips) [Белый / Bely 1994 b, 392].

Bely often violates the classical notion of perceiving the surroundings with various sensory organs in his novel, making vision an instrument of other sensory organs (leading to the creation of epithets such as “rustling-red”, “pleading”, etc.): “Домино шло вперед на него протянутым, *умоляющим* корпусом, шло вперед на него с протянутой *красношуршащей* рукой и чуть-чуть взвилось с ниспадающей от сутулых плеч головы его прозрачное кружево” (Domino was walking towards him with a stretched, *pleading* body; it walked with a stretched, *rustling-red* hand and the transparent lace slightly rose from its head, falling from its slanted shoulders) [Белый / Bely 1994 b, 158–159]; “Николай Аполлонович бросился к домино, как будто его он хотел прикрыть пестрым халатом, но опоздал: яркошуршащий шелк незнакомец пощупал рукою” (Nikolay Apollonovich rushed to domino, as if he wanted to cover it with his bright robe, but he was too late: the stranger touched the rustling-bright silk with his hand) [Белый / Bely 1994 b, 81].

One of the features of visual description of characters in A. Bely’s novel is the feeling of characters not having control of their bodies. The figures in the novel not only “walk” or “rush”, but also “get sculpted” and “black out”, along with the buildings they “get outlined” by an unseen artist’s hand: “Изредка проходила черная тень полицейского, *вычерняясь* в светлый туман и опять расплываясь; и *вычернялись*, и пропадали в тумане там заневские здания; *вычернялся* и опять в туман уходил Петропавловский шпиг. Какая-то женская тень давно уже *вычернялась* в тумане: став у перил, не уходила в туман, но глядела прямо на окна желтого дома” (Occasionally a black shadow of a policeman passed by, *blacking out* into the bright mist and fading again; and the buildings on the other side of Neva *blacked out* and faded; and the spire of the Peter and Paul Fortress *blacked out* and faded into the mist. A shadow of some woman has been *blacking out* for some time now, but it didn’t fade into the mist and instead kept staring into the windows of the yellow house) [Белый / Bely 1994 b, 122]. This tendency can be marked as the characters’ inclination to merge with the world and to assimilate to it. On the other hand, the vocabulary that Bely uses to describe the behaviour of the characters infiltrates their surroundings. While building the image of the city, Bely uses the same details he uses to describe the actions of the characters, thus making his Petersburg anthropomorphic: “На Васильевском Острове, в глубине семнадцатой

линии из тумана *глядел* дом огромный и серый” (On the Vasilyevsky Island, in the depths of the seventeenth row, a huge grey house *stared* at something) [Белый / Bely 1994 b, 18]; “...поуменьшился сад и *присел* за решеткой” (...the garden grew smaller and *crouched* behind the bars); “...многоэтажные груды уже *присели* за фабриками” (the many-storied piles *crouched* behind the factories); “где принизились берега, где покорно *присели* холодные островные здания” (...where the banks were low, where the cold island buildings *crouched* obediently) [Белый / Bely 1994 b, 17].

The descriptions of the characters’ appearances, introduced into the novel, do not provide the reader with a graphic visual image. At the same time many external features lean towards hyperbolization, an intentional and numerous emphasizing of certain details: “Аполлон Аполлонович повернулся и увидел – тот самый взгляд; голова сенатора мгновенно передернулась тиком, кожа дрянно так собралась в морщинки над *черепом* и *чуть дернулись уши*” (Apollon Apollonovich turned around and saw the same look; the senator’s head instantly twitched with a tick, the skin nastily formed wrinkles above the *skull* and the *ears twitched slightly*) [Белый / Bely 1994 b, 223]; “...голая, как колено, поверхность *громдного черепа* да *два оттопыренных уха* ей напомнили что-то” (...the surface of that *huge skull*, naked as a knee, and the *two protruding ears* seemed to remind her of something) [Белый / Bely 1994 b, 400]; “Незнакомец поднял глаза и – за зеркальным каретным стеклом, от себя в четырехвершковом пространстве, увидел не лицо он, а... *черепа* в цилиндре да *огромное бледно-зеленое ухо*” (The stranger raised his eyes and saw not a face behind the mirrored glass of the carriage, but a *skull* in a top hat and a *huge pale green ear*, no further than eight inches from himself) [Белый / Bely 1994 b, 21–22]; “...из отверстия двери на знакомого просунулся, будто кинулся, *голый череп с увеличенных размеров ушами*; череп и голова Александра Ивановича едва не стукнулись лбами” (...the *huge skull with increased in size ears* almost rushed at the stranger from the opening in the door; the skull and Aleksandr Ivanovich’s head almost knocked foreheads) [Белый / Bely 1994 b, 92]; “Паршивенькая фигурка низкорослого господничка составляла главное содержание силуэта второго; лицо силуэта было достаточно видно: но лица также мы не успели увидеть, ибо мы удивились *огромности его бородавки*: так лицевою субстанцию заслонила от нас нахальная акциденция” (The feeble figure of the man with low stature made up the primary portion of the silhouette of the other one; the face of that silhouette was visible: but we couldn’t see this face, for we were surprised by its *huge wart*: thus, this impudent accident obscured the face from our vision) [Белый / Bely 1994 b, 33]. One might get an impression that something constantly diverts attention from the faces; even though the character has a face, the huge wart jumps to the foreground, obscuring most visual features.

The wordsmiths of the early 20th century “continued in Chekhov’s footsteps, who used to substitute an entire description of a character’s appearance with one accentuated detail that had heightened associativity, using Tolstoy and Dostoyevsky’s artistic experience as the foundation” [Шишкина / Shishkina

1987, 51]. In F. Sologub's novel "The Petty Demon", for example, it is only a tendency, but in A. Bely's "Petersburg" and L.N. Andreyev's novel "Sashka Zhegulev" a single sketchy detail of a character's appearance, repeated multiple times, becomes a cue for the emotional tone of the entire text:

...судорожно закатились каменные глаза, обведенные синевой; кисти рук, одетые в черную замшу, подлетели на уровень груди, будто он защищался руками. И корпус откинулся, а цилиндр, стукнувшись в стенку, упал на колени под оголенной головой... Безотчетность сенаторского движения не поддавалась обычному толкованию; кодекс правил сенатора ничего такого не предусматривал... Созерцая текущие силуэты – котелки, перья, фуражки, фуражки, фуражки, перья – Аполлон Аполлонович уподоблял их точкам на небосводе; но одна из их точек срываясь с орбиты, с головокружительной быстротой понеслась на него, принимая форму громадного и багрового шара, то есть, хочу я сказать <...> созерцая текущие силуэты (фуражки, фуражки перья), Аполлон Аполлонович из фуражек, из перьев, из котелков увидел с угла пару бешеных глаз: глаза выражали одно недопустимое свойство; глаза узнали сенатора; и, узнавши, сбесились; может быть, глаза поджидали с угла; и, увидев, расширились, засветились, блеснули [Белый / Bely 1994 b, 21].

(...his stony eyes circled with blue rolled up; his hands, wrapped in black suede, flew up to his chest as if he was trying to defend himself from something. His body bent back and his top-hat hit the wall and fell on his knees, under his uncovered head... The unwillingness of the senator's movement could not be interpreted at all; the senatorial code did not cover such occasions... Observing the silhouettes – top hats, feathers, peaked caps after peaked caps and feathers again – Apollon Apollonovich thought them to be dots in the sky; but one of the dots, falling from its orbit, flew towards himself at a breakneck speed, turning into a huge crimson sphere, I mean what I'm trying to say is <...> observing the silhouettes (peaked caps and feathers), Apollon Apollonovich saw among the caps and the feathers a pair of crazy eyes: these eyes had an unacceptable quality; the eyes recognized the senator; and, after doing so, went dangerously insane; maybe the eyes were waiting for him around the corner; and, having seen him, widened, gleamed and sparkled).

The eyes are the leitmotif of the entire novel, strengthened by repetitions in certain necessary moments. The eyes get "detached" from the character and cover the entire appearance of the person, which prevents the reader from forming a complete image of this character.

A detail, which substitutes the whole and is increased to an immense size is a paradoxical hint at impersonality that also helps establish the "tone" of the text. The noses are a symbol of the crowd, a rustling "millipede": "Сосредоточенно побежали там лица; тротуары шептались и шаркали; растирались калошами; плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-

четверки; и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо" (The faces ran about intently; the pavements whispered and shuffled galoshes; some commoner's nose drifted along solemnly. The noses passed along numerously: noses like beaks of eagles, ducks, roosters, green noses and white noses; even the lack of any nose passed along here. Singular noses, pairs, trios and quartets; top-hat after top-hat: top-hats, feathers, peaked caps, peaked caps, peaked caps; a cocked hat, a cylinder hat, a peaked cap; a handkerchief, an umbrella, a feather) [Белый / Bely 1994 b, 17].

N.M. Gurovich in her thesis on the subject of character portrait in the structure of an epic written work on the material of M.Yu. Lermontov and N.V. Gogol's work calls A. Bely the continuator of the grotesque tradition of portrait descriptions and puts him in line with such writers as F.M. Dostoyevsky, N.S. Leskov, A.M. Remizov.

"A grotesque appearance is commonly considered a deviation from the artistic norm, in which certain details of an image are hyperbolized. The exaggeration of certain forms in a character's image is seen by the scholars as an attempt of the authors to emphasize some trait of a character, making it visible, which is impossible with a "realistic" portrayal" [Гурович / Gurovich 2009, 33]. Several scholars besides Gurovich separate the grotesque and classic portraits, however such distinction does not take into account the processes that took place in literature at the beginning of the 20th century. Bely's portrait, for example, can be classified as "grotesque", however the fact that it is unfinished – and that it will remain this way – is not the only feature of portraits in Bely's prose. Grotesque portrait in Gogol's works lacks definitive borders and remains unfinished, yet it retains its characterological function. In Bely's portraits, on the other hand, this function is reduced to the bare minimum.

Generally, the observations on the peculiarities of including the visual characteristics of characters in the "Petersburg" novel lead to the following conclusions. The creation of characters' appearance in "Petersburg" is defined by the lack of composure and thoroughness and the absence of the characterological function (the indications of the connection between external changes and internal processes), a tendency to on one hand accentuate certain body parts or facial features (eyes, back, etc.) and to highlight certain details while mixing the features of a character's appearance and their surroundings and on the other hand introduce portrait details to inanimate objects (i.e. anthropomorphosis).

This is not, by any means, a complete list of peculiarities of portraits in the "Petersburg" novel, however it allows us to actualize a number of theoretical issues.

Evidently, it is impractical to distinguish the external features of characters as a closed integral system. Writing about this peculiarity of visual description of a character, E.B. Tager stated that "different writers have different intrinsic principles of artistic worldview, and these principles influence a writer's depiction of nature, things and furniture, i.e. the entire artistic and depicting sphere of the art of literature equally" [Тареп / Tager 1960, 378]. The depiction of a char-

acter's appearance "is used as one of the expressive moments" [Tarep / Tager 1960, 378], and the difference between landscape, interior and portrait within the text structure gets erased. Tager is also the one to make an important notice, that the term "portrait" is a very nominal one, as it has no direct connection to an artistic or sculptural portrait. In regards to "Petersburg" it might be more fitting to call it "verbal plastic", the *visualization* of a character's image with its specific structure and functions within a given literary work.

Besides, it is clear that the notions and reference points that the theory of literature had offered before (the "portrait", its function and various typologies) can only be applied to interpret the peculiarities of the "Petersburg" poetics only nominally.

Several attempts to interpret the general theory of arts in regards to A. Bely's prose were presented in "The Craft of Portrait" collected works, published by the State Academy of Artistic Studies in 1928 [The Craft of Portrait 1928] on the subject of the history of artistic portrait and certain arts, which was in a way a reaction to the novel works of literature and art that appeared in the beginning of the 20th century. It is known that interpreting and understanding the portrait forms within the framework of art studies is not always beneficial for the theory of literature, however we think that in the case of symbolist prose N.I. Zhinkin's understanding of portrait as seen in "Portrait Forms" article takes into consideration the personality of the author, since the "portrait" is not only the "face" of a painting, but rather a reflection of the model's personality, as well as that of the author, which merge into an entirely new "face" when combined [Жинкин / Zhinkin 1928, 27].

To elaborate on the particularities of appearance visualisation in written works created in different eras one may base their studies on three reference points pointed out by Zhinkin with the example of visual portrait (we do not refer to directly applying art history methods to a work of literature). "Artistic expressive forms" are important for the reader's perception: these include the way a character is written into the narrative, the way their traits and features are presented throughout the text (a general description of how the visual features are introduced into the text, the way it was demonstrated on the example of visual features in the "Petersburg" novel) and the "artist's gesture" [Жинкин / Zhinkin 1928, 28] – the way they use meaningful details, for example, and whether they use or avoid "plastic" imagery or picturesqueness [Вельфлин / Vel'flin 2002, 21] (especially for writers that paint or artists that write) – as well as "the gesture in a figurative sense of the word" [Жинкин / Zhinkin 1928, 28]: an artist's worldview, the times they lived in and their affiliation with artistic schools.

This article deals with certain aspects of the characters' appearance visualisation and points out the impracticality of analysing portrait as a closed integral system. Thus, the term "visualization of appearance" seems to be the most suitable to denote the visual features in the "Petersburg" novel.

## REFERENCES (RUSSIAN)

1. Адамян Е.И. Маски и лица в портретах современников Андрея Белого // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Вып. 43. М., 2010. С. 3–6.
2. Адамян Е.И. Функция портретов современников в мемуарной трилогии Андрея Белого // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2009. № 1. С. 5–11.
3. Афанасьева М.С. Типология литературно-критических портретов в книгах Андрея Белого «Арабески» и «Луг зеленый» // Ученые записки Казанского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2016. № 1. С. 107–116.
4. Бабиева И. К вопросу о структурных особенностях романа начала XX века («Петербург» Андрея Белого) // Ритмы жизни: сб. к 80-летию Н.М. Евдаева. М., 2009. С. 269–284.
5. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.
6. (a) Белый А. Пророк безличия // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 145–151.
7. (b) Белый А. Собрание сочинений: Петербург. Т. 2. М., 1994.
8. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2002.
9. Гурович Н.М. Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы (на материале романов Н.В. Гоголя «Мертвые души» и М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»): дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2009.
10. Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. М., 1928. С. 7–52.
11. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 2 / под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской. М., 2017.
12. Искусство портрета / под ред. А.Г. Габричевского. М., 1928.
13. Кафидова Н.А. Пророк безличия: принципы изображения персонажей в романах Андрея Белого // Кафедральные записки: вопросы новой и новейшей русской литературы. Вып. 2. М., 2005. С. 75–85.
14. Лазаренко Л.В. Концепция «тела» в романе «Петербург» А. Белого // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX–XX веков. Вып. 4. Благовещенск, 1999. С. 31–38.
15. (a) Лазаренко Л.В. «Мертвая» телесность в романе А. Белого «Петербург» (Идейно-художественная значимость образов пластических форм) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе. Вып. 6. Благовещенск, 2002. С. 17–25.
16. (b) Лазаренко Л.В. Образ человека в творческом сознании Андрея Белого (к проблеме поэтики романа «Петербург»: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2002.
17. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990.
18. Печенина Ю.А. Человек и пространство (в романе А. Белого «Петербург») // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2009. Вып. 578. С. 141–152.
19. Тагер Е.Б. Жанр литературного портрета в творчестве Горького // О худо-

жественном мастерстве Горького. М., 1960. С. 375–418.

20. Шахматова Е.В. Практики внетелесного существования сознания в романе Андрея Белого «Петербург» // Общество: философия, история, культура. Вып. 2. Краснодар, 2014. С. 13–16.

21. Шишкина Л.И. Принципы и приемы портретной характеристики в ранней прозе Л. Андреева (1898–1903 гг.) // Портрет в художественной прозе. Сыктывкар, 1987. С. 48–59.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Adamyan E.I. Funktsiya portretov sovremennikov v memuarной trilogii Andrey Belogo [The Function of His Contemporaries' Portraits in Andrey Bely's Memoir Trilogy]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*, Series: Literaturovedeniye. Zhurnalistika [Literary Criticism. Journalism], 2009, no. 1, pp. 5–11. (In Russian).

2. Afanas'yeva M.S. Tipologiya literaturno-kriticheskikh portretov v knigakh Andrey Belogo "Arabeski" i "Lug zelenyy" [The Typology of Literary and Critical Portraits in Andrey Bely's Books "Arabesques" and "Green Meadow"]. *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta*, Series: Gumanitarnyye nauki [Humanities Studies], 2016, no. 1, pp. 107–116. (In Russian).

3. Pechenina Yu.A. Chelovek i prostranstvo (v romane A. Belogo "Peterburg") [Man and Space (in A. Bely's novel "Petersburg")]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2009, issue 578, pp. 141–152. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Adamyan E.I. Maski i litsa v portretakh sovremennikov Andrey Belogo [Masks and Faces in the Portraits of A. Bely's Contemporaries]. *Aktual'nyye problemy sotsiologumanitarnogo znaniya* [Actual Problems of Socio-Humanitarian Knowledge]. Issue 43. Moscow, 2010, pp. 3–6. (In Russian).

5. Babiyeva I. K voprosu o strukturnykh osobennostyakh romana nachala 20 veka ("Peterburg" Andrey Belogo) [To the Issue of Structural Peculiarities of a Novel of the Early 20<sup>th</sup> Century (Andrey Bely's "Petersburg")]. *Ritmy zhizni: sb. k 80-letiyu N.M. Evdayeva* [The Rhythms of Life: Collection to N.M. Evdayev's 80<sup>th</sup> Anniversary]. Moscow, 2009, pp. 269–284. (In Russian).

6. Kafidova N.A. Prorok bezlichiya: printsipy izobrazheniya personazhey v romanakh Andrey Belogo [The Prophet of Facelessness: the Principles of Characters Depiction in Andrey Bely's Novels]. *Kafedral'nyye zapiski: voprosy novoy i noveyshey russkoy literatury* [Departmental Notes: the Issues of New and Newest Russian Literature]. Issue 2. Moscow, 2005, pp. 75–85. (In Russian).

7. Lazarenko L.V. Kontseptsiya "tela" v romane "Peterburg" A. Belogo [The Concept of "Body" in A. Bely's Novel "Petersburg"]. *Problemy khudozhestvennogo miro-modelirovaniya v russkoy literature 19–20 vekov* [The Issues of Artistic Worldbuilding in Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]. Issue 4. Blagoveshchensk, 1999, pp. 31–38. (In Russian).

8. (a) Lazarenko L.V. "Mertvaya" telesnost' v romane A. Belogo "Peterburg" (Ideyno-khudozhestvennaya znachimost' obrazov plasticheskikh form) ["Dead" Physicality in A. Bely's Novel "Petersburg" (Ideological and Artistic Importance of the Imagery of Plastic Forms)]. *Problemy khudozhestvennogo miro-modelirovaniya v russkoy literature* [The Issues of Artistic Worldbuilding in Russian Literature]. Issue 6. Blagoveshchensk, 2002, pp. 17–25. (In Russian).

9. Shishkina L.I. Printsipy i priemy portretnoy kharakteristiki v ranney proze L. Andreyeva (1898–1903 gg.) [The Principles and Methods of Portrait Characterization in the Early Prose of L. Andreyev (1898–1903)]. *Portret v khudozhestvennoy proze* [Portrait in Prose Fiction]. Syktyvkar, 1987, pp. 48–59. (In Russian)

10. Shakhmatova E.V. Praktiki vnetelesnogo sushchestvovaniya soznaniya v romane Andrey Belogo "Peterburg" [The Practices of Out-of-body Existence of Consciousness in Andrey Bely's Novel "Petersburg"]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. Issue 2. Krasnodar, 2014, pp. 13–16. (In Russian).

11. Tager E.B. Zhanr literaturnogo portreta v tvorchestve Gor'kogo [The Genre of Literary Portrait in Gorky's Works]. *O khudozhestvennom masterstve Gor'kogo* [On Gorky's Artistic Mastery]. Moscow, 1960, pp. 375–418. (In Russian).

12. Zhinkin N.I. Portretnyye formy [Portrait Forms]. *Iskusstvo portreta* [The Craft of Portrait]. Moscow, 1928, pp. 7–52. (In Russian).

### (Monographs)

13. Barkovskaya N.V. *Poetika simvolistskogo romana* [The Poetics of a Symbolist Novel]. Yekaterinburg, 1996. (In Russian).

14. (a) Bely A. *Simvolizm kak miroponimaniye* [Symbolism as a Worldview] Moscow, 1994. (In Russian).

15. (b) Bely A. *Sobraniye sochineniy: Peterburg* [Collected Works: Petersburg]. Vol. 2. Moscow, 1994. (In Russian).

16. Gabrichevsky A.G. (ed.) *Iskusstvo portreta* [The Craft of Portrait]. Moscow, 1928. (In Russian).

17. Novikov L.A. *Stilistika ornamental'noy prozy Andrey Belogo* [Stylistics of A. Bely's Ornamental Prose]. Moscow, 1990. (In Russian).

18. Plotnikov N.S., Podzemskaya N.P. (ed.) *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language – the Languages of Art. State Academy of Artistic Studies and the Aesthetic Theory of the 1920s]. Vol. 2. Moscow, 2017. (In Russian).

19. Vel'flin G. *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv: Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Primary Ideas of the History of Arts: The Problem of the Evolution of Style in New Art]. Moscow, 2002. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

20. Gurovich N.M. *Portret personazha v strukture epicheskogo proizvedeniya: "grotesknyy" i "klassicheskiy" tipy (na materiale romanov N.V. Gogolya "Mertvyeye*



*dushi*” i M.YU. Lermontova “*Geroy nashego vremeni*”) [Character Portrait in the Structure of an Epic Work: the “Grotesque” and “Classical” Types (on Materials of N.V. Gogol’s Novel “Dead Souls” and M.Yu. Lermontov’s “The Hero of Our Time”)]. PhD Thesis. Moscow, 2009. (In Russian).

21. (b) Lazarenko L.V. *Obraz cheloveka v tvorcheskom soznanii Andreya Belogo (k probleme poetiki romana “Peterburg”)* [The Image of a Person in A. Bely’s Creative Mind (On the Topic of Poetics of the Novel “Petersburg”)]. PhD Thesis. Moscow, 2002. (In Russian).

**Natalia A. Drovaleva**, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Post-graduate student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU; senior research officer at the Department of Russian Literature of Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Centuries of the IWL RAS. Research interests: theory of literature, Russian literature of the early 20<sup>th</sup> century, portrait.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1095-2991

**Дровалева Наталия Алексеевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; старший научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века ИМЛИ РАН. Научные интересы: теория литературы, русская литература начала XX в., синтез искусств.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1095-2991

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00008

О.А. Богданова (Москва)

### УСАДЬБА И ДЕРЕВНЯ В РАССКАЗЕ Г.И. ЧУЛКОВА «КРАСНЫЙ ЖЕРЕБЕЦ» (1921–1922)\*

**Аннотация.** В статье анализируется тематика рассказа писателя-символиста Г.И. Чулкова «Красный жеребец» (1921–1922), написанного по следам Гражданской войны в России. В своем творчестве военно-революционных лет (публицистике, критике, поэзии и художественной прозе) Чулков пытался осмыслить происходившие в стране перемены и по возможности на них повлиять исходя из своих либерально-патриотических убеждений. В центре размышлений писателя – судьба России как единства «земли» и «народа», трагический разрыв которых в революционную эпоху он констатировал вслед за Д.С. Мережковским, М.А. Волошиным, М.М. Пришвиным и др. В «Красном жеребце» не просто показано нравственное недостоинство крестьян, пришедших грабить помещичью усадьбу – очаг высокой культуры, но в деталях передана атмосфера бесовщины в русской деревне 1919 г. Кульминацией рассказа становится отчаянная скачка зверски подоженного мужиками господского жеребца, символизирующего второго апокалипсического коня. Хотя восходящий к любимому им Ф.М. Достоевскому миф о русском «народе-богоносце» очевидно поколеблен в глазах Чулкова, мысль о святости России остается неизменной, т.к. вторая составляющая понятия о родине – «земля» – сохраняет ее в полной мере. «Грех» деревенского народа, по Чулкову, во многом обусловлен отвержением строя жизни помещичьей усадьбы как форпоста лучших черт христианского европеизма в России: ценности человеческой личности и уважения к закону. Однако сама «русская земля», объединившая в своем лоне и усадьбу, и деревню, – хранительница «святости» и залог возрождения России.

**Ключевые слова:** Г.И. Чулков; рассказ «Красный жеребец»; помещичья усадьба; деревня; народ; земля; революция 1917 г.; Гражданская война; разорение; бесовство.

О.А. Bogdanova (Moscow)

### Estate and Village in the Story of G.I. Chulkov “Red Stallion” (1921–1922)\*\*

**Abstract.** The article analyzes the topic of the short story “Red Stallion” (1921–1922) by the symbolist writer G.I. Chulkov, soon after the Civil War in Russia. In his works of the military-revolutionary years (journalism, criticism, poetry and fiction), Chulkov tried to understand the changes taking place in the country and, if possible, to

\* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18–18–00129).

\*\* This study in IWL RAS was supported by Grant from the RSF (project no. 18–18–00129).

influence them based on his liberal-patriotic beliefs. The writer contemplates the fate of Russia as a unity of “land” and “people”, the tragic rupture of which in the revolutionary era he stated after D.S. Merezhkovsky, M.A. Voloshin, M.M. Prishvin and others. “Red Stallion” describes not just the worthlessness of the peasants who came to plunder the landowner’s estate as a symbol of “high” culture, but conveys in detail the atmosphere of devilry in the Russian village of 1919. The culmination of the story is a desperate gallop of the master’s stallion brutally set on fire by the peasants, symbolizing the second apocalyptic horse. Although the myth of the Russian “people-Godbearer” goes back to F.M. Dostoevsky, it is obviously shaken in Chulkov’s eyes, the idea of the sanctity of Russia remains unshakable, since the second component of the concept of the Motherland – “land” – preserves it in full. The “sin” of the village people, according to Chulkov, is largely due to the rejection of the system of life on the landowner’s estate as an outpost of the best features of Christian Europeanism in Russia: the value of the human being and respect for the law. However, the “Russian land” itself, which united both the estate and the village in its bosom – is the guardian of “holiness” and the pledge of the revival of Russia.

**Key words:** G.I. Chulkov; the short story “Red Stallion”; landowner’s estate; village; people; land; revolution of 1917; the Civil War; ruin; devilry.

«Не торопитесь хоронить Россию» – так обращался к своим читателям известный поэт, писатель, критик и публицист Георгий Иванович Чулков, близкий к символистским и религиозно-философским кругам, в первом номере журнала «Народоправство» за 1917 г. [Чулков 1917, № 1, 4], вышедшем после обнадеживающих мартовских событий: падения изжившего себя романовского самодержавия и прихода к власти Временного революционно-демократического правительства для подготовки в стране всенародного Учредительного собрания. В черные для себя дни Октябрьского переворота, который он считал контрреволюцией, узурпацией народовластия в стране кучкой приспешников германского империализма, этот свободолюбивый патриот писал: «Россия не может погибнуть» [Кремнев 1917, 14]; «где-то в глубине души у меня горит надежда, что Россия не погибнет, несмотря ни на что» [Чулков 1917, № 15, 8]. И это на фоне все большего погружения страны в хаос анархии и озверения, этапы которого с болью и возмущением прослеживал в течение судьбоносных месяцев 1917 г. его еженедельный журнал. 1 февраля 1918 г., в последнем номере своего открыто оппозиционного новой большевистской власти «Народоправства», вскоре навсегда закрытого из-за материальных трудностей, Чулков, констатируя «полное уничтожение русской городской культуры» и превращение страны «в мелко-буржуазное мужицкое царство – удобный и выгодный рынок для германских капиталистов», все же сохранял веру в возможность «духовного возрождения России» во многом благодаря уже пролитой большевиками «крови мучеников» – епископов и священников Русской православной церкви [Б.К. 1918, 32], а также – тем первостепенным культурным ценностям, которые были созданы русским народом в течение предшествующих столетий [Кремнев

1917, 14].

Работая в разных сегментах искусства слова, в каждом из них Чулков использовал именно те подходы, которые наиболее соответствовали их изобразительно-выразительной специфике. Публицистика, как прямой и непосредственный отклик на происходившие вокруг события, требовала от автора политико-идеологической определенности, созвучной эпохе лексики и стилистики, полемической остроты и актуальности; литературная критика – эстетического взгляда; литературоведение – историко-культурного анализа; а поэзия и художественная проза, напротив, от бурлящей поверхности современной жизни нередко уводили в глубинные течения «большого времени» (термин М.М. Бахтина), к соприкосновению с духовным субстратом бытия, к исследованию архетипических основ человеческого «Я».

После закрытия «Народоправства» Чулков хотел объединить свои напечатанные там статьи в так и не изданном сборнике «Страдные дни», в сохранившемся предисловии к которому писал: «Ничего в этом мире нельзя понять и с должной справедливостью оценить, если не примем во внимание тех таинственных сил, светлых и темных, которые влияют на многообразие нашей жизни. От влияния этих сил не свободны – и быт, и политика, и культура» [Чулков, Предисловие]. Переживаемые им в революционные годы события писатель воспринимал как «возникающи[e] на путях истории по воле Провидения» [Чулков, Предисловие]. Эта концепция определяла историософский и эстетический поиск в его произведениях 1917 – начала 1920-х гг., удерживая в границах мировоззрения и поэтики символизма при очевидном стремлении к освоению «реализма в высшем смысле» – творческого метода чтимого им Ф.М. Достоевского.

Ряд художественных произведений Чулкова революционных лет откликается «на темы, продиктованные моментом» [Чулков, Предисловие]. Чулков пытался передать не только образ революции, каким он вставал перед душевным взором автора, но и поместить его в «большое время» Богочеловеческой истории, т.е. осмыслить историософски. Таковы некоторые стихотворения Чулкова, а также рассказы «Милочка» (первая и единственная публикация – в авторском сборнике «Вечерние зори», 1924) и «Красный жеребец» (впервые опубликован в 1999 г.).

В обращенном к близкому другу и учителю Вячеславу Иванову стихотворении 1919 г. «Поэту» Чулков, намекая на былую приверженность обоих «мистическому анархизму», открыто указывал на их общую вину как «предтеч» охватившего Россию «буйства темного»:

Ведь вместе мы сжигали дом,  
Где жили наши предки чинно.  
Но грянул в небе вещей гром,  
И дым простерся лентой длинной.

И мы, поэт, осуждены

Свою вину нести пред Богом,  
Как недостойные сыны,  
По окровавленным дорогам.

[Чулков 1922, 39]

В прозе травмирующая современность представлена более детально, причем автор рассматривает основные локусы глубинной России: уездный город, деревню и помещичью усадьбу. Рассказ «Милочка», сюжетно-композиционным построением обращенный к пушкинской (повесть «Станционный смотритель», 1830) и чеховской (рассказ «Душечка», 1898) традиции, создает сниженный вариант символа современной России, русской души, в лице провинциальной «мещаночки», «одинаково благосклонной» [Чулков 1924, 62] на протяжении действия рассказа (которое происходит в 1917–1918 гг.) и к состоятельному помещику, уездному предводителю дворянства Развалишину, и к блестящему адвокату, либералу-республиканцу Балаклавину, и к мелкому телеграфному чиновнику, нигилисту-большевику Суламитову. Причем со стороны Милочки не видно никакой расчетливости, но одно лишь искреннее влечение: «Странная была девушка эта Милочка: стоило мужчине взять ее за руку и посмотреть ей пристально в глаза – и тотчас она лишалась своей воли, готовая на все...» [Чулков 1924, 64].

Милочка здесь, конечно же, воплощение «вечно-бабьей» [Бердяев 1918] души «загадочного народа» [Чулков 1922, 48] России; слова мужика-попутчика: «...мы свободы вынести не можем. <...> Россия-матушка вроде как баба. Завсегда себе хозяйина ищет. Получила свободу – и сама не знает, как от нее отвязаться. К ней, как ко вдовушке, женихи лезут» [Чулков 1924, 75] – с очевидностью отсылают читателя к писаниям В.В. Розанова и Н.А. Бердяева. «Великая беда русской души <...>, – отмечал Бердяев в статье 1914 г., вошедшей в сборник «Судьба России» (1918), – в женственной пассивности, переходящей в “бабье”, в недостатке мужественности, в склонности к браку с чужим и чуждым мужем». В русском народе «не окрепло еще сознание личности, ее достоинства и ее прав. <...> “Розановское”, бабье и рабье, национально-языческое, дохристианское все еще очень сильно в русской народной стихии» [Бердяев 1918, 41–42].

Просматривается аллюзия и на Вячеслава Иванова. Еще в докладе «Евангельский смысл слова “земля”», прочитанном в петербургском Религиозно-философском обществе в 1909 г., Иванов выступил против смешения понятий «Мира» (т.е. посюстороннего бытия «земли», данного, наличного состояния природы и человека) и «Земли» («жены, ищущей истинного мужа», Христа; так толкуется евангельский эпизод о Христе и самарянке [Иоанн 4, 5–19], в соединении с Которым она станет «раем») [см.: Иванов 1994]. «Мир» следует отрицать, «Землю» – как плененную Душу Мира – спасать, утверждать. Неподлинный муж России – Сатана, последовательно предстающий в разных обличьях.

Читая рассказ «Милочка», «жутко становится за судьбу России» [Бердяев 1918, 32], в 200 лет «петербургского периода» так и не освоившей, в толще народной, европейских уроков человеческого достоинства, уважения к личности, закону и гражданскому праву.

Те же стихи «бесовщины» и страха пронизывают рассказ «Красный жеребец» (1921–1922), составляя мотивный субстрат этого произведения. Помимо своего первого публикатора М.В. Михайловой [см.: Чулков 1999], рассказ привлек внимание пока лишь одного исследователя [см.: Федута 2013], обратившегося, в первую очередь, к его интертекстуальным связям. Я же попытаюсь раскрыть историософское осмысление страшной конкретики революции в русской деревне 1919 г. и близлежащей помещичьей усадьбе.

Глубинный сюжет рассказа – превращение степенных, разумных, уважительных мужиков и баб, хранителей определенного нравственного порядка, участников традиционного усадебного дворянско-крестьянского симбиоза, – в шайку изуверов, убийц и тотальных разрушителей. Метаморфоза происходит при очевидном участии «таинственных сил», о которых автор писал в предисловии к неопубликованным «Страдным дням».

Если в начале погрома усадьбы Булатовых крестьяне всего лишь «охмелели без вина» от открывшейся возможности улучшить свой быт, компенсировать вековую социальную несправедливость по отношению к себе, то в процессе грабежа в народ постепенно входит бесовская сила: так, в разгар вакханалии Трифону, главарю мужиков, «показалось, что кто-то черный, лохматый положил ему лапу на плечо» [Чулков 1999, 600]. Разграбление помещичьей усадьбы, в отличие от первоначального намерения, становится бессмысленным: вместо разумного дележа удобного, изящного и полезного барского имущества, в том числе лошадей, крестьяне поддаются желанию «погромить бы чего!», «весь мир поджечь» [Чулков 1999, 600]. Вытащенные из господского дома рояль, ценную мебель из карельской березы, фарфор, текстиль – они разбили и испортили. Необузданная страсть, в пределе своем ведущая к самоуничтожению и небытию, воплотилась в кощунственное надругательство над невинной жертвой – прекрасным породистым жеребцом Султаном Третьим. С изуверской жестокостью подоженный грабителями, в своей последней огненной скачке по ночному простору он становится олицетворением Гражданской войны в России, символизируя второго апокалипсического коня (см.: Откр. 6, 3–4).

Итак, перед нами динамика народной жизни в эпоху победившей русской революции: вначале «хмель», затем экспансия «бесовства» и, наконец, «апокалипсис». Эти стадии духовной деградации русского народа прошли перед глазами автора «Красного жеребца» в течение 1917–1920 гг. В статье «Хмель» (май 1917 г.) Чулков писал: «Если <...> побыть в одиночке несколько месяцев и видеть каждый день сумасшедших и ничего больше не видеть, можно совсем потерять голову. И вдруг – свобода. <...>

А разве теперь весь русский народ не вышел из тюрьмы? Разве не новыми глазами взглянул он на дольний мир и на высокое небо? Как же было ему не охмелеть. Не <...> странно, что он, опьянев от счастья, нескладно и буйно запел песни, загулял...». «Не мы первые делали революцию. <...> Надо приникнуть к истории, <...> и только тогда поймешь, что русский народ не любит крови, не хочет беспорядка и стыдится буйства <...> народ уже <...> перестал слушать непрошенных советчиков (т.е. большевиков. – О. Б.)...» [Чулков 1917, № 1].

Однако надежды оказались напрасными, и «сознательные» агитаторы в деревне Булатовке сумели овладеть народной волей, разжигая классовую месть и социальную рознь. Дававший уверенность и трезвое осознание своего места в мире библейский «страх Божий» был вытеснен иным страхом – «без имени» [Чулков 1999, 594], как будто навязанным людям извне, толкавшим их на поджоги, грабежи и убийства: «Все чего-то боялись. Старики и молодые боялись Трепетовского (управляющего помещьем. – О.Б.), молодые боялись стариков, бабы мужей, ребята родителей, Марья Николаевна и Наташа (помещицы Булатовы. – О.Б.) боялись мужиков». Никто не знал причины страха, но «все чувствовали, что дело плохо, что жизнь скудеет, что хлеб стал горьким, что зори по утрам не такие веселые, как прежде, а по вечерам небо в каком-то страшном предсмертном пламени, а за красной завесой звучит труба, тоже страшная. Поет труба о том, что всему конец» [Чулков 1999, 592]. Да и откуда было взять деревенскому народу духовной крепости на защиту от «темных сил», когда все его «мудрецы» (огородник Кассиан, старуха Агафья Родионовна и др.) дружно выступали против православной церкви: Синода, духовенства, принятого церковного богослужения. Дикость, невежество, несамостоятельность суждений и поступков жителей Булатовки как бы иллюстрируют известные историософские тезисы Чаадаева о характере русского народа, не доросшего до личностного и ответственного, подлинно христианского самосознания. К слову, Чаадаев был одним из наиболее востребованных собеседников из плеяды русских литераторов XIX – начала XX в. для многих авторов чулковского «Народоправства». Возможно, именно он, наряду с А.А. Блоком, вступил «в стрезень историософских интуиций в 1917–1918 гг.» [Богданова 2017, 241].

Все это обусловило, по Чулкову, сползание к «апокалипсису» братоубийственной Гражданской войны на русской земле: сначала превышением меры социальной мести (например, в расправе над Трепетовским, которого мужики оскотили за сластолюбие по отношению к крестьянским девушкам), затем – безудержной страстью к разрушению при разграблении усадьбы Булатовых, и наконец – злым, садистическим уничтожением кротчайшего и прекраснейшего из Божьих созданий. Автор показывает, как вслед за отчаянной скачкой несчастного жеребца «...мужики побежали свистя. Иные падали, ругаясь непристойно» [Чулков 1999, 602]. Это уже не народ, а какие-то воплощенные «бесы»... Симптоматична метаморфоза благообразного старика Власия, чье имя

полемически ассоциируется с известными Власами Н.А. Некрасова и Достоевского. Вспомним стихотворение Некрасова «Влас» (1855) с образом раскаявшегося грешника из народа, и одноименную главу из «Дневника писателя» за 1873 г. Достоевского, трактовующую некрасовского героя как доказательство не иссякающего в русском крестьянстве стремления к святости [см.: Некрасов 1981; Достоевский 1980]. Кроме того, святой Власий, Севастийский епископ начала IV в., считался на Руси покровителем и целителем животных. Чулковский же Власий, делегат к булатовским помещицам, сначала сердобольно советует испуганным женщинам уезжать «от греха»: «Мы и сами не рады, что так выходит. Нам самим <...> страшно <...>. А сроки пришли. <...> Земля гудит. О чем гудит? Ночью выйдешь и слушаешь, а она гудит...» [Чулков 1999, 597]. Вечером того же дня, участвуя в погроме покинутой хозяйками усадьбы, этот старик топором «разбил шкаф с книгами и <...> стоял над ним, недоумеая», а затем «завыл, засвистел и заулюлюкал» [Чулков 1999, 601] вместе с толпой мужиков, направляясь в конюшню для расправы с прекрасным конем. Здесь происходит очевидная инверсия знакомого образа, переориентация архетипической модели распространенного неомифа о русском «народе-богоносце». Как показал В.В. Полонский на примере архаического мифа о борьбе Космоса и Хаоса, подобное явление характерно для всей символистской (и не только) прозы Серебряного века, где «зачастую» происходила «...деформация архетипической схемы: окончательная победа над хаосом оказыва[лась] невозможной (курсив мой. – О.Б.)» [Полонский 2008, 20].

Симптоматично, что в тексте «Красного жеребца» (1921–1922) ясно различаются детали иконы «Архангел Михаил – грозных сил воевода»: труба, красный конь, горящие здания внизу, Архангел на огненном крылатом коне. Его труба возвещает победу над Сатаной в небесах. На земле же пока власть Сатаны (Откр. 12, 7–17).

Как видим, несмотря на трезвую оценку ситуации и кажущийся пессимизм, тезис «не торопитесь хоронить Россию» все-таки оставался для писателя актуальным. В самом деле, Милочка даже в браке с Суламитовым сохраняет красоту и улыбчивость; булатовские помещицы с детьми (которые, по Чулкову, тоже часть народа) не убиты, а только изгнаны, книги из разбитого шкафа попадут в деревенские избы, и потомки Власия рано или поздно их прочтут. Деформация, обусловленная жестоким историческим опытом 1917 – начала 1920-х гг., не отменила инерции оптимистического мифа о русском народе, подкрепленного авторитетом Пушкина и Достоевского. Да и в понятие об отечестве Чулков, подобно многим своим современникам (Д.С. Мережковскому, С.Н. Булгакову, А.А. Блоку, А.М. Ремизову, М.А. Волошину, М.М. Пришвину и др.), включал не только народ, но и «землю» [подробнее см.: Богданова 2017].

Размышляя в мае 1918 г. над биографией Достоевского в аспекте «трагического понимания истории», Чулков отметил, что идею великого писателя о «народе-богоносце» нельзя связывать с «реальной политикой»:

«правда Достоевского» – это «правда о земле, земле живой и в существе своем святой – той земле, которую целовал Алеша после кончины старца Зосимы...» [Кремнев 1918, 143, 146]. Судя по всему, Чулков вполне мог бы подписаться под словами участников симпозиона С.Н. Булгакова «На пиру богов» (1918): «...русская земля <...> спасет русский народ, по ней стопочки Богородицы ступали...»; «...Россия спасена – Богородичною силою» [Булгаков 1991, 353]. Нравственное недостоинство народа в годы революции не могло поколебать святости русской земли – автор «Красного жеребца» не сомневался в истинности «софиологической формулы» [Зандер 1960, 49] Достоевского: «Богородица – великая мать сыра земля есть» [Достоевский 1974, 116], когда писал в 1919 г.:

О, юродивая Россия,  
Люблю, люблю твои поля,  
Пусть ты безумная стихия,  
Но ты святая, моя земля.

[Чулков 2003, 35]

Без сомнения, Чулкову были близки взгляды одного из главных авторов «Народоправства» – Бердяева: «...сейчас к мыслям моим о судьбе России примешивается много <...> острой печали от разрыва с великим прошлым моей родины», – писал философ в 1918 г. в предисловии к сборнику «Судьба России». – «Русская революция <...> прежде всего феномен духовного и религиозного порядка. И нельзя излечить и возродить Россию одними политическими средствами. <...> Русскому народу предстоит духовное перерождение», которое потребует сближения с христианской Европой: «Мы должны будем усвоить себе некоторые западные добродетели, оставаясь русскими. Мы должны почувствовать и в Западной Европе ту же вселенскую святость, которой и мы сами были духовно живы, и искать единения с ней» [Бердяев 1918, IV–V]. Форпостом же европеизма в лучшем смысле слова была в русской деревне XVIII – начала XX в. помещичья усадьба. Ее разграбление в «Красном жеребце» – симптом духовно-нравственного падения революционного народа. Однако сама «русская земля», объединившая в своем лоне и усадьбу, и деревню, – хранительница «святости» и залог возрождения России.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Мировая опасность (Вместо предисловия) // Бердяев Н.А. Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. М., 1918. С. I–V.
2. Бердяев Н.А. О «вечно-бабьем» в русской душе // Бердяев Н.А. Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 30–42.
3. Богданова О.А. «14 декабря» Д.С. Мережковского как роман о русской революции 1917 года // Studia Litterarum. 2017. Т. 2. № 2. С. 172–189.
4. Богданова О.А. Идеи и образы русской литературы в революционной

публицистике журнала «Народоправство» (1917–1918) // Литературный факт. 2018. № 8. С. 219–245.

5. Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 290–353.
6. Б. К. [Г.И. Чулков]. Начало или конец? // Народоправство. 1918. № 23–24. С. 30–32.
7. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1873. V. Влас // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 31–41.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. Бесы: роман. Л., 1974.
9. Зандер Л.А. Земля благая // Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 31–62.
10. Иванов Вяч. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) / публ., вступ. статья и коммент. Г.В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1991 год. СПб., 1994. С. 146–151.
11. Кремнев Б. [Г.И. Чулков]. Достоевский и судьба России // Огни: литературный альманах. М., 1918. С. 133–148.
12. Кремнев Б. [Г.И. Чулков]. Судьба России и наше правительство // Народоправство. 1917. № 13. 23 октября. С. 14–16.
13. Некрасов Н.А. В армяке с открытым воротом... (Влас) // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 1. Л., 1981. С. 152.
14. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.
15. Федута А.И. «И примешь ты смерть от коня своего...» («Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова) // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 132–139.
16. Чулков Г. Вчера и сегодня: листки из дневника // Народоправство. 1917. № 15. 19 ноября. С. 7–9.
17. Чулков Г.И. Красный жеребец // Чулков Г.И. Годы странствий / Вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. М.В. Михайловой. М., 1999. С. 590–602.
18. Чулков Г.И. Милочка // Чулков Г.И. Вечерние зори: Рассказы. М.; Пг., 1924. С. 53–78.
19. Чулков Г.И. О, юродивая Россия... // Чулков Г.И. Тайная свобода: Стихотворения из неизданных книг (1920–1938) / сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. М., 2003. С. 35.
20. Чулков Г.И. Поэту // Стихотворения Георгия Чулкова. М., 1922. С. 39.
21. Чулков Г.И. Предисловие к сборнику «Страдные дни» // ИМЛИ РАН. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 85.
22. Чулков Г.И. Приволье // Стихотворения Георгия Чулкова. М., 1922. С. 48.
23. Чулков Г. Хмель // Народоправство. 1917. № 1. С. 4.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O.A. “14 dekabrya” D.S. Merezhkovskogo kak roman o russkoy

revolyutsii 1917 goda ["December 14" by D.S. Merezhkovsky as a Novel about the Russian Revolution of 1917]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 172–189. (In Russian).

2. Bogdanova O.A. Idei i obrazy russkoy literatury v revolyutsionnoy publitsistike zhurnala "Narodopravstvo" (1917–1918) [The Ideas and Images of the Russian Literature in the Revolutionary Journalism of the Journal "Democracy" (1917–1918)]. *Literaturnyy fakt*, 2018, no. 8, pp. 219–245. (In Russian).

3. Feduta A.I. "I primesh' ty smert' ot konya svoeyego..." ("Mettsengershteyn" Edgara Po i "Krasnyy zherebets" Georgiya Chulkova) ["And you will accept death from your horse..." ("Metzengerstein" by Edgar Poe and "Red Stallion" by Georgy Chulkov)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2013, no. 3 (26), pp. 132–139. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Zander L.A. Zemlya blagaya [The Land is Good]. Zander L.A. *Tayna dobra (Problema dobra v tvorchestve Dostoyevskogo)* [The Mystery of the Good (The Problem of the Good in the Works of Dostoevsky)]. Frankfurt am Main, 1960, pp. 31–62. (In Russian).

#### (Monographs)

5. Polonskiy V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoy literature kontsa 19 – nachala 20 veka* [The Mythopoeitics and Genre Dynamics in Russian Literature of the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, 2008. (In Russian).

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

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

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

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

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

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00009

В.Г. Андреева (Кострома – Москва)

### ОБРАЗ УСАДЬБЫ И РОДНОЙ ЗЕМЛИ В ПОВЕСТЯХ И РОМАНАХ А.И. ЭРТЕЛЯ

**Аннотация.** В статье анализируется топос русской усадьбы, воплощаемый в образе конкретного географического пространства в повестях и романах А.И. Эртеля. Выявляя ключевую в творчестве писателя идею смены одного жизненного уклада другим, автор статьи показывает, что Эртель не делал однозначных выводов относительно наилучшего экономического пути развития России. Констатируя уход в прошлое потомственных дворянских имений, писатель связывал упадок усадебной жизни с неготовностью молодого дворянства к постоянной и усердной работе на благо того места, которое оказывало решающее влияние на формирование дворянских отпрысков, рождавшихся и возвращаемых в усадьбах. Осмысление прозы Эртеля позволяет сделать вывод о том, что он осознавал взаимовлияние личности и близкой, родной для нее местности, поэтому при анализе повестей и романов писателя вполне уместно использование и геокультурного подхода. Рассматривая движение художественной мысли Эртеля, автор статьи показывает идейную преемственность произведений, констатирует измельчание героя-дворянина, связанное в большей степени не с нравственной деградацией, а с пассивностью, равнодушием. Вместе с тем, в конце XIX в., с опорой на достижения и художественные открытия Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, Эртелю удается создать эпический роман, непротиворечиво соединяющий образ народной жизни и историю героя из народа, Николая Рахманного. Автобиографический образ Рахманного не является идеальным, но именно этому персонажу писатель доверяет выражение близких ему заветов и правил счастливой жизни.

**Ключевые слова:** Эртель; усадьба; усадебный топос; мотив конца; образ народного героя; дворянство; соборность; русская земля; географические объекты; геокультурный подход.

V.G. Andreeva (Kostroma – Moscow)

### Image of the Estate and Home Ground in Stories and Novels by A.I. Ertel

**Abstract.** The article analyzes the topos of the Russian estate, embodied in the image of a particular geographical space in A.I. Ertel's novellas and novels. Identifying the writer's key message as changing one way of life into another, the author of the article shows that Ertel did not come to unambiguous conclusions regarding the best direction for the boost of Russia's economics. Ascertaining the hereditary noble estates becoming outdated, the writer linked the decline of estate life with the young nobility's unpreparedness for constant and hard labour for the commonwealth of the place that

had a decisive influence on the formation of noble offsprings born and raised in those estates. The comprehension of Ertel's prose allows us to conclude that the writer was aware of the mutual influence of the individual and the locality, therefore, the use of the so-called geocultural approach is also appropriate when analyzing the writer's stories and novels. Considering the movement of Ertel's artistic licence, the author of the article illustrates the ideological continuity of the works, states the shredding of the noble hero, determined to a certain extent not by the moral degradation, but by passiveness and indifference. However, at the end of the 19<sup>th</sup> century, largely based on the achievements and artistic discoveries of L.N. Tolstoy and F.M. Dostoevsky, Ertel manages to create an epic novel, consistently combining the image of people's lives and the history of the peoples' hero, Nikolai Rakhmanny. The autobiographical image of Rakhmanny is not ideal, but it is this hero that the writer entrusts with the expression of the covenants and rules of a happy life so dear to him.

**Key words:** Ertel; estate; farmstead top wasps; motive of the end; image of the national hero; nobility; conciliarity; Russian land; geographical objects; geocultural approach.

Усадьба, усадебный топос имеют огромное значение в русской культуре и литературе. В XVIII–XIX вв. усадебная жизнь во многом определяла векторы развития русского дворянства, а одним из самых сложных и противоречивых периодов в истории усадеб и их хозяев стала последняя четверть XIX в., время постепенного оскудения дворянских имений. Обратимся к указанному периоду и постараемся показать специфику осмысления образа русской усадьбы в прозе А.И. Эртеля (1855–1908) – одного из талантливых и незаслуженно забытых ныне романистов. Эртель вступил на литературную арену в то время, когда русский реалистический роман достиг пика развития. Сначала Эртель во многом ориентировался на художественные достижения И.С. Тургенева, и первоначально главным героем романа «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1889) должен был быть персонаж, чем-то похожий на Нежданова из романа «Новь» (1877). А хронотоп «Записок Степняка» (1883) Эртеля сходен с хронотопом «Записок охотника» (1852) Тургенева, и книги очерков обоих писателей формируют образ народного, национального мира, дают целостное представление о русской жизни. Анализируя «Записки Степняка», можно с уверенностью сказать, что степь у Эртеля – это вся Россия» [Андреева 2013, 95]. В дальнейшем в процессе идейного и художественного поиска писатель стал ориентироваться на находки Ф.М. Достоевского и особенно Л.Н. Толстого, на его стиль, что хорошо заметно в романе «Гарденины», который на уровне образов, идей и отдельных сюжетных элементов перекликается с романами «Анна Каренина» (1877) и «Подросток» (1875).

Эртель творчески освоил и воплотил в художественном мире своих произведений многочисленные черты усадебного быта, уже отмеченные до него в русской литературе. Эта констатация устойчивых особенностей, свойственных русской усадебной жизни, позволила Эртелю показать

ее историю, ее славное прошлое, и стала тем основанием, от которого отталкивался писатель, рисуя новые веяния.

С долей условности можно сказать, что в творчестве каждого большого художника присутствует ключевая идея соответствующего объема и уровня. Центральной в творчестве Эртеля является идея смены поколений, передачи наследия, ценностей и жизненного опыта. Т.В. Артемьева справедливо отметила, что в двух центральных романах Эртеля – «Гарденины» и «Смена» (1891) – перед читателем предстает «историческая устремленность событий»: «Из соотношения завязок и финалов вырисовывается та неумолимая логика истории, в силу которой исчезали в России “дворянские гнезда”. Однако Эртель не напрямую занят этим процессом: его волнует не столько, как он протекает, сколько во имя чего и какими духовными силами он совершается» [Артемьева 1969, 119–120]. Усадебная жизнь воспринималась писателем неоднозначно. Большинство героев Эртеля, даже чуткие, вдумчивые персонажи, не поднимаются над соотносимыми мирами прошлого и настоящего, не прозревают за сменой образа жизни и ее форм глубинные смыслы человеческих отношений.

Анализ столкновений позиций и взглядов героев Эртеля на русскую усадьбу позволяет представить образ родного края, оценить его значение в жизни личности. Помимо литературоведческих методов (культурно-исторического, историко-типологического и историко-генетического, герменевтического) при изучении прозы Эртеля уместно использование и геокультурного подхода. В.Г. Щукин отметил, что географический образ часто «становится предметом художественного преломления, поэтического воспевания, идеологизации и мифологизации» [Щукин 2007, 462]. Исследователь подчеркивает, что согласно геокультурному подходу не только цивилизация воздействовала на природу, но и сама природа влияла на формирование человека: «В силу тех или иных порою исторических, порою сугубо личных обстоятельств эти люди, занимающиеся изучением мира идей и образов, открывают могучую зависимость этих культурных значений от особенностей ландшафта, климата, смены времен года и прочих природных факторов. В то же время они отчетливо видят и обратную связь – воздействие культурной деятельности людей на естественную географическую среду» [Щукин 2007, 462]. Осмысление прозы Эртеля позволяет сделать вывод о том, что писатель осознавал это двустороннее влияние: в его повестях и романах частотны описания восприятия героями определенного пространства, той или иной местности. Нередко и конфликты в прозе Эртеля обусловлены столкновениями разных взглядов на определенные географические объекты. Проанализировав и обобщив современные достижения в области геокультурного подхода к исследованию пространственной образности русской литературы, Е.Н. Эртнер отмечает существование ряда концепций пространства, «релеватных для осмысления глубинной взаимосвязи художественного сознания и земли (места)» [Эртнер 2011,

12]. Осмысление Эртелем глубинной связи человека и земли делает прозу писателя чрезвычайно интересной не только в плане художественного воплощения сознания героев, но и как историко-литературный документ эпохи.

Обратимся к основным произведениям Эртеля, в которых показана усадебная жизнь и особо значимым оказывается место действия. Все события в повести «Волхонская барышня» (1883) происходят в имении Волхонка. Для Вари Волхонской имение – это земля обетованная, единственное место, с которым связаны ее мечты и надежды. Сюжет повести прост, даже банален, однако Эртель демонстрирует в произведении мастерство в описании характеров. До уровня чувств и переживаний Вари главный герой явно не дотягивает. Почвенник Илья Петрович Тутолмин, приезжающий к своему другу Захару Ивановичу, управляющему имением Волхонских, сам плохо понимает, что же такое «почвенник», поскольку по сравнению с Варей и Захаром Ивановичем он оторван от земли. Илья Петрович пытается наставлять и учить деятельную Варю. Девушка увлекается Тутолминым, а Илья Петрович искренне влюбляется в Варю. Сюжет повести дает ей внешнюю организацию, история о чувствах провинциальной девушки и молодого народника обрастает множеством идейно-тематических пластов: Эртель показывает новации в сельском хозяйстве и внедрение машинного труда, отношение народа к земле, неприглядные будни деревенской жизни, взаимоотношения старого барства с купечеством. Судьба множества имений и их хозяев видна на примере графа Обленищева, кузена Вари, привозящего ей возможного жениха, своего покровителя – богача, вышедшего из низов, «отпрыска лаптя, оправленного в золото» [Эртель 1984, 92]. Знаменателен монолог Обленищева, много открывающий для Вари: «Я не живу, а числюсь; числюсь, мой ангел. <...> Видишь ли – есть лавочки. И в лавочках есть люди, важные и воображающие, что они необыкновенно заняты делом. Тогда я смиренно прячу под мышку свою трехуголку и являюсь в лавочку. “Я граф Обленищев, – говорю я важным людям, – у меня имя, связи, имение, последовательно заложенное в четырех поземельных банках и у Лукьян Трифоновича Лукавина...”» [Эртель 1984, 110–111].

Эртель дает читателю понять, что героиня и земля, на которой она живет, соединены глубинной связью. Смерть Вари в финале, после расставания с Тутолминым, после страшного пожара и серьезного нервного потрясения воспринимается как трагедия именно потому, что с ее уходом сиротеет Волхонка. Повесть начинается с въезда Тутолмина в усадьбу, а заканчивается его отъездом, причем оба описания местности контрастны. Появляется Волхонка внезапно, словно оазис среди пустыни. И в этом появлении «земли обетованной» ощущается не реализованный в русской литературе образ усадебной жизни как рая. Показательна в описании Волхонки цветопись, намеренный выбор автором ало-синей гаммы. Почти так же внезапно, как Волхонка посреди равнины, встречается в первый раз Тутолмину и Варя: в синей амазонке

на берегу реки. «А я здешняя... и совсем первобытная», – характеризует себя Варя [Эртель 1984, 46]. Эпитет «первобытная» противопоставляется Варей петербургской интеллигентности Тутолмина, однако в дальнейшем внимательный читатель может переосмыслить его. Варя оказывается гораздо интеллигентнее Ильи Петровича, поведение которого в светской гостиной вызывает у нее недоумение. Поэтому эпитет «первобытный» стоит понимать скорее в значении «нетронутости», «девственности», «чистоты», «основы». В ходе размышления о связи Вари с родной землей, с усадьбой рождается у читателя мысль о предназначении женщины. «С миром “дворянских гнезд” связан софийный женский образ “души усадьбы”, уездной русской барышни», – отмечает Н.П. Крохина [Крохина 2011, 118]. Не случайно писатель подчеркивает, что Варя больше всего любила даль родных мест.

В повести рукотворный мир усадьбы противопоставлен живой природе, к которой необыкновенно близка героиня. Илья Тутолмин, пытающийся развивать Варю, на самом деле не понимает душевных переживаний героини. Варе нужно не эфемерное дело в Петербурге, но реальная жизнь. После рассказа Тутолмина о том, что впереди их ждет «масса работы, масса честного и светлого труда – рука об руку с верными “однокашниками”» [Эртель 1984, 89], после его призыва ехать в Петербург, Варя отвечает: «Милый мой, поедем на лодке!» [Эртель 1984, 89]. Благодаря этому наивному восклицанию читатель понимает, что призыв Тутолмина чужд Варе, что она в мыслях связывает свое будущее с теми местами, где родилась и живет. Мотив близости и любви к своей земле станет одним из основных в этой повести Эртеля: «И вдруг – и сад с вершинами деревьев, позлащенных закатом, и тихое озеро, и холмистое поле, и усадьба, и крылья английского мельницы, неподвижно распростерты в бледном северном небе, и село, приютившееся под ракетами, и сквозные облака, пронизанные горячим золотом, – все это предстало Варе чем-то важным и внушительным и вместе бесконечно дорогим и бесконечно близким» [Эртель 1984, 90].

Самонадеянный герой недооценивает связи героини с ее средой. Тутолмин постоянно переносит Варю в свою обстановку, он представляет ее среди собственных знакомых или в деревне, среди ребятишек и баб, ведущей воспитательные беседы. И письмо Тутолмина, продиктованное желанием «вырвать ее из этой экзотической гнили» (курсив мой – В.А.) [Эртель 1984, 141], открывает Варю глаза. Забывая о таких возможных ролях Вари, как женщина и мать, как дочь и хозяйка имения, Тутолмин отрывал Варю от ее почвы, пренебрегая идеей преемственности.

В повести Эртеля «Две пары» (1887) усадебный топос соотносится с мыслью о реальной жизни и противопоставляется условностям Петербурга. Автор предлагает читателю сопоставить две истории любви: дворянскую и крестьянскую. Однако вторая линия, при всей ее искренности, имеет подчиненный характер: крестьянские судьбы складываются в пореформенное время уже не по воле помещика, однако



все еще далеко и не по воле любящих. Главная героиня повести, Марья Павловна, приезжает с мужем Дмитрием Арсеньевичем Летятиным и сыном в деревню. Поездка их вызвана несколько расстроившимся здоровьем Летятиной. И вот в деревне Марья Павловна влюбляется в Сергея Петровича – деревенского жителя, услужливо снявшего для Летятиных дачу. Значимыми в повести оказываются категории порядка и беспорядка, деятельности и праздности, о которых применительно к усадебной тематике писала Н.Л. Вершинина: «Замкнутость усадебного локуса парадоксально оборачивается проявлениями неограниченной свободы духа, а “союз” неорганизованного быта с внутренним невидимым порядком выступает как жизненнозначимый в общем контексте бытия» [Вершинина 2015, 10]. Прежний порядок, заведенный в семье Летятиных, договоренность о правильной жизни становятся призраком, как только появляется настоящее чувство. И пробуждение героини от долголетнего сна сопровождается в повести знаковыми картинами природы. Марья Павловна внезапно обнаруживает радость простых впечатлений: ей становится хорошо от резвого бега лошади, от запаха сухого сена, от вида работающих баб и мужиков, мечущих стога. И любовь к Сергею Петровичу неизменно связана для героини с его делом и его местом жизни: «Я люблю твой хутор, – слышишь ли? – Я хочу быть хозяйкой твоего хутора... Завтра же перееду к тебе» [Эртель 1984, 265].

Эртель делает особый акцент на простоте, естественности усадебной жизни. Марью Павловну привлекает обстановка жизни Сергея Петровича, лишенная вычурности и ненужных вещей. «У тебя так просто, так мило», – говорит она [Эртель 1984, 266]. Есть в повести сцена, когда влюбленные герои, отправляющиеся на прогулку в шарабане, встречают подводы с вещами, заказанными Сергеем Петровичем. Несмотря на все уговоры и доводы о необходимости вещей, героиня воспринимает их негативно, вспоминая начало своей городской жизни: «Но для чего же, Serge? – тоскливо воскликнула Марья Павловна: она припомнила, что ее жизнь с Летятиным начиналась именно такими покупками от Сан-Галли, Шребера и Лизере, и ей было очень неприятно это совпадение» [Эртель 1984, 266]. Разумеется, Эртель не без иронии представляет героиню, познающую хозяйственные дела. Противопоставление щегольства, лоска и простоты рождено для нее резкой чертой между столичным прошлым и усадебным настоящим, усадебная жизнь для нее не обусловлена осознанием ценности сохранения веками выработанного порядка жизни этой земли. Именно поэтому герой и героиня не выдерживают взятого темпа усадебной жизни: внутренней силы и энергии не хватает. Сергея Петровича и Марью Павловну начинает одолевать скука с ее праздными вопросами, и можно только догадываться, что будет в Москве, куда они отправляются, чтобы освежиться. Писатель констатирует изменение, нравственную деградацию хозяев и обитателей усадеб.

Отмечая возможность мудрого и правильного устройства жизни в собственных усадьбах, Эртель показывает неспособность многих героев к

ее организации. В пути от первых повестей к романам персонажи-дворяне у Эртеля выглядят все более слабыми, менее деятельными. Если в Сергее Петровиче в повести «Две пары» читатель видит достаточно яркий образ хозяина, устраивающего жизнь своего имения, то в повести «Карьера Струкова» (1895) главный герой, Алексей Васильевич, живет в странном неведении. Он не просто не строит свою жизнь, но плывет по течению: не случайно повесть начинается знаковой сценой путешествия по Темзе: «Это происходило в Лондоне, лет десять тому назад, на пароходе, скользившем вверх по Темзе, и спрашивала Наташа Перелыгина, дочь купца с среднего Поволжья, у русского дворянина с университетским дипломом, но еще без определенных занятий» [Эртель 1984, 317]. И заканчивается повесть также поездкой по воде: «Словно тоскующий зверь загремел огромный пароход. Загрохотали скользкие от сырости сходни. Пассажиры из Апраксина просторно разместились в совершенно пустых каютах первого класса» [Эртель 1984, 486]. Но если плавание в начале повести и в начале совместного пути Струковых было беззаботным, то финальная поездка по воде безрадостна. Герои уезжают в октябрьскую пору, и автор даже в описании времени года показывает особую несвоевременность: «В октябре на истомившиеся поля, на загубленные засухой всходы полились ненужные холодные дожди» [Эртель 1984, 486]. Холод октября сгоняет с народа все радостные краски, и масса крестьян и в своем единении, и представляя в отдельных образах, являет унылую картину: «Все было холодно, убого, неприятно, и, когда крючники, подымая какую-то чрезмерную тяжесть, обитую рогожей, затянули простуженными голосами “Дубинушку”, она отозвалась не удалью, а жалобным стоном пришибленного, голодного, непоправимо несчастного человека» [Эртель 1984, 487]. Вот в такое время и в такой атмосфере покидают родную усадьбу, где они провели лучшие годы жизни, супруги Струковы. Они убегают от прошлого и от самих себя. Страшнее всего для главного героя слова его жены, Наташи, открывающие тяжесть и узость их существования. «Но годы постыдного прозябания, нытья, компромиссов, подходов...», – восклицает Наташа. – «Я бы с тобой в огонь пошла, на голод, на холод бы пошла... А ты? Читал умные книжки? Говорил умные разговоры?.. И ждал, ждал: вот нахлынут откуда-то волны и понесут нас... Ну и нахлынули, да не те!» [Эртель 1984, 488].

Наташа сетует на пассивность, никчемность Струкова. Героиня оценивает спокойную усадебную жизнь как замкнутое существование, сужающее возможности человека: «Оба мы с тобой засиделись на насести... Оба одинаково виноваты... и правы... Поработай зимою, съезди в Москву... Мой грех, что я отвела тебя от ученой карьеры. Может, еще наверстаешь и, кто знает, там-то и найдется твоя доля?» [Эртель 1984, 488–489]. Наташа прощает мужу даже измену с крестьянкой, но Андрею Васильевичу, отягченному своим предательством, бездействием, не готовому думать и трудиться, видится лишь один выход. Струков бросается в воду с борта парохода, кончает жизнь самоубийством.

Усадебная жизнь в повести показана достаточно полно и объемно. Герои

знакомятся в заграничной поездке, проводят в Лондоне и Париже лучшую пору наивной влюбленности, а возвратившись в Россию, поселяются в имении, выделенном им отцом Наташи. Несколько раз в повести мы слышим о том, что у Алексея Васильевича есть и свое небольшое имение Куриловка в Тамбовской губернии. Как показывает Эртель, проблема не в том, кто у кого живет: Струков не проявляет никакой активности как хозяин имения, отец наследников этой земли (имение Перелыгина должно достаться его внукам). Для поддержания общего движения жизни он служит мировым судьей, однако даже при осознании некоторой общественной значимости института мировых судей Струков работает без особого интереса. Его старания не от головы и не от сердца, и усердия в работе у него нет такого, чтобы можно было переламывать годами устоявшийся неверный порядок: «Напрасно он добивался, чтобы деревня смотрела на усадьбу, как смотрят деловые люди на кредитное учреждение, а на него как на кассира; мужики смотрели на усадьбу, как на богадельню, на него – как на “доброего барина”, на ссуды – как на “милость”. <...> Отказывать Струков не мог; не умел также входить в хозяйственное положение просителей, невольно полагаясь в этом на агронома, на Олимпия, на кучера Илью, на скотника Ивана...» [Эртель 1984, 414].

В масштабном по временному и событийному охвату романе «Гарденины» Эртель показал Николая Рахманного – не потомственного дворянина, а сына управляющего имением. Описанию жизни дворян Гардениных не уделено много внимания: лишь к концу романа Рафаил Константинович Гарденин приезжает жить в фамильную усадьбу. Одним из главных достижений Эртеля в романе «Гарденины» является объемное изображение героя из народа. Образ Николая содержит немало автобиографических черт. Эртель показывает и всем развитием сюжета доказывает читателю, что без личной заинтересованности в деле, без отягощения заботами жизни и созиданием человек теряет, сникает. Об этом в финале романа уже женатый Николай, отец пятерых детей, говорит своему бывшему помещику, Рафаилу Гарденину. Усадебная жизнь в романе выражает идею преемственности, ценности родового гнезда. Это видно не столько на примере Гардениных, сколько на примере Николая и его отца. Несмотря на то, что Мартин Лукьяныч является лишь управляющим, он относится к делу в имении как к своему. Сельцо Гарденино становится центром романа, оно ассоциируется у читателя со всей Россией. И герои произведения, сцепленные множеством связей, неотделимы от почвы, от гарденинских земель.

В романе одной из символических основ единения всех жителей Гарденина оказывается коннозаводческое дело. Вспомним, к примеру, эпизод проводов жеребца Кролика на скачки: «Ранним майским утром запрягли телегу с “креслами”, вывели Кролика, облачили его совсем с головою в щегольскую полотняную попону с вышитыми гербами господ Гардениных... Вся дворня собралась около телеги; помолились; Капитон Аверьяныч взволнованным голосом сказал последнее напутствие, нежно

потрепал Кролика, обошел еще раз вокруг высоко нагруженной телеги и, наконец, выговорил: “Ну, с Богом!”» [Эртель 1984, 379].

Благодаря усадебной жизни в художественном мире перед нами предстает по-своему организованное пространство, расширяется хронотоп романа: мы видим историю Гарденина, его прошлое, изменяющееся в процессе социально-экономических преобразований настоящее и намеченное по планам нового управляющего, Якова Ильича Переверзева, будущее: «Хозяйство интенсивное, с батраками и машинами; сыроварение, винокурня, молочный скот; лес вырублен, но есть признаки, что можно найти торф; крестьяне в высшей степени распущены “прежним режимом”, но непрестанно “вводятся в нормы действующего права посредством процессов и домашних взысканий” [Эртель 1984, 603]. И сам Эртель, и его автобиографический герой Рахманный предстают строителями-тружениками, для которых окружающее (у Николая, в частности, старая усадьба Гардениных и их владения, а потом и его новый дом с лавочкой) становится беззаветно дорогим как часть жизни.

Применительно к роману «Гарденины» необходимо сказать и еще об одном аспекте усадебной жизни, связанном с соборностью русского народа. «Русская классическая культура, во многом благодаря своей “усадебности”, строила себя на фундаменте сверхличного русского национально-религиозного “предания”, с его полухристиански-полуязыческим культом земли, семьи, общины, с его многомерным мироощущением, несводимым к рациональным проекциям, с его живым чувством Божественного присутствия», – пишет О.А. Богданова [Богданова 2010, 20]. Носителем этой народной религиозности является в романе Иван Федотыч: благодаря этому образу Эртель вводит в произведение множество преданий и народных легенд, а также делает одной из центральных тем христианской деятельной любви.

В финале романа «Гарденины» появляется слово «смена», ставшее позднее названием последнего романа Эртеля. «Если в “Гардениных” речь шла об одной “смене” – смене одного общественного строя другим, феодального уклада жизни капиталистическим, то во втором романе Эртеля речь идет о дальнейшем процессе развития русского общества – о смене культур», – отметила К.Ф. Бикбулатова [Бикбулатова 1964, 494–495]. Роман «Смена» (1891) был написан, когда многочисленные дворянские усадьбы уже оказывались в руках богатых купцов или мещан. «Что вы такое, господа русские дворяне и вообще вы все? Вы пшик! Вот что вы такое... <...> Вы negliжируете фундаментальным, делаете ликвидацию, проводите время в глупостях», – говорит дворянину Мансурову еврей Лейзенсон, выражая все свое пренебрежение и к конкретному герою, и ко всем дворянам [Эртель 1959, 300].

В «Смене» Эртель показывает, как дворянскую усадьбу с символическим названием «Княжие липы» старая владелица сдает в аренду, а ее наследникам, Андрею Петровичу и Елизавете Петровне, остается лишь доживать свой век. Княжна, еще молодая, но уже полностью седа

женщина, народница, вернувшаяся из ссылки, осваивается в деревне и пытается сблизиться с ее обитателями. По сравнению со своим чрезмерно чувствительным и нервным братом, Елизавета Петровна спокойнее и рассудительнее. Несмотря на жизненные трудности, одиночество и общее оскудение, она находит в себе силы жить. Хотя и несколько по остаточному принципу, на правах наблюдательницы, сельской учительницы вливается она в окружающую действительность. Но и для Андрея Мансурова, и для его сестры жизнь полна не событиями, а воспоминаниями, и это хорошо заметно по рассуждениям самих героев. Одним из центральных мотивов «Смены» становится мотив конца.

В начале романа, терзаемый страстной любовью к своей замужней знакомой Людмиле Михайловне, Мансуров решает уйти со службы. Вспышки страсти сменяются для Мансурова абсолютным безразличием ко всему. Писатель демонстрирует честность и благородство Мансурова, но при этом отмечает его пассивность: Мансуров не готов увезти свою любимую женщину от ненавистного ей мужа, Мансуров абсолютно не способен к какой-либо деятельности. Герой живет лишь воспоминаниями, а центр их – картинки старой усадебной жизни: «Мансуров закрыл руками лицо. Ему сделалось так невыразимо жаль этого мальчика в новой курточке, так жаль ясных детских дней, и грез, и упований... Боже мой! Те же ведь липы, и сирень, и жимолость, то же жасмин... Зачем же нет ни прежних чувств, ни прежней веры, и впереди не разверстые дали, как тогда, а глушь, сумрак и безмолвие?» [Эртель 1959, 394]. Как справедливо отметила Н.Ю. Шевченко, «усадьба являла собой символ счастья, гармонии и покоя уходящих эпох. Воспоминания о ней неразрывно связаны с безмятежным и счастливым детством, которое воспринималось как идеал навсегда утраченной жизненной гармонии» [Шевченко 2010, 159]. Усадьба Княжие Липы находится в центре романа: это единственное, что остается у Мансурова, что связывает его с прежней жизнью. Примечательно, в каких тонах говорит об этой усадьбе старый купец Алферов: «Ты не продаешь ли Липы-то свои, ась? Я бы уж так и быть купил. Шматок хотя же и не велик, да отчего же не выручить, ась? А то, может быть, под вторую закладную?» [Эртель 1959, 473]. Значим тут образ усадьбы и ее восприятие: то, что для Мансурова – семенная ценность, для Алферова лишь «шматок земли».

Роман «Смена» наполнен множеством героев нового времени, молодых студентов, разночинцев, купцов, торгашей. И оказавшийся в странной для него атмосфере Мансуров, недавно вернувшийся из-за границы, погибает от нелепого выстрела. Читатель чувствует странную закономерность этого финала, ведь Мансуров не находит себе места и предназначения в новой жизни: «Никого нет!.. Никого!.. Никого! – шумели липы и вместо утешительных мыслей навевали все ту же тоску о минувшем, звучали полузабытым мотивом мазурки, рыдающим напевом панихиды, невозвратною радостью, горькою новизной...» [Эртель 1959, 540]. В финале романа Елизавета Петровна, разгневанная вырубкой рощи арендаторами, сдает землю крестьянам. Эртель показывает, что наступает

период разрушения усадебной жизни. Но проблескивающая надежда автора связана с появлением работников, крестьян, которые воспитаны на земле и не представляют своей жизни без нее.

В творчестве Эртеля, содержащем немало автобиографических черт, русская земля в образе конкретных географических объектов занимает центральное место. Писатель прекрасно понимал, что былого великолепия дворянских усадеб не вернуть, он смог осознать и показать читателю причины заката дворянской усадебной жизни: практическую неспособность молодых помещиков к активному труду, отрыв от почвы, нежелание бороться за будущее благополучие родных мест. Параллельно с движением художественной мысли автора, с динамикой художественных форм от очерка к роману мы видим изменение мирозерцания русских дворян. Эртель изобразил разных героев: читатель досадует на Тутолмина, Струкова, Мансурова и др. и одновременно сочувствует многим персонажам. Писатель запечатлел интеллигентов-народников и дворян, не находящих себе применения, не желающих вписываться в ритм нового времени, и быстро обогащающихся предприимчивых купцов, нарождающуюся буржуазию. Он констатировал смену одной идеологии другой, одного социально-экономического уклада другим, но не делал однозначных выводов относительно правильного пути. Эртель считал необходимым сохранение народных устоев и православной веры, на основании которых, по его мнению, усадебная жизнь могла бы возродиться в будущем, пусть и в несколько ином виде.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В.Г. Художественный мир книги очерков А.И. Эртеля «Записки Степняка» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2013. Т. 19. № 1. С. 93–97.
2. Артемьева Т.В. Понятие правды у Эртеля // XXII Герценовские чтения. Л., 1969. С. 119–122.
3. Бикбулатова К.Ф. А.И. Эртель (Романисты 1880–1890-х годов) // История русского романа: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 489–498.
4. Богданова О.А. «Усадебная культура» в русской литературе XIX – начала XX века. Социокультурный аспект // Новый филологический вестник. 2010. № 2 (13). С. 14–25.
5. Вершинина Н.Л. Функция слова в пространстве усадебного мира // Русская усадьба: региональные и общекультурные аспекты. Псков, 2015. С. 5–32.
6. Крохина Н.П. Усадебный топос вечной женственности и его метаморфозы в русской литературе XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4. С. 116–121.
7. Шевченко Н.Ю. Русская провинциальная усадьба в общественном сознании рубежа XIX–XX вв. // Научные ведомости. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. 2010. № 1. С. 158–162.
8. Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области

мифопоэтики и истории идей. М, 2007.

9. Эртель А.И. Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. М.; Л., 1959.

10. Эртель А.И. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. М., 1980.

11. Эртель А.И. Повести. М., 1984.

12. Эртнер Е.Н. Геокультурный подход к исследованию пространственной образности русской литературы // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. № 1. С. 6–12.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Andreyeva V.G. Khudozhestvennyy mir knigi ocherkov A.I. Ertelya “Zapiski Stepanyaka” [The Artistic World of the Book of Sketches by A.I. Ertel “Stepnyak’s Notes”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova*, 2013, vol. 19, no. 1, pp. 93–97. (In Russian).

2. Bogdanova O.A. “Usadbnaya kul’tura” v russkoy literature 19 – nachala 20 veka. Sotsiokul’turnyy aspekt [“Farmstead Culture” in the Russian Literature at the Turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries. The Sociocultural Aspect]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2010, no. 2 (13), pp. 14–25. (In Russian).

3. Ertner E.N. Geokul’turnyy podkhod k issledovaniyu prostranstvennoy obraznosti russkoy literatury [The Geocultural Approach to a Research of the Imagery of Space in Russian Literature]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, no. 1, pp. 6–12. (In Russian).

4. Krokhnina N.P. Usadbnyy topos vechnoy zhenstvennosti i ego metamorfozy v russkoy literature 19 veka [Farmstead Top Wasps of Eternal Femininity and Its Metamorphosis in the Russian Literature of the 19th Century]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2011, no. 4, pp. 116–121. (In Russian).

5. Shevchenko N.Yu. Russkaya provintsial’naya usad’ba v obshchestvennom soznanii rubezha 19–20 vv. [The Russian Provincial Estate in Public Consciousness at the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries]. *Nauchnyye vedomosti*, Series: Istoriya. Politologiya. Ekonomika. Informatika [History. Political Science. Economics. Information Theory], 2010, no. 1, pp. 158–162. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Artem’yeva T.V. Ponyatiye pravdy u Ertelya [The Concept of Truth by Ertel]. *22 Gertsenovskiy chteniye* [The 22<sup>nd</sup> Gertsensovsky Readings]. Leningrad, 1969, pp. 119–122. (In Russian).

7. Bikbulatova K.F. A.I. Ertel’ (Romanisty 1880–1890-kh godov) [A.I. Ertel (The Novelists of the 1880s–1890s)]. *Istoriya russkogo romana* [The History of the Russian Novel]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1964, pp. 489–498. (In Russian).

8. Vershinina N.L. Funktsiya slova v prostranstve usadbnogo mira [The Function of a Word in the Space of the Farmstead]. *Russkaya usad’ba: regional’nyye i obshchekul’turnyye aspekty* [Russian Estate: Regional and Common Cultural Aspects]. Pskov, 2015, pp. 5–32. (In Russian).



## (Monographs)

9. Shchukin V.G. *Rossiyskiy geniy prosveshcheniya. Issledovaniya v oblasti mifopoetiki i istorii idey* [The Russian Genius of Enlightenment. Research in the Field of a Mythic Poetics and History of the Ideas]. Moscow, 2007. (In Russian).

**Андреева Валерия Геннадьевна**, Костромской государственный университет; Институт мировой литературы им А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор кафедры Отечественной филологии КГУ, заместитель главного редактора журнала «Вестник КГУ»; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН.

E-mail: lanfra87@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

**Valeria G. Andreeva**, Kostroma State University; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian Philology, KSU; Deputy Editor in Chief of the scientific journal “Vestnik of Kostroma State University”; Leading Researcher, IWL RAS.

E-mail: lanfra87@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00010

Е.И. Орлова (Москва)

### О ГРАНИЦАХ КРИТИКИ И ФИЛОЛОГИИ («Малая проза» М. Зощенко в оценках критиков и ученых 1920-х гг.)

**Аннотация.** Литература, критика и филология в России в 1900-е – 1910-е гг. развивались в беспрецедентно плотном сотрудничестве писателей, критиков и филологов, которые часто совмещались в одном лице. Для 1920-х гг. характерно постепенное отделение критики от филологии; приход в критику деятелей, не обладавших серьезной научной базой, среди прочих факторов, пагубно сказывался на методологическом уровне литературной журналистики. Между тем, уже в начале 20-х гг. в творчестве Зощенко намечается линия, которая современными ему исследователями определяется как основная в его литературной работе и в сатирической литературе тех лет. Сатирический сказ был истинным художественным открытием Зощенко, однако в 1920-е гг. это осознавали немногие. В литературной журналистике 1920-х гг. обнаруживаются противоположные полюса при оценке малой прозы Зощенко. Непонимание природы сказа, и, в частности, сатирического сказа, вульгарное представление о природе и творчества и законах построения художественного произведения – таковы истоки методологических ошибок широкой критики 1920-х гг. Оценки прозы Зощенко в массовой критике представляют контраст с тем, как трактовали и анализировали сказовые формы филологи – современники писателя, в первую очередь Ю. Тынянов и В. Виноградов, уже тогда создавшие труды, которые позднее, с конца XX в., стали считаться классическими. В статье анализируются эти процессы на материале творчества М. Зощенко и его осмысления в литературной критике, лингвистике и литературоведении.

**Ключевые слова:** М. Зощенко; М. Бахтин; В. Виноградов; Ю. Тынянов; Б. Эйхенбаум; литературная критика; филология; сказовые формы.

E.I. Orlova (Moscow)

### On Some Boundaries of Literary Criticism and Philology (Short Stories and Feuilletons by M. Zoshchenko in the Reception of Critics and Researches of the 1920-es)

**Abstract.** Literature, criticism and philology in Russia in the 1900s – 1910s presented unprecedentedly dense collaboration of writers, critics and philologists, when one person in many cases could play all or most these roles. For the 1920s, the growing autonomy of criticism from philology, was quite a characteristic process, which, among other factors (such as practice of literary critics who lacked serious research background), destroyed general methodological premises of literary journalism. Meanwhile, already in the beginning of the 1920's it was declared a line in Zoshchenko's works, which was determined by researchers of that time as central in his literary career and generally in the satirical literature of the age, and as innovative in relation

to prose of the 19th century. The paper analyzes early stories of Zoshchenko, written by him in the manner of the so-called "skaz". The writer's satirical journalism is demonstrated here as well. Satirical skaz was a real creative achievement of Zoshchenko, despite the fact that in the 1920s he wasn't alone in using this device. In the literary journalism of the 1920s when evaluating of Zoshchenko's small prose conflict positions were grounded. The idea of denying satire in post-revolutionary conditions, a lack of understanding of "skaz" nature, and, in particular, of the satirical skaz, a vulgar idea of both the nature of creativity and laws of constructing a work of art – all these were the sources of the methodological biases of the mass criticism of the 1920s. At the same time the philologists even offered deep concepts about Zoshchenko's small prose. The distrust of criticism towards this principle of narration, the expectation and the insistent demand for an open, declared attitude of the author to the picture and plot gave rise to reflections not only about the advantages of skaz and its limits, but also, to a greater extent, the author's myopic mind, his identity to his heroes, the parochialism of his artistic vision. This is how the evaluations of Zoshchenko's prose in mass criticism were different with the way Yu. Tynyanov and V. Vinogradov, the writer's contemporaries philologists just punished there excellent and now world-recognized theoretical works, interpreted and analyzed the skaz forms. In the paper these collisions are analyzed on the basis of M. Zoshchenko's literary works and their understanding in mass criticism, linguistic analysis, and literary criticism.

**Key words:** M. Zoshchenko; M. Bakhtin; V. Vinogradov; Yu. Tynyanov; B. Eichenbaum; literary criticism; philology; forms of narration ("skaz").

Литературно-эстетическое движение в России начала XX в. происходило в беспрецедентном синтезе литературы, критики и филологии. В 1900-е – 1910-е гг. мы наблюдаем небывалое сотрудничество писателей, критиков и филологов, которые часто совмещались в одном лице. Для последующего десятилетия характерно постепенное отделение критики от филологии; участие в литературном процессе деятелей, не обладавших серьезной научной базой, среди прочих факторов, пагубно сказывалось на методологическом уровне литературной журналистики. Мы рассмотрим этот процесс на примере рецепции современниками малой прозы М.М. Зощенко.

Уже ранние его рассказы вызвали множество отзывов, по большей части негативных, в критике 1920-х гг. Сомнения в правомерности самого существования сатиры в новых условиях зачастую приводили критику к обвинениям в адрес автора, чья популярность в среде читателей в то же самое время только росла. Распространенным явлением в критике 20-х гг. было отождествление автора и героя. Весь круг суждений о сатирическом персонаже, суждений, часто не лишенных интереса, критики относили, однако, на счет самого автора. Автор принципиально не мог быть в сознании критика выведен за пределы своего сатирического мира. При анализе творчества писателей-сатириков сказывалась и сложность отношения к сатире в условиях новой действительности, и степень разработанности вопросов теории сатиры, и неравномерное усвоение критикой результатов

специальных исследований по проблемам сказа.

Чем же могла воспользоваться в этом отношении широкая критика?

Указывая на первые исследования сказовых форм, историки литературы называют Б.М. Эйхенбаума. Его статьями «Иллюзия сказа» (1917) и в особенности «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919), получившей большее распространение (впервые опубликована в сборнике «Поэтика», Пг., 1919; вошла затем в книгу Эйхенбаума «Сквозь литературу», Л., 1924.), а также «Лесков и современная проза» (1925) начинается в филологии изучение сказа, и дальнейшие исследования неизменно учитывают концепцию Эйхенбаума (чаще полемизируя с ней, но так или иначе отправляясь от нее).

Интерес ученого к звучащему, произносимому слову не только в поэзии, но и в прозе определил особенности исследования сказа в работах Эйхенбаума. Характеризуя комический сказ Гоголя как сказ «воспроизводящий», он детально анализирует «особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т.д.» [Эйхенбаум 1969, 307]. Особый интерес представляет в этом рассуждении мысль о некоей двойной условности сказовой формы, за которой «часто как бы скрывается автор, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов» [Эйхенбаум 1969, 307]. Так появляется концепция сказа как импровизированной речи, рассчитанной на произнесение, а как следствие этого – идея сказа как установки на устную речь.

Именно это положение Эйхенбаума стало отправной точкой дальнейших рассуждений о сказе М.М. Бахтина и (в особенно тесной связи с работами Эйхенбаума, в прямой полемике с ними) В.В. Виноградова. Отвлекаясь от задачи проследить последовательно эту полемику с Эйхенбаумом, с одной стороны, и противостояние идей Виноградова и Бахтина – с другой (об этом, а также о спорах Виноградова и Бахтина по проблемам методологии науки о литературе, см. статью А.П. Чудакова «В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века» [Виноградов 1980, 285–315]), нужно подчеркнуть принципиальный смысл этого утверждения Эйхенбаума для понимания особой условности сказовой речи, ее «игрового» момента. Однако предметом основного внимания у Эйхенбаума и (безусловно, в связи с его работами) Ю.Н. Тынянова стала «физиологическая ощутимость слова», его «жестовая сила» [Тынянов 1977, 160], особая интонация. Такой угол зрения в изучении сказа давал исследователю возможность сделать целый ряд интереснейших наблюдений над стилем, действительно выявлял существенные особенности поэтики рассматриваемых писателей, но вызвал серьезные возражения. «...слуховая филология обязательна только для своих последователей <...> И понятие сказа надо строить <...> учитывая все те конструктивно-языковые элементы, которые заложены в словесной композиции новеллы», – писал в 1925 г. Виноградов, вступая в обсуждение границ стилистики и отстаивая «методологи-

ческие принципы лингвистического изучения» [Виноградов 1980, 43–44, 42] в ней.

В работах Эйхенбаума проблема сказа впервые была рассмотрена в связи с вопросами композиции литературного произведения, вводилось понятие «личного тона автора» и степени его присутствия как основной вопрос композиции; отмечались особенности сюжета и диалога в сказовой новелле; предвосхищая идею Бахтина о структурном родстве стилизации и сказа, Эйхенбаум во многом подготовил дальнейшее изучение сказовых форм. Однако он лишь подходил к вопросу об особенностях проявления авторской позиции в сатирическом сказе; не считая возможным для исследователя литературы выход за пределы «литературного ряда», Эйхенбаум вообще отказывал литературному произведению в свойстве быть «отражением душевной эмпирики» [Эйхенбаум 1969, 321] автора; этим же объясняется то, что Эйхенбаум пользуется термином «комический сказ», делая тем самым акцент не на сатирическом задании Гоголя, но на принципах и свойствах гоголевского комизма. Любопытно, что и Тынянов размышляет на другом материале, но в сходном ключе: «Юмористический сказ продолжает культивировать Зоценко», – пишет Тынянов в статье «Литературное сегодня» [Тынянов 1977, 160]. Так намечается видное нам сейчас, но не высказанное ни в двадцатые годы, ни позднее, противоречие между Зоценко и бесспорно наиболее ему близкими филологами (с Тыняновым его связывала и личная дружба). Но Зоценко протестовал против широко распространенной, преобладавшей в современной ему критике аттестации «юмориста». О своих «маленьких рассказах» Зоценко говорил: «Их называют юмористическими. Собственно, это не совсем правильно. Они не юмористические. Под юмористическими мы понимаем рассказы, написанные ради того, чтобы посмеить, это складывалось помимо меня – это особенность моей работы» [Зоценко 1930, 109–110]. Понятно также, что в тыняновском кругу отношение к Зоценко и его литературному делу было совершенно иным, чем в массовой журналистике двадцатых годов и последующих десятилетий.

Следует еще раз подчеркнуть, что идеи Эйхенбаума о сказе оказали благотворное влияние и на современную ему критику (в той ее части, что оказалась способной воспринять их), углубляя ее, и на развитие филологической науки. Так, в тесной связи с работой Эйхенбаума написаны статьи И. Груздева, одного из интереснейших критиков содружества «Серапионовы братья»: он вводил в обиход литературной критики классификацию повествовательных форм.

Интерес к сказовым формам, или, как писали ученые-морфологи, приемам сказа, подготовил в определенном смысле дальнейшую разработку проблемы. С иными целями и в другом аспекте к проблеме сказа обращается в 1920-е гг. Виноградов. Уже в это время проявляется в кругу его научных интересов внимание к проблеме автора, разрабатываемой в рамках лингвистической стилистики в категории образа автора. Этот устойчивый интерес в какой-то мере определил угол зрения, под которым Виноградов

обращается к вопросу о сказе. Несомненную связь с идеями Эйхенбаума можно было увидеть в работе Виноградова «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопopa Аввакума» (1922; впервые опубликована в 1923 г. в сборнике статей «Русская речь» под ред. Л.В. Щербы.). Здесь Виноградов понимает под сказом «разговорно-речевую стихию с яркой эмоциональной окраской и обусловленным ею частным перебоем интонаций» [Виноградов 1980, 11], причем уже в этом исследовании появляется мысль о сказе как стилизации. С этим связана, по Виноградову, одна из стилевых стихий Жития протопopa Аввакума – «глубоко личный тон простодушно-доверчивого <...> рассказчика» [Виноградов 1980, 8].

Но напрямую Виноградов обращается к вопросу о сказе в статье «Проблема сказа в стилистике». Первоначальное определение сказа кажется ему теперь неудовлетворительным. «Рассказчик естественно обязан пользоваться формами не письменной, а устной речи», но это понятие, необходимое при *характеристике* сказа, не может быть положено в основу при его *определении*» [Виноградов 1980, 42–43]. Не случайно введенное тут же сочетание «устный сказ». «И определение “сказа” как установки на устную речь недостаточно» [Виноградов 1980, 44].

Принципиально важно и рассуждение Виноградова о рассказчике как «призме», через которую преломляется и «сюжетная динамика новеллы», и стиль произведения. – «Тогда художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как своеобразно отраженный в плоскости субъективного восприятия рассказчика или даже как преображенный в ряде странных зеркальных отражений» [Виноградов 1980, 42]. Так новое наполнение получает формула, данная тем же Виноградовым: «Сказ – это художественное построение в квадрате» [Виноградов 1980, 45], напоминая о соотношении в сказе рассказчика как «речевого порождения автора» с самим автором. Соотношение это может быть различным – от максимального приближения рассказчика автору (так, считает Виноградов, у Тургенева) до иллюзии полного невмешательства автора, предельной дистанции его с рассказчиком (так – у Зощенко в «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова», где Зощенко, по словам Виноградова, «автора утопил в языке Синебрюхова» [Виноградов 1980, 54]). И если в статье 1925 г. Виноградов лишь подходит к идее сказа как установки на чужую речь, – «Писатель влечет за собою цепь чужих языковых сознаний...» [Виноградов 1980, 53], – то в более поздних работах, содержащих фрагменты из статей 20-х гг., он, более детально анализируя возможные положения в системе *автор – рассказчик*, заостряет внимание именно на этой идее. Так, в статье 1928 г. «Язык Зощенки (Заметки о лексике)» он ограничивает себя, подчеркивая, что останавливается «на *элементах языка*, главным образом, на лексике Зощенки» [Виноградов 1928, 59]; а позднее подчеркивает, что его интересовала в этой статье именно «проблема “чужого слова”», «чужой речи» [Виноградов 1971, 126], и указывает на близость разработки той же проблемы у Бахтина в вышедшей в 1929 г. книге «Проблемы творчества Достоевского».

Разрабатывая классификацию типов прозаического слова, Бахтин выдвигает идею об общей природе стилизации, пародии и сказа. Эта общность обусловлена тем, что «автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое» [Бахтин 1929, 111]. (Я пользуюсь здесь первым изданием книги Бахтина, поскольку при переиздании 1963 г. автор менял текст, в частности, снял замечание о том, что сказ у Зощенко носит пародийный характер [см.: Бахтин 2000, 91, 534].)

Именно эту идею Бахтин кладет в основание определения сказа, с этой точки зрения он отталкивается от понимания сказа Эйхенбаумом: «Он (Эйхенбаум. – *Е.О.*) совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь» [Бахтин 1929, 115]. Важнейший вывод из этого определения Бахтина – идея двуголосого слова в сказе, ориентированном на «социально чужую» речевую манеру.

Такое понимание сказа сложилось в литературоведении второй половины XX в., в отличие от 1920-х гг., когда сказ понимали более широко, – так, и Эйхенбаум, и Виноградов, и Бахтин пишут о сказе у Тургенева, соглашаясь в том, что рассказчик у Тургенева – условен и вводится только ради «именно устной формы повествования, но для *прямого* выражения своих интенций» [Бахтин 1929, 116].

Примечательно, что в 1920-е гг. и Виноградов, и Бахтин говорят о продуктивности сказовых форм. Бахтин считает обращение к такой манере изображения, которая «работает чужой точкой зрения», явлением исторически обусловленным: «Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся социальных оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских интенций, – приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова...» [Бахтин 1929, 116]. Виноградов видит в сказовых формах современных прозаиков знамение времени: «В те эпохи, когда формы письменной литературно-художественной речи переживают революцию, они ломаются при помощи сказа» [Виноградов 1980, 53].

Но также характерно, что, по крайней мере для Виноградова, «это – последний путь восхождения сказа» в его «чистом виде», и он связывает перспективы дальнейшего развития литературы не с этим, а с «новой структурой объективно данной художественной речи, сохраняющей сияние творческой индивидуальности и воплощающей нормы общего языка» [Виноградов 1980, 54].

Но ожидание этого нового качества, может быть и общее для филологов и критиков, порой принимало в 1920-е гг. характер прямых требований. Не видя в сказе его важнейшего свойства – изображать среду средствами самой этой среды, считая необходимым для эпохи прямые формы выражения авторской позиции, критика часто отказывала сказу в праве на существование. «Характерно, что многие течения, приговоренные критикой, продолжают жить и развиваться. Характерно продолжающееся и расширяющееся развитие сказа» [Тынянов 1977, 160], – с нескрываемой иронией писал в 1924 г. Тынянов.

Противопоставляя прозу, ориентированную на слово героя, прозе, организованной «волевым движением автора» [Печать и революция 1922, 77], критика проводила это (действительно существенное) разграничение в форме жесткой альтернативы, воспринимая сказ либо как стремление скрыть «лицо» автора за маской рассказчика, либо как искусственное построение, вызванное юмористическим заданием.

«Автор обладает несомненным дарованием, он умеет наблюдать, подмечать, запоминать, он чуток к юмору быта, но... два громадных “но”! Первое – во всех его рассказах нет души, заветного: идеологического стрежня. Что любит Михаил Зощенко? Что ему особенно близка и дорого? Неужели только блеск оскала молодых белых зубов или передаче очередного житейского анекдота?»

И второе – деланность, искусственность, наносность “сказовой” его речи. Все время чувствуешь, что это “сделано”, а не выросло, не вылилось из души легко, непосредственно и свободно. Если автор не проклянет этой роковой скорлупы Гоголевской и Лесковской наследственности, ему никогда не быть крылатым» [Красный журнал для всех 1923, 88].

Что же нужно понимать под «искусственностью» сказовой речи, и какое содержание вкладывает в эту характеристику рецензент?

Понимание сказа как установки на чужую речь прежде всего, выдвинутое в 20-е гг. исследователями, стоявшими на различных позициях в сфере методологии науки о литературе, было принципиальным открытием (Виноградов и Бахтин одновременно и как бы с разных сторон приходят к нему).

Кажущийся парадокс сказовой формы, предполагавшей традиционно предельную степень доверия автора самодвижению раскрывающейся жизни, заключался в том, что у Зощенко сказ выполнял и противоположную роль (это, конечно, касается только сатирического сказа; им не исчерпывается творчество Зощенко в 1930-е гг. и позднее). «Стилевое напряжение» (Г.А. Белая) достигало, казалось, высшей точки: авторская ирония, разводившая на противоположные полюса героя и автора, делала сказ двунаправленным и приближала его к пародии, указывая на внутреннюю близость пародии и сатирического сказового слова.

(Интересно, что еще до того, как Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского» было установлено это принципиальное родство, идея

об общей природе сказа и пародии была высказана Тыняновым именно в связи с Зощенко. «...сказ *играет* (курсив авт. – Е.О.) словом и влечет за его пределы – к пародии» [Тынянов 1977, 160]. Сближая, таким образом, пародийное и сатирическое задание, Тынянов литературную пародию называет стиховым фельетоном.)

В статье «Язык Зощенки (Заметки о лексике)» Виноградов говорит об этой двуплановости сказа. «Можно утверждать, что формы диалектического (по-видимому, диалектного – Е.О.), “вне-литературного” речеведения в художественной литературе, напр., сказ, всегда имеют за собою, как второй план построения, смысловую систему литературного языка данной эпохи. Поэтому они всегда – *двусмысленны*, т.е. осмыслены в двух плоскостях – в плоскости “диалектического” языкового “сознания” литературного рассказчика или писца и в плоскости литературно-языкового сознания “писателя”. Столкновение смыслов и есть одна из форм художественного построения речи. И один из приемов ее организации – художественная демонстрация нарушений норм литературно-языковой системы» [Виноградов 1928, 57–58]. Из этого Виноградов делает – едва ли не впервые в критике на протяжении 1920-х гг.! – важнейший вывод: «...за образом рассказчика проглядывает лик автора, “играющего” диалектическими “искажениями” литературного языка. И тогда открываются две “экспрессивных” оболочки речи» [Виноградов 1928, 59]. В этом, по Виноградову, и состоит та «искусственность» сказа, о которой писали критики (напомню слова Виноградова, гораздо более точные: «сказ – художественное построение в квадрате»). Однако зачастую критика не видела в сатирическом сказе Зощенко главного – именно его сатирического начала – и усматривала план автора как только комический. Иногда даже комический эффект считался чем-то вроде обязательного приложения в прозе Зощенко, никак не связанного, в сознании критиков, с личностью автора. С другой стороны, методологическая беспринципность суждений о сатире, ее границах породила подозрения в злонамеренности автора. «Михаил Зощенко не совсем ясно себе представляет пределы, за которые юмор и сатира не должны переходить, ибо им грозит превращение в зубоскальство и обывательское хихиканье», – писал, например, Я. Шафир [Книгоноша 1926, 14].

В 1920-е гг. уже началось осмысление продуктивности сказа как стихии, способной создавать новое литературное качество. Как мы видели, со сказом связывал пути «ковки» новых форм в литературе Виноградов. Но в то же время сказ Зощенко часто кажется в это время либо слишком сложной формой, которая вряд ли может быть доступна широкому читателю, либо – напротив – выходящим за пределы «большой» литературы. Характерен в этом отношении известный в истории литературного процесса 1920-х гг. факт, когда редактор журнала, отвергнув рассказ Зощенко, просит у него «обыкновенный» рассказ. Известна также резолюция другого редактора на рассказе, возвращенном автору: «Нам нужен черный хлеб, а не сыр бри». С другой стороны, принципиальная новизна открытых Зощенко в его сатирических рассказах форм мнилась нарушением привыч-



ных представлений о литературном каноне. Маленький рассказ Зоценко казался лишь необработанным материалом к какому-то предполагаемому, но еще не написанному рассказу. Зоценко вспоминал:

«Мои маленькие комические рассказы не считались литературой. И в толстых журналах их не печатали. Я вспоминаю, как один редактор сказал мне: “Ваши миниатюры смешны и забавны, но это схема рассказов, а не рассказы. Их надо обрести добротной художественной тканью. Тогда ваш смех будет художественен, тогда он будет самоцелью. Пока то, что вы делаете, – не есть литература”.

Я не стал ждать, когда отрастет хвост у моего литературного коня. На своем “бесхвостом коне” я поехал дальше. С этим редактором мне было не по пути. Я ехал в гости к читателям. А он ехал к тем, кто, быть может, уже истлели в могиле» [Зоценко 1944, 110–111].

С уверенностью, опирающейся на глубокое убеждение в невозможности строить язык художественной литературы в отрыве от формирующегося «нового» языка («За образец я постарался взять народную речь, а не приподнятую речь классических произведений прошлого. И тогда возникла улыбка, возник смех» [Зоценко 1944, 111]), Зоценко задается целью создать этот новый язык литературы, ориентированный на нового читателя. Этой цели прежде всего и служит сказ. Но немедленно возникает и другая его сторона – сатирическая, пародийная. «... у меня была двойная задача. С одной стороны, мне надо было максимально достичь моего читателя, а с другой стороны, я подошел к языку сатирически, то есть я пошутил над искаженным языком, на котором многое говорят» [Зоценко 1937, 390].

Широкая же критика, однако, не желала замечать ни особенностей сказовых форм, ни их разнообразия в прозе Зоценко. Потому часто его персонажей она воспринимала как легкие вариации одного и того же выражения лица.

«...у героев Зоценко нет, собственно, законченных характеров <...> у Зоценко нет индивидуальных комических персонажей, у него нет типов, у него по существу нет даже ни генерала, ни интеллигента, ни крестьянина, ни рабочих, а есть один многоликий тип – мелкого городского обывателя, с его пустой, скучной жизнью<...> Поэтому перед нами не смешные люди, а смешные черты, смешные факты, изолированные от совокупности подобных фактов<...> И в результате мы имеем куски и осколки какого-то одного характера, одного типа, а в общем получается груда порою блестящих кусочков, не представляющих собой ничего цельного. Это чрезвычайно понижает ценность юмора Зоценко», – писал рецензент, пытаясь определить «социальную принадлежность» героев Зоценко, а соответственно определить и их создателя. Неудивительно, что такой метод приводил критика к противоречию. «Сам автор словно смотрит на своих героев в бинокль с обратной стороны, видит их в отдаленной перспективе...» (Заметим, дело обстоит

как раз наоборот: читатель оказывается *максимально* приближен к герою за счет «устранения» автора, его роль активизируется.) С другой же стороны, автор в конце концов отождествляется с героями: «Зоценко <...> выступает бытописателем этой мелкой буржуазии послереволюционного периода. Отсюда безыдейность не только героев, но и самого автора...» [Жига 1927, 201–202].

Итак, критика в 1920-е гг. в массе своей разошлась с теорией литературы, и чем дальше, тем больше видится нам теперь это расхождение, тяжелые последствия которого еще долго отзывались в судьбе не одного только Зоценко.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 2000.
3. Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. М., 2004.
4. Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977.
5. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.
6. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
7. Виноградов В.В. Язык Зоценки (заметки о лексике) // Михаил Зоценко. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 51–92.
8. Жига И. «Уважаемые граждане», «Нервные люди», «О чем пел соловей» // Молодая гвардия. 1927. № 9. С. 201–202.
9. Зоценко М. Как я работаю // Литературная учеба. 1930. № 3. С. 107–113.
10. Зоценко М. Литература должна быть народной // Зоценко Мих. 1935–1937. Рассказы, повести, фельетоны, театр, критика. Л., 1937. С. 387–397.
11. Зоценко Мих. О юморе в литературе // Звезда. 1944. № 7–8. С. 109–111.
12. Книгоноша. 1926. № 8.
13. Красный журнал для всех. 1923. № 7–8.
14. Печать и революция. 1922. № 7.
15. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
16. Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сборник статей. Л., 1969.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Vinogradov V.V. Yazyk Zoshchenki (zametki o leksike) [Zoshchenko Language (Notes on Vocabulary)]. *Mikhail Zoshchenko. Stat'i i materialy* [Mikhail Zoshchenko. Articles and Materials]. Leningrad, 1928, pp. 51–92. (In Russian).

### (Monographs)

2. Bakhtin M.M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's

Creative Writing]. Leningrad, 1929. (In Russian).

3. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, 2000. (In Russian).

4. Belaya G.A. *Zakonomernosti stilevogo razvitiya sovetskoi prozy dvadzatykh godov* [Regularities of Soviet Prose Style Development of the Twenties]. Moscow, 1977. (In Russian).

5. Belaya G.A. *Don Kikhoty revolyutsii – opyt pobed i porazheniy* [Don Quixotes of the Revolution – the Experience of Victories and Defeats]. Moscow, 2004. (In Russian).

6. Eikhenbaum B.M. *O proze. Sbornik statei* [On prose. Selected Articles]. Leningrad, 1969. (In Russian).

7. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977. (In Russian).

8. Vinogradov V.V. *Izbrannye trudy. O yazyke khudozhestvennoy prozy* [Selected Works. On the Language of Artistic Prose]. Moscow, 1980. (In Russian).

**Орлова Екатерина Иосифовна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Круг научных интересов: русская литература, теория литературы, литературная журналистика XX в.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-9059-672X

**Ekaterina I. Orlova**, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Literature and Journalism History, Faculty of Journalism. Research interests: Russian literature, theory of literature, literary journalism of the 20th century.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID 0000-0002-9059-672X

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00011

Е.А. Беликова (Москва)

**МОТИВЫ ОПЕРЫ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ...»  
В РАССКАЗЕ А.Н. ТОЛСТОГО «РУКОПИСЬ, НАЙДЕННАЯ  
ПОД КРОВАТЬЮ»\***

**Аннотация.** Рассказ А.Н. Толстого «Рукопись, найденная под кроватью», написанный в марте 1923 г., является одним из ярких произведений, составляющих цикл об эмиграции. Он создавался Толстым в период его возвращения в Советскую Россию и продолжительное время трактовался исследователями творчества писателя как произведение, обличающее белую эмиграцию. Но подробный анализ рассказа позволяет выявить большое количество реминисценций из русской и мировой культуры, что значительно расширяет проблематику «Рукописи, найденной под кроватью» и делает ее знаковым произведением в творчестве писателя. Особое внимание заслуживает музыкальный фон рассказа, который складывается из таких известных произведений XIX и XX вв., как оперы Р. Вагнера «Гибель богов» и Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»; сопоставление последней с рассказом А. Толстого входит в задачи статьи. В результате удалось выявить пересечения на уровне проблематики, системы образов и жанра (письма / рукописи).

**Ключевые слова:** град Китеж; А.Н. Толстой, Н.А. Римский-Корсаков; эмиграция.

Е.А. Belikova (Moscow)

**The Motifs of N.A. Rimsky-Korsakov's Opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya" in A.N. Tolstoy's Story "Manuscript Found under the Bed"\*\*\***

**Abstract.** A.N. Tolstoy's short story "Manuscript found under the bed", written in March 1923, is a brilliant and eminent work from his cycle about the emigration life. It appeared after return of the writer to the Soviet Union, and for decades researchers interpreted this story as discrediting of the White emigration. But peculiar analysis of the story identifies a lot of reminiscences to the Russian and World culture, that expands the topic of this story as a landmark in the writer's career. The prominent aspect is the

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского фонда фундаментальных исследований (проект организации VII Ежегодной конференции молодых ученых и аспирантов «Механизмы репрезентации образов в искусстве» № 18-312-10011) и в ИМЛИ РАН.

\*\* The study was funded by a grant from the Russian Foundation for Basic Research (project for organizing the VII Annual Conference of Young Scientists and Graduate Students "Mechanisms for Representing Images in Art" No. 18-312-10011) and at the IWL RAS.

musical content of the story, alludes to the popular compositions of 19 and 20 centuries: R. Wagner's opera "Twilight of the Gods" and Rimsky-Korsakov's opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya". The last built the main motif of the story. A passage from "The Invisible City of Kitezh..." accompanies a laboured relationship of friends / enemies Alexander Epanchin and Michael Pomorcev who are the main characters. They are emigrants who live in Paris in 1919 and try to explain their conception of Russian historical destinies. The purpose of my paper is to outline and compare the story and the opera plot by Rimsky-Korsakov. Initially, these works have a problem in common. The legend of the city, disappeared and transfigured, was widespread in the late 1910s. I prove some correspondences in the system of characters and their imagery. In this mood, Grishka Kuterma has many to do with Michael Pomorcev. They are both traitors and cause of catastrophic development. The opera and the story have a common detail, a letter. When the Maiden Fevroniya lived in Kitezh with the Prince, she sent a message to Grishka Kuterma. In A. Tolstoy Epanchin writes to his friend from the Soviet Union. Epanchin begs his friend to understand the core of his tragic life. I defined a common ground of the opera and the story in the problem statement, system of images and genre usage (the letter / the manuscript).

**Key words:** City of Kitezh; A.N. Tolstoy; N.A. Rimsky-Korsakov; emigration.

Одной из особенностей творческой манеры А.Н. Толстого можно считать использование характерных образов эпохи, писатель называл это для себя – «уловить тон современности». Не случайно романы («Егор Абозов», «Хождение по мукам»), а также рассказы («Без крыльев» и др.) и драмы («Спасательный круг эстетизму») наполнены узнаваемыми событиями, обстановкой столичной жизни современников, в некоторых персонажах проявляются черты ведущих деятелей русского искусства начала века.

Обращение к живописи или литературе часто служили для Толстого дополнительным средством выразительности в художественных текстах. Так, можно вспомнить картину «Любовь» в доме Кати Смоковниковой в «Хождении по мукам» или выступления футуристов, которые неоднократно возникают в произведениях писателя конца 1910-х – начала 1920-х гг. Но интересно, что Толстой редко использует музыкальные образы в своих текстах. Исключением является рассказ «Рукопись, найденная под кроватью», где музыка является не только фоном, на котором происходят важные события повести, но и тем средством, с помощью которого раскрываются образы главных героев.

Упомянутые в рассказе музыкальные произведения достаточно разнородны. Отрывки из опер Р. Вагнера «Гибель богов», Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» чередуются с «Интернационалом», песенкой «Мадлон» и полечкой-трясогузочкой из веселого дома, которой главного героя научил протопоп из Симбирска.

Зачем Толстому нужно было такое разнообразие? Дело в том, что перечисленные произведения составляют музыкальный фон, на котором герои-эмигранты осмысливали новости из России 1917–1918 гг. Например, «Гибель богов» главный герой играет, когда пришли известия об отрече-

нии царя; с помощью полечки рассказчик представляет определенный сорт людей своего времени: «...это люди, настроенные апокалиптически, то есть: "Ну что, дождались, соколики? А не хотите ли теперь полечку-трясогузочку? То-то: все валится к чертовой матери, в черную дыру и провалится, – от Европы останется одна Эйфелева башня торчать. А нам, мудрым и косоглазым, наплевать на вашу Европу, мы даже премило настроены, желаем жить, как божьи звери... Гаф!"» [Толстой 1982, 160]. Военную песенку «Мадлон», популярную во время Первой мировой войны, исполняет главный герой со своей подругой в кабачке для французских солдат в тыловом городе. Это был «характерный номер» с пародией на русских, в определенный момент начинала играть уже знаковая для героя и читателя «бешеная полька-трясогузка». А в одном из диалогов Епанчина и Поморцева в параллель с «Градом Китежем» встает «Интернационал». Другими словами, в рассказе Толстого выстраивается целая система музыкальных тем, среди которых ведущими являются опера Римского-Корсакова и полечка.

Исследований, в которых бы подробно анализировались музыкальные темы рассказа Толстого «Рукопись, найденная под кроватью», нет. В этом мы видим новизну нашей работы. В задачу данной статьи входит сопоставление рассказа Толстого и оперы Римского-Корсакова с целью выявить их пересечения на разных уровнях и обозначить вопросы для дальнейшего исследования.

«Рукопись, найденная под кроватью» – уникальный текст для Толстого, поскольку в небольшой форме данного произведения сконцентрирован широкий спектр реминисценций мировой (Данте Алигьери) и русской литературы (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский). Безусловно, музыкальные и литературные мотивы позволяют говорить о широкой проблематике рассказа. По крайней мере, шире, чем обозначали первые критики и исследователи творчества писателя, которые помещали «Рукопись...» в круг текстов, направленных на «обличение белой эмиграции». Отчасти последнему способствовали время и условия создания рассказа. Авторской датой написания «Рукописи...» является март 1923 г. В это время Толстой окончательно порывает с эмиграцией и вместе с семьей уезжает в Советскую Россию.

Тематически рассказ примыкает к кругу текстов о жизни русских эмигрантов. Но если предыдущие произведения в большей степени походили на очерки, заметки из жизни современников писателя, оказавшихся за границей после 1917 г. («В Париже», «Четыре картины волшебного фонаря»), то в «Рукописи...» временной отрезок значительно шире – это уже 1916–1919 гг. Главный герой – Александр Епанчин – оказался в Париже в 1916 г. в составе русского военного ведомства. Этот период был самым безмятежным для героя, который свободное от службы время посвящал музыке – играл и сочинял. События, произошедшие в 1918 и 1919 гг., привели Епанчина к самоубийству. Текст «Рукописи...» представляет собой предсмертное письмо главного героя своему другу, живущему в РСФСР, и

носит исповедальный характер. Епанчин стремится объяснить (в первую очередь себе) то решение, которым он окончит свою жизнь. Трагическим поворотом для главного героя станет встреча с Михаилом Михайловичем Поморцевым. Большое влияние на Епанчина окажет разрушительная философия этого персонажа, которая строилась вокруг отношения к России: смесь презрения, гордости, готовности на предательство. Характер их общения Епанчин обозначит в одном из фрагментов: «Мы с Михаилом Михайловичем переживали с величайшей самоутвержденностью хлыстовскую, саганинско-порочную славянщину» [Толстой 1982, 160]. Желая выйти из-под влияния Поморцева, Епанчин сначала убивает его, а потом себя.

По мнению главного героя, с исполнения «Сказания о невидимом граде Китеже...» и начались все его беды. Епанчин всегда играл для Поморцева один и тот же отрывок: «Помнишь это место в Китеже: над темным полем летит умученный князь, мертвый жених. Его шаги налетают, как топот коней, – надрывающий, мертвый топот. В сердце Февронии запевают похоронные лики лесных скитов, голосит иступленная вера... Преобразись, неправедная земля!.. И вот ударили колокола Града Китежа, раздались дивным звоном, гремящим солнечным светом... Михаил Михайлович раскачивается, пьяный, замученный... Черт его знает, что было в душе у него – не знаю, хотя и прикован к нему, как каторжник к каторжнику... Вчитайся, пойми, – все это важно» [Толстой 1982, 158].

Отрывок, который играет Епанчин Поморцеву, соотносится с первой картиной четвертого действия оперы, когда Феврония встречает своего умершего жениха и входит с ним в райский город Китеж. В песнях волшебных птиц Сирина и Алконоста звучит обещание новой жизни и нового города, где все спасется:

Обещал людям страждущим,  
Людям плачущим... новое:  
Обещал Господь людям праведным.  
Так сказал. Се сбывается слово Божие,  
Люди, радуйтесь: здесь обрячете  
Всех земных скорбей утешение,  
Новых радостей откровение  
[Бельский 1967, 78–79].

Обращаясь к данной опере, Толстой таким образом обыгрывал распространенные в то время рассуждения о будущем России, которые можно сравнить с фразой из его же «Рассказа проезжего человека» (1917): «Беседа наша была похожа на мочалку, которую жевал каждый поочередно: “Пропадем или не пропадем? Быть России или не быть? Будут резать интеллигентов, или останемся живы?”» [Толстой 1982, 7]. Но в «Рукописи...» этот вопрос к 1923 г. становится уже экзистенциальным, напрямую связанным с жизнью главного героя. В особо тяжелые минуты раздумий Епанчину

удается уловить существование на Елисейских полях какого-то параллельного солнечного и прекрасного пространства, которое можно соотнести с предчувствием града Китежа: «Сквозь голубоватую дымку проступали полукруглые крыши, прозрачные клубы аллей. Вниз уходила вся залитая потоками солнца, точно стеклянная, широкая дорога бессмертия. Почему я подумал “бессмертия”? Я остановился и глядел, – блаженно билось сердце. Падающая и вдали, к садам Тюильри, снова поднимающаяся, среди весенней зелени, среди облачных домов, – в маркизах, в балкончиках, в крылатых конях, – непомерно широкая дорога Елисейских полей уходила в марево, в какую-то на мгновение осуществленную красоту» [Толстой 1982, 161] [здесь и далее курсив наш – Е.Б.]. Особое значение имеет и место, где Епанчина постигло его видение – Елисейские поля, или Элизий, «острова блаженных» (часть загробного мира в античной мифологии, царство вечной весны, в котором души людей живут без печали и забот).

Данный отрывок может быть соотнесен с описанием преображенного града Китежа во второй картине четвертого действия: «Высокия колокольни, костры на стенах, затейливые терема и повалуши из белого камня и кондоваго дерева. Резьба украшена жемчугом; роспись синего, пепельного и сине-алого цвета, со всеми переходами, какие бывают на облаках. Свет яркий, голубовато-белый, со всех сторон, как бы не дающий тени. Налево против ворот княжьи хоромы; крыльцо сторожат лев и единорог с серебряной шерстью. Сирина и Алконоста – райские птицы с женскими лицами поют сидя на спицах» [Бельский 1967, 79].

У нас нет пока данных, был ли знаком Толстой непосредственно с текстом либретто, но описание парижского видения Епанчина имеет много сходства с Китежем: от совпадения в цветовой палитре до очертаний строений («полукруглые крыши» – «колокольни»; «дома в маркизах, балкончиках» – «затейливые терема и повалуши» и т.п.). Гипотетически на Толстого могли повлиять декорации увиденной им постановки оперы, либо иллюстрации к этой известной легенде, получившей особую актуальность именно в XX в. Вопрос для дальнейшего исследования заключается в поиске материалов, которыми располагал Толстой при создании рассказа.

Кроме возможной связи приведенного фрагмента из «Рукописи...» с описанием града Китежа в либретто, можно говорить о проблеме противопоставления мечты – реальности в тексте Толстого. Так, видение Епанчина на Елисейских полях разрушается при появлении раненных солдат: «Мимо меня по торцовой мостовой проехали гуськом механические кресла с безногими солдатиками. Идиоты! Бездарные, жалкие дураки!» [Толстой 1982, 161].

На контрасте строится и описание Парижа в праздник разоружения: «На ней [площади] от вершины Люксорского обелиска к статуям двенадцати городов Франции были протянуты веревки, усаженные огромными коричневыми цветами из бумаги. <...> Повсюду, как высохший лес, торчали высокие, тонкие шесты, обвитые лентами, украшенные бумажными цветами. Эти непонятные шесты и деревянные арки с намалеванными, как

в кинематографических рекламах, транспарантами тянулись вдоль *Елисейских полей*. *Солнце пылало в душном мареве* над шестами и арками, над бумажными цветами, заржавленными пушками, над этим *страшным праздником умерщвленных*» [Толстой 1982, 178]. В данном отрывке сложно не увидеть прямого противопоставления первого видения Епанчина на Елисейских полях и реального города. Здесь описывается Париж с субъективной точки зрения Епанчина, окружающая его жизни такова, что все приобретает зловещие и мертвенные черты.

Мы уже указывали выше, что текст рассказа «Рукопись...» представляет собой синтез литературных и музыкальных реминисценций. Этим произведение Толстого также схоже с оперой Римского-Корсакова. «Сказание о невидимом граде Китеже...» помимо музыкальных достоинств уникально с точки зрения либретто. В.И. Бельский, автор текста, при разработке основного сюжета соединяет ряд источников: от древнерусских памятников «Китежский летописец», «Повесть о Петре и Февронии» Ермолая Еразма, «Повести о Горе-Злосчастии» до романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и др. Исследователь творчества Римского-Корсакова С.В. Черевань указывает, что финал произведения композитор и автор либретто рассматривают как две перспективы будущего России: небытия (как Малый Китеж и Гришка) и духовного Возрождения (как Великий Китеж и Феврония) [Черевань 1998, 120].

Как было указано выше, возможно, главной причиной обращения Толстого именно к данной опере стала актуальность ее проблематики для истории России не только начала 1900-х, но и конца 1910-х гг. В финале рассказа Поморцев снова обратится к отрывку из «Сказания о невидимом граде Китеже...»: «Теперь у меня – покровитель, скоро буду дьявольски богат. <...> Продаю англичанам нефтяные участки в Азербайджане... Старые связи... Конечно, я – подлец. Но все это мелочи... Погляди, пощупай меня... Другой?.. Правда? Во мне все поет. Помнишь – “преобразись несправедная земля!” и бум, – колокола Града Китежа... тогда были только слезы, у Паяра – голые девчонки, слезы, – не преобразится никогда, нет... А теперь, слышишь, – поднялись покойнички: земля больше не принимает, такая мука... Поднялись, ухватились за веревку, раскачали и – бум. «Преобразись, несправедная земля!» [Толстой 1982, 172]. В воспаленном мозгу Поморцева возникают апокалиптические картины происходящего в России: «В Сибири вежи стоят из мороженных мужиков. Горят леса, города, стога в степи. Гуляют кони. Сабельки помахивают. А колокола под землей – бумм, бумм, бумм! Преобразись, несправедная земля! Австрия летит к черту. В Италии выбили русскую медаль... <...> Слушай, Саша, слушай, – это воет человек, рвет с себя звериную маску» [Толстой 1982, 173]. Увлекаясь своими видениями, Поморцев выглядит как человек, потерявший рассудок. Но это только кажется. Он может полностью отказаться от своих взглядов, от яростной агитации, как только появляется возможность заработать деньги, пожить в свое удовольствие. Когда Епанчин понимает эту черту в характере Поморцева, он решается на его убийство.

Исследователь «Сказания о невидимом граде Китеже...» М. Пащенко, рассуждая о восприятии публикой этой оперы в первой половине XX в., указывает, что «основательный сплав реализма и мистики способствовал непотопляемости оперы на рубеже двух идеологических парадигм» [Пащенко 2008, 181]. Отмечая особую символику оперы, Пащенко определяет это произведение Римского-Корсакова и Бельского «как русский remake Священной истории. Историчности русского сюжета соположен библейский историзм, а мистическому пути к раю вперед соответствует путь к раю назад, в исторически засвидетельствованные благословенные времена» [Пащенко 2008, 181]. Толстой отчасти использует указанные черты произведения Римского-Корсакова в своем рассказе. Так Епанчин пытается справиться со своими впечатлениями о событиях в России, погружаясь в мистические видения исторических трагедий более далеких эпох или предчувствуя неведомое для себя райское пространство.

Кроме очевидных переключек произведений Римского-Корсакова и Толстого на уровне проблематики, можно говорить также о некоторых параллелях в системе образов. Например, Гришка Кутерьма из оперы, вероятно, соотносится с Михаилом Поморцевым.

Кутерьма – главный злодей в «Сказании о невидимом граде Китеже...»: он из трусости предаёт князя и всех жителей города, постоянно оскорбляет Февронию, в итоге сходит с ума. Поморцев также представляет собой источник зла в рассказе, от него, как из ящика Пандоры, исходят все человеческие пороки: пьянство, необузданность, сладострастие, гнев, презрение. В приведенном выше эпизоде налицо сумасшествие героя, его предательство выражается в афере с нефтяными участками, в финале рассказа в описаниях его внешности Толстой подчеркивает мертвенность – «был похож на веселого покойничка». Кроме того, Поморцев не способен выйти за пределы своей злости, ничто его не меняет. Так и Гришка Кутерьма продолжает насмехаться над Февронией после того, как девушка освободила его из плена. Даже биографически Поморцев может быть связан с Гришкой: потомок Чингиса, был из рода опричников, а «погиб он [предок Поморцева – Е.Б.] на безрассудном деле, – плененный татарами, замучен в Карасубазаре» [Толстой 1982, с.158].

Как мы упоминали выше, среди источников для либретто Бельский использовал «Повесть о Горе-Злосчастии». Поэтому Гришка Кутерьма представляет героя со сложной психологией, он постоянно борется внутри себя с бесом, перед Февронией иногда разыгрывает покаяние. Это также соотносится с образами Поморцева и Епанчина в рассказе Толстого, отсылая к мотиву двойничества в «Рукописи...» [подробнее – Извозчикова 2016].

Епанчин, несмотря на зависимость от Поморцева, все же отличается от него. Он способен чувствовать красоту, любить, у него получается устроить «птичье счастье» с французенкой Ренэ. В главном герое есть тяга к гармонии (отчасти на это влияет то, что он музыкант и литератор), поэтому именно ему чудится в очертаниях Парижа другое пространство, «на мгновение осуществленная красота».

В системе образов рассказа Толстого пара Поморцев – Епанчин лишь частично соответствует Гришке Кутерьме – Февронии в опере Римского-Корсакова. Правда, в подкрепление параллелей Епанчин – Феврония может служить знаковая деталь обоих произведений – письмо.

Феврония, оказавшись вместе с князем в Китеже, имеет единственное желание – написать Гришке в качестве утешения:

ФЕВРОНИЯ (Поярку).

Ну, пиши. Чего же не сумею,  
люди добрые доскажут.  
Гришенька, хоть слаб ты разумом,  
А пишу тебе сердечному.  
<...> В мертвых не вменяй ты нас, мы живы:  
Китеж град не пал, но скрылся.  
Мы живем в толико злачном месте,  
что и ум вместить никак не может;  
процветаем аки финики,  
аки крины благовонные...  
<...>

(князю Юрию)

Кто же в град сей внидет,  
Государь мой?

КНЯЗЬ ЮРИЙ.

Всяк, кто ум не раздвоен имея,  
паче жизни в граде быть восхощет.  
ФЕВРОНИЯ.

Ну, прощай, не поминай нас лихом.  
Дай Господь тебе покаяться.  
Вот и знак: в ночи взгляни на небо,  
как столпы огнистые пылают;  
скажут: пазори играют... нет,  
то восходит праведных молитва.  
<...> Ино же к земли приникни ухом:  
звон услышишь благостный и чудный,  
словно свод небесный зазвенел.  
То во Китеже к заутрене звонят  
[Бельский 1967, 85–86].

Включая данный сюжет в финал оперы, Бельский таким образом использовал поверье о том, что рядом с озером Светлоярм люди находили письма своих родственников из града Китежа. Можно утверждать, что письмо из другого мира обыгрывает и Толстой в своем рассказе. Эпистолярный жанр оказывает влияние на композицию всего произведения; рассказ является исповедальным письмом Епанчина своему другу, чтобы напомнить о себе, попросить разобраться в произошедшем, письмом из

одного мира в другой – из Парижа в РСФСР. Отчасти в рассказе есть и автобиографический момент: Толстой писал данное произведение, уже ориентируясь на советского читателя, полностью порывая с эмиграцией. Переключку либретто с рассказом можно усмотреть и в словах князя Юрия о «неразделанном уме» (о ведущем мотиве двойничества мы уже упоминали).

В результате сопоставления оперы Римского-Корсакова и рассказа Толстого нам удалось выявить пересечения на уровне проблематики, системы образов и жанра (письма / рукописи).

К моменту создания рассказа «Рукопись, найденная под кроватью» (1923) образ града Китежа уже активно использовался русскими писателями для осмысления революции, будущего России, причем очень разному [Шешунова 2005]. С помощью оперы Римского-Корсакова Толстой спародировал распространенные в то время историософские концепции современников.

Образы «Сказания о невидимом граде Китеже...» глубоко проникают в текст рассказа, влияют на основные черты поэтики «Рукописи...». Особое внимание в произведении Толстой уделяет актуальной проблеме своего времени – влиянию исторических событий на жизнь человека. Именно поэтому тема русской эмиграции в «Рукописи...» разворачивается до темы кризиса в Европе и мире в целом.

Дальнейшего исследования требует поиск материалов, которые мог использовать писатель: личные впечатления от конкретной постановки «Сказания о невидимом граде Китеже...», знакомство с текстом либретто, работы художников-декораторов. Наиболее важным нам представляется решение вопроса о месте рассказа «Рукопись, найденная под кроватью» в русской литературе первой трети XX в., поскольку круг авторов, обращавшихся к образу града Китежа достаточно широк: З. Гиппиус, М. Пришвин, А. Ахматова, Н. Клюев, С. Есенин, С. Городецкий, Б. Корнилов и многие другие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бельский В.И. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. М., 1967.
2. Извозчикова Е.А. Проблема двойничества в произведениях А.Н. Толстого 1920-х гг. («Рукопись, найденная под кроватью» и «Похождения Невзорова, или Ибикус») // Альманах современной науки и образования. 2016. № 7 (109). С. 32–35.
3. Пашенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 145–182.
4. Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М., 1982.
5. Черевань С.В. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова в философском контексте эпохи: дисс. ... к. искусствовед. н.: 17.00.02. Новосибирск, 1998.

6. Шешунова С.В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 2005. Т. 64. № 4. С. 12–23.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Izvozhikova E.A. Problema dvoynichestva v proizvedeniyakh A.N. Tolstogo 1920-kh gg. ("Rukopis", naydannaya pod krovat'yu" i "Pokhozheniya Nevzorova, ili Ibikus") [The Doppelganger's Problem in Tostoy's Works 1920s ("The Manuscript Found under a Bed" and "The Fateful Adventures of Nevzorov, or The Ibikus")]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya*, 2016, no. 7 (109), pp. 32–35. (In Russian).
2. Pashchenko M. "Kitez", ili Russkiy "Parsifal": genezis simvola ["Kitez", or Russian "Parsifal": The Genesis of the Symbol]. *Voprosy literatury*, 2008, no. 2, pp. 145–182. (In Russian).
3. Sheshunova S.V. Grad Kitez v russkoy literature: paradoksy i tendentsii [City of Kitez in Russian Literature: Paradoxes and Trends]. *Izvestiya Rossiyskoy Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2005, vol. 64, no. 4, pp. 12–23. (In Russian).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

4. Cherevan' S.V. "Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii" N.A. Rim-skogo-Korsakova v filosofskom kontekste epokhi [N.A. Rimsky-Korsakov's "The Legend of the Invisible City of Kitez and the Maiden Fevroniya" in the Philosophical Context of the Epoch]. PhD Thesis Abstract. Novosibirsk, 1998. (In Russian).

**Беликова Екатерина Андреевна**, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Аспирант. Научные интересы: творчество А.Н. Толстого, литература эмиграции, советская проза 1920-х гг.

Email: katiya.iz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7436-4662

**Ekaterina A. Belikova**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Post-graduate student. Research interests: A.N. Tolstoy, literature of emigration, Soviet literature of the 1920s.

Email: katiya.iz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7436-4662

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00012

Е.В. Капинос, И.С. Полторацкий (Новосибирск)

#### СТРОФИКА А. АЧАИРА\*

**Аннотация.** Статья посвящена поэту восточной эмиграции А. Ачаиру, создателю, по образцу «Цеха поэтов» Н. Гумилева, литературного объединения «Молодая Чураевка», где молодые поэты, интересовавшиеся техникой стиха, изучали труды по стиховедению и в собственных текстах экспериментировали с редкими рифмами и способами рифмовки. Одна из самых редких стихотворных форм – скользящая кватернарная рифмовка в шестистишиях, сдвоенных четверостишиях и восьмистишиях – часто встречается в творчестве Ачаира. В статье перечислены все случаи такой рифмовки (выборка – по наиболее полному русскому собранию стихотворений Ачаира «Мне кто-то бесконечно дорог...», Москва, 2009) и подробно рассмотрены несколько наиболее интересных его стихотворений, в которых использованы четверостишия, «сдвоенные» скользящей кватернарной рифмовкой и восьмистишиями с разного типа клаузулами, в том числе с таким редким типом рифмовки, как абаСdbdС, создающим изысканную, напоминающую октаву, строфу. Наиболее интересный случай кватернарной рифмовки представлен в стихотворении Ачаира «Слепой», где усложнение матрицы происходит из-за длинных рифмических цепей, одна из которых соединяет первую строчку текста с последней, а это расстояние в три восьмистишия. Изысканный рифмический узор, множественные межстрофические связи повышают семантический объем текста. При анализе строфики Ачаира удастся наметить интертекстуальные связи поэзии Ачаира с Гумилевым, Северянином, Вертинским, Ходасевичем.

**Ключевые слова:** А. Ачаир; Н. Щеголев; Н. Гумилев; эмиграция; харбинские поэты; «Молодая Чураевка»; стиховедение; восьмистишия; парные четверостишия; октава; скользящая кватернарная и тернарная рифмовка.

Е.В. Капинос, И.С. Полторацкий (Novosibirsk)

#### A. Achair's Stanza\*\*

**Abstract.** The article is dedicated to the poet of Eastern emigration A. Achair, the creator (based on N. Gumilev's "Poets Workshop") of the literary association "Young Churaevka" where young poets interested in the technique of poem, studied works on prosody and further experimented with rare rhymes and rhyming methods in their own texts. One of the rarest poetic forms – a combination of a sliding quaternary rhyme in sextains, double quatrains and octaves – is often found in Achair's works. The article lists all cases of such a rhyme (the sample is based on the most complete Russian col-

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

\*\* This work was supported by the RSF grant No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of the 20th century as a space for literary transfer".

lection of poems by Achair “Someone is infinitely dear to me...”, Moscow, 2009) and details some of his most interesting poems, in which quatrains, «doubled» by sliding quaternary rhyme and octaves are used with different types of clauses, including such a rare type of rhyme as abaCdbdC, creating an elegant, octave-like stanza. The most interesting case of a quaternary rhyme is presented in Achair’s poem “The Blind”, where the complexity of the matrix is due to long rhyming chains, one of which connects the first line of the text with the last one, and this is a distance of three octaves. The refined rhyme pattern, multiple interstrophic connections increase the semantic volume of the text. Analyzing Achair’s stanza, it is possible to outline the intertextual connections of Achair’s poetry with Gumilev, Severyanin, Vertinsky, Khodasevich.

**Key words:** A. Achair; N. Shchegolev; N. Gumilev; emigration; Harbin poets; “Young Churaevka”; prosody; octaves; double quatrains; octave; sliding quaternary and ternary rhyme.

Русский Харбин первой половины XX в. был центром эмигрантской диаспоры на дальнем Востоке, сохранявшим свою культурную автономию и дореволюционный уклад жизни. Вплоть до конца второй мировой войны Харбин представлял собой «как бы сколок Российской империи, где время остановилось октябрьским переворотом» [Голенищев-Кутузов 1998, 106], и где, в изоляции от европейских центров русской эмиграции, русские харбинцы старались сохранять и развивать наследованные ими традиции русской литературы – языковые, культурные и социальные различия с местным населением тому способствовали. Отметим, что представители западной ветви эмиграции, считая харбинскую школу провинциальной и подражательной, относились к ней довольно пренебрежительно: «...русский Харбин и Шанхай воспринимались как провинция, от которой в культурном плане многого ожидать не приходится. ... Нельзя сказать, чтобы творчество русского Китая в Европе не замечали – замечали недостаточно, вспоминали мало, любознательности не проявляли» [Крейд 2001, 15].

В какой-то мере они были правы: время современной культуры для харбинских поэтов ограничивалось эпохой «серебряного века», и, замкнутые в ее пределах, они следовали ей, иногда очень успешно. Главными ориентирами были символисты, Н. Гумилев, Г. Иванов, В. Ходасевич. Имя Гумилева имело особенное значение, не случайно харбинскую ветвь эмигрантской поэзии 1920–1940 гг. принято называть «гумилевской». В самом деле, экзотическая обстановка, окружавшая «русских европейцев» в Китае, питала чувство некоего родства с Гумилевым, напоминала экзотику его африканских стихов, импонировало и его «чувство уверенности в себе и в жизни, сила, широта и смелость порыва» [Крейд 2001, 15]. В сознании харбинских литераторов он был не только образцовым поэтом, сама его жизнь осмыслилась под знаком мужественного противостояния репрессивному государству.

Близок был Гумилев и одному из наиболее известных поэтов «старшего поколения» – Алексею Ачаиру (Алексей Грызов, 1896–1960) (подробнее о биографии Ачаира см.: [Русская литература 2005, 140–143; Забияко,

2005]), причем не только в творчестве, но и в общественной деятельности: создавая объединение «Молодая Чураевка» (1926–1935), он следовал организационным принципам «Цеха поэтов».

Этот кружок сыграл очень важную роль в жизни харбинской эмиграции. Первоначально, под влиянием русских парижан, в его названии была использована отсылка к «Золотому веку» русской поэзии: «У зеленой лампы» (под таким названием в Париже в 1920-х гг. проходили литературно-философские собрания Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус). Но затем, когда кружок превратился в активно работающую литературно-художественную студию, она получила имя «Чураевка» (по роману Георгия Гребенщикова «Чураевы» (1922), герои которого – алтайские поселенцы-старообрядцы). Созданный Ачаиром кружок имел значение и школы для начинающих поэтов и прозаиков, и профессиональной ассоциации литераторов, и органа пропаганды русской культуры.

Творческие встречи проходили дважды в неделю: по вторникам – открытые вечера с докладами и музыкально-поэтической программой; по пятницам – занятия литературно-художественной студии, где, под черкнем, основное внимание уделялось теории и практике стихосложения. По свидетельствам современников, здесь изучались «Основы стиховедения» В. Брюсова, «Теория литературы» Б. Томашевского, «Теория стиха» В. Жирмунского, «Символизм» А. Белого. «[Н]астольной книгой многих студийцев, – вспоминал В.Н. Иванов, – были гумилевские “Письма о русской поэзии”» [Якимова 2013, 115]. В то самое время, когда в России имя Гумилева было запрещено, харбинцы не только его изучали, но и переиздавали: в 1929 г. поэтический кружок «Акмэ» опубликовал сборник «Лестница в облака», в 1937-м поэты «Чураевки» А. Ачаир, Г. Мурашев, А. Несмелов, В. Перелешин, Л. Хаиндрова, В. Обухов, Н. Резникова издали коллективный «Гумилевский сборник. 1921–1936» с посвящением: «Поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Николая Степановича Гумилева» (см.: [Гумилевский сборник 2011, 193–225]).

Естественно, что поэты «Молодой Чураевки» – в некотором смысле ученики Гумилева – очень ценили форму стиха и по мере сил старались с ней экспериментировать. Для Ачаира это прежде всего эксперименты со строфической композицией стихотворения, – что мы и обнаружили при сплошном просмотре наиболее полного русского собрания стихотворений Ачаира – сборника «Мне кто-то бесконечно дорог...» (2009) (об истории издания стихов Ачаира см.: [Ачаир 2009, 19]).

Но сначала несколько слов о самом сборнике. Его тематика и основной эмоциональный тон типичны для эмигрантской литературы: патриотизм, восторг при мысли о ее бесконечно расширяющихся пространствах, прославление великого прошлого России и надежда на великое, несмотря на прошлые и нынешние беды, будущее, воспевание казачества и т.п. Но есть, разумеется, и пейзажная лирика, любовная, медитативная. В отношении формы стихи, в основном, традиционны: из 420 стихотворений однотомника большая часть написана силлабо-тоническими четверостишиями



с перекрестной рифмовкой. Но мы отобрали целую группу шести- и восьмистиший с очень необычной для русской поэзии рифмовкой и, соответственно, строфикой. Это стихи с так называемой «скользящей» тернарной (схематически 123123) и кватернарной (12341234) рифмовкой. Она встречается в аристократической поэзии средневековой Европы (песни провансальских трубадуров XII–XIII вв.), а в русской поэзии крайне редка (см.: [Гаспаров, 1993, 181]), потому что, во-первых, нарушает «правило скрещения рифмических цепей» («между двумя рифмующимися строками могут находиться строки не более чем на одну рифму» [Гаспаров 1993, 180]); во-вторых, тернарная рифмовка не соответствует правилу альтернанса: в середине шестистрочной строфы следующие друг за другом 1-ая и 3-ая рифмы могут оказаться однотипными: мужскими, женскими и проч. Следовательно, для поэта, пишущего по-русски, такой способ рифмовки – своего рода вызов. И, конечно, не случайно к этой форме мало кто обращался и мало кто «сладил» с ней.

В «Национальном корпусе русского языка» [Национальный корпус] зафиксированы единичные случаи кватеральной скользящей рифмовки в поэзии XVIII–XIX вв. («Скромность» Г.Р. Державина, «Вихорь» Л.А. Мея), значительно больше – в XX в.: по одному-два примера – у И.А. Бунина («Источник звезды», 1906–1911), А. Блока («Под ветром холодные плечи...», 1907), М. Волошина («Священных стран...», 1907), Н. Гумилева («На таинственном озере Чад...», 1908, кватеральная рифмовка не во всех строфах), В.И. Иванова («Вождь любящих, звездный Амур...», 1915, «Свершается Церковь, когда...», 1915), А. Мариенгофа («Покорность топчем сыновью...», 1918), по три-четыре – у склонных к стихотворным экспериментам К. Бальмонта («Успокоение», 1900, «Память», 1903, «Я спал как воды моря...», 1903, «Среди магнолий», 1914), В. Брюсова («Все ближе, все ближе, все ближе...», 1906, «Город Змеи и Медного Всадника...», 1916, «Молитва», 1917) и М. Кузмина («Виденье мной овладело...», 1916, «Колизей», 1921, «Пламень Федры», 1921, «Был бы я художник, написал бы...», 1926, в последних двух текстах кватеральная рифмовка в отдельных строфах), больше всего – у С. Парнок («Каин», 1916–1922, «Как воздух прян...», 1916–1922, «Об одной лошаденке чалой...», 1927, «На Ари-ну осеннюю – в журавлиный лет...», 1927, «Старая под старым вязом...», 1927, «Что это значит – седьмое небо...», 1932), – не случайно именно из ее поэзии М.Л. Гаспаров берет пример скользящей рифмовки [Гаспаров 1993, 180].

Из эмигрантских поэтов такой рифмовкой владел авторитетный для харбинцев Г. Иванов и Б. Поплавский («Люди несут огонь», «Стекло блестит огнем», 1931–1935). Интересно, что у Г. Иванова она встречается, по наблюдениям А.К. Жолковского, почти «исключительно в мрачных стихах» [Жолковский 2009, 313], но для других поэтов такой закономерности нет. Что же касается Ачаира, то можно сказать, что в его кватернарно зарифмованных восьмистишиях, в общем не связанных с определенным семантическим полем, преобладают мотивы любви, надежды, разочарова-

ния, вообще характерные для лирики русского Харбина.

Всего один случай скользящей кватеральной рифмовки установлен «Национальным корпусом...» у Пастернака – «А затем прощалось лето...». Монографический анализ этого стихотворения, сделанный А.К. Жолковским, продемонстрировал здесь идеальную согласованность строфики с лирическим сюжетом: скользящая рифма дает эффект «оттягивания конца», постепенного разгадывания с «предельно точным» разрешением в финале, таким образом, вписывая в это стихотворение иконическое содержание. [Жолковский 2014, 59–78].

Теперь, прежде чем приступить к анализу конкретных стихотворений Ачаира, назовем все найденные нами у него примеры скользящей тернарной и кватернарной рифмовки, вместе с примыкающими к ним формами.

### **I. Шестистишия.**

а) тернарная рифмовка:

«Прощание» (1930) – рифмовка abCabC;

«По ту сторону» (1938) – ABcABc;

«Венок» (1938) (первое и последнее шестистишия AbCAbC);

«Рождество» (1939) – AbCAbC;

б) нетернарная рифмовка:

«Переклин» (1925) – AABCCB;

«Обретенная Русь» (1931) – aaVccB;

«Привет мечтам!» (1935) – aVbBaVa;

«Прощанье» (1940) – aaVccB;

«Радость» (1941) – AABCCB;

«Письмо казачьему генералу» (1942) – AAbCCb;

«Сказка» (1942) – (в стихотворении, наряду с другими строфами, несколько 6-стиший последовательной рифмовки).

**II. Парные четверостишия и восьмистишия с кватернарной рифмовкой и восьмистишия со сложным типом рифмовки** (это как раз та группа стихотворений, которую мы будем рассматривать подробно).

а) парные четверостишия с кватернарной рифмовкой 1234 1234:

«Провинциальный маэстро» (1937);

«В фруктовой лавчонке» (1938);

«Черный лебедь» (1939);

«Счастье» (1941);

б) восьмистишия с кватернарной рифмовкой 12341234:

«Твой мир» (1928);

«Портрет девушки» (1929);

«В грозу» (1929);

«Покупка» (1930);

«Слепой» (1935);

«Русская масленица» (1942);

«Просьба к цыгану» (1942);

в) восьмистишия с рифмовкой 12134243:

«Как и прежде» (1933);

«Песня шарманки» (1938);

«Цвета царевны» (1940);

«Чужое счастье» (1941).

Имеется также несколько стихотворений, в которых четверостишия соединены в восьмистишия более традиционным способом (при помощи перекрестной или опоясывающей рифмовки), их мы касаться не будем.

В качестве первого и довольно простого примера рассмотрим стихотворение «Счастье» (1941). Графически оно состоит из десяти четверостиший, написанных трехстопным хореем, но рифмовка abcd abcd (все рифмы – женские (*песню-Кавказских-бедный-уныла-прелестней-сказки-заветный-склонила* и пр.) ритмически соединяет их в пять восьмистиший. Трехстопный хорей, не самый распространенный размер в русской метрике, исторически восходит к жанру песни (см.: [Гаспаров, 2000, 51]). С начала XIX в. благодаря таким известным поэтическим текстам, как «Песня» Жуковского, «Разлука» Глинки, «Слезы» Вяземского, этот размер несет на себе элегическую семантику с романтическими мотивами родины, детства, расставания, смерти. Не является исключением «Счастье» Ачаира:

С детства я помню песню;  
в диких горах Кавказских  
пел ее дервиш бедный,  
песня была уныла:

«Нету мечты прелестней,  
нету чудесней сказки –  
чем твой кувшин заветный,  
что ты к ручью склонила.  
<...>  
[Ачаир, 2009, 154].

И сама «песня дервиша» (2-5 четверостишия), и обрамляющий ее монолог лирического героя «поют» об одном и том же: о мгновении счастья, воспоминание о котором способно осветить сказочным светом всю недолгую жизнь, так же как изгнанника утешает мысль об отчизне. Скользящая рифмовка здесь оказывается очень кстати, соединяя между собой два сюжета и два четверостишия в один сюжет и одну строфу.

«Счастье» Ачаира имеет несколько очевидных претекстов: «Азра» Гейне, «Мцыри» Лермонтова (в обоих случаях – дева на фоне струящейся воды, красота девы, мечта о любви и невозможность любви), «Пьяный дервиш» Гумилева. Ассоциация с «Азрой» из «Романсеро» Г. Гейне обо-

стряет ощущение песенной формы, кроме того, «Азра», вместе с «Пьяным дервишем», добавляют этому стихотворению некоторую «суфистскую» афористичность. «Счастье», вероятно, и было задумано как своего рода «формула счастья», в восточном духе. Если «Азра» Гейне завершается афоризмом «Welche sterben, wenn sie lieben», а каждая строфа «Пьяного дервиша» – рефреном «Мир лишь луч от лика друга, все иное – тень его!», то в стихотворении Ачаира лейтмотивом является сама афористичность, звучащая иногда чуть пародийно («тот, кто любил – разлюбит» – на фоне «Welche sterben, wenn sie lieben»; или сентенция «Только одна не выдаст / – верность родному краю»). Ретардация, предопределенная структурой строфы, ведет к финальному подъему, к сильному акцентированию завершающих строфу стихов, которые уже по этой причине звучат как афоризм или сентенция, а здесь финальность акцентирована отсылкой к неточно повторенному первому восьмистишию:

В детстве я слышал песню  
в диких горах Кавказских;  
крепко запала эта  
песня, как правды сила:

«Нету мечты прелестней,  
нету чудесней сказки –  
счастья, что нужным светом,  
в жизни хоть раз – светило»  
[Ачаир, 2009, 154]

Монотонность размера и рифмической организации стихотворения соответствует «унылой» эмоциональной окраске песни дервиша, в которой растворяется лирический субъект, а также делает заметными повторы, традиционные эпитеты («чудесная сказка», «прелестная мечта», «дикие горы Кавказа» и пр.), создающие иллюзию народной песни.

Отметим попутно, что в «Мцыри» Лермонтова и в «Пьяном дервише» Гумилева рифмовка последовательная, а рифмы также однообразны – только они не женские, как у Ачаира, а сплошь мужские: мужская рифма в «Мцыри» маркирует тему Кавказа как «мужественную». Тот же эффект и в «Пьяном дервише»: сплошные мужские рифмы несут на себе «мужественные» темы мудрости, верности, мужской дружбы. Любопытно, что рифмовка поэмы «Мцыри» теоретически осмыслялась другим участником «Молодой Чураевки», Н. Щеголевым, в статье «Мысли по поводу Лермонтова»: «У Пушкина количество мужских и женских рифм находится в приблизительном равенстве. Не то у Л[ермонтова], который даже крупные поэмы (“Боярин Орша”, “Мцыри”) строит исключительно на мужской рифме. У Пушкина ни одного стихотворения с таким звучанием» [Щеголев 2014, 193–203]. Статья была опубликована в газете «Чураевка» (1933) и Ачаир ее, конечно, читал.

Поворот в сторону женской рифмы у Ачаира меняет тональность традиционной кавказской темы, она звучит в более мягком регистре, акцентируя «женственность» основных образов стихотворения: девы, воды, тоски. В данном случае не обычная строфика и рифмика помогли Ачаиру создать лирическое напряжение, а также ввести в стихотворение классический контекст.

Похожим образом построено более ранее стихотворение Ачаира «Провинциальный маэстро» (1937). Написанное двухстопным анапестом, вообще характерным для «народных» песен и романсов (из самых известных – пушкинская песня Земфиры «Старый муж, грозный муж»), оно и стилизовано под романс – с явной и чуть ироничной отсылкой к Вертинскому, который во второй половине 1930 г. давал концерты в Харбине и Шанхае. Ачаир, конечно, эти выступления хорошо помнил – ведь он и сам не раз исполнял свои стихи под аккомпанемент фортепьяно [Забияко 2004, 48]. В «Провинциальном маэстро» немедленно опознаются характерные «вертинские» мотивы, в которых, в свою очередь, отчетливо слышны отзвуки поэзии серебряного века. Таков главный мотив бедного гения, оказавшегося вдали от столичной публики, в «захудалом местечке» – романсный вариант «вечной» романтической темы «гений и толпа». У Вертинского и Северянина, по-видимому, взята Ачаиром и «мадригальная» форма стихотворения, построенного на контрасте «я» и «вы», с перечнем характерных черт героя и героини (подобная композиция в «Качалке грезерки» Северянина, в «Сероглазочке», «Испано-сюизе», в стихотворениях «Я Вами восхищен. Я к Вам душой тянусь...», «Бар-девочка» и др. Вертинского).

Кватернарная рифмовка «Провинциального маэстро», в отличие от однотипных рифм «Счастья», использует и женские, и мужские клаузулы: abcD abcD.

Я держусь, как маэстро  
на гастролях в уездном  
захудалом местечке  
среди восторженных дам.

Мне совсем здесь не место,  
хоть приятно и лестно –  
как коню без уздечки  
проскакать по лугам.  
[Ачаир, 2009, 127].

Графически это стихотворение разбито на 6 четверостиший, в то время как логически и композиционно делится на 3 восьмистишия: тема первого из них – лирический герой («Я держусь как маэстро... Мне совсем здесь не место»); второго – героиня («Вы – цветок захолустный... Ваш восторг безыскусный»), последние 8 стихов – печально-иронический финал («... вы правы/ я – талант, я – скала, – // я плыву по течению.. / И так робко-пре-

красны/ Вы...») с констатацией несовпадения.

Тем не менее, разбивка на 6 четверостиший имеет свое, чисто музыкальное, оправдание. Ритмическое однообразие и рифмовка 3+1 с мужской рифмой на конце и строфической паузой как раз и имитирует романсные гитарные переборы. Нечто похожее есть и у Вертинского, – если его «Бал Господень» разбить на восьмистишия:

В пыльный маленький город, где Вы  
жили ребенком,  
Из Парижа весной к Вам пришел  
туалет.  
В этом платье печальном Вы каза-  
лись Орленком  
Бледным маленьким герцогом ска-  
зочных лет.  
[Вертинский, 1991, 284]

В пыльный маленький город,  
где вы жили ребенком,  
Из Парижа весной  
к вам пришел туалет.  
В этом платье печальном  
вы казались Орленком,  
Бледным маленьким герцогом  
сказочных лет.

Сходным образом построено стихотворение Ачаира «В фруктовой лавчонке» (1938). Оно состоит из восьми парных четверостиший, соединенных кватернарной рифмой, как и в предыдущем случае, с женской клаузулой в трех и мужской – в четвертой строке (abcD abcD). Деление на четверостишия «подтверждается» синтаксисом и принципом развития сюжета через систему тематических противопоставлений Востока Западу (Восток – созерцание, буддизм, вечность, нирвана, беспечность лень; Запад – действие, спешка, шум, время, год, годы, час, миг).

И если «Провинциального маэстро» можно счесть шутливым мадригальным комплиментом, то «Фруктовая лавочка» – восточный тост, в котором противопоставление западного / восточного сперва задается, затем снимается. Тавтологическая рифма («годы-годы»), повторы, обилие номинативных конструкций, заполняющих текст, маркируют дорогую харбинцам восточную тему, которая в итоге берет верх, сглаживая первоначально заданные контрасты.

Еще один пример рифмовки abcDabcD – стихотворение «Черный лебедь» (1939). Не останавливаясь на семантике этого стихотворения (об этом см.: [Проскурина 2019]), обратим внимание лишь на ритм и рифмы.

Конечно, излюбленная рифмическая схема Ачаира 12341234 не образует ни октавы, ни вообще, может быть, восьмистишной строфы, даже если так и записывается (см., напр.: «Покупка», «В грозу», «Слепой», «Русская масленица», «Просьба к цыгану», «Твой мир»). Последовательность, где первый стих рифмуется с четвертым, второй с пятым и т.д., только укрепляет ощущение отдельности каждого четверостишия, и мы имеем дело скорее с квази-восьмистишием.

Парность в рифмовке четверостиший, где стихи рифмуются через 3 строчки, делает рифму, как уже отмечалось, намного заметнее, дает

большее рифмическое напряжение, чем в традиционных четверостишиях, когда стихи рифмуются через 0-2 строки (как при последовательной, перекрестной и опоясывающей рифмовках). Тем интереснее эксперименты с рифмами, «протянутыми» через весь текст стихотворения, например, в «Черном лебедь», где рифмы, можно сказать, по необходимости, не точные:

*лебедь-небе-бледным-ленты;  
закате-скате-платье-закате-скате-скате-закате;  
волнам-безмолвной-костела-веселый-безмолвной-в волнах;  
пруда-звезда-звезда-навсегда.*

Рифмические цепи, лексические повторы, песенный ритм, сквозные аллитерации и кольцевая композиция в «Черном лебедь» создают эффект постоянного возвращения, семантически связанный с соответствующей мифопоэтикой.

Ритм этого стихотворения, множество словесных повторов, а также ключевое словосочетание «черный лебедь» напоминает известный классический текст – насыщенную словесными и грамматическими повторами «Волшебную скрипку» Гумилева с его заглавным словосочетанием «милый мальчик» (которому ритмически и грамматически вторит «черный лебедь»). «Волшебная скрипка» – это перекрестно зарифмованные 4-стишия 8-стопного хорея с цезурой. Парные четверостишия 4-стопного хорея «Черного лебедя» легко соединить в одно четверостишие, и тогда получится три строфы 8-стопного хорея с зарифмованными полустипами вместо шести строф четырехстопного, как это печатал Ачаир. Вот пример такого экспериментального соединения двух строф:

Черный лебедь, черный лебедь,  
силуэтом на закате  
проплывал по плавным волнам  
затененного пруда.

А на небе, а на небе,  
на крутом лимонном скате  
встала точкою безмолвной  
серебристая звезда.

[Ачаир, 2009, 130]

Черный лебедь, черный лебедь,  
силуэтом на закате  
Проплывал по плавным волнам  
затененного пруда.

А на небе, а на небе, на крутом  
лимонном скате  
Встала точкою безмолвной сере-  
бристая звезда.

Среди восьмистиший книги «Мне кто-то бесконечно дорог...» есть четыре текста, которые зарифмованы гораздо оригинальнее, чем те примеры, которые приведены выше. Рифмовка стихотворений «Как и прежде» (1933), «Цвета царевны» (1940), «Чужое счастье» (1941) и «Песня Шарманки» (1938, 1941) выглядят так: абаСdbdС (четвертая-восьмая строки соединены мужской рифмой, остальные рифмы – женские). Такой узор,

безусловно, относится к очень редким рифмическим последовательностям, и он, в отличие от кватернарной рифмовки, не позволяет восьмистишию распадаться на четверостишия, строфа звучит слитно, подобно октаве. Три из четырех стихотворений этой группы (исключение – «Песня Шарманки») – трехсложники с чередованием двустопных нечетных и трехстопных четных стихов («Как прежде» и «Чужое счастье» – амфибрахий, «Цвета царевны» – анапест). В «Цветах царевны» четные, более длинные, строки напечатаны с отступом: разностопность четных и нечетных строк подчеркнута графически.

Что касается этого стихотворения, то стоит отметить, что оно является одним из первых и ключевых текстов «царского», «сказочного» кластера, который сложился в творчестве Ачаира в 1940-е гг. Для текстов этого кластера характерны романтические подтексты, блоковская колористика (снежное, алое, голубое). Так или иначе, все это связано с тем, как в эмигрантской поэзии, вслед за Блоком, изображалась Россия – в ее женском, «царственном образе» (часто – спящей царевны или спящей красавицы) или образе затонувшего, погибшего волшебного царства, являющегося поэту в его снах и видениях. Вот далеко не полный перечень текстов этого кластера: «Встреча в грозу», «Сказка о царевне», «Чаша неба» (с «царевичем Очиром» и богатыми восточными коннотациями и отсылкой к псевдониму поэта; см. об этом: [Забяко, Эфендиева 2004, 29–54]), «Царство тайны», «Спящая царевна», «Песня царевны» и др.

Отметим заодно «Сказку о царевне» (1942), написанную тем же размером (трехстопный анапест), но другой строфикой и рифмовкой: это обычные, перекрестно зарифмованные четверостишия, но большое количество однокоренных слов, синонимов и повторов создает в «Сказке» снопоподобную атмосферу, заданную в самом ее начале омонимической рифмой *засытала / засытала*. Так же и восьмистишия «Цветов царевны» песенно, романсно, балладно интонированы длинными рифмическими рядами и повторами, словесными и грамматическими:

Надо мной, (над тобой!) –  
бесконечное синее небо,  
как шатер голубой.  
Синева твоих глаз дорогих.  
У других, вот, цветы  
меж колосьев шумящего хлеба,  
васильковой мечты  
радость пашни родной – у других.  
[Ачаир, 2009, 140]

Теперь обратимся к самому яркому примеру кватернарной рифмовки у Ачаира – стихотворению «Слепой» (1935). Оно записано тремя восьмистишиями трехстопного ямба с очень необычной рифмовкой. В основе лежит известная нам матрица 12341234, но она более или менее четко ис-

полнена лишь во второй строфе, хотя рифма *зрячих воль – зная свой* сомнительна – и к тому же, вопреки всем правилам, подхвачена первой строкой следующей строфы, причем рифма здесь – точная (*свой – со мной*). Нарушения начинаются с самого начала и идут до самого конца, поэтому, чтобы легче было их увидеть, приведем стихотворение целиком, обозначив рифмы буквами латинского алфавита:

Мне легче умереть,	A
чем жить слепым во мраке,	b
идя на поводу,	C
в руках поводырей.	A'
Окованных дверей	A'
я осызаю знаки;	b
мне говорят, что тут –	C
заслоны алтарей.	A'
Тюрьма, дворец и храм –	D
слепым не различимы.	e
Во тьме и слепоте –	F
по тропам зрячих воль –	G
по тайным шел горам	D
и городам незримым,	e
в унылой простоте	F
лишь повод зная свой.	G'
В смирении со мной –	G'
моя слепая вера.	h
Ведут...	
Но мрак, но миф,	I
но ложь поводырей...	A'
Стоит сплошной стеной	G'
немых страданий мера:	h
– Я должен видеть мир!..	I
Но не могу прозреть.	A

Главное нарушение – повисшая рифма первой строки. Первоначально приходится слышать ее как очень уж неточную: умереть – дверей, к тому же, в виде как бы избыточной компенсации, трижды подхваченной: поводырей, дверей, алтарей (на схеме это обозначено как вариации одной рифмы AA'A'A'), – а это еще одно нарушение. Вместо 12341234 стало 1231'1'231'. Но главный сюрприз ожидает читателя в самом конце, когда «поводырей» еще раз крайне неточно рифмуется с «прозреть», но зато это последнее слово стихотворения оказывается точной рифмой к первому стиху: «умереть». В результате рифма первого стиха неточно, почти «дефектно» отзывается в четвертом, пятом, восьмом стихах, оставаясь в то же время свободной, незамкнутой, в конечном итоге обеспечивающей рифмическое ожидание вплоть до финального стиха, замыкающего в круговое

и семантически насыщенное единство все стихотворение. Впрочем, слух, конечно, ловит здесь, для начала, лишь диссонанс и только потом обнаруживает, что стихотворение «закольцовано».

Итак, кватернарная матрица в «Слепом» крайне осложнена. И это оправдано: необычные рифмические связи «разыгрывают» тему стихотворения: мучительную и нерасторжимую связь слепого с поводырем («умереть» / «прозреть»).

Замечательно, что в этой цепи, на очень заметном и значимом месте, в середине первого и последнего восьмистиший – тавтологическая рифма – «поводырей» / «поводырей». Еще одна рифма связывает между собой вторую и третью строфу (рифма G/G' – «воль», «свой», «мой», «стеной»). И здесь одно из звеньев цепи ассонансно по отношению к трем другим. Две пересекающиеся рифмические цепи динамизируют лирический сюжет, как и фонетическая анаграмма «храм» – «мрак», и неожиданная рифма «мир» – «миф», и длинные ряды ассонансов, проведенных по всему стихотворению, в том числе протяженные ряды фонетических созвучий («умереть» – «мир» – «миф» – «мера»).

Отметим также две лексические цепи, которыми отмечены две главные темы: несвобода, несамостоятельность в самом движении и невозможности прозреть («поводу» – «поводырей» – «повод» – «ведут» – «идя»; «слепым» – «слепоте» – «зрячим» – «незримым» – «слепая» – «видеть» – «прозреть»). Они и создают сюжет, не как линейный, а как балансирующий: все звенья его двойные, а все связи то подтверждаются точными рифмами и лексическими соответствиями, то разрываются. Это подчеркнуто графикой последней строфы: третий стих Ачаир разбивает на два, чтобы получилась одна провисающая строка из одного слова – «Ведут...», и это гармонически сочетается с «провисающими» рифмами: умереть, воль. Есть здесь и иконические моменты: длинные, порой как бы обрывающиеся и восстанавливающиеся рифмические цепи тоже иллюстрируют и воплощают рабскую связанность слепого с поводырем.

Добавим, что, поскольку в этом стихотворении множество ассонансных, нечетких рифм, его легко представить в виде трех четверостиший шестистопного ямба с цезурой, и они звучали бы куда «гармоничней», чем восьмистишия авторской редакции. Вот, например, как выглядела, вернее, звучала бы его первая строфа:

Мне легче умереть, чем жить слепым во мраке,  
идя на поводу, в руках поводырей.  
Окованных дверей я осызаю знаки;  
мне говорят, что тут – заслоны алтарей.

И так далее – но лишь до последней строки, где вдруг явилось бы – неожиданно и, в этом случае, никак не мотивированно – отсутствие рифмы (а вместе с ней – и окольцовка всего стихотворения, и все его «неправильности», чем оно и интересно, и семантика «умереть» – «прозреть»). «Сле-

пой» – не единственный пример, где неточные рифмы почти нарушают строфическую схему, так, в более ранних восьмистишиях стихотворения «Елена... Елена... Елена...» (1924) с изысканными ассонансными рифмами кватерная матрица тоже просматривается, но едва-едва различимо.

Добавит ли что-нибудь к сказанному сравнение «Слепого» Ачаира со «Слепым» Ходасевича (1923)? Вряд ли, хотя связь их несомненна, общее, кроме названия, – сложная рифмовка (аВаВсDccD – у Ходасевича), перчислительный ряд: «Дом, лужок, забор, корова» – «Тюрьма, дворец и храм». Но лаконичное, как эпиграмма, 9-стишие Ходасевича рисует слепца со стороны, извне. И даже пейзаж «на бельмах у слепого» увиден наблюдателем, а не тем, в чьих глазах он зеркально отображен – не пропущен внутрь, как и весь зрительный мир:

Палкой щупая дорогу,  
Бродит наугад слепой,  
Осторожно ставит ногу  
И бормочет сам с собой.  
А на бельмах у слепого  
Целый мир отображен:  
Дом, лужок, забор, корова,  
Клочья неба голубого –  
Все, чего не видит он.  
[Ходасевич 2009, 159]

У Ачаира, наоборот, все названное и изображенное – это внутренний мир слепца. Тем не менее, один «Слепой», конечно, отразился в другом.

Ходасевич, по-видимому, не менее значимая для Ачаира фигура, чем Гумилев. Его влияние, угадывается, к примеру, в стихотворении «Ханьчжоу» (стихотворение не из нашей группы, но в связи с Ходасевичем хочется немного о нем сказать), где китайский город – антитеза каменному Берлину Ходасевича, уподобленному в одном из его стихотворений музыкальному инструменту, на котором играет «резкий ветер»:

Жди: резкий ветер дунет в окарино  
По скважинам громоздкого Берлина –  
[Ходасевич 2009, с. 170 ]

В «Ханьчжоу» городские впечатления уподоблены оркестру, гармоническое звучание которого вдруг переходит в такой же резкий, как у Ходасевича, но при этом «радостный крик окарины». В спокойном, созерцательном и вроде бы отвлеченном китайском пейзаже он мотивирован отсылкой к предыдущей строфе, к еще не зажившей, но уже заживающей ране «открытого сердца». Явная отсылка к Ходасевичу усиливает и красоту китайского пейзажа, и, в духе Блока, неразрывную связь страдания и радости.

... томительный запах курений от гнувшихся к водам глициний.  
И ветра бесплотные руки меня уносили в нирвану.  
И был только он, только купол мечтательно-плавный и синий,  
укрывший открытого сердца еще не зажившую рану.

И был только он, только отдых. И он, и полет в беспредельность,  
и скрипки, и лютни, и цитры, и путь в поднебесье орлиный.  
И дрожь трепетавшего гонга, и млечность, и вечность, и цельность,  
и облачный ладан, и звезды, и – радостный крик окарины.  
[Ачаир 2009, 131]

Добавим, что «окарина» вообще не редкое в поэзии XX в., оно встречается и у Ахматовой в стихотворении 1911 г. («Потускнел на небе синий лак, / И слышнее песня окарины» [Ахматова 1998, 112]), и в армянском цикле Мандельштама («Весь воздух выпила огромная гора, / Ее бы пригласить какой-то окариной» [Мандельштам 2009, 148]). Но только у Ходасевича и Ачаира мотив «окарины» сочетается с описанием города, а не с пейзажем.

\* \* \*

Наблюдения над поэтическими экспериментами с 8-строчными строфами у Ачаира можно было бы продолжить и дальше – мы описали лишь самые яркие примеры следования матрице кватеральной рифмовки: ее частотность так велика, примеров такой рифмовки у этого поэта так много, что здесь сравниться с ним может только С. Парнок.

За границами статьи остались такие тексты (и Ачаира, и других поэтов), где тернарные и кватеральные рифмы сочетаются с другими способами рифмовки или, что еще более интересно, с незарифмованными фрагментами. Такие «смешанные» случаи см., например, в стихотворении «На таинственном озере Чад...» Гумилева, в нескольких текстах Кузмина и Поплавского.

Но и про описанные нами эксперименты уже можно сказать, что они обогатили репертуар и расширили возможности не только харбинской или эмигрантской поэзии, но и русский поэтический язык как таковой.

Авторы благодарны за консультации и помощь Э.И. Худошиной и И.Е. Лоцилово.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941. М., 1998.
2. Ачаир А. Мне кто-то бесконечно дорог... Стихотворения. М., 2009.
3. Вертинский А.Н. Дорогой длинною... М., 1990.
4. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М., 2000. 289 с.
5. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-ых годов в комментариях. М.,

1993.

6. Голенищев-Кутузов И.Н. Русская литература на Дальнем Востоке // Русский Харбин. М., 1998. С. 106–109.

7. Гумилевский сборник // Их дальний путь лежал в изгнание: антология-хрестоматия произведений литературы и журналистики русского зарубежья Дальнего Востока. Хабаровск, 2011. С. 193–225.

8. Жолковский А.К. «Гроза, моментальная навек»: цайт-лупа и другие эффекты // Жолковский А.К. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М., 2014. С. 59–78.

9. Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009.

10. Забияко А.А. Миф харбинского поэта (поэтический портрет Алексея Ачаира) // Сибирский филологический журнал. 2004. № 3. С. 46–58.

11. Забияко А.А. Тропа судьбы Алексея Ачаира Благовещенск, 2005.

12. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Литературный псевдоним в опыте личной мифологии поэта (Контекст творческих исканий харбинских лириков) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе. Вып. 7. Благовещенск, 2004. С. 29–54.

13. Крейд В.П. Все звезды повидав чужие. Русская поэзия Китая: антология. М., 2001.

14. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 2009.

15. Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru/new/muscorpora-poetic.html>

16. Проскурина Е.Н. Литература восточной эмиграции в журнале «Русские записки»: К проблеме несостоявшегося диалога // Сибирский филологический журнал, 2019. № 4. С. 116–129.

17. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. Т. 1. А-Ж. М., 2005.

18. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М., 2009.

19. Щеголев Н. Мысли по поводу Лермонтова // Щеголев Н. Победное отчаяние. М., 2014. С. 198–199.

20. Якимова С.И. Всеволод Никанорович Иванов: писатель, мыслитель, журналист. Хабаровск, 2013.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Proskurina E.N. Literatura vostochnoy emigratsii v zhurnale “Russkiye zapiski”: K probleme nesostoyavshegosya dialoga [The Literature of Eastern Emigration in the Journal *Russian Notes*: On the Problem of the Failed Dialogue]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2019, no. 4, pp. 116–129. (In Russian).

2. Zabayako A.A. Mif kharbinskogo poeta (poeticheskiy portret Alekseya Achaira) [The Myth of the Harbin Poet (The Poetic Portrait of Alexei Achair)]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2004, no. 3, pp. 46–58. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Golenishchev-Kutuzov I.N. Russkaya literatura na Dal'nem Vostoke [The Russian Literature in the Far East]. *Russkiy Kharbin* [Russian Harbin]. Moscow, 1998, pp. 106–109. (In Russian).

4. Gumilevskiy sbornik [Gumilev Collection]. *Ikh dal'niy put' lezhal v izgnan'ye: antologiya-khrestomatiya proizvedeniy literatury i zhurnalistiki russkogo zarubezh'ya Dal'nego Vostoka* [Their Long Journey Lay in Exile: An Anthology-Reader of the Literary Works and Journalism of Russian Migrants in the Far East]. Khabarovsk, 2011, pp. 193–225. (In Russian).

5. Shchegolev N. Mysli po povodu Lermontova [Thoughts About Lermontov]. Shchegolev N. *Pobednoye otchayan'ye* [Victorious Despair]. Moscow, 2014, pp. 198–199. (In Russian).

6. Zabayako A.A., Efendiyeva G.V. Literaturnyy psevdonim v opyte lichnoy mifologii poeta (Kontekst tvorcheskikh iskanii kharbinskikh lirikov) [The Literary Pseudonym in the Experience of the Poet's Personal Mythology (The Context of Creative Searches of the Harbin Lyricists)]. *Problemy khudozhestvennogo miromodelirovaniya v russkoy literature* [The Problems of Artistic World Modelling in Russian Literature.]. Issue 7. Blagoveshchensk, 2004, pp. 29–54. (In Russian).

### (Monographs)

7. Gasparov M.L. *Metr i smysl* [Meter and Meaning]. Moscow, 2000. (In Russian).

8. Gasparov M.L. *Russkiye stikhi 1890-kh – 1925-ykh godov v kommentariyakh* [The Russian Poems of the 1890s – 1925s in the Comments]. Moscow, 1993. (In Russian).

9. Kreyd V.P. *Vse zvezdy povidav chuzhiye. Russkaya poeziya Kitaya: Antologiya* [All the Stars Have Seen Aliens. The Russian Poetry of China: Anthology]. Moscow, 2001. (In Russian).

10. *Russkaya literatura 20 veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Biobibliograficheskiy slovar'* [The Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century. Prose Writers, Poets, Playwrights. Bibliographic Dictionary]. Vol. 1: A-ZH. Moscow, 2005. (In Russian).

11. Vertinskiy A.N. *Dorogoy dlinnoy...* [Take A Long Path ...] Moscow, 1990. (In Russian).

12. Yakimova S.I. *Vsevolod Nikanorovich Ivanov: pisatel', myslitel', zhurnalist* [Vsevolod Nikanorovich Ivanov: Writer, Thinker, Journalist]. Khabarovsk, 2013. (In Russian).

13. Zabayako A.A. *Tropa sud'by Alekseya Achaira* [The Trail of Fate of Alexei Achair]. Blagoveshchensk, 2005. (In Russian).

14. Zholkovskiy A.K. *Novaya i noveyshaya russkaya poeziya* [Modern and Recent Russian Poetry]. Moscow, 2009. (In Russian).

15. Zholkovskiy A.K. *Poetika za chaynym stolom i drugie razbory* [Poetics at Five O'clock and Other Analyses]. Moscow, 2014. (In Russian).

**Капинос Елена Владимировна**, Институт филологии СО РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: лирическая проза XX в., поэзия XIX–XX вв., стиховедение, сибирский авангард.

E-mail: dzerv@mail.ru

**Полторацкий Иван Сергеевич**, Институт филологии СО РАН.

Младший научный сотрудник. Научные интересы: лирическая проза XXI в., поэзия XX в., сибиряка.

E-mail: sveter1988@mail.ru

**Elena V. Kapinos**, Institute of Philology SB RAS.

Doctor of Philology, Leading Researcher. Researcher interests: lyric prose of the 20<sup>th</sup> century, poetry of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, poetry, Siberian avant-garde.

E-mail: dzerv@mail.ru

**Ivan S. Poltoratsky**, Institute of Philology SB RAS.

Junior Researcher. Research interests: lyrical prose of the 21<sup>st</sup> century, poetry of the 20<sup>th</sup> century, Siberia.

E-mail: sveter1988@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00013

С.С. Бойко (Москва)

**ПРОСТРАНСТВО – ПУТЕШЕСТВИЕ – ПРЕОБРАЖЕНИЕ**  
*Повесть Ольги Рожнёвой «Полынь скитаний»*

**Аннотация.** Художественный травелог основан на документе, подобно большинству жанров православной художественной прозы. Личностный рост героя-путешественника есть отличительный признак современного травелога. Повесть Ольги Рожнёвой «Полынь скитаний» (2018) – это одиссея, повесть о долгих вынужденных скитаниях с жестокими перипетиями. Документальная основа сюжета – жизнь М.Г. Дубровской, в замужестве фон Люэлсдорф, рассказанная ею самой. Повесть лежит в русле традиции произведений Жюль Верна. Она обладает научно-познавательной ценностью, опирается на описания природы, истории и быта различных стран, рисует человека во взаимодействии с природой. Среди источников информации – воспоминания русских эмигрантов, письма, исторические справки, фрагменты из стихотворений поэтов Русского Харбина как свидетельство о событиях, воспринятых лично. Исторические описания суть элементы картины мира. Часть его связана с добром, милосердием, созиданием, часть – с безмерной жестокостью и разрушением. Стилистическую основу повествования образует несобственно-прямая речь героини, дополненная голосами близких либо чужих. Это создает широкую панораму эмоциональных и нравственных оценок. Повествование переходит к первому лицу, когда героиня начинает преобразовываться под влиянием святителя Иоанна (Максимовича), чтобы отвергнуть ненависть как источник зла в душе. Голос владыки звучит в диалогах, в пересказе героев, свидетельствах для жития. Звучание того или иного голоса говорит о состоянии духа героев, характеризуя место в разных планах с точки зрения оказавшихся там лиц. Субстанциональный конфликт добра и зла лежит в основе сюжета, по ходу которого происходит становление личности героя. Травелог позволяет показать, что вершинные достижения духа, как и низменные состояния его, возможны в любом месте. Тем самым человеческий дух предстает свободным, независимым от обстоятельств.

**Ключевые слова:** травелог; художественное пространство; сюжет и конфликт; многоголосье; документальность; Жюль Верн; глубинная упорядоченность мира; свобода.

S.S. Boyko (Moscow)

**Space, Travel, and Transfiguration,**  
**The Story by Olga Rozhneva “Wormwood of Wanderings”**

**Abstract.** The fictional travelogue is based on a document, like most genres of Orthodox Christian fiction. The personal growth of a traveler hero is a hallmark of this



genre today. The story by Olga Rozhneva "Wormwood of wanderings" (2018) is an odyssey, a story of long forced wanderings with cruel vicissitudes. The documentary basis of the plot is the life of M.G. Dubrovsky, married von Luelsdorf, told by herself. The story lies in the tradition of the prose by Jules Verne. It has a scientific and cognitive value, based on descriptions of nature, history and life of various countries, draws a person to interact with natural ambience. Among the sources of information were the memoirs of Russian emigrants, letters, historical references, fragments from the poems of poets of Russian Harbin as evidence of events perceived by their own eyes. Historical descriptions were the elements of a picture of the world. Some of it is associated with good, mercy, creation, and some also with immense cruelty and destruction. The stylistic ground of the narrative was formed by the improperly direct speech of the heroine, supplemented with the voices of relatives or strangers. This opened a wide panorama of emotional and moral assessments. The story goes to the first person when the heroine's soul begins to transform under the influence of St. John (Maximovich) in order to reject hatred as a source of psychic evil. Saint's voice sounds in dialogues, in retelling of heroes, and testimonies for living. The sound of this or that voice speaks of the state of mind of the heroes, characterizing the situation in different planes from the point of view of immediate participants. The substantial conflict between good and evil lies at the core of the plot, when the formation of each hero's personal mind goes. The travelogue allows us to prove that the highest achievements of the spirit, as well as the lowest degradations of it, are the real content of everyday life. Thus, the human spirit appears to be free mind, independent of circumstances

**Key words:** travelogue; art space; plot and conflict; polyphony; documentary; Jules Verne; fundamentally ordered universe; freedom.

Образ пространства в современной прозе играет важную смыслообразующую роль. Он отражает представление писателя о мире и человеке: «хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, "выводить" словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию» [Хализев 1999, 214].

Мы рассматриваем произведения, которые выделяются на фоне современного литературного процесса. В них «создается художественный мир, где каждая точка времени и пространства доступна вечности» [Бойко 2018, 293].

Произведения такого типа предложено называть духовной прозой, учитывая **теоцентризм** мышления их авторов <...> Центром мироздания признается Бог, при этом он понимается не в отвлеченном контексте, а через призму религиозной, православной традиции <...> Этим современная духовная литература отличается от произведений многих писателей XIX–XX вв.» [Леонов 2010, 91].

Для теоцентричной прозы типичен *субстанциональный* конфликт: «В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя: меняется степень познанности бытия <...> разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность <...> и напряженное становление гар-

монии и порядка в индивидуальном сознании и судьбе героя <...>» [Хализев 1999, 224]

Среди многочисленных жанровых разновидностей теоцентричной литературы есть произведения, сюжет которых основан на путешествии-перемещении героя.

Определение травелога как жанра вызывает разногласия среди ученых. Нашему материалу наиболее точно соответствуют критерии, предложенные для определения травелогов документального характера: «... наличие/описание маршрута путешествия (как "сюжетообразующего" начала), выражение личного отношения к увиденному, передача личных впечатлений, отношение к окружающему как другому / чужому / новому» [Печерская 2016, 8]. Вопрос о документальности как жанрообразующем признаке представляет для нас первостепенный интерес: «XX век <...> исторгнул человека из круга всего ему привычного <...> вверг его в пучину доселе немыслимых страданий, лишений и бед <...> Так действительность неожиданно оказалась фантастичнее вымысла, а факты – красноречивее слов» [Местергази 2007, 14]. Поэтому в прозе второй половины XX в. «заговоривший "сам по себе" факт неожиданно расширил пространство художественности» [Местергази 2007, 17].

На основании признака документальности иногда противопоставляют «травелог» – «литературному путешествию» [Милогина, Строганов 2013, 12]. Но на своем материале мы убедимся, что указанные здесь свойства «травелога» присущи и произведениям беллетристического характера: «Травелог же по природе своей документален. Даже если автор склонен к вымыслу и перекомпоновке фактов, он перекомпоновывает реальные факты и вымышляет факты псевдорейальные, непременно ориентированные на реальные». [Милогина, Строганов 2013, 12].

Признак документальности актуален как свойство теоцентричной прозы. Уже в древнерусской литературе «подавляющее большинство повествовательных текстов отмечено априорной достоверностью» [Каравашкин 2011, 19]. Так и современная духовная проза предполагает свидетельство о значимых событиях. Сообщения очевидцев собирают, дополняют ими жития святых, иллюстрируют пастырские наставления.

Второй, после определения жанра, дискуссионный вопрос связан с образом путешественника в травелоге. По наблюдениям над литературой XVIII–XIX вв. сложилось представление о неизменном, «константном» герое-наблюдателе: путешественник, как литературный герой, «как правило, существенно не меняется в течение повествования. Он путешествует в чужом мире, от которого отделен своей позицией наблюдателя» [Гуминский 1987, 148].

Но в более ранней литературе путешествий дело обстоит иначе. Исследователи паломнических *хождений* отмечают: «Путешественник – не созерцатель, спасающий душу вдали от мирской суеты, и не все знающий моралист. Герой путевой литературы находится в постоянном движении <...> а его душа в это время совершает восхождение к вершинам

христианских добродетелей» [Травников, Ольшевская 2007, 102].

С тезисом об изменении/развитии героя по ходу путешествия согласны также наблюдатели современного процесса, считающие одной из «тенденций классического травелога» – «преображение путешествующего» [Балла 2013]. «Помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то как минимум умудрение (как повествователя, так и читателя)» [Бондарева 2012].

Итак, личностный рост героя-путешественника считаем отличительным признаком современного травелога.

Повесть Ольги Рожнёвой «Полынь скитаний» (2018) – описание человеческой жизни, которая вся стала ‘путешествием’ помимо воли героини. Это одиссея – повесть о многоэтапных скитаниях, которые изобиливали жестокими перипетиями, носили вынужденный характер, но завершились благополучно. Документальная основа сюжета – жизнь М.Г. Дубровской, в замужестве фон Люэлсдорф, рассказанная ею самой [Люэлсдорф 2016].

Образ пространства в повести на всех этапах скитаний носит двойственный характер. «Свое» оборачивается «чужим», и наоборот. Города и страны меняют облик, переходя их рук в руки военных противников. Моменты «превращений» сопровождаются парадоксами.

Русский доктор Дубровин с женой живет в Синьцзяне с 1904 г., он врач в первой русской миссии. Здесь рождаются дети и внуки. Для двух поколений потомков здесь родина, для доктора с женой – поприще и дом. Но когда в 1924 г. Китай официально признал Советскую Россию, то миссия, консульство и храм при нем упраздняются. Однако на родину возвращаться нельзя: там преследуют «белых». Дом *здесь* и любимая родина *там* одновременно становятся «чужими».

В 1937 г. доктора и его зятя – бывшего белого командира – расстреливают советские чекисты. Дом стал местом расправы: бабушку и детей запирают, их мать избивают и режут.

Из первой тюрьмы Дубровиных вызволяет начальник-монгол. Парадокс объясняется тем, что он бывший пациент дедушки. Чужая Кульджа, куда они бегут, становится домом, поприщем (бабушка лечит и шьет) и детским раем: свобода, фрукты, аромат джигиды и бусы из ягод. Но та же Кульджа стала местом нового ареста семьи.

Тюрьма с семилетнего возраста – место страшных бед героини – становится для Ритки жизненной школой, дарит добрую подругу-сокамерницу Рукию и мудрую наставницу в лице надзирательницы Апы (следующей после предшественницы, избивавшей детей).

За пять лет *каторжника* девочка забыла Урумчи – свою родину. Беглянки здесь *чужие*, а для родственников – неудобные: «Их никто не ждет в Синьцзяне. Да и вообще во всем мире» [Рожнёва 2018, 20]. Благодарные люди, спасенные некогда дедом, вновь помогают семье бежать.

Шанхай – *чужой*, неудобопонятный – оборачивается *своим*. Здесь общество русских, тоже беженцев, взаимовыручка, церковь. Оккупиро-

ванный японцами, город стал местом притеснения китайцев, интернирования европейцев, а в то же время местом служения святителя Иоанна, целившего искалеченные души.

Остров Тубабао, где свирепствуют тайфуны, тропические ливни и ядовитые существа, для девушки становится врачомницей: подживают у теплого моря больные ноги, находится общепольное дело.

В джунглях Парагвая гонимые белоэмигранты «возмечтали создать русские общины и возродить старую Россию» [Рожнёва 2018, 514]. Утопический проект обернулся изнуряющим бесплодным трудом в непереносимом для приезжих климате.

Одиссею завершает счастливый конец: влюбленный друг находит девушку и увозит в *чужую* страну, где они обретают счастье.

Описания исторического контекста и географической среды строятся на основе документа.

Географические пояснения в повести Ольги Рожнёвой лежат в русле традиции произведений Жюль Верна. Как и его романы, текст обладает «большой научно-познавательной ценностью. В них автор сообщает читателю множество точных и разнообразных сведений из любых отраслей науки, умело вплетая их в сюжет» [Потапова 1959, 260]. Здесь «важна плодотворная и серьезная традиция литературных описаний путешествий», описания природы и быта различных стран, что «вносит в этот жанр дух исследования» [Потапова 1959, 261]. Сходно и отношение человека к природе: «не единоборство двух непримиримых начал, не схватка на уничтожение» [Потапова 1959, 262], а взаимодействие человека и природы.

Описание Востока, мало знакомого читателю, располагает к элементу познавательности, как это было еще в книге XIX в.: «Существеннейшей особенностью ориентальных травелогов первой половины XIX века является их исследовательский характер и опора на большой круг ориенталистских знаний» [Алексеев 2014, 39].

Важный источник сведений – воспоминания русских скитальцев, в том числе появившиеся сравнительно недавно, с 1990-х гг.: «...тубабаовцы и их потомки начали делиться своими воспоминаниями, поднимать семейные архивы, устраивать встречи. Они поверили, что их миссия продолжается. Нужно донести эту неизвестную часть истории России и наших соотечественников до молодежи, передать новым поколениям» [Таболина 2016, 9]. Например, для описания жизни поселенцев на Филиппинах взят фрагмент из книги Н. Моравского «Остров Тубабао. 1949–1951»: «...спать по ночам без москитной сетки было невозможно, а укусы ядовитых змей, скорпионов и многоножек были чреватые иногда серьезными последствиями. Помню, как мой сосед по двухместной палатке Владимир Краковцев ночью во сне случайно высунул левую руку из-под москитной сетки, и его ужалила сколопендра. Пролежав несколько дней в больнице, он выпи-сался, хотя был сильно ослаблен, и вскоре умер от инфаркта» [Моравский 2000, 30]. Этот эпизод с небольшими изменениями пересказан от третьего лица при описании лагеря беженцев на Тубабао [Рожнёва 2018, 408].

Источником сведений, а также личностных оценок служат и произведения мемуарно-аналитического характера. Так, в главах о Парагвае даны выдержки из книг И. Беяева, генерала и географа, инициатора переселения белоэмигрантов в Парагвай, и М. Каратеева, штабс-капитана и историка, как участника этой кампании. Письма частных лиц – тоже как участников ее – говорят об условиях хозяйствования и «медленной агонии русской “Надежды”» [Рожнёва 2018, 521] – условиях, в которых позднее оказались и русские «гастарбайтеры», в их числе героиня повести.

Исторический контекст событий нуждается в разъяснениях, которые и приводятся, поскольку, например, запутанные перипетии войн в Синьцзяне недостаточно известны читателю.

Картину дополняет описание крупнейших трагедий эпохи: опыты над людьми с 1932 г. в «Отряде 731»; ГУЛАГ для бывших сотрудников КВЖД и жителей Харбина после 1935 г.; резня в Нанкине в 1937 г.; атака на Пёрл-Харбор в 1941 г. Из перечисленного события в русском Харбине, Шанхае и капитуляция Японии касаются судьбы персонажей.

Исторические описания выполняют важные задачи. Во-первых, ужасные события в жизни героев оказываются рядовыми происшествиями на фоне этих чудовищных дел. Во-вторых, исторические описания суть элементы картины мира. Часть его связана с добром, милосердием, созиданием. Но есть и другое. Все соотносится.

Нередко указаны мотивы, которые движут участниками внесюжетных событий. Например, теми, кто бомбил Хиросиму: «Эти парни верили, что помогают родной стране и всему миру: боевые действия в тихоокеанском регионе уже привели к гибели тридцати одного миллиона человек, а жестокость японцев в Китае едва ли не превосходила жестокость гитлеровцев» [Рожнёва 2018, 306]. Тем самым, контекст раскрывается не только в документальном, но и в личностном и психологическом ключе.

Важную роль в поэтике «Полыни скитаний» играет разнообразие субъектов повествования. Выше мы отметили роль мемуаров, передающих индивидуальные впечатления. Переживания русских, оставшихся без России, описаны также поэтами Русского Харбина. Их стихотворения во множестве включены в повесть как свидетельство о событиях, воспринятых через призму человеческого духа. Виктория Янковская в стихах восхищается красотой хинганской тайги. Василий Логинов воспекает веселые санные прогулки по льду реки Сунгари в Харбине. Арсений Несмелов стремится охватить судьбу Харбина: «милый город», построенный русской рукой, уходит в небытие. Николай Туроверов, казак и офицер, говорит о горькой доле всеми забытых изгнанников, о мертвых соратниках, об отплытии, похожем на уход русских из Шанхая в неизвестность.

Ольга Скопиченко, которую называли «лагерной поэтессой» Тубабаво [Моравский 2000, 29], описывает тайфун, который ей довелось пережить на острове, мечты о возвращении: «К твоим полям, любимая Россия» [Рожнёва 2018, 319]. Усталость «от повседневности бивачной, странной» передана в стихотворении «В Америку» [Скопиченко 1993, 165], фрагмент

которого стал эпитафией повести Рожнёвой.

Алексей Ачаир (Грызлов), инициатор литературной Чураевки в Харбине, славит русских, которые гнутся, несломленные, «в Аргентинах, Канадах и Африках» [Рожнёва 2018, 441]. Валерий Перелешин видит свой путь через «Забездомье, Заизгнанье, Завеликоокеанье» [Рожнёва 2018, 469].

Приводятся во множестве мудрые пословицы и присказки китайцев, татар, русских, японцев, других народов. Из них видно, что герои не первые на земле со своей радостью и бедой. Смысловое пространство расширяется.

Стилевую основу повествования в целом образует несобственно-прямая речь главной героини.

В завязке повести – впечатления девочки от Урумчи после бегства из каторжника. Пережившая ад, она сосредоточена и готова защищать себя и своих, предвидит отношение родни, склонной выставить незваных приезжих: «Она не будет плакать по этому поводу – она железная и бесстрашная и легко сумеет прокормить себя. Она станет наемным убийцей, будет убивать и получать за это деньги» [Рожнёва 2018, 37].

Далее – предыстория, т.е. история семьи с начала века. В повествовании участвуют слова близких героини. Так, отец девочки говорил жене: «Мое детство было таким русским, что я даже не задумывался о том, что мы живем не в России, а в Китае» [Рожнёва 2018, 103].

Когда голос друга дан в несобственно-прямой речи, это говорит о духовной близости героев. Мальчик думает: «... вот если бы Мишке представилась возможность спасти Ритку от дикого зверя или патруля японцев, защитить от бомбежки или шальной пули!» [Рожнёва 2018, 282].

Голоса окружающих вклиниваются в мысли Ритки в виде чужих оценок, проявляющих свойства жестокого мира: «А самым лучшим человеком была Апа – кареглазая старушка-татарка, присматривающая за маленькими белобандитками и прочими никому не нужными отбросами общества» [Рожнёва 2018, 11. Курсив мой. – С.Б.].

Повествование передается самой героине, когда ее дух оживает, открываясь добру, в центральной части повести. Встреча с архиепископом Иоанном (Максимовичем), который с 1934 г. трудился над объединением епархии в Шанхае, преображала многих, Маргариту в том числе.

Возрождение изувеченной души происходит постепенно. Первое впечатление девочки от святости передано еще в несобственно-прямой речи: «Ритка не знала, сколько времени она пробыла в этом ласкающем душу свете» [Рожнёва 2018, 331]. По исцелении сестры, на удивление себе она говорит: «Да я теперь за вами в огонь и воду пойду!» [Рожнёва 2018, 334].

Появляется слово героини непосредственно в качестве рассказчика.

От первого лица, в виде записок, которые Ритка адресует мертвой бабушке, дано описание приюта, организованного свт. Иоанном в Шанхае, его богослужений и повседневных трудов, новых открытий девочки: «Ты знаешь, как я люблю свободу, как ненавижу ходить строем. Если бы не владыка, только бы меня и видели в этом приюте!» [Рожнёва 2018, 342].

Освобождение от зла происходит в прощальном диалоге со святым. Девочка задает вопросы о мести, справедливости, своей незащищенности перед жутким призраком прошлого. Владыка напоминает истины Евангелия. Она говорит, о чем всегда молчала. Беседа преображает героиню, и назавтра она «вместо ярости ощутила только умиротворение и душевный покой» [Рожнёва 2018, 438].

Звучит голос самого владыки, когда герои цитируют подлинные его слова. Звучат и голоса свидетелей. Приводятся случаи его помощи – из тех, что включены и в жития свт. Иоанна. Например, когда сотрудники изнемогли, совсем не имея пищи для детей приюта, а владыка приводил все новых сирот [Рожнёва 2018, 363]. В ответ на упреки он, изнуренный дневными трудами, ушел молиться с земными поклонами на всю ночь, – а утром явился «представитель зерновой компании, которая решила пожертвовать лишние запасы овсянки детям» [Святитель Иоанн 2015, 45].

Под влиянием о. Иоанна и самоотверженных врачей на Тубабао героиня приходит к пониманию природы зла и силы добра. В словах, взятых из интервью прототипа героини [Люэлсдорф 2016], сливаются мысли наставника, героини, автора: «Когда ты злопамятен, когда враждуешь, когда корчишься от обиды за то, что с тобой и родными сделали, – зло бушует рядом с тобой, а человеческая душа умирает. Когда ты прощаешь – чувствуешь освобождение, спокойствие, мир и покой душевный» [Рожнёва 2018, 461].

Вершина духовной жизни достигнута, но одиссея продолжается в виде странствий, а затем адских работ в парагвайских джунглях.

Травелог позволяет показать, что вершинные достижения духа, как и низменные состояния его, возможны в любом месте. Тем самым человеческий дух предстает свободным, независимым от обстоятельств.

В «Полыни скитаний» добро проявляет себя во взаимовыручке шанхайских русских и поселенцев Тубабао. В воинской доблести. В мудрости надзирательницы Апы и милосердии маленькой узницы Рукии. В терпении и беззаветном труде сподвижников свт. Иоанна, просветлении его духовных чад. В неустанной умелой работе дедушки-врача. В его благочестии: предвидя арест, он поручает внуку предстательству свт. Николая Чудотворца, который и спас Риту при несчастном случае. В самоотверженных поступках людей, которые выручали гонимую семью с риском для собственной жизни. Воплощение добра – образ свт. Иоанна, пребывающего в непрерывном подвиге спасения ближних и в непрестанной молитве.

Зло также предстает во всем диапазоне проявлений от бестактности обеспеченных родственников до невероятной жестокости насильников, палачей, военных преступников.

Добро и зло сполна проявили себя в сюжетных и внесюжетных событиях. На фоне субстанционального конфликта добра и зла происходит становление личности героя.

Мир природы и быта, обрисованный в духе Жюль Верна, неоднороден. Смена повествующих голосов происходит параллельно путешествию-перемещению. Многоголосье при описании скитаний позволяет судить и о

состоянии духа разных лиц, и о свойствах пространства с разных точек зрения.

Многоголосье в «Полыни скитаний» снимает дихотомию своего и чужого, опасного или нет. *Свое*, истинное находится на духовном, а не на пространственном уровне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев П.В. Русский ориентальный травелог как жанр путевой прозы конца XVIII – первой трети XIX века // Филология и человек. 2014. № 2. С. 34–46.
2. Балла О. Нефотографизмы: преодоление травелога // Homo Legens. 2013. № 4. URL: [http://www.zh-zal.ru/homo\\_legens/2013/4/нефотографизмы-преодоление-traveloga.html](http://www.zh-zal.ru/homo_legens/2013/4/нефотографизмы-преодоление-traveloga.html) (дата обращения 13.02.2020).
3. Бойко С. Истоки современной духовной прозы: рассказы Лидии Запаринной (Л. Шостэ) // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 2 (35). Ч. 2. С. 293–301. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-293-301.
4. Бондарева А. Литература скитаний // Октябрь. 2012. № 7. URL: <http://www.zh-zal.ru/october/2012/7/bo18.html> (дата обращения 24.06.2019)
5. Гуминский В.М. Открытие мира, или Путешествия и странники. М., 1987.
6. Каравашкин А.В. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2011.
7. Леонов И.С. Современная духовная проза: типология и поэтика // Русский язык за рубежом. 2010. № 4. С. 89–95.
8. Люэлсдорф фон, Р. «Ей хватит силы духа»: Баронесса Рида фон Люэлсдорф об истории белой эмиграции в Синьцзяне, страшных испытаниях и чудесной помощи святителя Иоанна Шанхайского / беседовала О. Рожнёва. 07.07.2016. URL: <https://pravoslavie.ru/95068.html> (дата обращения 31.07.2019)
9. Местергази Е. Литература нон-фикшн / non-fiction: экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М., 2007.
10. Милогина Е.Г., Строганов М.В. Русская культура в зеркале путешествий. Тверь, 2013.
11. Моравский Н.В. Остров Тубабао. 1949–1951: последнее пристанище русской дальневосточной эмиграции. М., 2000.
12. Потапова З.М. Жюль Верн // История французской литературы. Т. III. 1871–1917. М., 1959. С. 255–270.
13. Печерская Т.И. Проект «Аннотированный указатель Русский травелог XVIII – начала XX в.»: К постановке проблемы // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы. Новосибирск, 2016. С. 8–18.
14. Рожнёва О.Л. Полынь скитаний. М., 2018.
15. Святитель Иоанн Шанхайский / сост. О.Л. Рожнёва. М., 2015.
16. Скопиченко О. Рассказы и стихи. Сан-Франциско, 1993.
17. Таболина Т. Русский дом на Тубабао. М., 2016.
18. Травников С.Н., Ольшевская Л.А. История русской литературы. Древнерусская литература. М., 2007.

19. Хализев В. Теория литературы. М., 1999.

**REFERENCES**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Alekseyev P.V. Russkiy oriyental'nyy travelog kak zhanr putevoy prozy kontsa 18 – pervoy treti 19 veka [Russian Oriental Travelogue as a Genre of Travel Prose of the Late 18th and the First Third of the 19th Century]. *Filologiya i chelovek*, 2014, no. 2, pp. 34–46. (In Russian).

2. Balla O. Nefotografizmy: preodoleniye traveloga [Nefotografizm: Overcoming Travelogue]. *Homo Legens*, 2013, no. 4. Available at: [http://www.zh-zal.ru/homo\\_legens/2013/4/nefotografizmy-preodolenie-traveloga.html](http://www.zh-zal.ru/homo_legens/2013/4/nefotografizmy-preodolenie-traveloga.html) (accessed: 13.02.2020). (In Russian).

3. Bondareva A. Literatura skitaniy [Literature of Wanderings]. *Oktyabr'*, 2012, no. 7. Available at: <http://www.zh-zal.ru/october/2012/7/bo18.html> (accessed: 24.06.2019). (In Russian).

4. Boyko S. Istoki sovremennoy dukhovnoy prozy: rasskazy Lidii Zaporinoy (L. Shost'e) [The Origins of Modern Spiritual Prose: The Stories of Lydia Zaporina (L. Shoste)]. *Vestnik RGGU*, Series: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye [History. Philology. Culturology. Oriental Studies], 2018, no. 2 (35), part 2, pp. 293–301. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-293-301. (In Russian).

5. Leonov I.S. Sovremennaya dukhovnaya proza: Tipologiya i poetika [Modern Spiritual Prose: Typology and Poetics]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2010, no. 4, pp. 89–95. (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

6. Pecherskaya T.I. Proyekt “Annotirovanny ukazatel' Russkiy travelog 18 – nachala 20 v.”: k postanovke problemy [Project “Annotated Index Russian Travelogue of the 18th – Early 20th Century”: Towards a Statement of the Problem]. *Russkiy travelog 18I–20 vekov: marshruty, toposy, zhanry i narrativy* [Russian Travelogue of the 18th – 20th Century: Routes, Topoi, Genres and Narratives]. Novosibirsk, 2016, pp. 8–18. (In Russian).

7. Potapova Z.M. Zhyul' Vern [Jules Verne]. *Istoriya frantsuzskoy literatury* [History of French Literature]. Vol. 3. 1871–1917. Moscow, 1959, pp. 255–270. (In Russian).

**(Monographs)**

8. Guminskiy V.M. *Otkrytiye mira, ili Puteshestviya i stranniki* [Discovery of the World, or Travel and Wanderers]. Moscow, 1987. (In Russian).

9. Karavashkin A.V. *Literaturnyy oby chay Drevney Rusi (11–16 vv.)* [The Literary Custom of Ancient Russia (11th – 16th Century)]. Moscow, 2011. (In Russian).

10. Khalizev V. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 1999. (In Russian).

11. Mestergazi E. *Literatura non-fikshn / non-fiction: eksperimental'naya entsiklo-pediya. Russkaya versiya* [Literature Non-Fiction: An Experimental Encyclopedia. Russian Version]. Moscow, 2007. (In Russian).

12. Milyugina E.G., Stroganov M.V. *Russkaya kul'tura v zerkale puteshestviy* [Russian Culture in the Mirror of Travel]. Tver, 2013. (In Russian).

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

**Бойко Светлана Сергеевна**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории. Научные интересы: история русской литературы XX в. и новейшего времени.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

**Svetlana S. Boyko**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History. Research interests: history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century and modern times.

E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru

*Литературная ономастика*  
*Literary Onomastics Studies*

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00014

О.Л. Довгий (Москва)

**ОЛЬГА**

**Аннотация.** Статья продолжает серию публикаций автора по исследованию семантического ореола женских имен в русской поэзии. В журнале «Русская речь» были опубликованы статьи «Темира», «Пленира», «Лидия», «Прасковья», «Полина», «Прасковья-Параша», «Лаура». Настоящая статья посвящена имени Ольга, имеющему скандинавские корни и ставшему «русским» благодаря историческим и культурным факторам. На разнообразном поэтическом материале прослеживается история бытования имени Ольга в русской поэзии XVIII–XXI вв. В первой части представлен историко-семантический анализ существования в поэзии имени исторического: отражение в поэзии судеб женщин, носивших это имя и оставивших след в русской истории (княгини Ольги, представительниц дома Романовых, писательниц О. Берггольц, О. Форш и др.). Отмечаются черты, придаваемые семантическому ореолу имени личностью каждой из этих женщин. Во второй части представлена интерпретация семантического ореола имени, возникающего на основании черт литературных героинь, которые носят это имя (прежде всего, пушкинская Оленька, а также героини Шаховского, Катенина, Баратынского и др.). Анализ обширного поэтического материала позволяет говорить о двух основных тональностях имени, связанных с двумя разными его формами: высокой, торжественной, даже с нотами трагизма – в основном при использовании формы «Ольга»; и более бытовой, но и более светлой, близкой к комизму – при употреблении уменьшительных форм «Оленька» и «Олечка». В целом обе эти составляющие, существующие в постоянном взаимодействии, делают ореол имени практически не знающим границ. Имя оказывается универсальным, подходящим для применения в любых контекстах. Этим объясняется его популярность – и в поэзии, и в реальности.

**Ключевые слова:** женские имена в русской поэзии; семантический ореол имени; Ольга.

O.L. Dovgy (Moscow)

**Olga**

**Abstract.** The paper is a continuation of series of the author's publications on the

semantic halo of female names in Russian poetry. The following papers have already been published: “Temira”, “Plenira”, “Praskovia”, “Polina”, “Praskovia-Parasha”, “Lydia”, “Laura”. This paper is dedicated to the name Olga. The semantic halo of this name is composed of two main components: firstly, the features of real-life women who left their mark in Russian history (first of all, Princess Olga, also members of the Romanovs' House, writers Olga Bergolts, Olga Forsh and others), and, secondly, the literary characters who had that name (first of all, Pushkin's Olenka). The detailed analysis of the extensive poetic material allows us to specify two main moods of the name associated with its two different forms: first, high, solemn, even with notes of tragedy – mainly when the form “Olga” is used; second, more domestic, but also lighter, closer to the comic – when the diminutive forms “Olenka” and “Olechka” are used. In general, both of these components make the name semantic halo of the name practically boundless. The name is universal, suitable for use in all contexts. The two components of the semantic halo exist in constant interaction. This explains its popularity – both in poetry and in reality. As a result, the name remains in demand, both in literature and in everyday life.

**Key words:** female names in Russian poetry; the semantic halo of the name; Olga.

«Этимологически Ольга или, в первоначальном изводе Хельга или Эльга значит великая... Пришло к нам из Скандинавии и... глубоко принятое русским народом» сделалось «именем особливо русским...», – отмечает П. Флоренский, посвятивший имени Ольга отдельную главу в своей книге «Имена» [Флоренский 2000, 266]. «Особливо русским» имя сделалось в силу многих исторических и культурных факторов. При формировании его семантического ореола одинаково важны и реальность, и поэзия, и скандинавское происхождение – об этих факторах и пойдет речь в нашей статье.

**1. Реальные женщины, носившие имя Ольга**

Высокий, торжественный тон имени задает княгиня Ольга, жена князя Игоря, героиня русской истории; она упоминается уже в «Повести временных лет». День памяти святой равноапостольной княгини Ольги отмечается 24 июля.

В XVIII в. ассоциации с Ольгой постоянно используются как прием возвышающей аналогии в одах, посвященных правителям – причем обо-его пола. Ломоносов в «Оде на торжественный день восшествия на... престол... ноября 25 дня 1752 г.» уподобляет Ольге Елизавету Петровну: «Супружню, Ольга, смерть отмщая, / Казнишь искусством Искорест, / И тьмы неверства избегая, / Спешишь до просвещенных мест. / Премудрость, храбрость и святыня Тобой, блаженная княгиня, / Из древности сияет к нам. / Твои в делах святыя веры / Дает Петрова дочь примеры; / Но мстит умеренно врагам» [Ломоносов 1986, 137], а в «Надписи на иллюминацию и маскарад его сиятельства графа Петра Ивановича Шувалова, октября 26 дня 1754 года», написанной по случаю рождения будущего императора

Павла, Ольга упоминается в перечислении славных правителей России как своего рода напутствие и пример новорожденному: «Россия некогда чрез грозную судьбину / Повержена свою близ видела кончину! / Что Рурик с скипетром монаршеским приял, / Что Ольга, Святослав, Владимир россам дал...» [Ломоносов 1986, 229].

Имя часто возникает в поэзии как временная веха, как знак почтенной древности. Формула «время Ольги» придает особую ценность описываемым событиям и их участникам. Так, во 2-й сатире А.Д. Кантемира Евгений хвастается древностью рода: «Знатны уж предки мои были в царство Ольги / И с тех времен по сих пор в углу не сидели – / Государства лучшими чинами владели...» [Кантемир 1956, 69]. А.С. Пушкин в «Родословной моего героя» с гордостью говорит о своих предках: «При Ольге сын его Варлаф / Приял крещение в Цареграде / С приданым греческой княжны» [Пушкин 1959, II, 463].

Часто поэты сравнивали с Ольгой Екатерину II: М. Херасков в «Россиаде» («Се Ольга мудрая, казница Искорест, / Лучи вокруг главы, в руках имеет крест; / Коль свято царствует полночною страною! / Жена прославилась правленьем и войною!» [Херасков 1961, 194]), С. Бобров в стихотворении «Глас возрожденной Ольги к сыну Святославилю» («Се мудрость вечности самой! – / Се глас – глас Ольги возрожденной!» [Бобров 1971, 121]) и т.д. Отметим, что у Ломоносова Ольга возникает в ряду небесных помощников новорожденного Павла Петровича, а у С. Боброва, уже знакомого с исторической реальностью, Ольга через голову разочарованного ее сына обращается к внуку. Аллюзия на Екатерину, Павла и Александра читается абсолютно ясно и свидетельствует о чисто риторической функции образа Ольги.

Н.М. Карамзин дал свод универсальных приемов, способных сделать Ольгу героиней поэзии:

Ольга есть героиня наших древних летописей, которые рассказывают чудеса об ее хитрости. Художнику должно воспользоваться сим знаменитым историческим характером: ему остается выбрать любое из десяти возможных представлений. Захочет ли он изобразить Ольгу в ту минуту, как она, пылая местию в сердце за убийство супруга и скрывая гнев свой под видом ласки, принимает у себя в тереме послов древлянских; или когда на могиле Игоревой отправляет тризну (что подает художнику случай представить древние обряды язычества); или когда она среди торжественного великолепия греческой религии крестится в Цареграде. Но я знаю, что художники не любят старых женских лиц: а Ольга в это время была уже немолода. Итак, они могут изобразить ее сговор. Например: Олег подводит ее к молодому Игорю, который с восхищением радостного сердца смотрит на красавицу, невинную, стыдливую, воспитанную в простоте древних славянских нравов. За нею стоит мать ее, о которой нет хотя ни слова в летописях, но которая присутствием и благородным видом своим должна дать нам хорошую идею о нравственном образовании Ольги: ибо во всяком веке и состоянии одна нежная родительница может наилучшим образом воспитать дочь. Живописец изобразит

приготовления к сговору по своей фантазии... [Карамзин 1964, 191].

Однако русские поэты XIX в. продолжали воспринимать имя Ольга как риторический и дидактический инструмент, хотя и начали пользоваться поэтическим антуражем. Так, в думе К. Рылеева «Ольга при могиле Игоря» Ольга дает наставление сыну в весьма поэтической обстановке: «Настала полночь... Вдруг вдали / Как шелест по поляне... / То Ольга с Святославом шли / И стали при кургане... “Отец будь поданным своим / И боле князь, чем воин; / Будь друг своих, гроза чужим, / И жить в веках достоин!” – / Так князю-отроку рекла / И, поклонясь кургану, / Мать с сыном тихо потекла / Ко дремлющему стану» [Рылеев 1971, 110]. У Пушкина в «Песни о вещем Олеге» Ольга и Игорь нужны как яркая деталь, добавляющая исторического колорита: «Ковши круговые, запенясь, шипят / На тризне плачевной Олега; / Князь Игорь и Ольга на холме сидят; / Дружина пирует у берега...» [Пушкин 1959, I, 168]. В стихотворении П. Ершова «Смерть Святослава» описывается трагический финал жизни русского князя, не послушавшего мудрого предостережения: «Не прежде, как стихнут славянские вьюги / И Днепр беспокойный в берегах закипит, / Сын Ольги велит воеводе Свенельду / Свой княжеский стяг пред полком развернуть» [Ершов 1976, 124].

Любимым поэтическим мотивом становится появление тени Ольги. Цель такого видения зависит от общей тематики стихотворения. Тень может пророчествовать, предвещать славные дела или трагические события, а может вдохновлять поэта. В стихотворении А.Н. Муравьева «Певец и Ольга» тень слетает к Певцу, чтобы восславить Зинаиду Волконскую, автора повести о княгине Ольге: «В ней варяжская кровь моих светлых князей, / Ольга спящая вновь пробудилась в ней! / Ее стан величав – как сосна на холме, / Под которым Синай позабыл о земле! / Кудри спят на плечах снеговой белизны, / Цвет лазурный в очах – Белозерской волны. / И блистают лучом вдохновенья глаза – / Не столь ярким огнем я Коростень сожгла!» [Муравьев 2007, 131]. Отметим мотив зависти Ольги к красоте и яркости глаз своей далекой потомки.

В шуточной поэме А. Полежаева «Имен-козел» история Ольги, которая названа царицей, подана иронически: «Поверьте: множество вещей / (Прочтите “Тысячу ночей”), / Которых мы не понимаем / И нагло вздором называем, / Враньем, несбыточной мечтой, / В степях Аравии святой, / За Индостанскими горами, / За неоткрытыми морями / Не выдумки и не мечты, / А так известны, так просты, / Как наше древнее преданье / Об очень чудном наказанье / Царицей Ольгойю древлян, / Как всякий рыцарский роман...» [Полежаев 1832, 224].

Иронический тон слышен и в поэме А.К. Толстого «История государства российского от Гостомысла до Тимашева» (1868): «Потом княжила Ольга, / А после Святослав; So ging die Reihenfolge / Языческих держав» [Толстой 1969, 374]. Ольга просто включается в череду правителей России, при которых «порядка нет, как нет».

В особую группу можно выделить стихи, в которых совпадает имя той, кому они посвящены, и имя высокого образца. Прежде всего, посвящения носившим это имя представительницам дома Романовых. Царственность, державность – семантическая доминанта имени, поэтому не приходится удивляться, что имя входит в антропонимикон царского дома. Г.Р. Державин пишет стихотворение «На рождение великой княжны Ольги Павловны», где прославляет новорожденную, пророча ей славные подвиги, сравнимые с деяниями ее великой тезки: «Любовь! – любовь, или краса, / Иль Ольга к нам пришла вторая? / Минута светлая, златая / Блаженного часа!» и пророчит свершение ею великой миссии: «Уж зрю я: с севера на юг / Светильник Ольга возвращает» [Державин 1864, 500] (речь идет о возможном перенесении христианства в турецкие земли). Но пророчество не сбылось: не дожив до трех лет, девочка умерла. И Державин пишет стихи уже «На кончину великой княжны Ольги Павловны»: «Вижу в сиянье / Грады эфира, / Солнцы кругом! / Вижу собранье / Горнего мира; / Ангелов сонм, / Руки простерши, / Ольгу приемлют / В светлый свой полк...» [Державин 1864, 654]. В примечании к этим строчкам Я.К. Грот пишет: «Так точно древние Скандинавы воображали, что боги их в горних чертогах принимают падших героев». Исследователь отмечает сходство размера этой элегической надгробной песни «с тем, который в древней скандинавской поэзии употреблялся в надгробных песнях» [Державин 1864, 655]. Здесь происходит органическое соединение скандинавского происхождения имени с поэзией скальдов, которой был увлечен в это время Державин.

В конце XIX в. А. Фет написал цикл стихотворений «Ее Величеству Королеве Эллинов Ольге Константиновне», посвященных О.К. Романовой, супруге греческого короля Георга I. Здесь счастливо совпали и имя, и Греция, и высокая королевская миссия, и ее высокое исполнение: «Когда-то Ольга душу живу / У греков в вере обрела / И райский кедр и божью ниву / На север с юга привлекла. / Несет нам Ольга-королева / Красу и божью благодать. / Полней семья ее родная, / И снова восхищает взор / И Ольга, царственно благая, / И вестник счастья Христофор...» [Фет 1959, 333].

В XX в. княгиня Ольга продолжает жить в поэзии – причем постепенно из риторического украшения становится символом России, обретая все новые сложные смысловые ассоциации: в поэмах Н. Клюева «Песнь о Великой Матери» и «Медный кит»; в поэме В. Иванова «Сестры». В поэме Д. Андреева «Навна», где упоминается эпизод мести Ольги древлянам, княгиня получает принципиально новый эпитет «лютая». В стихотворении В. Хлебникова «Я и Россия» вся история страны оказывается заключенной в поэте. По именам названы всего два правителя – но во множественном числе.

Поэтов начала XX в. привлекает этимологи имени. Стихотворение Н. Гумилева «Ольга» (1921) построено на переключке скандинавской и русской форм имени и деяний древнерусской княгини и мифологических валькирий: «Эльга, Эльга! – звучало над полями, / Где ломали друг другу

крестцы / С голубыми, свирепыми глазами / И жилистыми руками молодцы... / Ольга, Ольга! – вопили древляне / С волосами желтыми, как мед / Выцарапывая в раскаленной бане / Окровавленными ногтями ход. / И за дальними морями чужими / Не уставала звенеть, / То же звонкое вызванная имя, / Варяжская сталь в византийскую медь. / Все забыл я, что помнил ране, / Христианские имена... / И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани / Сладце самого старого вина. / Древних ратей воин отсталый, / К этой жизни затая вражду, / Сумасшедших сводов Валгаллы, / Славных битв и пиров я жду. / Вижу череп с брагой хмельною, / Бычи розовые хребты, / И валькирией надо мною, / Ольга, Ольга, кружишь ты» [Гумилев 2001, 100].

Итак, княгиня Ольга подарила имени торжественность звучания и неизбежно связанную с тональностью государственности далековатость, остраненность. Ничего бытового, личного в ореол имени от древнерусской княгини не вошло. Редкие эпитеты, связанные с именем, предсказуемо высоки и столь же безличны: «царственно-благая». Заметим, что и рифмы с именем Ольга, где речь идет о жене Игоря, не находится.

В XX в. картина меняется. В стихотворении Марии Вега «Ольга» (1955) дается осмысление различных ассоциаций, связанных с этим именем, и многие из них – поэтические: «Имя Ольга прозвучало глухо, / И плотней сомкнулась тишина, / Словно бережно коснулась слуха / Нежная и страшная струна. / Ольга, это – детство, это ревность, / Это снег, и музыка, и грусть, / Это вся языческая древность, / Вся лесная, княжеская Русь. / Буйных пург струится белый полог, / Канули пути в ночную тьму... / Ольга – это ледяной осколок / С темных окон в сонном терему. / Снятся мне глаза, слегка косые, / Бронзовые, скифские черты, / И когда мне говорят: “Россия”, / Спрашивает сердце: “Ольга, ты?..”» [Вега 2009, 80]. Так что, возможно, поэтизация княгини Ольги еще впереди.

Теперь о других носительницах имени, оставивших след в русской поэзии.

В пушкинских стихах имя спускается с заоблачных высот и обретает способность звучать весело. Ольга Сергеевна Пушкина (в замужестве Павлицева), старшая сестра поэта, упоминается в шуточной элегии «На смерть Анны Львовны», написанной ее племянником в соавторстве с А. Дельвигом: «Давно ли с Ольгою Сергеевной, / Со Львом Сергеевичем давно ль, / Как бы на смех судьбине гневной, / Ты разделяла хлеб да соль...» [Пушкин 1959, II, 537]. Пушкин строит на повторе имени посвящение известной петербургской куртизанке Ольге Масон: «Ольга, крестница Киприды, / Ольга, чудо красоты, / Как же ласки и обиды / Расточать привыкла ты!» [Пушкин 1959, I, 70].

В поэзии остались многие женщины, носившие это имя. За каждым упоминанием – целый сюжет. Мы не углубляемся в интерпретации – на это потребовались бы десятки отдельных работ. Наш список просто напоминает о том, как по-разному можно смотреть на историю литературы. Взгляд сквозь призму имен может дать очень интересные результаты.

Жена Н.Г. Чернышевского Ольга Сократовна осталась в стихотворе-



нии Л. Мартынова «Мемуары» в ироничном перечислении вещей и людей, достойных памяти: «Кто вспоминает постановки / И обстановку дореволюционного театра / И своего любимого декоратора, / Кто – первого авиатора, / Кто – последнего императора, / Кто – думские кулуары, кто – дамские будуары, / Пеньюары и прочие салонные аксессуары, / Кто – социал-демократов, / А кто и Саратов Ольги Сократовны» [Мартынов 1964, 4].

В XX в. В. Маяковский продолжает традицию упоминания в стихах имени сестры и связанных с ней бытовых деталей: «Алло! / Кто говорит? / Мама? / Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, – / ему уже некуда деться»; «Сестра / младшая. / – Здравствуй, Володя! / – Здравствуй, Оля! / – Завтра новогодие – / нет ли / соли?» [Маяковский 1955–1961, VIII, 296]. Отметим и появление рифмы: «Оли – соли», и то, что рифма шутивная, «сниженная» и употребляется с уменьшительной формой имени.

В поэзии XX в. остался образ «блокадной мадонны» Ольги Берггольц. В стихотворении Е.Г. Полонской «Ольге Берггольц» (1965) запечатлен образ тургеневской девушки, прожившей трудную жизнь, ставшей музой блокадного Ленинграда: «Помню девочку с тугими косами, / С тоненькой тетрадкой стихов... / Старших вы не мучили вопросами, / В жизнь вступили, веря пенью строф. / ...Оленька, рожденная в метелицу, / Русской сказкой стали вы для нас: / “Ступит – горе под ногами стелется, / Молвит слово – выронит алмаз”» [Полонская 2010, 309]. П. Антокольский посвящает стихотворение «Ольге Берггольц» (1962) голосу поэтессы: «Знаешь, Ольга Федоровна, Оля, / Как тебя угадывали мы / В ледяном и звездном ореоле / Той блокадной гибельной зимы / Как твой голос в буре орудейной / Был не только голосом твоим, / Этот юный голос лебединый, / Равный всем событиям мировым?.. / И опять полны тугого гуда / В Угличе твоём колокола. / Чудо это? Верно, это ЧУДО. / Только ты свершить его могла. / И Дневные Звезды загорелись. / Чтобы слабый свет их уберечь, / Старше стала женственная прелесть / И моложе воинская речь. / Чем захочешь – речью иль молчаньем, / Но, когда зовешь ты в правый бой, / Как не услышать однополчанам, / Не пойти на приступ за тобой!» [Антокольский 1971, 471]. Главное, что сохранила память поэзии, – это голос, именно для него подбираются самые яркие эпитеты. Обладательницу голоса называют разными именами – «Оля, Ольга Федоровна, Оленька», у каждого жителя блокадного Ленинграда был свой образ поэтессы. От девочки с тугими косичками до грозной воительницы, в которой нельзя не увидеть прошедшую сквозь века память о древнерусской княгине. В семантическую палитру входит мотив чуда, сказки, сверхъестественных способностей носительницы имени. И сама О. Берггольц в стихах поддерживает образ утешительницы: «Поздней ночью, февральской, унылой, / стала в двери подруга стучать: / “Ольга, сына я схоронила!”... / Я с подругой всю ночь говорила, / я утешила сердце ее... / Вот и горе мое пригодилось, / безутешное горе мое» [Берггольц, 1983, 172]. Стихотворение «Я хочу говорить с тобою» построено на повторе имени: «Я хочу говорить

недолго: / мне мерещится все больней / Ольга, русская девушка Ольга... / Чтобы стыдно было и больно, / чтоб забыть о себе, – пока / плачет русская девушка Ольга / у германского кулака» [Берггольц 1983, 244]. Очень отдаленно можно увидеть связь с княгиней Ольгой-освободительницей от врагов; а тут Ольга оказалась под властью врага. Рифмы «Ольга – больно», «Ольга – недолго» добавляют имени драматических коннотаций. А вот Б. Слуцкий рисует портрет поэтессы нарочито бытовыми красками: «Мариэтта и Маргарита / и к тому же Ольга Берггольц – / это не перекатная голь!», не умалчивая и о ее пагубном пристрастии: «Ольга выпьет и не закусит, / снова выпьет и повторит, / а потом удилла закусит, / вряд ли ведаю, что творит, / что творит и что говорит...» [Слуцкий 1991, 166] («Мариэтта и Маргарита», 1964–1969). Какая из ипостасей этой неординарной женщины останется в поэзии – покажет время. Но нам важно отметить продолжающееся расширение ореола имени, появление новых тонов – как возвышенных, романтических, даже сентиментальных, так и откровенно бытовых, снижающих. Ольга – разная.

Писательница Ольга Форш, автор исторических романов и воспоминаний о людях Серебряного века, осталась в поэзии в своеобразном (не ироническом ли?) мартирологе «Поэмы о городах» Вл. Пяста, где упоминаются и уже ушедшие, и еще живые. Интересно окружение Ольги Форш в этом перечислении. Отметим и «странное сближение» на уровне имени и судьбы: Ольга Форш училась в Ольгинской гимназии в Ставрополе.

Б. Лившиц запечатлел в поэзии образ актрисы и художницы Ольги Гильденбрандт-Арбениной: «Если обруч девочки, с разгона / Выскочив за грань заумных Анд, / Новым спектром вспыхнул беззаконно / В живописи Ольги Гильдебрандт!» [Лифшиц 1989, 126]. «Девочка, катящая серсо» – так называется книга ее мемуаров. И. Одоевцева в воспоминаниях называет ее в основном уменьшительным именем «Олечка». Ей посвящали стихи Н. Гумилев, О. Мандельштам, а вот с упоминанием имени осталось одно – рисующее самую суть ее творчества. «Ольга – обруч – серсо» – есть здесь и фонетическая игра: повтор круглого «о».

В шутивных стихах И. Бунина живет «чудная девочка» Олечка Жирова, дочь его близких друзей. Эти стихи, адресованные ребенку, написанные в тяжелые военные годы, – особая глава в творчестве поэта [Благасова, Шеховская 2017, 2–6]. А мы отметим разные формы имени (от уменьшительной «Оля», «Олечка» до излишне серьезной и оттого изысканно ироничной «Мамзель Ольга Гіров»), шутивную рифму (Олечка – кроличка) и разнообразие серьезных (подчас трагических) тем, поданных в форме игры и шутки. Топика детства становится органической составляющей имени.

Ю.Н. Верховский использует мотив Ольгиного дня в стихах, посвященных О.М. Новиковой: «Мне доводилось часто Ольгин день / Встречать среди недель отдохновенья, / Когда вступает медленная лень / Одна в свои широкие владенья. / А ныне вы бездумность и покой / Сулите мне, едва приоткрывая / Полувоздушной легкою рукой / Усталому рубеж благого

края...» [Верховский 2008, 598].

А. Вознесенский посвятил стихотворение «Олененок» художнице и журналистке О.В. Андреевой-Карлайл, внучке Леонида Андреева, с которой познакомился в Париже в 1965 г. Полурусская-полуфранцуженка с именем Ольга видит во сне картины далеких веков, в ее снах возникают генетические воспоминания о далекой древнерусской теще: «Что тебе снится, русская Оля? / Около озера рощица, что ли... / Помню, ведро по ноге холодило – / хоть никогда в тех краях не бродила. / Может, в крови моей гены горят? / Некатолический вижу обряд, / а за калиточкой росно и колко...» [Вознесенский 1964, 26]. Ее левая рука «вправлена в псковский браслет» – это тоже напоминание о постоянном присутствии псковской Ольги. И в то же время правая рука «бренди берет как лекарство». Имя Ольга практически одинаково звучит на всех европейских языках, что облегчает вхождение носительницы в новую культурную среду. В этом стихотворении представлен весь семантический спектр имени. «“Ольга, опомнитесь! Что с вами, Ольга?..” / Это блуждает в крови, как иголка... / Ну почему – призадуматься только – / передо мною судьба твоя, Ольга? / Полуфранцуженка, полуруская, / с джазом простуженным туфелькой хрусткая, / как несуразно в парижских альковах – / “Ольга” – / как мокрая ветка ольховая!.. / Бродят, как город разора и оргий, / Ольга французская с русскою Ольгой. / Как вам живется, французская Ольга? / “Как? О-ля-ля! Мой Рено – как игрушка, / плачу по-русски, смеюсь по-французски...” / Горе застыло в зрачках удлинённых, / о олененок, / вмерзший ногами на двух нелюдимых / и разъезжающихся / льдинах! / “Остановитесь!” – зывают осколки / зеленоглазого города / Ольги...» [Вознесенский, 1964, 27]. Имя оказывается наделенным богатой генетической памятью и может читаться и как исконно-русское, и как общемировое – благодаря чему оно выступает и знаком типичности ситуации, делая ее еще более трагической: «Я эту “Ольгу” читал на эстраде. / Утром звонок: “Экскузе, бога ради! / Я полуруская... с именем Ольга... / Школьница... рыженькая вот только...”» [Вознесенский, 1964, 27]. Ласковое имя «Олененок» фонетически созвучно Ольге, Оленьке. В нем одновременно и детскость, и трагизм. Рифмы, подобранные поэтом к имени (Ольга – иголка – колко – альковах – ольховая – оргий – осколки – вот только), представляют весь его семантический спектр.

Стихов, посвященных женщинам, о которых шла речь, гораздо больше. Мы упоминаем лишь те, где звучит само имя Ольга в разных формах. Имя оказывается универсальным: оно вмещает и высокую торжественность (вплоть до трагизма), и легкую игривость, шутку, и чисто бытовой, обыденный тон. Оно оказывается уместным во всех регистрах – и поэтому остается популярным.

О том, какие черты придают имени вымышленные героини, пойдет речь во второй части статьи.

## 2. Литературные героини

Первой, безусловно, вспоминается пушкинская Ольга. Но будем соблюдать хронологию, обращая внимание на формы имени. Ольга, Оля, Оленька – одинакова ли их семантика? Или есть различия?

В комедии «колкого Шаховского» «Липецкие воды» в списке действующих лиц есть Оленька. Она «всегда умна, мила, добра», ее часто называют «скромницей». Поэт Фиалкин сравнивает ее с луной: «Признаться, Оленька здесь прелестью своей / Пленяла, как луна, но солнце воссияло – / И свет луны погас» [Шаховской 1961, 167]. Графиня Лелева бросает едкие замечание о глазах Оленьки: «Да где же в них душа? / Как фонари без свеч», о ее лице: «Лицо бело и красно, / И точно херувим на вербе восковой»; о характере: «отдаю охотно справедливость / Прекрасной Оленьке, в которой и сама / Без памяти люблю и скромность и стыдливость, / И сердца тишину, и власть над ним ума. / Я даже вам скажу, хотя признаться стыдно, / Мне хладнокровие ее всегда завидно... / Ни к чему в ней лишней страсти нет. – / Какое счастье! в ней все уму послушно; / На всех людей она так смотрит равнодушно, / Что панорамой ей кажется весь свет... / Она ко всем добра, в ней самый тихий нрав, / И муж ее всегда быть с нею должен прав: / Она с смирением в нем будет чтить покорно / Супружескую власть...» [Шаховской 1961, 167]. И сцена «раздачи чая» Оленькой в комедии тоже есть. При всем различии характеров двух героинь набор формул, которые встретим в описании пушкинской Ольги, налицо. Есть в комедии и персонаж с фамилией, произведенной от имени, – граф Ольгин: «Граф Ольгин, например, брал разные уроки / У разных мастеров и выучен всему, / Что мог бы и не знать; заговори ж ему / О нашей древности и о законах русских, / О пользах той земли, в которой он рожден, / Где родом он своим на службу присужден, – / Тотчас начнет зевать, и авторов французских / Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор / Его единственный ученый разговор» [Шаховской 1961, 135]. Фамилия, вероятно, выбрана, чтобы усилить сатирический эффект; этот граф – пародия на тех, кто кичится древностью рода; он утрированно презирает все исконно русское и преклоняется перед всем иностранным. Для усиления комического эффекта в пару к Ольгину в пьесе есть внесценический персонаж с фамилией Игорев. Исторические Игорь и Ольга ощущаются как укоряющий культурный фон.

«Ольга» – так назвал П.А. Катенин свой перевод баллады Бюргера «Ленора», написанной как ответ на балладу «Людмила» Жуковского. Два этих перевода немецкой баллады о возвращении мертвого жениха к невесте стали хрестоматийными примерами при разговоре о балладной полемике в начале XIX в. Почему Ольга? Этим вопросом не задавался никто, и точного ответа дать невозможно. Но не исключено, что дело в семантике имени, о которой шла речь в первой части статьи. Катенину всегда важно было подчеркнуть русский колорит, и более «русского», более удачного имени для героини трудно придумать. Повествование развивается очень динамично, энергично: «Ольга встала, вышла, села / На коня за женихом; /

Обвила ему вокруг тела / Руки белые кольцом. / Мчатся всадник и девица, / Как стрела, как пращ, как птица; / Конь бежит, земля дрожит, / Искры бьют из-под копыт» [Катенин 1965, 95]. Приговор Ольге («С богом в суд нейди крамольно; / Скорбь терпи, хоть сердцу больно. / Казнена ты во плоти; / Грешну душу бог прости!» [Катенин 1965, 97]), возможно, должен напомнить генетическую связь имени богохульной героини баллады с древнерусской княгиней, принесшей свет христианства на Русь. Ольга Катенина добавила в семантический ореол имени нотки непослушания, нарушения ожиданий, богоборчества.

Характеристики пушкинской Ольги у всех на слуху. Они противоречивы. С одной стороны, Оленька «Всегда скромна, всегда послушна, / Как жизнь поэта простодушна, / Как поцелуй любви мила, / Глаза как небо голубые, / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан, / Все в Ольге...» [Пушкин 1960, 46]. Но все эти положительные качества перечерчиваются указанием на банальность портрета: «...но любой роман / Возьмите и найдете верно / Ее портрет: он очень мил, / Я прежде сам его любил, / Но надоел он мне безмерно...»; «В чертах у Ольги жизни нет. / Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне: / Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» [Пушкин 1960, 56]. Резвая, румяная, любящая «играть и прыгать» Ольга (скорее – Оленька) традиционно воспринимается читателями романа как комический двойник поэтической Татьяны. Опера Чайковского еще больше акцентирует внимание на земной прелести этого образа: «Я не способна к грусти томной / Я не люблю мечтать в тиши, / Иль на балконе, ночью темной, / Вздыхать, вздыхать, / Вздыхать из глубины души. / Зачем вздыхать, когда счастливо / Мои дни юные текут? / Я беззаботна и шаловлива, / Меня ребенком все зовут!» [Оперные либретто 1963, 16]. Что бы ни писали в литературоведческих статьях, пушкинская Ольга добавляет семантическому ореолу обаяние юности, здоровья, легкости, игривости, кокетства. В. Набоков, хотя и излишне строг к Ольге, однако не может не признать ее судьбоносной роли в дальнейшей русской литературе: «В советской литературе образ Татьяны был вытеснен образом ее младшей сестры, ставшей теперь полногрудой, бойкой и краснощекой девицей. Ольга – это правильная девушка советской беллетристики, она помогает наладить работу завода, разоблачает саботаж, произносит речи и излучает абсолютное здоровье» [Набоков 1998, 258].

Пушкинская Ольга добавляет семантическому ореолу обаяние юности, здоровья, легкости, игривости, кокетства – это признают все. Резвая, румяная, любящая «играть и прыгать» Ольга (скорее – Оленька) традиционно воспринимается читателями романа как комический двойник поэтической Татьяны. Но если присмотреться Ольге-Оленьке внимательнее? Хотя бы к рифмам: «И скоро звонкий голос Оли / В семействе Лариных умолк. / Улан, своей невольник доли, / Был должен ехать с нею в полк» [Пушкин 1960, 135]. «Оли – невольник доли» – рифмы оказываются рифмами воли-неволи, рифмами судьбы. А героиня свободно передвигается между тремя

формами имени (Ольга-Оля-Оленька) – и это ли не знак, что она не так проста, как часто учат в школах?

Вернемся к антропонимикону дома Романовых. Старшая дочь Николая II и Александры Федоровны была наречена Ольгой (1895–1918). Вторую назвали Татьяной (1897–1918). Великий князь Константин Константинович так объясняет этот выбор в своем дневнике: «Слышал от царя, что его дочери названы Ольгой и Татьяной, чтобы было, как у Пушкина в “Онегине”» [Пчелов 2009, 82]. Отметим, что первой названа Ольга, хотя у Пушкина она младшая.

В поэме Баратынского «Бал» Ольга сначала тоже показана в детстве, в воспоминаниях Арсения – и мы видим многие знакомые черты «Оленьки» (наверное так можно определить семантическое ответвление) даже в портрете: «Как мила / Малютка Оленька была! / Ее мгновеньями иными / Еще я вижу пред собой / С очами темно-голубыми, / С темно-кудрявой головой» [Баратынский 1981, 199] (отметим вариацию в цвете волос: у пушкинской Оленьки «локоны льняные»). Есть в поэме и «альтернативный» – критический – взгляд на внешность Ольги; вот как оценивает ее Нина, возлюбленная Арсения, которую он покинет ради Ольги: «...жеманная девчонка / Со сладкой глупостью в глазах, / В кудрях мохнатых, как болонка, / С улыбкой сонной на устах!» [Баратынский 1981, 199]. Как напоминает эта характеристика отзыв княгини Лелевой об Оленьке у Шаховского! Оленька превращается в Ольгу в рассказе об измене с другом Арсения: «В счастливый дом, себе на горе, / Тогда я друга ввел. Лицом / Он был приятен, жив умом; / Обворожил он Ольгу вскоре. / Всегда встречались взоры их, / Всегда велся меж ними шепот. / Я мук язвительных моих / Не снес – излил ревнивый ропот. / Какой же ждал меня успех? / Мне был ответом детский смех! / Ее покинул я с презреньем, / Всю боль души в душе тая. / Сказал “прости” всему: но мщеньем / Сопернику поклялся я... / Всечасно колкими словами / Скучал я, досаждал ему, / И по желанью моему / Вскипела ссора между нами: / Стрелялись мы...» [Баратынский 1981, 199]. В заключительной части поэмы Арсений неожиданно вновь встречает Ольгу и возвращается к ней: «О Нина! Ольгу встретил я; / Она поныне дышит мною, / И ревность прежняя моя / Была неправой и смешною. / Удел решен. По старине / Я верен Ольге, верной мне» [Баратынский 1981, 201]. Отметим различия в семантическом наполнении разных форм имени: «Оленька» – детскость, резвость, радость, кокетство (часто опасное, ведущее к трагедии); Ольга – страстность, верность, присутствие рока. Было бы интересно рассмотреть и оппозицию Ольга / Нина.

Имя «приятно, звучно», хорошо ложится в стихи. А. Дельвиг в изящном мадригале прославляет и носительницу имени, и своего друга: «Певец Онегина один / Вас прославлять достоин, Ольга, / Его стихи блестят, как золото, как рубин, / Мой ж – как мишура и фольга» [Дельвиг 1986, 189]. Рифма «Ольга – фольга» – свидетельство шуточного характера послания. Как увидим дальше, она окажется популярной. На рифменном уровне развивается свой сюжет: «высокая» форма «Ольга» «снижается» бытовой риф-

мой, а «комическая» Оленька – возвышается рифмами судьбы («доли», «неволи»).

Н.М. Языков в драме «Встреча нового года» (1840) упоминает Оленьку, в которую влюблен поэт Пронский: «Послушай, Пронской, что ты так туманен? / Нахмурился, в себя препогружен, Исполнен думы, будто сочи- няешь / Закон природы... Кстати б ей закон / На новый год. Нет, знаю, ты мечтаешь / Об Оленьке Варлянской...» [Языков 1988, 100].

В. Бенедиктов в стихотворении «Неотвязная мысль» ставит сложную техническую задачу: показать оппозицию «молодость / старость мысли» через противопоставление нескольких женских имен-отчеств как знаков поэтической мощи / немощи; различные этапы жизни поэта определяются разными женскими именами. Вот молодость: «Да как жаркое сердце свяжется / С этой думкою полюбовною – / Вся вселенная тебе кажется / Софьей Павловной; Ольгой Львовною...», а вот старость: «Не сравню ж тебя я, беззубую, / С Софьей Павловной, с Ольгой Львовною. / Отцепись же ты, сухопарая, / Неотвязная, безотходная! / Убирайся прочь, баба старая! / Фекла Савишна ты негодная!» [Языков 1988, 100]. «Ольга Львовна» оказывается знаком молодости, а «Фекла Савишна» – наоборот.

В творчестве Каролины Павловой имя Ольга встречается часто. Эмоциональный спектр его употребления широк: от трагического в «Кадриле» до откровенно снижающего, экспромтного: «Что стали в пень вы, Ольга Алексевна? / Зачем глядеть, с карандашом в руке, / На белый лист так мрачно и плачевно? / Скажите мне, carissima, perche?» [Павлова 1964, 208]; «Каких-нибудь стихов вы требуете, Ольга! / Увы! стихи теперь на всех наводят сон... / Ведь рифма, знаете, блестящая лишь фольга, / Куплет частехонько однообразный звон!» [Павлова 1964, 149]. Рифму «Ольга – фольга» мы помним еще от Дельвига.

Часто Ольга мелькает в стихах, «как мимолетное виденье». Например, в стихотворении Аполлона Григорьева «Отрывок из сказаний об одной темной жизни» Ольга остается некоей романтической тайной прошлого героя: «Когда ж напомнил я ему / Про Ольгу... к прошлому всему / Печально-холоден, зевнул / Мой Юрий и рукой махнул...» [Григорьев 2001, 69].

В «Сумасшедшем» А. Апухтина девочка Оля возникает как часть бреда героя, по которому можно восстановить трагические события его прошлого: «Но что с тобой, Мари? / Как ты осунулась... страдаешь все глазами? / Садись ко мне поближе, говори, / Что наша Оля? Все растет? Здорова? / О, Господи! Что дал бы я, чтоб снова / Расцеловать ее, прижать к моей груди... / Ты приведешь ее?.. Нет, нет, не приводи! / Расплачется, пожалуй, не узнает, / Как, помнишь, было раз... А ты теперь о чем / Рыдаешь? Перестань!.. / Да, васильки, васильки... / Много мелькало их в поле... / Помнишь, до самой реки / Мы их собирали для Оли. / Олечка бросит цветок / В реку, головку наклонит... / “Папа, – кричит, – василек / Мой поплывет, не утонет?!”» [Апухтин 1991, 251]. У этой Олечки традиционно «глазки голубые». К семантике детства в имени Олечка добавляются трагедия и воспоминание.

В поэзии XX в. сестры Ларины становятся предметами стихов, их образы развиваются, начинают жить новой жизнью. Ю. Верховский в стихотворении «Мечта» (1917) переосмысливает отношения Ленского и Ольги. У Пушкина было: «Владимир и писал бы оды, / Да Ольга не читала их», а у Верховского возлюбленная внимательно слушает: «Тебе, как Ольге милый Ленский, / Влюбленные стихи читает твой поэт – / Возвышенной души неистощимый бред; / И, кудри опустив, в слезах невольной неги, / Впиваешь ты душой струи его элегий» [Верховский 2008, 14].

Для С. Шервинского сестры Ларины неразрывны; в стихотворении «Две музы» их именами определяется типология двух основных видов поэзии: «Различные лицом и в существе, / Как две сестры Йемена с Антигоной / Или Татьяна с Ольгой несмышленной, / Меж нами существуют Музы две. / У младшей нет смятенья в голове, / Ей неизвестен крови вкус соленый, / Она твердит один напев хваленый, / Не видит лжи и судит по молве. / А старшую тревожат позывные / Минувшего; досель в часы ночные / Неотвратимый ужас к ней летит...» [Шервинский 1997, 78].

В восьмистишии Б. Поплавского (1925) снова упомянуты обе сестры Ларины. Главным оказывается не различие между ними, а родство: «Зима и тишина глядели / Как две сестры через забор / Где птицы в полутьме галдели / Холодный покидая двор, / А в доме Ольга и Татьяна / Писали при свечах письмо / Пока над желтым фортепьяно / Летала пепельная моль» [Поплавский 1999, 416].

В. Маяковский в стихотворении «Юбилейное» (1924) тоже сводит сестер вместе: «Муза это / ловко / за язык вас тянет. / Как это / у вас / говаривала Ольга?.. / Да не Ольга! / из письма Онегина к Татьяне...» [Маяковский 1955–1961, VI, 80].

В. Хлебников в поэме «Синее оковы» (1922) добавляет к числу «Ольгиных рифм» рифму «ольха»: «Бывало, я, угрюмый и злорадный, / Плескал, подкравшись, в корнях ольхи, / На книгу тела имя Ольги» [Хлебников 1928, 293].

Часто имя появляется один-два раза в каком-то бытовом контексте – «Соррентийские фотографии» Вл. Ходасевича, «Абрамцево» Л. Мартынова; «Спекторский» Б. Пастернака и т.д. Такие спорадические упоминания поддерживают актуальность имени и уместность его в самых разных контекстах и эмоциональных состояниях.

У С. Маршака есть добрая детская считалочка про девочку Олю «Покатилось, покатилось Олино колечко».

Ольга возникает в поэзии и как просто благозвучное имя – например, в стихотворении С. Петрова «Имена» «Но имя – икона иль фольга / вокруг ликов блудниц и мадонн? / Азалия, Юлия, Ольга – / венец из любимых имен» [Петров 2008, 459]. Поэта явно прельщает аллитерация. Рифма «Ольга – фольга» знакома нам с первой половины XIX в.

Итак, перед нами прошли некоторые (разумеется, далеко не все!) героини русской поэзии, носящие имя Ольга. Даже беглый взгляд замечает наличие двух линий: полного имени Ольга – высокой, торжественной, часто

трагической; и уменьшительно-ласкательной формы Оленька – светлой, яркой, веселой. Форма «Оля» находится посередине и допускает широкий диапазон оттенков: от сатирического до сентиментального. С Олей, Оленькой связана топика детства.

Обе эти составляющие существуют в постоянном взаимодействии, поддерживают друг друга, делают ореол имени практически не знающим границ. Мы начали статью с цитаты из «Имен» П. Флоренского, закончим цитатой оттуда же: «По своей цельности, Ольга безостаточна и по своему прямолинейна, не в смысле прямолинейности способа действий, каковой бывает в Ольге очень приспособительный к условиям и потому иногда извилистый, а в смысле самой цели: раз направившись волею к известной цели, Ольга вся без остатка и без оглядки уйдет в достижение этой цели, не шадя ни окружающего и окружающих, ни себя самое, почти до саможертвоприношения этой цели. Н к ней, она ничем не может быть остановлена и поставленное пред нею препятствие, если не разрушит, то обтечет» [Флоренский 2000, 271]. Выводы из нашего быстрого анализа не противоречат словам ученого. Кстати, свою старшую дочь Флоренский называл Ольгой.

Мы умышленно не касались прозы. Для этого нужна новая статья.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антокольский П.Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1971.
2. Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. (Библиотека поэта. Большая серия).
3. Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. М., 1981. (Литературные памятники).
4. Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л., 1983. (Библиотека поэта. Большая серия).
5. Берггольц О.Ф. Избранные произведения. Л., 1983. (Библиотека поэта. Большая серия).
6. Благасова Г.М., Шеховская Н.Л. Рифмованные послания И.А. Бунина «чудной девочке» Оле Жировой // Литература в школе. 2017. № 5. С. 2–6.
7. Вега М. Ночной корабль. М., 2009.
8. Верховский Ю. Струны. М., 2008.
9. Вознесенский А. Антимир. М., 1964.
10. Григорьев А. Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб., 2001.
11. Гумилев Н. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М., 2001.
12. Дельвиг А.А. Сочинения. М.; Л., 1986.
13. Державин Г.Р. Сочинения / под ред. Я.К. Грота. Т. 1. СПб., 1864.
14. Оперные либретто. «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. 2-е изд. М., 1963.
15. Ершов П. П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976. (Библиотека поэта. Большая серия).
16. Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. (Библиотека поэта. Большая серия).

17. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964.
18. Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
19. Лифшиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989.
20. Ломоносов М.В. Избранные произведения. М., 1986.
21. Мартынов Л.Н. Нескончаемый рассказ // Кругозор. 1964. № 5. С. 4.
22. Маяковский В.В. Собрание сочинений: в 13 т. М., 1955–1961.
23. Муравьев А.Н. Таврида. СПб., 2007.
24. Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
25. Павлова К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. (Библиотека поэта. Большая серия).
26. Петров С. Собрание стихотворений. Кн. 1. СПб., 2008.
27. Полежаев А.И. Стихотворения А. Полежаева. М., 1832.
28. Полонская Е.Г. Стихотворения и поэмы. СПб., 2010. (Новая библиотека поэта. Малая серия).
29. Поплавский Б.Ю. Сочинения. СПб., 1999.
30. Поэзия Серебряного века. М., 2007.
31. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959–1962.
32. Пчелов Е.В. Династия Романовых: генеалогия и антропонимика // Вопросы истории. 2009. № 6. С. 76–83.
33. Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971. (Библиотека поэта. Большая серия).
34. С.С. Бобров // Поэты 1790-1810-х годов. Л., 1971. (Библиотека поэта. Большая серия). С. 68–160.
35. Слуцкий Б.Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М., 1991.
36. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1969. (Библиотека «Огонек»).
37. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. (Библиотека поэта. Большая серия).
38. Флоренский П.А. Ольга // Флоренский П.А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Ч. 2. М., 2000. С. 265–272. (Философское наследие. Т. 129).
39. Херасков М.М. Избранные произведения. Л., 1961. (Библиотека поэта. Большая серия).
40. Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 1. Л., 1928.
41. Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. (Библиотека поэта. Большая серия).
42. Шервинский С.В. Стихотворения. Воспоминания. Томск, 1997.
43. Языков Н.М. Свободомыслящая лира. Стихотворения. Поэмы. Жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям. М., 1988.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Blagasova G.M., Shekhovskaya N.L. Rifmovannyye poslaniya I.A. Bunina

“chudnoy devochke” Ole Zhirovoy [I.A. Bunin’s Rhymed Messages to the Wonderful Girl Olya Zhirova]. *Literatura v shkole*, 2017, no. 5, pp. 2–6. (In Russian).

2. Pchelov E.V. Dinastiya Romanovykh: genealogiya i antroponimika [The Romanov Dynasty: Genealogy and Anthroponymics]. *Voprosy istorii*, 2009, no. 6, pp. 76–83. (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

3. Florenskiy P.A. Ol’ga [Olga]. Florenskiy P.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 3, part 2. Series: Filosofskoye naslediyе [Philosophical Legacy], vol. 129. Moscow, 2000, pp. 265–272. (In Russian).

**(Monographs)**

4. Nabokov V. *Kommentariy k romanu A.S. Pushkina “Evgeniy Onegin”* [Comments to the Novel “Eugene Onegin”]. St. Petersburg, 1998. (In Russian).

**Довгий Ольга Львовна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ. Научные интересы: русская поэзия XVIII – первой трети XIX в., микрофилологический метод интерпретации поэтического текста, А.Д. Кантемир, А.С. Пушкин, бестиарный код русской поэзии, ономастика.

E-mail: olga-dovgy@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0002-3957-7857

**Olga L. Dovgy**, Lomonosov Moscow State University; Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Senior Research Fellow at the Department of Literary Criticism, Faculty of Journalism, MSU; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: Russian poetry of 18<sup>th</sup> – first third of 19<sup>th</sup> centuries, microphilological approach to poetical text, A.D. Kantemir, A.S. Pushkin, bestiary codes of Russian poetry, onomastics.

E-mail: olga-dovgy@yandex.ru.

ORCID ID: 0000-0002-3957-7857

**Литература народов России**  
**Literature of the Peoples of Russia**

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00015

Р. М. Ханинова (Элиста)

**КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРИКЕ XX–XXI ВВ.\***

**Аннотация.** В статье рассмотрена литературная колыбельная песня, адресованная детям калмыцкими поэтами XX–XXI вв., в аспекте фольклорной традиции и ее трансформации. Колыбельная песня калмыцких литераторов не была объектом и предметом исследования, не издана и антология. В научный оборот нами введено 15 текстов 11 поэтов. Выявлена взаимосвязь литературной колыбельной песни с фольклорной в плане сюжетной модели, фабулы сна, мотивного ряда, системы персонажей, композиции, структуры, образов и стиля. Поэтика заглавия многих стихотворений проецирует жанровый архетип – «Колыбельная песня» («Саатулын дун» / «Өлгэн дун»), фокусирует адресата – «Нилх үрнд» / «Өлгэн дун» («Младенцу»). Влияние эпохи проявилось в политическом контексте литературных колыбельных песен 1930–1940-х гг., отчасти 1960-х гг., с советскими мифами о Большой семье, архетипами отца, матери, героя. Эволюция данного жанра от общественного к частному транслировала идею благополучного будущего детей в родной стране, служение которой было основой становления гражданина-патриота. Мир людей и мир природы в текстах выражают национальное мировоззрение и верования. Литературная колыбельная песня включала также элементы йоряла-благопожелания, заговора, охранительной магии, считалки, сохраняла традицию калмыцкой версификации. Русский перевод некоторых колыбельных песен калмыцких поэтов в той или иной степени соответствовал оригиналу, часть текстов положена на музыку.

**Ключевые слова:** калмыцкая колыбельная песня; калмыцкая литературная колыбельная песня; традиция; трансформация; русский перевод.

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

R.M. Khaninova (Elista)

**Lullaby in Kalmyk Lyrics:  
20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries\*\***

**Abstract.** The article examines literary lullabies by Kalmyk 20<sup>th</sup> – and 21<sup>st</sup> century poets in the aspect of folklore tradition and its transformation. Kalmyk literary lullabies have never been subject or object of any special research, and there is no published anthology. The paper introduces into scientific discourse 15 texts by 11 poets. The work reveals certain ties between literary lullabies and folklore ones in terms of plot patterns, dream fable, motifs, system of characters, structure, images and style. Poetics of titles in many poems manifests the genre archetype – ‘The Cradle Song’ (Kalm. *Саатулын дун, Өлгэн дун*), focuses on the addressee – ‘To the Child’ (Kalm. *Нилх үрнд*). The influence of the era can be traced in somewhat political contexts of literary lullabies of the 1930s – 1940s, and even 1960s, abundant in Soviet myths about the Big Family, archetypes of Father, Mother, and Hero. Evolution of the genre from public towards private aspects was communicating the idea of expected happy future for children in their Motherland, devoted labor for the latter’s cause constituting the ideological basis of becoming a truly patriotic citizen. The human and natural worlds depicted manifest the ethnic worldview and beliefs. Literary lullabies involve elements of well-wishing *yöral’s*, spells, protective magic, counting-out rhymes, and used to maintain the Kalmyk versification tradition. Russian translations of some Kalmyk poetic lullabies to a certain extent agree with original texts, a few of them have been set to music.

**Key words:** Kalmyk lullaby; Kalmyk literary lullaby; tradition; transformation; Russian translation.

По словам Б.М. Коваевой, «непрекращающийся процесс трансформации калмыцкой песни, безусловно, продлевает жизнь некоторым песенным жанрам и в то же время способствует угасанию народной песенной традиции как вида искусства» [Коваева 2017, 3].

Колыбельная песня в калмыцком фольклорном наследии текстуально зафиксирована в небольшом количестве по разным причинам. Этот жанр всегда находился на периферии внимания этнографов, фольклористов, историков XVIII–XIX вв. Их разыскание и изучение, прерванное трагическими событиями XX в. (Великая Отечественная война и тринадцатилетняя ссылка калмыцкого народа), возобновлено с 1960-х гг. Одна из таких песен с нотами впервые представлена А.Ш. Кичиковым в 1983 г. [Кичгэ Т. 1983, 4]. Тем не менее, до сих пор исследование этого жанра малоисследованно и замедленно, нет сборника калмыцких народных колыбельных песен. Пять образцов данного жанра включены в книгу Т.Г. Басанговой (Борджановой) «Детский фольклор калмыков» (раздел «Саатулһна дуд» / «Колыбельные песни») [Басангова 2009, 24–29]. Семь колыбельных пе-

сен из устного народного творчества ойратов вошли в книгу «Шинжэнэ өөрдирин күүкдин келнэ билг. Детский фольклор ойратов Синьцзяна» (раздел «Күүкд саатулх дууни үгмүд» / «Тексты колыбельных песен») [Шинжэнэ өөрдирин күүкдин келнэ билг... 2010, 6–10], одна – в статью Б.Х. Борлыковой [Борлыкова 2013, 200–201]. Все эти образцы не сопровождаются нотами из-за того, что их мелодии утрачены.

Как известно, калмыцкий песенный фольклор подразделяется на две большие группы: «ут дун» («протяжная песня») и «ахр дун» (короткая песня). К «ахр дун» относится, например, колыбельная песня. Мнения современных исследователей, классифицировавших калмыцкую колыбельную песню, разнятся: согласно А.Ш. Кичикову [Кичгэ Т. 1983, 4], Т.Г. Басанговой [Басангова 2009, 4] и Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2014], данный жанр, генетически восходя к заклинаниям, относится к детскому фольклору (созданному для детей), к поэзии пестования, согласно Ван Гао Чао, Б.Х. Борлыковой, – к семейно-бытовым песням [Ван Гао Чао 2012, Борлыкова 2014].

Терминологически колыбельная песня обозначена четырьмя способами словосочетаний. Три из них образованы от существительного «люлька, колыбель» (калм. «бүүвэ», «дүүжн», «өлгэ») [Калмыцко-русский словарь 1977, 131, 221, 414], которое в связке определение (колыбельная) + существительное (песня, калм. «дун») передает значение «колыбельная песня»: 1) бүүвэн дун; 2) дүүжнгин дун; 3) өлгэн дун. Четвертый способ словосочетания образован от глагола «саатулх» – убаюкивать, соответственно «саатулын дун» (букв. «убаюкивающая песня»). Ср. «бүүвэлх» – 1) баюкать песней, 2) пеленать (грудного ребенка); «бүүвэ», «бүүвэлһн» – убаюкивание [Калмыцко-русский словарь 1977, 131]. Калмыцкие исследователи в основном используют термин «саатулһна дуд» («колыбельные песни»). Ср. в монгольском фольклоре: «буувэйн дуу» («колыбельная песня») от существительного «бүүвэ» («люлька, колыбель»), соответственно «бүүвэй» – бай-бай, убаюкивание; «бүүвэйлэх» – баюкать, убаюкивать [Большой академический монгольско-русский словарь 2001, 299].

У калмыков в прошлом люлька представляла собой ящик из тонких досочек, подвешенный на креплении, внутри он устилался тканью, снаружи (во время холодов) обтягивался войлоком и покрывалом, обвязывался бечевкой [Бергман 1991, 118]. Эти детали отмечены в ойратском йоряле-благопожелании люльке-өлгэ: «Оосрнь бат, өлвгнь зузан, үсн шинг цаһан. – Пусть завязь у люльки будет крепка, пусть будет постель толста, бела, как молоко» [цит. по: Борджанова 2007, 193]. Сравнение с молоком актуализировало сакральность вещи, поскольку молочные продукты относились к священной еде. Люлька передавалась от старших детей к младшим.

По жанровому определению В.В. Головина, «колыбельная – песня, адресованная младенцу, находящемуся в состоянии перехода, и функционально направленная на его завершение» [Головин 2000].

Как все колыбельные песни народов мира, калмыцкая также выполняла несколько функций – «функцию успокоения-усыпления, охранительную,

\*\* The study was conducted as part of the state subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (registration number AAAA-A19-119011490036-1).

прогностическую и эпистемологическую. Реализация данных функций в контексте традиционного мировоззрения обеспечивает как этапное, так и целостное “завершение” переходного состояния – сон и выход адресата жанра из “переходно-опасного” статуса в благополучное будущее» [Головин 2000]. Колыбельная песня встречается и в составе некоторых калмыцких народных сказок, например, в сказке о Будигар-Мерген-багаре с мотивом узнавания, таким образом, о племяннике [Манджиева 2014], в сказке о Хараде-Мерген-багаре – о сыне [Борджанова 2007, 194]. Ср. подобный мотив в монгольских легендах [Кульганек 2010, 133–134]. Для колыбельной песни, как подчеркивают исследователи, традиционно характерны фабула сна и роста, основные мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения и др. [Головин 2000]. Это относится и к колыбельной песне калмыков, но в известных нам образцах нет мотивов смерти, страха (персонажей-вредителей типа Буки, волка и др.), мифологических персонажей-успокоителей вроде Сна и Дремы, Успокоя и Угомона. Поэтика заглавия указывала на жанр («Бүүвэн дун»), на формулы-маркеры, выполняющие роль припева («Бүүвдэ», «Бүүвэ», «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвдэ»), равнозначные «баю-бай», «баюшки-баю», «люли-люли»).

В калмыцкой лирике разысканная нами колыбельная песня адресована младенцу / ребенку, но развивалась она на периферии жанровой системы национальной литературы и не имела широкого распространения, как в прошлом, так и в новом веке. Калмыцкая литературная колыбельная песня не была объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении, нет и ее антологии. Если народная колыбельная песня отличается в общем импровизационным характером, то литературная, часто следуя за фольклорным аналогом, отвечает требованиям стихотворного жанра в аспекте ЗФК (заголовочно-финального комплекса), поэтики, версификации, разнообразной адресации. Как и фольклорная, колыбельная песня калмыцких поэтов мало переведена на русский язык, при этом первая имеет, как правило, дословный перевод ученых, а вторая – художественный перевод. Для части таких литературных песен музыка написана композиторами, тексты с нотами опубликованы в немногих песенных сборниках.

Первые колыбельные песни в калмыцкой лирике 1930–1940-х гг. соответствовали советской колыбельной песне, востребованной тоталитарной властью в идеологических, агитационно-пропагандистских целях: младенец рос в счастливой семье-стране под неусыпной заботой отца народов – Сталина [Богданов 2007]. Одна из таких колыбельных песен принадлежала Церену Леджинову (1910–1942). Датированная 1938 г., она опубликована в газете «Улан хальмг» («Красный калмык») в 1939 г. Ее название «Нилх үрдэн» («Младенцу») подчеркивало обращение к адресату: «мини үрн» («мое дитя»), «көөрк мини» («моя бедняжка»), «хөөтк мана» («наше будущее»), просьбу-рефрен – «бичэ ууль» («не плачь»), мотивы утверждения сна – «унт» («спи»), семьи – любовь родителей, мотивы страны –

«эңкр төрскнч дурта» («родина <тебя> любит»), благополучного будущего – «өнр жирһл тосх» («встретит <тебя> лучшая жизнь»), подкрепленного метафорой: «Төрскн орн-нутгчн / Торһар чама цуһлх» («Родина завернет тебя в шелка») [Лежнэ Ц. 1939, 3]. Ср. в русской колыбельной песне формулы-маркировки мягкого, мехового обещают и будущее богатство [Головин 2000]. Современный русский перевод В. Стрелкова и Д. Долинского отступает от леджиновского оригинала включением формулы «люли», пейзажной картины (ночь, тучи, сад, месяц), изменением третьей строфы: «Родина склонила / Над тобой свой лик... / Маленький мой, милый, / С нею ты – велик!» [Леджинов 1964, 13].

Стихотворение «Өлгэн күүкдт» («Младенцу», 1940) Гари Шалбурова (1912–1942) в целом отвечает жанру колыбельной песни (центральная часть), правда, имеет кольцевое ситуативное [Карпов 2012, 80] обрамление: мать качает ребенка, и он после колыбельной песни заснул. Психологический параллелизм являет мир человека и мир природы. Вначале показан летящий над широкой степью горный сокол, в самой колыбельной мать поет ребенку о том, что в небе летит на самолете его отец, прославивший страну друг неба – сокол, завершается стихотворение полетом самолета-сокола. Сам текст колыбельной состоит из четырех катренов с припевом: «Унт, бичкн, унт, / Икэр чидл хура. / Өсэд, боссн цагтан / Эврэ эцкэн дурá» [Шалвра Н. 1940, 18]. «Спи, дитя, спи, / Набирайся сил. / Когда вырастешь, / Подражай своему отцу» (здесь и далее приводится наш смысловой перевод).

Характерно, что отец ребенка – летчик, олицетворяющий миф о «сталинских соколах», нашедший отражение и в калмыцкой поэзии тех лет. По словам Х. Гюнтера, «миф о летчиках воплощает лозунг эпохи “вперед и выше” самым наглядным образом <...> Советские летчики 1930-х годов предстают как верные сыновья “любимого отца” Сталина, который является их “вдохновителем” и “организатором” побед» [Гюнтер 2010, 194, 193]. Советский миф о Большой семье-стране во главе с отцом Сталиным реализован в следующей строфе колыбельной: «Унтж кевтх тадниг / Аав Сталин меднэ. / Улм сэн жирһлитн / Өдр болһн делднэ» [Шалвра Н. 1940, 18], т.е. мать переходит от частного к общему, утверждая, что отец Сталин знает обо всех спящих детях, которых ждет жизнь, все более прекрасная день ото дня. Ср. с «Колыбельной» М. Исаковского: «Даст тебе силу, дорогу укажет / Сталин своєю рукой...», с «Колыбельной» С. Маршака о лучшем друге ребят [см. Богданов 2007]. «Мотивам убаюкивания и сна в колыбельных песнях часто сопутствуют мотивы бодрствования и бдительности тех, кто призван охранять спящего. Те же мотивы издавна используются в политической культуре и пропагандистских контекстах» [Богданов 2007]. Затем мотив будущего в шалбуrowsкой колыбельной сфокусирован на ребенке, который вырастет богатырем, подобно великому Алому Хонгору из эпической страны Бумбы. Мать выражает уверенность в том, что ее сын-герой преодолет беды-невзгоды, разгромит любого врага, имя его будет устрашать неприятеля. Здесь понятие «враг» как мифологизирован-



ный образ противопоставит счастью Большой семьи, «в тоталитарном обществе враг и герой – явления, обуславливающие друг друга» [Гюнтер 2010, 199, 200]. Так в колыбельной Шалбуурова актуализированы мотивы природы, сна-роста, счастливого будущего, малой и большой семьи, страны, архетипы мудрого отца, героя и врага. Глагольный рефрен-императив «унт» («спи») с другим императивом «дурá» («подражай») проецирует переход от частного, интимного к общественному, публичному – подражай не только родному отцу, но и мудрому отцу Сталину. В таком политическом контексте образ обычной матери трансформируется в глобальный образ Родины-матери. «Выражение нежных чувств к ребенку санкционируется коллективно и идеологически, а сама сфера идеологии оказывается открытой для ответной интимности» [Богданов 2007].

Тот же социально-политический аспект обнаружен в колыбельной Тимофея Бембеева (1930–2003), написанной спустя двадцать лет. В оригинале «Саатулын дун» («Колыбельная песня», 1960) посвящена сыну поэта – Вадикдэн (Вадику) [Бембин Т. 1960, 15], в русском переводе А. Николаева – «Моим сыновьям» [Бембеев 1966, 17]. Стихотворение состоит из четырех строф с припевом: «Хоңх мет жиңнэд, / Хээмнь, бичэ ууль. / Сээхн иньг, дегдэмлм, / Саатулсн айсдм унт, / Унт, кукм, унт, / Уульл уга унт» [Бембин Т. 1960, 15]. «Звеня, как колокольчик, / Любимый, не плачь. / Милый дружок, птенчик мой, / засыпай под мой колыбельный напев, / Спи, мое дитя, спи, / Засыпай без плача». Колыбельная начинается с мотива сна-роста (младенец засыпает с соской во рту), переходящего в мотив героического будущего – освоение Луны с развевающимся советским флагом, до которой домчится спутник; при этом спутник отождествляется с волшебным богатырским конем Аранзалом, а ребенок – с богатырем. Мотив героического будущего взаимосвязан с мотивом благополучного будущего – со строительством коммунизма в стране: «Коммунизмин үүдинь жиңнүлэд, / Көөркм, секэд орхч» [Бембин Т. 1960, 16]. Автор использовал метафору: «В двери коммунизма, звонко раскрыв, войдешь, мой милый». В свой перевод бембеевской колыбельной песни А. Николаев вставил пейзажную картину с дождем, ввел рефреном формулу-маркер «баюшки-баю», «размыл» припев, соединил героика и строительство в будущем малыша («пахарь и боец»), объединил поколения: «В коммунизм тебе дорогу / Открывал отец» [Бембеев 1966, 18].

В другом произведении, названном «Чонын саатул» («Волчья колыбельная», 2001), Бембеев сделал адресатом маленьких волчат. В то же время автор «столкнул» здесь в названии и подзаголовке («Деермчин частр» / «Гимн разбойников») два разных жанра – колыбельную песню и гимн. Несмотря на это, «Чонын саатул» по фабуле сна именно колыбельная, которую волчица поет своим детенышам. Ср. монгольскую легенду о первой колыбельной песне, родившейся от воя волчицы, лишившейся найденного и выкормленного ею человеческого младенца, которого потом забрали люди; здесь отголоски мифологических представлений древних монголов о своем тотемном животном – волке [Кульганек 2010, 133]. В

отличие от первой своей колыбельной Бембеев в этом случае создал текст без деления на куплеты и припев, но ввел рефрен-императив – «унтыт», «бичэ уультн», «уульл уга унтыт» («спите», «не плачьте», «засыпайте без плача»). Мать-волчица обращается к волчатам с любовью и лаской, называя их «альвн бормуд» («озорные серые»), «бичкн гоогас» («маленькие сосунки»), «архта эрмуд» («способные голыши»). Она желает им увидеть во сне объедки коровы, вырасти сильными и здоровыми, уговаривает не страдать от голода – найдутся для них овечий хвост, конская грива. В начале песни мать задает детям риторические вопросы: озорные волчата явились к ней для того, чтобы пососать овечий хвост, вкусить конскую гриву, обглодать бычью голову, вырасти на верблюжьем горбу? Способные голыши родились, чтобы быть похожими на своего отца? Перечислительный ряд домашних животных, привычных для кочевников, упоминается как добыча для волчьего семейства. Таким образом, в этой колыбельной есть традиционные мотивы обращения матери к адресатам-детям с их любовной характеристикой, сна-роста, благополучного будущего, семьи, появляются новые мотивы – сновидения и еды-угощения.

В «Колыбельной песне» («Өлгэн дун», 1963) Михаила Хонинова (1919–1981), посвященной сыну Айте («Мини Айтад»), три куплета без припева: «Бичкн өкэр иньгм, / Бүлэkn өлгэдэн нөөрсич, / Байр заян иньгм, / Баатр болж өсич. // Цагин сээнд харсн / Цахан хааллд орхч, / Сарин бийдн күрсн / Седкл дүүрн ирхч. // Жирл нас зүүх, / Жигтэ үрн төрв, / Көлинь дөрэд күргх, / Кесг нерд харх» [Хоньна М. 1963, 63]. В нашем художественном переводе: «Маленький милый дружок, / В теплой ты люльке усни, / Радость судьбы, мой сынок, / Станешь батыром, расти. // К жизни прекрасной, малыш, / Белой дорогой пойдешь, / Месяц тебе лишь, малыш, / Много узнаешь, придешь. // Пусть много лет у тебя / Будет всегда впереди – / Ноги коснутся стремян, / Имя прославишь, скажи». С самого начала появляется мотив люльки с определением «теплая», в которой автор желает сыну уснуть (мотив сна), вырасти богатырем (мотив будущего), благодарит судьбу (богов) за такую радость, желает младенцу белой дороги, потому что он родился в хорошее время (мотив настоящего). Дорога жизни в связке с определением «белая» в представлениях монгольских народов манифестирует лучшее, чистое, святое, благополучное. Пожелание долгой жизни малышу и седлания коня актуализирует преемственность поколений с прославлением рода / народа / страны. Ср. с начальными строками калмыцкого йоряла-благопожелания в честь наречения новорожденного именем: «Пусть дитя родителей, / которое нарекают, / ступает по светлому пути предков. / Да родятся за ним сестры и братья. / Пусть ноги его коснутся стремян, / А руки достанут до тороков...» (пер. В. Еременко) [Калмыцкое устное народное творчество 2007, 278]. Ср. с благопожеланием синьцзянских калмыков: «<...> Родившись по благословению / Небесных покровителей – зая, / Хозяин быстрого скакуна, / Мой сын, нареченный Улан Хонгором, / Лежишь ты в широкой колыбели, / Смастеренной из красного сандала, / Посасывая белый овечий хвост...» [Цацлын

дееж 1997, 55].

Политический контекст наблюдаем у Эрнеста Тепкенкиева (1929–2017) в колыбельной песне под названием «Унтыч, күүкм, өсич» («Спи, мое дитя, расти», 1968) с припевом, в котором звучит призыв к младенцу спать, перестать плакать, отдохнуть, глаза закрыв, предаться сну. Два куплета развивают мотивы будущего, в котором ребенок вырастет полезным для своей советской родины («Күндтэ Советин Төрскндэн / Кергтэ үрнь болхич» [Төвккин Э. 1968, 24]), отсюда пожелание человечеству существовать без войны, а малышу – расти в счастье. Адресатом второго стихотворения поэта «Амр саатул делднэ» («Время игр заканчивается», 1986) стал не один ребенок, а малыши детского сада, место сна – не люлька, а кровати. В пяти куплетах обыгрывается понятие «тихого часа» – послеобеденного сна в детсаду: «Үдин хөөн / Үүдн хаагдв. / Номһн час / Нөр дурдв» («После обеда / закрылась дверь. / Тихий час / пожелал <детям> сна» [Төвккин Э. 1986, 73]). Поэтому рефреном-припевом в трех строфах звучит призыв воспитательницы: «Так-чик! / Так-чик!» («Ти-ше! Ти-ше!»). Она обращается к детям: «Тагч болтн цуһар! / Тас дууһан зогсатн!» («Все затихните! Не разговаривайте!») [Төвккин Э. 1986, 73]. Указание на саму колыбельную звучит в тексте: «Таалта цаг ирнэ, / Тааста айс саатулна» («Ласковое время пришло, Приятная песня убаюкивает») [Төвккин Э. 1986, 73]. Поэтому «Номһн дүүрв, / Нүдн аныгдв» («Тишина наступила, глазки закрылись») [Төвккин Э. 1986, 73]. Колыбельная завершается как бы словами детей, что им нравится такой отдых, он им полезен, пришло время для сна, закончилось время для игр: «Садын даран манд / Сэн, берк зокна. / Амрх цаг ирэд, / Амр саатул делднэ» [Төвккин Э. 1986, 73]. Диалогическая композиция включает в колыбельную песню воспитательницы ответную реакцию детей, переданную ее словами. Подтверждением тому стало переложение этого стихотворения поэта уже под другим названием «Саатулын дун» («Колыбельная песня») на музыку Б. Манджиева: заключительный куплет стал вторым. Вместо формулы-маркера «баю-бай» эту функцию приняло слово «тагчг» («тише»), поэтому композитор преобразовал исходный текст, создав свой припев из разных строк оригинала: «Таг-чик, таг-чик! / Таалта цаг ирнэ. Таг-чик, таг-чик! Тааста айс саатулна. Таг-чик, таг-чик! Тагчг болтн цуһар. Таг-чик, таг-чик! Тас дууһан зогсатн» [Тепкенкиев 1997, 13]. «Ти-ше, ти-ше! / Ласковое время пришло. / Ти-ше, ти-ше! / Приятная песня убаюкивает. / Ти-ше, ти-ше! / Все затихните. / Ти-ше, ти-ше! / Не разговаривайте». Эта литературная колыбельная песня поэтом не относится к «ночной» поэзии, по определению Л.Н. Тихомировой [Тихомирова 2012], поскольку ее хронотоп – послеобеденный сон в детском саду.

Ср. Вера Шуграева (г.р. 1940) в стихотворении «Саатулын дун» («Колыбельная песня», 2010) также использовала в качестве подобного припева формулу-маркер «тагчг»: «Тагчг, тагчг, / Унт, унтич. / Тагчг, тагчг, / Уульхмн биш. / Тагчг, тагчг, / Удан унтич. / Тагчг, тагчг, / Серхм биш. / А-а-а, а-а-а» [Шуграева 2010]. «Тише, тише, / Спи, засыпай. / Тише,

тише, / Не надо плакать. / Тише, тише, / Спи подольше. / Тише, тише, / Не просыпайся». В этой колыбельной поэте вначале ввела мотив люльки: «Өлгэ дотр торһн көнжл, / Өкэр көвүн көнжл дор. / Сөөһәр шам герт шатна, / Сөөһәр ээж ду дуулна» [Шуграева 2010]. «В люльке шелковое одеяло, милый сынок под одеялом. / По ночам в доме горит свет, / По ночам мать песню поет». Здесь также звучит мотив благополучного будущего: «Маһдур шин өдр ирх, / Мини көвүн гүүһэд наадх. / Чидл авад, көвүм серх, / Чиирг баатр болад өсх» («Завтра придет новый день. / Мой сынок побежит играть. / Силу набрав, мой сынок проснется, / вырастет крепким богатырем») [Шуграева 2010]. Во втором куплете подчеркнута характеристика колыбельной песни в исполнении матери: «Эңкр түүнэ айснь сээхн. / Чини төлэ дууһан дуулна» («Милая песня ее хороша. / Ради тебя поет песню») [Шуграева 2010б].

В другой колыбельной песне поэтессы под тем же названием «Саатулын дун» (2014) в качестве припева звучит мотив убаюкивания: «а-а-а». Колыбельная начинается со времени суток: «Нариг сар сольна, / Нөөртэн цугтан орна», т.е. «Солнце сменила луна, / Все засыпают». В стихотворении главный персонаж уже не младенец, а ребенок постарше, умеющий считать до десяти. И это не собственное дитя, а внучка (*калм.* «зе күүкн»). Здесь тоже есть указание на сон (ребенок, закрыв глаза, засыпает) и сновидение (ночью звезды подмигивают, покажут ему хорошие сны). В колыбельную включен трансформированный элемент калмыцкого заговора от бессонницы: «Чамдан дурта мисс / Цөгц ус өгх» («Любящая тебя кошка принесет чашку воды») [Шуграева 2014]. В известном подобном заговоре золотое ведро с водой приносит мышка, представительница иного мира, мира темноты, в который попадает во сне ребенок [Борджанова 2007, 31–32; Ханинова 2012, 139–141]. Так в колыбельной поэтессы появляется мотив дарения (еды). Кроме того, включен мотив «все спят, и ты спи»: «– Һаг-Һаг, – келдг / Һалун шовун унтна. / – Һэг-Һэг, – келдг / Һурвн нуһсн унтна» («Гаг-гаг, – так говорящий гусь спит. Гяг-гяг, – так говорящие три утки спят») [Шуграева 2014]. В мир колыбельной введены домашние птицы, маркерами их узнавания ребенком становятся звукоподражания. В ранней «Колыбельной» («Саатул», 2000) Шуграевой введен фольклорный маркер-припев: бүүвдэ, т.е. баю-бай. Здесь три куплета с припевом: «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ. / Бичкн иньгм, унтыч» («Баю, баю, бай. / Мой дружок, засыпай») [Шуграева 2000, 14]. Хронотоп первого куплета: «Сар теңгрт харна, / Сөөһин дун соңсгдна. / Бул деерэн дерләд / Бичкдүд зүүд үзнэ» [Шуграева 2000, 14]. «Луна появилась в небе, / Слышна ночная песня. / На пуховых подушках / Младенцы видят сны». К формуле-маркеру «все спят, и ты спи» присоединен и персонаж животного мира – зайчонок: «Тегин ноһа зууһад / Туулан кичг кевтнэ. / Өкэр көлэн дерләд / Өрүн күртл унтва» («Наевшись степной травы, / Лежит зайчонок. / Ножки свои милье подогнув, / Заснул до утра») [Шуграева 2000, 14]. Ср. в калмыцкой колыбельной песне «Бүүвэн дун»: «<...> Түңг бутын йоралд / Туулан кичг бээнэ. / Түгдгр бийэн хураһад, / Түгдиж кевтэд унтж, / Төрмһр көвүн, ун-

тич! / Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ» [цит. по: Басангова 2007, 28; Кичгэ Т. 1983, 4]. То же самое в ойратской колыбельной песне «Бүүвэ»: «<...> Түңг бутын йоралд / Туулан жулжх хорһдж. / Түгдһр бийән хураж, / Түгдиж кевтэд унтв. / Тормһр көвүн мини, унтич!» («У основания корневища ковыля / Зайчонок спрятался. / Сутулое тело свое собрав в комок, / Стал засыпать. / И ты, малыш мой, спи! / Баю-бай, баю-бай, баю-бай») [цит. по: Шинжэнэ өөрдирин күүкдин келнэ билг 2010, 6, 67]. Музыку к первой колыбельной поэтессы написал А. Манджиев [Шугран 2010, 68–71].

В колыбельной песне Егора Буджалова (1929–2009) название «Баю-бай» (2005) дано по-русски, в самом тексте начало каждого из четырех куплетов тоже маркировано: «Баю-бай, баю-бай». Первый куплет вводит мотив «все хотят спать, и ты спи»: «Баахн зуур амрцхай, / Баавань цуцрад таржана, / Бас унтхар седжәнэ» («Давай немного отдохнем. / Мама устала, / Тоже хочет спать») [Буджала Е. 2005, 25]. Второй и третий куплеты, также начинаясь с призыва отдохнуть, развивают мотив «все спят, и ты спи»: «Туула кичгүд унтцхана, / Тедн зүүд үзцхәнэ. <...> Хөөнэ хурһд цуцрж, / Цугтан унтхар кевтцхэж» («Зайчата спят, / Они видят сны. <...> Ягнята устав, улеглись спать») [Буджала Е. 2005, 25]. Мотив будущего, не столь отдаленного, проецирован на завтрашний день: «Мадн эрт босхмн, / Мадн ээждән одхмн» («Мы рано встанем, / Мы пойдем к бабушке») [Буджала Е. 2005, 25]. Короткий припев с незначительным изменением завершает каждый куплет: «Нэ, унт, унт, унт, / Сээхн юмн энтн! <...> Нэ, нүдән, нүдән ань, / Сээхн юмн энтн! <...> Унтыч, хээмнь, унтыч, / Сээхн юмн энтн!» («Ладно, спи, спи, спи, / Это хорошо! <...> Ладно, глаза, глаза закрой, / Это хорошо! <...> Засыпай, милый, засыпай, / Это хорошо!») [Буджала Е. 2005, 25]. В этой песне связь поколений показана на семейном уровне: мать – ребенок – бабушка. Введение формулы-маркера «баю-бай» в название и в сам текст обусловлено не столько экспериментом, сколько, видимо, незнанием калмыцкого эквивалента. Это подтверждает редкое обращение поэтов к маркеру «бүүвэ».

Мотив «всем пора спать, и ты спи» развернут Босей Сангаджиевой (1918–2001) в «Саатул» («Колыбельная», 1980), адресованной внучке. В стихотворении пять катренов, две последние строчки каждого из них образуют короткий припев: «Амрич, зе күүкм / Амулц төвкнүн унтыч» («Отдыхай, моя внучка, / Спи спокойно») [Санжжин Б. 1980, 130]. Такой же психологический параллелизм актуализирует время суток, когда мир людей и мир природы готовятся ночью ко сну, чтобы утром пробудиться. Солнце садится над широкой степью, а потом появится, чтобы играть с ребенком. Ясная луна мирно всходит, дождь стих, цветы опустили свои головки, жаворонки готовятся петь в ожидании утра. Ср. в калмыцкой колыбельной песне: «Харһн бутын йоралд / Хамг богшурһа хорһдж. / Хойр живрән хүмэд, / Харһуд кевтэд унтж» [цит. по: Басангова 2009, 28] («У корней сосны приютился воробей, / прижав два крыла, / заснул в темноте»). В переводе Г. Фроловым «Колыбельной» припев акцентирует мотив «все спят, и ты спи»: «Спи, моя внучка, / Усни, / Детям пора засыпать» [Сангад-

жиева 1983, 79]. Вместо жаворонков появились соловьи, а мотив будущего трансформирован: «Завтра мы выйдем с тобой / Новое утро встречать» [Сангаджиева 1983, 79], т.е. новый день будут встречать бабушка с внучкой. Из-за этого не использованы метафора и олицетворение из оригинала: «Нарн өрүндән шарлхл, / Наадхар чамаг күлэхл» («Утром солнце станет желтым, / Будет ждать тебя, чтобы поиграть с тобою») [Санжжин Б. 1980, 130].

Две колыбельные песни имеют сезонный хронотоп: зимний в стихотворении Анджи Тачиева (1920–1993) «Увлин салькн» («Зимний ветер», 1982) с подзаголовком «Өлгән дун» («Колыбельная песня»), весенний в стихотворении Николая Санджиева «Өлгән дун» («Колыбельная песня»). В первом примере олицетворение актуализирует название: «Увлин салькн / Урньдж шуукрна, / Үүд, терзэр / Орхар седнэ. / Уульсн эһичн / Соңсж оркад, / Үргэд цааран / Зулж одна» [Тачин А. 1982, 79]. «Зимний ветер сердито шумит, / Хочет войти в дверь, окно. / Твой плач / Услышав, / Он, тревожась, / Убежал». Припев объединяет все три строфы: «Үрглич, кукм, / Унтыч, кукм, / Таван авич, / Таалвр медич» («Спи, мое дитя, / Засыпай, мое дитя, / Получи удовольствие, / Познай негу») [Тачин А. 1982, 80]. Во второй строфе описан процесс баюканья / качания младенца в люльке. В третьей строфе – завершение ситуации с обращением к младенцу: глаза его закрылись, сон его победил, соска выпала изо рта, а обрадованные родители отошли от люльки (деталь – мать пошла на цыпочках).

«Колыбельная песня» («Өлгән дун», 2004) Н. Санджиева (г.р. 1956), написанная без припева из трех куплетов, начинается с приготовления ко сну ребенка: «Отхм көвүн / ордан орв» («Мой малыш / улегся в кровать») [Санжжин Н. 2004, 6]. Пейзажная зарисовка открывается описанием весеннего неба, тепла, затем звездной ночи. «Төгрг одн / Терзэр шаһана, / Чамла унтхар / Чирмэд бээнэ» («Круглая звезда / Заглядывает в окошко, / С тобою хочет спать, / Подмигивает») [Санжжин Н. 2004, 6]. Прием олицетворения вводится в общую картину месяц, к которому обращена просьба укрыть малыша: «Хулһр сар, / Хуча бол» (букв. «Корноухая луна, стань покрывалом») [Санжжин Н. 2004, 6]. Прилагательное «хулһр» («корноухий») и существительное «сар» («луна») создают художественный образ неполной луны (месяца) в виде уха. Мотив «всем пора спать, и ты спи» соединяет людей и природу: «Унт, көвүм, / Унт, одн» («Спи, мой малыш, / Спи, звезда») [Санжжин Н. 2004, 6].

Василий Чонгонов (г.р. 1956) в «Саатулын дун» («Колыбельная песня», 1989) трижды ввел в припев маркер «Буужа!» [Чонгонов 1989]. Это искаженное «Бүүвэ», т.к., по словам автора, в этимологии припева он ориентировался на монгольскую легенду о войне дербетов с халхасцами – когда дербетский разведчик принял услышанный у врагов мотив качания колыбели (бүүвэ) за появление богатыря Хатан Буува хатан, и с тех пор дети боятся слова «буува» [см. Басангова 2009, 8]. У калмыков есть мифологическое существо Бужи, которым пугают детей в страшилках [Басангова 2009, 8]. Поэт соединил два слова: бүүвэ и бужи, кроме того, сравнил

ребенка с солнцем, с золотом, пожелал ему найти свое место в подоле времени («Эн цагин хормад / Эвинь олад өсич»).

Подводя итоги, отметим, что колыбельная песня, адресованная детям, в жанровой системе калмыцкой лирики XX–XXI вв. находится в периферийной области, не собрана и не изучена. Нами разыскано 15 стихотворений, созданных 11 поэтами. Из них 2 песни названы «Саатул» («Колыбельная»), 4 песни – «Саатулын дун» («Колыбельная песня»), 2 песни – «Өлгэн дун» («Колыбельная песня»), т.е. с обозначением жанра. Одна песня в названии имеет обращение: «Унтыч, күүкм, өсич» («Спи, мое дитя, расти»), другая, «Амр саатул делднэ» («Время игр заканчивается»), указывает на процесс перехода ко сну. Есть песня, образованная русским маркером «Баю-бай». В заглавии другой песни сезонная проекция – «Увлин салькн» («Зимний ветер»), но с подзаголовком «Өлгэн дун» («Колыбельная песня»), она может быть отнесена и к «зимней поэзии». Название песни «Чонын саатул» («Волчья колыбельная») вступает в противоречие с подзаголовком «Дермчин частр» («Гимн разбойников»), кроме того, это единственный образец, обращенный не к миру людей, а к миру диких животных. Как правило, главный персонаж в литературных песнях представлен в единственном числе, исключением стала песня «Амр саатул делднэ», адресованная малышам в детском саду, а также «Чонын саатул», адресованная волчатам. Все колыбельные, кроме «Амр саатул делднэ», отсылают к ночному времени. Две песни Т. Бембеева и М. Хонинова посвящены собственным детям – Владике и Айте. В двух песнях Б. Сангаджиевой и В. Шуграевой главным персонажем становится внучка. Названия двух довоенных песен Ц. Леджинова и Г. Шалбурова подчеркивают статус заглавного персонажа – «Нилх үрд» («Младенцу»), «Өлгэн күүкдт» («Младенцу»). Вторая из них обрамлена ситуативными коллизиями: приготовление ко сну и сон младенца.

Все примеры не включают имена собственные маленьких адресатов, кроме посвящений. Обращения к единичному адресату передают любовь и ласку одного из родителей с притяжательным местоимением «мой»: мой дружок, мой милый, мой маленький, мой малыш, мой младенец, мое дитя (в том числе наше будущее, радость судьбы), с гендерным определителем – мой сынок, моя внучка. В отличие от фольклорных песен калмыков и ойратов, где есть сравнения ребенка с яблоком, гранатом, ароматом можжевельника и груши, вкусом дикого меда и водки, с кумысом, отварной грудинкой, а также с веткой волшебного сандала, волной далекого океана, серебряным мостом над глубокой водой, с соловьем, собственным сердцем, со своим сном, с душой, единственной думой [Басангова 2009; Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг 2010], литературная колыбельная песня в этом плане сдержанна, поскольку в своей сюжетной модели сфокусирована на прогнозировании жизни адресата в диапазоне от завтрашнего дня до отдаленного времени с пожеланием роста, здоровья, крепости, богатства, прославления рода / народа для пользы отечества. При этом политический контекст песен 1930–1940-х гг. и 1960 г. равнозначен

в манифестации советских мифов о Большой семье, а также о коммунистической стране с мотивом покровительства и охраны детей, о которых заботится родина. В последующем литературная колыбельная песня вновь возвращается к частному, интимному, а не общественному, публичному в политическом контексте, но тем не менее она имеет расширенного адресата, как детский, так и взрослый – читательский, поскольку не обладает прагматической функцией качания-убаюкивания, которая подразумевается в жанровом архетипе.

Фабула сна организует мотивный ряд в литературной колыбельной песне, во многом схожий с фольклорной традицией, – мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», «все хотят спать, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения. Мир природы связан с нестрашными зайцами, ягнятами, воробьями, жаворонками, соколами, гусями, утками, кошкой, с цветами, польнью, сосной, с такими космогоническими понятиями, как небо, звезды, солнце – луна / месяц, со стихиями – ветер, с хронотопом – ночь, полдень, утро, зима – весна. Основной географический ландшафт – степь. Мир вещей определен окружающей средой: люлька, кровать, дверь, окно, подушка, постель, одеяло, соска, лампа, чашка, спутник, флаг, самолет. Локус – дом, детский сад. В «Волчьей колыбельной» – логово. Мир семьи представлен в основном отцом, матерью и ребенком; матерью, ребенком и бабушкой; бабушкой и внучкой. Страна если позиционируется, то как советская, коммунистическая.

Литературные колыбельные песни, как правило, небольшие по объему, куплетной формы, обычно с автономным припевом или включенным двумя строками в конце каждой строфы. Формулы-маркеры, с одной стороны, фольклорные – бүүвэ / бүүвдэ (баю-бай по-калмыцки и по-русски), ритмические (а-а-а), традиционные речевые формулы – спи спокойно / засыпай скорее, глазки закрывай, с другой – авторские: таг-чик / тагчг (тише, тише). Сравнения ребенка с отцом-летчиком, с эпическим богатырем Алым Хонгором актуализируют связь с эпохой, с устным народным творчеством, с архетипом героя. Антропоморфные образы солнца, луны, звезды, ветра включены в образно-символическую систему стихотворения, участвуя в фабуле сна. Метафоры играющего с ребенком солнца, белой дороги, стремян, подола времени передают национальное мировидение и верования. Элементы заговора от бессонницы, йоряла-благопожелания, считалки входят в колыбельную песню калмыцких авторов с использованием повторов, параллелизма, олицетворения.

Калмыцкие поэты в колыбельных песнях придерживаются национальной версификации с анафорой и аллитерацией. Например, у Тачиева: «*Үрглич, кукм, / Унтыч, кукм, / Таван авич, / Таалвр медич*», парная, лексико-синтаксическая, звуковая анафора, аллитерация на согласные звуки *т, к, м*, гласные *у, ү* являют звукоподражание ветру, парная мужская рифма и рифмовка, двустопный ямб. У Санджиева: «*Хулһр сар, / Хуча бол*» –

парная анафора с аллитерацией на согласные звуки **х**, **л**, **р**, мужская рифма, свободная рифмовка, двустопный ямб.

Если в колыбельной песне русских поэтов есть, помимо обычного адресата ребенка, адресация к самому себе, к другу, к возлюбленной, в том числе антиколыбельная, пародия на колыбельные песни [Головин 2000, Тихомирова 2012], то в калмыцкой лирике такие примеры единичны. Можно назвать колыбельную песню В. Чонгонова, адресованную женщине, «Спи, моя любимая...» [Чонгонов 2000, 18].

Таким образом, ведущим жанром в колыбельной песне современных калмыцких поэтов остается стихотворение, адресованное детям.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Басангова Т.Г. Детский фольклор калмыков. Элиста, 2009.
2. Борджанова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста, 2007.
3. Бембеев Т.О. Стремнина: стихи. Элиста, 1966.
4. Бергман Б. Воспитание детей у калмыков / пер. с нем. Т. Емельяненко // Теегин герл. 1991. № 3. С. 118–120.
5. Богданов К.А. Право на сон и условные рефлекс: колыбельные песни в советской культуре 1930–1950-х годов // Новое литературное обозрение. 2007. № 4 (86). С. 7–46. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=236908&p=1> (дата обращения: 30.01.2020).
6. Борлыкова Б.Х. О классификации калмыцких народных песен // Современные проблемы науки и образования. 2014. Вып. 6. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_22878635\\_96588418.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_22878635_96588418.pdf) (дата обращения: 30.01.2020).
7. Борлыкова Б.Х. О музыкальной культуре ойратов // Полевые исследования. 2013. № 1. С. 191–211.
8. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев Т. 1. М., 2001.
9. Буждала Е. Баю-бай // Волшебная музыка: сб. детских песен для учащихся национальных классов (1–4 класс). Элиста, 2005. С. 25.
10. Ван Гао Чао. Традиционная музыкальная культура ойратов. Элиста, 2012.
11. Головин В.В. Русская колыбельная песня: фольклорная и литературная традиция: дис. ... д. филол. н.: 10.01.09. СПб., 2000. URL: <https://documentsite.net/223353/> (дата обращения: 30.01.2020).
12. Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 2010. С. 191–229.
13. Калмыцкое устное народное творчество / сост. Н.Ц. Биткеев. Элиста, 2007. (На калм. и рус. яз.).
14. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М., 1977.
15. Карпов И.П. Поэзия пестования: ситуативная система связей // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 2 (2). С. 79–84.
16. Коваева Б.М. Калмыцкая песенная народная поэзия: традиция, современ-

ное состояние и формы бытования: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. Майкоп, 2017.

17. Кульганек И.В. Монгольский поэтический фольклор: проблемы изучения, коллекция, поэтика. СПб., 2010.

18. Леджинов Ц.О. Песня двух времен: стихи и поэма / пер. с калм. Элиста, 1964.

19. Манджиева Б.Б. К вопросу изучения калмыцких колыбельных песен // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=16940> (дата обращения: 30.01.2020).

20. Сангаджиева Б. Колыбельная // Теегин герл. 1983. № 6. С. 79.

21. Тепкенкиев Э. Саатулын дун // Манджиев Б.Н. Бабочка. Песни для детей. Элиста, 1997. С. 11–13.

22. Тихомирова Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии // Дергачевские чтения-2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 367–372.

23. Ханинова Р.М. Заговор от бессонницы в романе М. Хонинова «Помнишь, земля смоленская» и в повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» // Научное наследие профессора А.Ш. Кичикова и актуальные проблемы современной калмыцкой филологии и культуры». Элиста, 2012. С. 139–141.

24. Чонгонов В. Саатулын дун (Из архива В. Чонгонова).

25. Чонгонов В.Б. Со степи начинаюсь: стихи. Элиста, 2000.

26. Шуграева В. К. Бабочка: стихи. Элиста, 2000.

27. Шуграева В. Саатулын дун (2010, 2014). Из архива В. Шуграевой.

28. Бембин Т. Зөөр: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1960.

29. Бембин Т. Чонын саатул (Деермчин частр) // Байр. 2001. № 5–6. X. 14.

30. Кичгэ Т. Бүүвлдэ (Күүкд саатулһна дун) // Хальмг үнн. 1983. Июлин 22. X. 4.

31. Лежнэ Ц. Нилх үрндэн // Улан хальмг. 1939. Мартын 30. X. 3.

32. Санһжин Н. Өлгэн дун // Байр. 2004. № 5. X. 6.

33. Санһжин Б. Саатул // Теегин герл. 1980. № 3. X. 130.

34. Тачин А. Мини тулг: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1982.

35. Төвкнкин Э. Өрүн санан: шүлгүд. Элст, 1986.

36. Төвкнкин Э. Өрүни серүн аһар: шүлгүд. Элст, 1968.

37. Хоньна М. Мини домбр күңкнхлэ: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1964.

38. Цацлын дееж: барт белдснь Н. Содмон. Элст, 1997.

39. Шалвра Ы. Өлгэн күүкдт // Ленинэ ачнр. 1940. Мартын 7. X. 4.

40. Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг. Детский фольклор ойратов Синьцзяня / сост., предисл. Н. Батбайра; перелож. с ойратской письменности (тодо бичиг) на современное калмыцкое письмо и пер. на рус. яз. Б.Х. Тодаевой Элиста, 2010. На калм. и рус. яз.

41. Шугран В. Саатул // Манджиев А., Шуграева В. Светлый мир. Песни для детей на калмыцком и русском языках. Элиста, 2010. С. 71.

**REFERENCES**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Bogdanov K. Pravo na son i uslovnye refleksy: kolybel'nye pesni v sovetskoj kul'ture 1930–1950-kh godov [The Right to Dream and Respondent Conditioning in Soviet Culture, 1930s–1950s]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2007, no. 4 (86), pp. 7–46. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=236908&p=1> (accessed: 30.01.2020) (In Russian).
2. Borlykova B.Kh. O klassifikatsii kalmytskikh narodnykh pesen [Kalmyk Folk Songs: Classification Revisited]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2014, no. 6. Available at: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_22878635\\_96588418.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_22878635_96588418.pdf) (accessed: 30.01.2020) (In Russian).
3. Borlykova B.Kh. O muzykal'noi kul'ture oiratov [Oirat Music Culture Revisited]. *Polevye issledovaniya*, 2013, no. 1, pp. 191–211. (In Russian).
4. Karpov I.P. Poeziya pestovaniya: situativnaya sistema svyazei [Nursery Poetry: Situational System of Ties]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2012, no. 2 (2), pp. 79–84. (In Russian).
5. Mandzhieva B.B. K voprosu izucheniya kalmytskikh kolybel'nykh pesen [Kalmyk Cradle Songs: Studies Revisited]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2014, no. 6. Available at: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=16940> (accessed: 30.01.2020) (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

6. Bergman B. Vospitaniye detey u kalmykov [Kalmyk Child-Rearing Practices]. *Teegin gerl*, 1991, no. 3, pp. 118–120. (In Russian).
7. Günther H. Literatura v kontekste arkhetyпов sovetskoj kul'tury [Literature in the Context of Soviet Cultural Archetypes]. *V poiskakh novoi ideologii: sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In Search of New Ideologies: Sociocultural Aspects of the Russian Literary Process, 1920s–1930s]. Moscow, 2010, pp. 191–229. (In Russian).
8. Khaninova R.M. Zagovor ot bessonnitsy v romane M. Khoninova “Pomnish', zemlya smolenskaya” i v povesti Ch. Aitmatova “Pegiy pes, begushchiy kraem moray” [Spells against Insomnia in M. Khoninova's “You Remember, Dear Land of Smolensk” and Ch. Aitmatov's “The Spotted Dog Running on Seashore”]. *Nauchnoye naslediyе professora A.Sh. Kichikova i aktual'nye problemy sovremennoy kalmytskoy filologii i kul'tury* [Scientific Heritage of Prof. A. Kichikov and Topical Issues of Contemporary Kalmyk Philology and Culture]. Elista, 2012, pp. 139–141. (In Russian).
9. Tikhomirova L. N. Literaturnaya kolybel'naya pesnya kak zhanr «nochnoi» poehzii [Literary Lullabies as a Genre of ‘Night’ Poetry]. *Dergachevskiyе chteniya-2011. Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nye osobennosti* [Dergachev Readings 2011. Russian Literature: National Development and Regional Peculiarities]. Yekaterinburg, 2012, vol. 2, pp. 367–372. (In Russian).

**(Monographs)**

10. Basangova T.G. *Detskiy fol'klor kalmykov* [Children's Folklore of the Kalmyks]. Elista, 2009. (In Russian).
11. Batbair N. (comp.), Todaeva B.Kh. (transl.). *Shinjänä öördnrin küükdin kelnä bilg* [Xinjiang Oirats: Children's Folklore]. Elista, 2010. (In Kalmyk and Russian).
12. Bitkeyev N. Ts. (comp.). *Kalmytskoe ustnoe narodnoe tvorchestvo*. [Kalmyk Folklore]. Elista, 2007. (In Kalmyk and Russian).
13. Bordzhanova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [Kalmyk Ceremonial Poetry: Genre System, Poetics]. Elista, 2007. (In Russian).
14. Kulganek I.V. *Mongol'skiy poeticheskiy fol'klor: problemy izucheniya, kollektiya, poetika* [Mongolian Poetic Folklore: Issues of Research, Collection, Poetics]. St. Petersburg, 2010. (In Russian).
15. Muniev B.D. (ed.). *Kalmytsko-russkii slovar'* [Kalmyk-Russian Dictionary]. Moscow, 1977. (In Kalmyk and Russian).
16. Pyurbeyev G.Ts. (ed.). *Bol'shoi akademicheskii mongol'sko-russkii slovar' v 4-kh tomakh. T. 1* [Unabridged Academic Mongolian-Russian Dictionary. In 4 Vols. Vol. 1]. Moscow, 2001. (In Mongolian and Russian).
17. Sodmon N. *Tsatslyn deejii* [Offering to Deities]. Elista, 1997. (In Kalmyk).
18. Van Gao Chao. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura oiratov* [Traditional Music Culture of the Oirats]. Elista, 2012. (In Russian).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

19. Golovin V.V. *Russkaya kolybel'naya pesnya: fol'klornaya i literaturnaya traditsiya* [Russian Cradle Song: Folklore and Literary Traditions]. ScD Thesis. St. Petersburg, 2000. Available at: <https://documentsite.net/223353/> (accessed: 30.01.2020) (In Russian).
20. Kovayeva B.M. *Kalmytskaya pesennaya narodnaya poehziya: traditsiya, sovremennoe sostoyanie i formy bytovaniya* [Kalmyk Folk Song Poetry: Tradition, Contemporary State, and Forms of Existence]. PhD Thesis Abstract. Maikop, 2017. (In Russian).

**Ханинова Римма Михайловна**, Калмыцкий научный центр РАН.

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

E-mail: [khaninova@bk.ru](mailto:khaninova@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

**Rimma M. Khaninova**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

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

E-mail: [khaninova@bk.ru](mailto:khaninova@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00016

Т.Г. Чеснокова (Москва)

### МЕЖЖАНРОВЫЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ КОМЕДИИ ДЖ. КОЛМАНА «РЕВНИВАЯ ЖЕНА»: ОТ ФИЛДИНГА К ДЕФОРЖУ

**Аннотация.** Популярный драматург середины XVIII в. Джордж Колман Старший вошел в историю английской литературы как автор комедий «Ревнивая жена» и «Тайный брак» (в соавторстве с Д. Гарриком). И хотя ни одну из этих пьес никогда не относили к художественным шедеврам, Колман оставил в европейской драматургии XVIII в. заметный след, в первую очередь – благодаря комедии «Ревнивая жена», породившей ряд переделок и подражаний на континенте. Как показывает автор статьи, одна из причин притягательности этой пьесы для заимствований могла заключаться в том, что в ней Колман Старший удачно адаптировал для сцены сюжет знаменитого романа Г. Филдинга «История Тома Джонса», способствуя закреплению на сцене типа «добросердечного повесы», восходящего к герою книги и приобретшего особую популярность в английской комедии второй половины XVIII в. В литературе этого времени «Ревнивая жена» открывает целую серию драматических адаптаций романа (преимущественно зарубежных), часть которых, весьма вероятно, вдохновил пример Колмана. Другая причина популярности пьесы могла состоять в растущем внимании публики к семейной теме, получившей оригинальное преломление во второй сюжетной линии комедии и обнаружившей привлекательность для драматургов разных направлений – от рококо до сентиментализма. Трансформация характеров и сюжета «Тома Джонса» в «Ревнивой жене», обусловленная их приспособлением к жанровым канонам английской комедии нравов, дополнилась во французских переводах и переделках комедии Колмана (М.-Ж. Риккобони и П.Ж.-Б. Дефоржа) изменениями, определяемыми влиянием местных культурных и сценических норм, а также тенденцией к сентиментализации образов и мотивов, сопровождающей переход от гротескного юмористического комизма к редуцированному комизму сентиментальной драмы.

**Ключевые слова:** «веселая» и сентиментальная комедия; литературные влияния и взаимодействия; жанр; мотив; структура; Дж. Колман Старший; Г. Филдинг; М.-Ж. Риккобони; П.Ж.-Б. Дефорж.

T.G. Chesnokova (Moscow)

### Intergenre and Intercultural Relations of George Colman's "The Jealous Wife": From Fielding to Desforges

**Abstract.** The popular playwright of the 18th century G. Colman the Elder is known in the history of English drama as the author of two famous comedies – *The Jealous Wife* and *The Clandestine Marriage* (in collaboration with D. Garrick). Though neither of these plays was ever considered a masterpiece Colman left his mark in the European drama of the 18th century, mostly due to his comedy *The Jealous Wife*, which generated many adaptations and imitations on the continent. As the author of the article shows, one of the main reasons of the play's appeal to the imitators was that Colman rather aptly adapted in it the well-known novel by H. Fielding – *The History of Tom Jones*, contributing thus to the perpetuation on the scene of the character of the "good-natured rake", going back to the hero of the book and gaining great popularity in the English comedy of the second half of the 18th century. In the literature of this period *The Jealous Wife* opens a series of dramatic adaptations of the novel (mainly foreign), and some of them were presumably inspired by Colman's example. The other reason of the play's popularity might consist in the growing attention of the theatrical audience to the family matters, which, being aptly treated in the second plot line, attracted dramatists of different trends – from Rococo to Sentimentalism. The transformation of *Tom Jones*'s plot and characters in *The Jealous Wife*, conditioned by their accommodation to the genre canon of the English comedy of manners, was complemented in the French translations and adaptations of the play (written by M.-J. Riccoboni and P. J.-B. Desforges) by some new shifts caused by domestic scenic and cultural norms and by the sentimentalization of motifs and images, accompanying the transition from the grotesque "humour" comedy to the reduced comic effect of sentimental "serious" comedy, or drama.

**Key words:** the "laughing" and sentimental comedy; literary impacts and interrelations; genre; motif; structure; G. Colman the Elder; H. Fielding; M.-J. Riccoboni; P. J.-B. Desforges.

Начиная с ранних этапов развития английской национальной драмы произведения повествовательных жанров (романы, новеллы, поэмы) неоднократно становились источниками драматических фабул. Эта тенденция сохранила свое значение и тогда, когда ее развитие продолжилось в условиях взаимодействия и эволюции *сложившихся* форм национального театра. Драматургия, обладая устойчивой системой жанров, не только пополняла запас художественных средств, обращаясь к роману (в свою очередь вобравшему в себя ряд драматических элементов [Ватченко 2008, 299; Аникеева 2006, 65–68]), но и трансформировала заимствованное в русле независимых жанровых традиций. Внутренняя неоднородность последних, формирование разнонаправленных тенденций их развития расширяли диапазон возможных вариаций при переносе элементов одной жанровой формы в другую.

Применительно к английской «большой» комедии XVIII в. важнейшим

фактором жанровой вариативности являлась противоположность двух моделей – сентиментальной (сделавшей первые шаги на английской сцене в начале 1720-х гг. [см.: Nicoll 1955, II, 193; Кагарлицкий 2006, 118] либо немного ранее – на рубеже XVII–XVIII вв. [Bernbaum 1958, 74–95; Nicoll 1955, II, 179; Кожевников 2001, 7, 92, 109]) и традиционной, или «веселой» комедии, в теории опирающейся на аристотелевскую жанровую парадигму, а на практике затронутую влиянием рокайльного вкуса и рокайльной поэтики [Пахсарьян 1996, 75] (см. также «рокайльную» трактовку творчества Р.Б. Шеридана: [Потницева 2002]). Спор этих тенденций окрашивает театральную практику в Англии середины XVIII в. [История английской литературы 1945, 489], но его теоретическое оформление происходит лишь на рубеже 1760-х – 1770-х гг. – во многом благодаря театральной критике О. Голдсмита – создателя термина «веселая комедия», закрепившегося в истории литературы (в оригинале – *laughing comedy* [British dramatists 1976, 751–753]). Вместе с тем структура и стиль «веселой» комедии (как она понималась Голдсмитом и складывалась в сочинениях драматургов, оппозиционных сентиментальной драме) не исключали взаимодействия сентиментальных и рокайльных тенденций (при перевесе последних).

Истоки этого стилевого взаимодействия восходят к доголдсмитовскому периоду (1750-е – первая половина 1760-х гг.), а его признаки заметны в творчестве одного из наиболее популярных комедиографов этого времени – Джорджа Колмана Старшего (1732–1794). В трактовке исследователей Колман предстает то как «веселый» драматург, принужденный в угоду сентиментальному вкусу публики осваивать штампы модного сентиментализма [Bevis 1980, 174], то как «робкий» сентименталист, который под влиянием актера и театрального деятеля Д. Гаррика начал с «веселых» комедий и фарсов, но, обретя независимость, ушел в более близкую ему область сентиментальной драмы [Garrick, Colman the Elder 1982, 18]. Между тем Колман едва ли мыслил живую сценическую традицию в строгой и однозначной оппозиции двух направлений, но подготавливал своей практикой будущее теоретическое осмысление художественных задач «веселой комедии», черпая средства не только из испытанного арсенала комической драматургии предшествующего периода (в первую очередь – эпохи Реставрации), но и из опыта недраматических жанров, включая романистику и эссеистику.

На этом фоне комедия Колмана «Ревнивая жена» (*The Jealous Wife*, 1761) наглядным образом демонстрирует тесную связь формирующихся направлений, а заодно и межжанровую связь сценической драмы с комической филдинговской «эпопеей». Сюжетно (в одной из линий, сосредоточенных вокруг любовной интриги) пьеса опирается на «Историю Тома Джонса» Филдинга, но перерабатывает любовную фабулу романа в русле сложившихся норм и традиций английской комедии. Итоговый синтез оставляет возможность дальнейших структурных и стилевых трансформаций как в русле творческих установок, близких самому Колману, так и в обратном направлении «от Колмана – к Филдингу».

Утверждая, что зависимость любовной коллизии «Ревнивой жены» от сюжетных мотивов романа Филдинга заметна «каждому рядовому читателю» [Colman 1761, VII], Колман, тем не менее, ошибался [Rundus 1973/1974, 330; Garrick, Colman 1982, 13]. Даже такой далеко не рядовой читатель, как Уильям Хэзлитт, в заметке к переизданию комедии (начала XIX в.) признавался, что сходство между ней и романом не кажется ему очевидным. По мнению критика, Колман мог легко умолчать о своем долге автору «Тома Джонса», не возбудив на этот счет никаких подозрений, – слишком разное наполнение получают сюжет и характеры в комедии и в романе. Отсюда – несходство производимого впечатления и в итоге – утрата «подобием» близости к «оригиналу» [Colman 1818, VII; Чеснокова 2018, 120]. К этому пронизательному суждению можно сделать несколько добавлений.

Прежде всего, эффект расхождения с литературным источником в той же мере присущ ряду частных параллелей, отмеченных в пьесе ее создателем [Colman 1761, VII]. Во всех этих случаях Колман далек от слепого копирования, и нельзя исключить, что, признаваясь в заимствованиях, он втайне надеялся привлечь внимание публики к глубинному своеобразию «подражательных» сцен. Во-вторых, сужение материала и ограничение структурных возможностей филдинговского романа было одним из неустраняемых следствий перехода от повествования к драматическому действию. И наконец: противопоставляя схематизм пьесы Колмана неисчерпаемому богатству романа, Хэзлитт упускает из вида очевидную связь двух тенденций – к схематизации заимствованного материала и к его дополнению материалом оригинальным, на основе которого Колман выстраивает самостоятельную сюжетную линию, давшую пьесе ее название. Взаимодействие этих встречных тенденций и определяет структуру комедии, объединяющую в себе два сюжетных узла.

Первый из них переносит на сцену перипетии любовных отношений Софьи Вестерн и Тома Джонса (переименованных в Хэрриет Рассет и Чарльза Оукли). На материале любовной интриги отчетливо выявляются те трансформации, которым подверглись характеры, сюжет и коллизии знаменитого романа в жанровом пространстве комедии. Помимо уже упомянутого сжатия сюжетного материала отметим ограничение места действия столичным топосом, привычным для английской комедии нравов (несмотря на отмеченный М.Ю. Боровлевой сдвиг в соотношении функций концептов «провинция» и «столица» в драматургии эпохи [Боровлева 2007, 9–10]), устранение мотива незаконного происхождения героя (как уступку требованиям социальных приличий) [Rundus 1973–1974, 330] и обретение романскими персонажами новых характеристик, свойственных популярным сценическим типам – например, деревенского сквайра (Гарри Бигль / Блайфил), обманутой интриганки (леди Фрилав / леди Белластон) [Page 1935, 55; Nicoll 1955, III, 168] и светского шута-галломана (лорд Тринкет / лорд Фелламар). Эти новые – жесткие комедийные амплуа, тем не менее, не изменяют сюжетных функций, унаследованных действующими



щими лицами пьесы от их прототипов в романе [Rundus 1973–1974, 330; Чеснокова 2018, 121–129], и не затрагивают их социального статуса – за единственным исключением героя любовной интриги.

Последний открывает в английской комедии 1760-х – 1770-х гг. галерею положительных персонажей, наделенных каким-нибудь простительным недостатком (об этом типе см.: [Auburn 1977, 28]), являясь одним из сценических предшественников шеридановского Чарлза Серфэса (о сходстве двух образов см.: [Loftis 1976, 29; Чеснокова 2018, 125]). Отмеченную структуру характера Чарлз Оукли воспринял от романного прототипа, но вместо свойственной Джонсу слабости к женщинам он демонстрирует более нейтральную в нравственном отношении слабость к вину. Помимо героев «веселой» драматургии (от голдсмитовского Марло до главного персонажа «Школы злословия»), подобной структурной особенностью (сочетанием преодолемого изъяна с глубинным «добросердечием») будут наделены и отдельные персонажи сентиментальной комедии (включая юного Белкура в популярнейшей пьесе Р. Камберленда «Гость из Вест-Индии», 1771). В подавляющем большинстве случаев театральная адаптация романного прообраза (или «том-джонсовской» модели) сопровождается сужением диапазона характера и проявлением некоторой механистичности в поведении персонажа [Чеснокова 2018, 125–126], что отнюдь не препятствует успеху героев подобного типа на сцене.

Влиянием комедийной традиции в значительной степени объясняется сдвиг большинства характеристик в пьесе Колмана в сторону гротескного юмора (в духе все еще актуальной для английской драматургии XVIII в. традиции Бена Джонсона – создателя эксцентрических комедийных характеров – носителей некой причуды). Эта тенденция закономерным образом не коснулась влюбленной пары, однако второстепенные персонажи и лица «фона» в полной мере наделяются свойствами «гумористических» («юмористических») характеров, начиная с заглавной героини (носительницы мании ревности) и ее подкаблучника-мужа (доводящего до абсурда природное миролюбие и желание ладить с женой). В наибольшей степени сказанное относится к героям второго сюжетного центра, или линии «ревнивой жены» (к числу которых принадлежит также холостой брат бесловесного мужа, воплощающий манию женоненавистничества).

Образ ревнивой супруги одного из дядюшек героя любовной интриги является в этой части действия центральным, а взаимодействие между сюжетными линиями обеспечивает мотив необоснованной ревности миссис Оукли («ревнивой жены») к возлюбленной племянника (Хэрриет), которую она подозревает в любовной связи с собственным мужем. Вследствие необоснованной ревности дама препятствует пребыванию девушки под своим кровом и способствует ее возвращению под власть самодура-отца, где та не только подвергается опасности брачного принуждения, но и не находит надежной защиты от умыслов предприимчивого поклонника-лорда, который покушается на ее честь.

Функцией блокатора благополучной развязки любовных перипетий

роль «ревнивой жены», тем не менее, не ограничивается. Семейная линия обладает самостоятельной динамикой и содержит зерно параллельной интриги, цель которой – восстановление иерархически «правильных» отношений в семье Оукли, искажаемых под влиянием ревнивого деспотизма жены. С каждым разом усиливающиеся приступы ревности миссис Оукли, лишая ее супруга всякой свободы действий, в конечном счете подталкивают его к своеобразному восстанию (подсказанному историей супругов Фримен в «Зрителе» Р. Стила) [Colman 1761, VII; The Spectator 1854, 186–188, 197–200]. А жена, обнаружив в покладистом Оукли непривычную твердость и показное безразличие к ее истерическим выходкам, горько кается и получает прощение (вкуче с положенным наставлением о семейных правах и обязанностях). Примирение враждующей пары дополняет счастливую развязку любовной интриги и гармонизирует общую обстановку финала.

Трактовка семейной темы связывает линию «ревнивой супруги» в сочинении Колмана с популярным мотивом «супружеской войны», генетически близким к фарсу и средневековым повествовательным жанрам, но успевшим вписаться в структуру английской «большой» комедии, начиная по крайней мере с Шекспира (см. краткий обзор его развития мотива: [Чеснокова 2013]). В широком спектре драматических вариаций на тему «супружеских войн» версия Колмана выделяется самостоятельностью и, с одной стороны, не повторяет более ранних образцов (включая семейные баталии в комедиях Реставрации), а с другой, приглашает к дальнейшему творческому диалогу, в котором впоследствии примут участие А. Мерфи, Р. Камберленд и Р.Б. Шеридан.

Использование Колманом материала журнальных эссе на темы семейных неурядиц (из «Зрителя» и еженедельника «Знаток», издававшегося самим драматургом в соавторстве с Б. Торнтоном [Price 1942, 266; Rundus 1973/1974, 330]) подтверждает актуальность для английской драматургии XVIII в. еще одной линии межжанровых взаимодействий – между комедией и нравоучительной эссеистикой. Картины нравов, запечатленные в «письмах читателей», неоднократно становились источником комедийных коллизий, в том числе – в пьесах Дж. Аддисона и Р. Стила – эссеистов и драматургов, воплотивших в сценическом действии образы и мотивы, намеченные в их собственных журнальных набросках [Кожевников 1991, 5–11].

Как в случае с романом, так и в отношении эссеистики связь комедии с недраматическими жанрами была двойкой. С одной стороны, перерабатывая заимствованный из них материал, английские комедиографы не были связаны театральными нормами классицизма – по крайней мере, в той степени, в какой подвергались давлению этих норм их французские собратья по перу, принужденные строже следовать драматическим «единствам» и сглаживать гротескные характеристики персонажей в духе принятого во Франции сценического декорума [Green 1939, 178, 176]. С другой, давление национальных стереотипов драматического письма ощущалось на

лондонской сцене не менее сильно, чем на континенте, и «юмористическая» окраска большинства образов (не зависящая от характеристики литературных прототипов) – лишь одно из проявлений этой закономерности. Наличие двух параллельных фабул (порой лишь поверхностно связанных друг с другом) – другая характерная черта британской комедии нравов XVII–XVIII вв., почти столь же обязательная для нее, как для французской драматургии – единство действия (о пристрастии англичан к «многосюжетности» даже в период господства классицистических норм см., например: [Milhous 1973–1974, 377]). В пьесе Колмана юмористический «семейный» фон возникает как привычное дополнение к любовной интриге и вносит разнообразие в развитие сюжетных перипетий – структурная установка, которая встретит неоднозначный прием со стороны французских переводчиков и адаптаторов «Ревнивой жены».

Разнообразие творческих реакций на комедию Колмана (имевшую длительную сценическую историю в Англии и породившую ряд переделок и подражаний в Европе) обусловлено также отмеченной выше двойственностью художественных установок автора, сочетавшего рокайльные тенденции (ассоциируемые с «веселой» комедией [Пахсарьян 1996, 75]) с чертами сентиментальной драмы, заметными, в частности, в сценах примирения: Чарлза и Хэрриет [Bevis 1980, 177] а вслед за ними – супругов Оукли (о роли «растянутых» эпизодов финального раскаяния в структуре сентиментальной драмы см.: [Bernbaum 1958, 75; Sherbo 1957, 34–35]). Этот «смешанный» характер комедии [Bevis 1980, 29, 174] в свою очередь определил расхождение путей ее восприятия в последующей театральной истории. Часть драматургов (в особенности английских), вступая с Колманом в диалог, развивают близкие ему мотивы в русле традиционной комедии, допуская известные компромиссы с комедией сентиментальной (см. выше), но державшей ее элементы под строгим контролем. Другие усиливают сентиментальную составляющую вплоть до радикальных сдвигов в жанровой окраске и стиле. Эта тенденция особенно явственно обнаруживается в творчестве континентальных авторов, в чьих переводах и переделках мы наблюдаем постепенное «сгущение» характерных особенностей сентиментальной драмы.

Развитие этой тенденции (от первых едва уловимых признаков до отчетливо выраженной сознательной установки) можно рассмотреть на примере двух французских версий – перевода Мари-Жанны Риккобони (возможно, в соавторстве с Т. Бьянколелли [Roy 1970, 89]), опубликованного в двухтомной коллекции «Новый английский театр» (1769) (см. также: [Pieretti 2010, 133]), и пьесы П.Ж.-Б. Дефоржа *La Femme jalouse*, представлявшей собой «скрытое» подражание Колману (о соотношении двух текстов: [Gaiffe 1910, 57; Green 1939, 173; Roy 1970, 90; Rundus 1973/1974, 331]).

Если важнейшие изменения мотивов и образов «Тома Джонса», внесенные Колманом, были связаны с жанровой адаптацией чужеродного материала к структурным основам английской комедии (и с возвращением некоторых «драматических» элементов романа в исконную среду, где

они подчинялись особым законам), то перевод М.-Ж. Риккобони, сохраняя наиболее значимые жанровые особенности подлинника, характеризуется в первую очередь сдвигами культурного плана, связанными с различиями в представлениях англичан и французов о социальных и литературных «приличиях». Перенос материала в иную среду в этом случае приводит к отличиям во внешнем «декоруме» пьесы и, не изменяя сюжета, лишь частично затрагивает характеры, жанровую структуру и стиль.

Выбрав (в целом) установку переводчика, а не подражателя, М.-Ж. Риккобони сохранила в своей адаптации английскую обстановку и прозаическую форму комедии, а также ее характерный «двойной сюжет». Вместе с тем нравы лондонских жителей в новой версии корректируются под влиянием парижских культурных и общественных норм [Green 1939, 173], а общее направление трансформаций отвечает тем универсальным закономерностям, которые характеризовали восприятие и обработку произведений английской литературы французами в XVIII в. В частности, следует отметить «романтизацию» влюбленной пары и избавление положительных персонажей от «неловких» поступков (в том числе совершаемых под влиянием виновных паров), облагораживание языка и чувств, более прямое введение элементов морального назидания, ослабление гротескной окраски английского «юмора» [Green 1939, 176, 180].

В соответствии с этими принципами в версии Риккобони решительная атака поклонника-лорда на честь героини изображается как неудачная попытка сорвать у нее поцелуй (II.XI) [Riccoboni 1818, 195; Green 1939, 173], а непреднамеренное столкновение захмелевшего Чарлза с отцом героини заменено отчаянной попыткой юноши, не сдержавшего своих чувств, помешать старику Клиффорду насильно увести дочь-беглянку с собой (об отношении французской публики к пьянству см. [Green 1939, 173]). Герои здесь заметнее озабочены возможностью пребывания незамужней девицы под одной кровлей с влюбленным в нее молодым человеком и более непримиримы к родительскому деспотизму.

Культурные различия незаметно переходят в различия художественно-стилевые: персонажи французской версии кажутся более чувствительными, а в их речах появляется сентенциозность, в целом не свойственная английскому подлиннику (ср.: «Ах, Чарлз, тот, кто не способен умерить свою горячность, каждую минуту рискует утратить ту добродетель, которой еще обладает», IV.X, пер. мой. – Т.Ч. [Riccoboni 1818, 255]). То и другое способствует жанровому сдвигу в сторону «высокой комедии» (а в контексте влияния сентиментализма можно сказать – в сторону драмы). Сходный эффект порождает произведенная переводчицей замена имен (Тринкет, в частности, стал лордом Джеймсом, супруги Оукли – Белтонами, а Хэрриет Рассет – Анриеттой Клиффорд), результатом которой (помимо некоторого фонетического упрощения английских антропонимов) становится отказ от говорящих фамилий подлинника, имеющих ярко выраженные «юмористические» коннотации (trinket – ‘безделушка’, russet – ‘домотканый’ и т.п.; см. подробнее о говорящих фамилиях оригинала: [Чеснокова 2018, 129]).

Переименование героев тем самым вписывается в общую тенденцию к облагораживанию персонажей и стиля, соответствующую движению от комедии «юмора» к «серьезному» жанру. И хотя обращение Риккобони к переводам английских пьес было не в последнюю очередь обусловлено поиском противовеса «чувствительной» драматургии [Green 1939, 171, 172], «сентиментальное» влияние (пусть в слабой степени) проявилось и в ее версии сочинений, пришедших из-за Ла-Манша.

Закономерность отмеченных отступлений от английского источника выступает еще отчетливее в версии Пьера Жан-Батиста Шудара, известного под именем Дефорж, чья переделка, развивая отдельные стороны перевода мадам Риккобони, отступает от колмановского оригинала гораздо дальше. В пьесе *La Femme jalouse* (1785), опиравшейся на «Ревнивую жену» Колмана, но претендовавшей на творческую самостоятельность [Desforges 1785, III–IV], автор ощутимо преобразует сюжет, а разговорную прозу переводит в классический рифмованный стих, более привычный для французской традиции.

Подобно Риккобони, подарившей своим соотечественникам, помимо «Ревнивой жены», еще и французскую версию «Амелии» Филдинга, Дефорж в своем творчестве вступает в прямой диалог не только с Колманом, но и с его английским предшественником, обрабатывая сюжеты обоих писателей в драматической форме. В 1782 г. он сочиняет сценическую адаптацию «Истории Тома Джонса» – *Tom Jones à Londres* [Desforges 1782], через три года появляется его обработка колмановской «Ревнивой жены» (1785), а еще год спустя (1786) Дефорж, не желая окончательно расстаться с образом филдинговского найденыша, дополняет первую из перечисленных пьес (а заодно и «Историю Тома Джонса») оригинальным продолжением – «Том Джонс и Фелламар» [Desforges 1788].

Влияние Колмана в этой цепочке, возможно, не ограничивается версией «Ревнивой жены», но косвенно сказывается и в обработке «Истории Тома Джонса», где также имеются переключки с английской комедией, написанной в подражание этому роману. Дефорж объяснял параллели между своей сценической адаптацией «Тома Джонса» и колмановской «Ревнивой женой» общностью их источника [Desforges 1785, IV]. Тем не менее, отбирая для постановки лондонские сцены романа и опуская эпизоды в провинции, Дефорж близко следует драматическому плану комедии Колмана, игнорируя при этом опыт французской комической оперы на сюжет «Тома Джонса» (А. Пуансине – М.-Ж. Седена, 1765–1766), где местом развязки служила гостиница в Эптоне (по пути в Лондон) (*Tom Jones*, III) [Poinsinet 1784, 52; Roy 1970, 85].

Сосредоточивая, как и Колман, внимание на событиях заключительных книг романа (с XIV по XVIII), Дефорж в то же время восстанавливает в правах некоторых отвергнутых Колманом филдинговских персонажей, включая квартирную хозяйку миссис Миллер, чья роль в распутывании сюжетных узлов заметно возрастает в сравнении с первоисточником. Интрига, связанная с сокрытием родственных связей Тома, сосредоточивает в

себе основной драматический интерес, возрождая мотив социального неравенства, затушеванный Колманом. Дефорж, как и Колман, считает при этом необходимым избавить героя от клейма незаконнорожденного [см.: Rundus 1973/1974, 330]: в морализованной развязке французской пьесы Джонс оказывается не только племянником сквайра Олверти, но и законным отпрыском его сестры, рожденным от тайного брака с ее возлюбленным. Помимо безупречной репутации в обществе данное обстоятельство дает герою неоспоримые *юридические* права на наследство (взамен зависимости от филантропического решения Олверти) и окончательно примиряет найденыша как с моралью, так и с законом.

Характеры основных персонажей (в сравнении с героями «Ревнивой жены») в одних отношениях вернулись к романским прототипам, в других же – напротив, от них отделились. Блайфил, превращенный Колманом в бездумного сквайра-лошадника, снова стал интриганом и лицемером, леди Белластон – коварной ревнивицей, а Вестерн сменил невротическую привязанность к дочери на прежнее деревенское самодурство. При этом, в отличие от Колмана, считавшего, что джентльмен, выпив лишнего, не так роняет свою репутацию, как изменяя возлюбленной с особами сомнительной нравственности, Дефорж очевидным образом исходит из иных представлений о нормах приличия и критериях моральной оценки. Французского автора, в частности, не смущает ни связь героя с леди Белластон, ни способ разрыва с нею (см. об отношении к этому эпизоду самого Филдинга: [Green 1939, 396]), хотя писатель предпринимает попытку сгладить небезупречность примененного средства, подставив на место советчика в этом деле почтенную миссис Миллер (взамен ее легкомысленного зятя). Зато об опьянении Тома во время болезни Олверти (в действительности – по случаю его выздоровления) как главном «преступлении» (*crime*), повлекшем изгнание найденыша (*Tom Jones*, book VI, chapter XI [Fielding 1977, 287]), в переделке Дефоржа не упоминается вовсе – единственной причиной утраты расположения благодетеля становится в пьесе *любовный* интерес юноши к Софье и давление ее разгневанного родителя на приемного отца Тома (см. рассказ Партриджа (I.I) [Desforges 1782, 5–6]). Дефорж тем самым демонстрирует то же предубеждение против «английского» пьянства, что и его предшественница Риккобони, но весьма снисходителен к грехам, совершаемым под влиянием галантного кодекса, не чуждого *французским* нравам. И хотя герой его комедии «Том Джонс в Лондоне» не превращается в «галльского щеголя» (как это происходит с главным персонажем «лирической комедии» Пуансине [Rundus 1973/1974, 331]), все же его характеристика отчасти смещается в сторону названного типа, подчиняясь общей логике приспособления английского материала к вкусам французского зрителя.

Лорд Фелламар среди других персонажей наиболее отчетливо выделяется как характер, отклоняющийся от литературного прототипа в сторону, противоположную направлению изменений, внесенных в исходную модель Колманом. Колман (в соответствии с английской комедийной тра-

дицией) в характере шута и злодея Тринкета гротескно сгущал отрицательные черты филдинговского Фелламара. Дефорж последовательно облагораживает романский прообраз, подчеркивая в финале великодушное самоотречение влюбленного лорда и его бескорыстную помощь сопернику. Этот поворот в трактовке характера найдет продолжение и в следующей пьесе (*Tom Jones et Fellamar*), где Феллармар, вопреки подозрениям и наветам, вновь спасает от суда и бесчестия возмужавшего Джонса – без пяти минут адмирала и отца юной дочери – Софи-младшей, чья любовь становится главной наградой благородному рыцарю.

В новой пьесе о старых героях чувствительность и морализм окончательно берут верх над сатирой и юмором, удаляя ее от канона комедии и приближая к канону драмы. Эту тенденцию французский исследователь начала XX в. Ф. Гаифф отмечал и в более ранних пьесах Дефоржа, восходящих к произведениям английских писателей [Gaiffe 1910, 93, 216, 475–476], однако в продолжении «Тома Джонса» принципы сентиментальной драмы (с присущими ей мелодраматическими коллизиями и редукцией собственно комических эпизодов [Sherbo 1957, 72–99; Сох 1976, 4; Кожевников 2001, 203, 209, 213]) реализуются наиболее последовательно. Признаки сентиментально-драматического канона, впрочем, отчетливо обозначаются и в написанной за год до этого «Ревнивой жене».

Если в обработке филдинговского романа Дефорж воспользовался композиционными идеями Колмана, то в своем подражании «Ревнивой жене» он сосредоточил внимание на семейной коллизии, отбросив уже отработанную им «филдинговскую» любовную фабулу и заменив образовавшиеся пустоты новыми ситуациями – частично придуманными, а частично заимствованными из той же «Истории Тома Джонса». Возможно, именно это обстоятельство дало драматургу повод настаивать на независимости своего нового детища от каких-либо литературных источников. Оправданное в контексте защиты от обвинений в плагиате, это утверждение все же несправедливо по отношению к английскому образцу. Слишком многое в пьесе Дефоржа (ревнивый деспотизм жены и бунт подкаблучника-мужа, ревность дамы к юной провинциалке, опекаемой ее супругом, и участие неженатого друга в делах семьи) восходит к сюжету и образам Колмана (см. также: [Gaiffe 1910, 57; Roy 1970, 90]).

Помимо поверхностных изменений, сопровождающих перенос места действия в Париж, французская версия отличается более сжатой структурой, обусловленной подчинением обрывочных нитей любовной интриги единой логике семейной драмы. «Двойной сюжет», таким образом, уступает место последовательному «единству действия», воспринимавшемуся на фоне традиций французского театра как неотъемлемое свойство драматической структуры. В русле этих тенденций пространство семейного конфликта расширяется, полностью подчиня себе рудиментарную любовную интригу. Терроризируемое ревнивой хозяйкой семейство Дорсан становится более многочисленным по сравнению с семьей Оукли: супруги имеют общую дочь – невесту на выданье, а месье Дорсан является к тому

же отцом еще одной дочери – от первого брака, сам факт которого долгие годы скрывает от окружающих. Прибытие этой юной особы в Париж производит в семействе переполох, аналогичный смятению, производимому в пьесе Колмана появлением Хэрриет в доме Оукли. В обоих случаях девушка поневоле становится поводом для супружеских ссор. Ситуация накаляется, неся угрозу одобренному месье Дорсаном браку его младшей дочери, избранника которой не одобряет ее мать, подозревающая молодого человека в пособничестве «изменам» мужа. Ревнивая жена таким образом укрепляется в роли блокатора любовной интриги, как это было и в колмановском оригинале, однако сама интрига предельно свернута и лишена самостоятельного драматического интереса.

Перемена позиций влюбленных героев (членом семейства «ревнивой жены» здесь является не жених, а потенциальная невеста) сопровождается еще одним новшеством: хотя в характере скромной сиротки Клеманс (тайной дочери господина Дорсана) нет ничего общего с повесой Джонсом, ее сюжетная роль отчасти напоминает роль филдинговского найденыша. И он, и она в младенчестве утратили одного из родителей и остаются до совершеннолетия не признанными семьей. Оба пользуются покровительством близкого родственника (отца или дяди), не зная о своем с ним родстве. Оба выступают объектом несправедливых обвинений, но восстанавливают свое доброе имя и вступают в достойные их положения браки. Переключки дополняются тем, что, по версии Дефоржа, Том (как и Клеманс Дорсан) в действительности – законный отпрыск своих родителей, связанных узами тайного брака.

Впрочем, сентиментальная окраска образа обиженной сиротки значительно важнее его конкретного источника. В самом деле, классицистические тенденции в пьесе, выступая как обобщенный знак национальной – «мольеровской» – традиции, не исключают наличия «чувствительных» элементов и сочетаются с преобладанием сентиментального тона. В противовес Колману, Дефорж представляет плачевные следствия ревности скорее в духе «серьезной» драмы, нежели комедии нравов с элементами классического английского юмора. Комические черты в характере подкаблучника-мужа в силу этого сглажены, а «патетическая» сторона его положения (невозможность открыто признать свою старшую дочь), напротив, усилена благодаря тому, что первичным мотивом к сокрытию первого брака является жесткое давление со стороны родных, недовольных выбором героя. Сентиментальная черта жертвенности (максимально полно воплощенная в образе Клеманс) распространяется таким образом на всех членов страдающего семейства – вплоть до слуг, наделенных в высокой степени чувством собственного достоинства и чрезвычайно болезненно реагирующих на всякое проявление несправедливости (черта, совершенно чуждая их английским собратьям в комедии Колмана). Характерным примером может служить сцена изгнания служанки Жюстины, чьи пафосные и вместе с тем сентенциозные речи (вкуче с аналогичными репликами ее престарелого отца) представляют собой убедительный образец сентимен-

тальной патетики [Gaiffe 1910, 389–390] (см. об образах слуг в сентиментальной комедии: [Сох 1976, 172–177; Кожевников 2001, 227–228]). На этом фоне основной интерес заключается в том, насколько успешно Дорсану удастся избавиться себя и своих домочадцев от ревнивого ига жены, поскольку от этого напрямую зависит спокойствие в доме и личное счастье обеих дочерей хозяина. Тем самым конфликт и его разрешение приобретают отчетливо драматический (а не чисто комический) характер.

Сопоставление произведений, связанных сюжетным родством, но принадлежащих к разным национальным и жанровым традициям (от филдингского «Тома Джонса» до «Ревнивой жены» Дефоржа), доказывает, что генетически близкие коллизии и мотивы, попадая в инородную культурную и жанровую среду, меняются в соответствии с новыми условиями. В версии Колмана характеры и сюжет «комической эпопеи» Г. Филдинга, в частности, приспособляются к структурным особенностям и типологическим свойствам английской комедии нравов («двойная» интрига, влияние популярных сценических типов, юмористическая окраска образов) и соотносятся с нормами сценического приличия, принятыми в национальном театре середины XVIII в. В то же время «Ревнивая жена» (в силу переходного характера творчества Колмана и отчасти благодаря объективному присутствию «сентиментальных» элементов в структуре английской «веселой» комедии в целом) обладает потенциалом разнонаправленного развития вплоть до последовательно сентиментальной трактовки сюжета.

Культурная среда и традиции национального театра (включая структурные и метрические свойства классической комедии мольеровского типа) в свою очередь повлияли на версии колмановского сюжета, возникшие на французской почве в 1760-х–1780-х гг. Даже перевод М.-Ж. Риккобони, выполнявший задачу прививки французскому театру традиций английской комической драмы [Green 1939, 172], обнаружил в отдельных эпизодах оттенок моралистической чувствительности, являвшейся для переводчицы по большей части объектом порицания.

«Приноровление» заимствованного материала к сложившимся формам и действующим тенденциям развития французской драмы еще заметнее в оригинальной трактовке Дефоржа, соединившего в своем подражании «Ревнивой жене» традиционные классицистические приемы (начиная с единства действия и кончая рифмованными двустушиями) с чертами сентиментальной поэтики, характерными для «серьезной» комедии (патетичность, сентениозность, пафос морального назидания, пристрастие к изображению «неправедно гонимых» героев и стремление внушить к ним симпатию, нивелирование собственно комических элементов).

Контакты французских драматических авторов с английской комедией в обоих рассмотренных случаях неотделимы от контактов (прямых или опосредованных) с английским романом. Риккобони не только отлично осведомлена о зависимости переводимой комедии от «Истории Тома Джонса» [Riccoboni 1818, 300, Rundus 1973–1974, 330–331], но и способна обратиться «через голову» Колмана непосредственно к Филдингу (IV.X)

[Riccoboni 1818, 255], вкладывая в уста Чарлза Оукли оправдания, очень похожие на оправдания Джонса перед Софьей (кн. XVIII, гл. 12). Дефорж, со своей стороны, «разбивая» «двойной сюжет» колмановской «Ревнивой жены», воспроизводит любовную линию пьесы в прямом подражании роману-источнику (комедии «Том Джонс в Лондоне») и создает на основе семейной линии новую пьесу, основанную на том же, что у Колмана, мотиве неоправданной ревности. Выступая для Дефоржа моделью и образцом в переработке повествовательного материала «Истории Тома Джонса», комедия Колмана остается и точкой отталкивания в трактовке отдельных сюжетных мотивов и образов, где французский писатель, напротив, возвращается «от Колмана – к Филдингу». Все это подтверждает неоднократно отмеченную исследователями взаимозависимость романских и драматических (в частности, комедийных) форм в литературе XVIII в., а также сам факт усиления в этот период английского влияния во Франции, не отменяющего своеобразия творческой рецепции произведений британских комедиографов и романистов французскими авторами.

Цепочка влияний и взаимодействий, идущих от Колмана (и отчасти от Филдинга) в сценической разработке семейной темы, не прерывается на «Ревнивой жене» Дефоржа. Не говоря о других – независимых – подражаниях Колману (раньше всего – в Германии [Price 1942, 267–268; Nicoll 1955, III, 168; Rundus 1973–1974, 330]), пьеса французского драматурга становится источником новых иноязычных версий, включая русскую переделку Якова (Жака) де Санглена (опубл. 1804). Главное же, что тема семейных конфликтов, оригинально представленная Колманом в «Ревнивой жене», сохраняет потенциал дальнейшего развития – как в фарсово-комедийном (и далее – водевильном) ключе, так и в ключе драматическом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анисеева Н.А. Поэтика «комических эпопей» Генри Филдинга: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Балашов, 2006.
2. Боровлева М.Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века (Дж. Фаркер, Дж. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит, Р.Б. Шеридан): дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. М., 2007.
3. Ватченко С.А. Художественное время и пространство в «Томе Джонсе» Г. Филдинга (об отдельных аспектах темы) // XVIII век: мужское / женское в культуре эпохи. М., 2008. С. 297–302.
4. История английской литературы: в 3 т. Т. 1. Вып. 2. М.; Л., 1945.
5. Кагарлицкий Ю.И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв.: авторы, сюжеты, персонажи. М., 2006.
6. Кожевников М.В. «Плачущая муза»: английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров. Магнитогорск, 2001.
7. Кожевников М. В. Система жанров в творчестве Джозефа Аддисона: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.05. М., 1991.
8. Пахарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М.,

1996.

9. Потницева Т.Н. «Школа скандала» Р. Шеридана: Art for art's sake // Другой XVIII век. М., 2002. С. 111–149.

10. Чеснокова Т.Г. Мотив «супружеской войны» в английской комедии от Шекспира до Шеридана // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер.: Филологическое образование. 2013. № 1 (10). С. 83–90.

11. Чеснокова Т.Г. «Ревнивая жена» Дж. Колмана Старшего: драматургическая обработка «Истории Тома Джонса» и ее место в истории английской «веселой» комедии // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2018. № 4. С. 117–133.

12. Auburn M.S. *Sheridan's Comedies: Their Contexts and Achievements*. Lincoln; London, 1977.

13. Bevis R. *The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*. Athens, 1980.

14. Bernbaum E. *The Drama of Sensibility. A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696–1780*. Gloucester (Mass.), 1958.

15. *British Dramatists from Dryden to Sheridan*. Carbondale, 1976.

16. Colman G. *The Jealous Wife*. Dublin, [1761].

17. Colman G. *The Jealous Wife / With the Remarks by W.H.* London, 1818.

18. Cox J.E. *The Rise of Sentimental Comedy*. Norwood (Pen.), 1976.

19. Desforges [P.J.-B.] *La Femme Jalouse*. Paris; Buxelles, 1785.

20. Desforges [P. J.-B.] *Tom Jones à Londres*. Paris, [1782].

21. Desforges [P. J.-B.] *Tom Jones et Fellamar, suite de Tom Jones à Londres*. Paris, 1788.

22. Fielding H. *The History of Tom Jones*. Harmondsworth; New York, 1977.

23. Gaiffe F. *Le Drame en France au XVIIIe siècle*. Paris, 1910.

24. Garrick D., Colman the Elder G. *Plays*. Cambridge, 1982.

25. Green F.C. *Minuet. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century*. London, 1939.

26. Loftis J. *Sheridan and the Drama of Georgian England*. Oxford, 1976.

27. Milhous J. Thomas Betterton's Playwrighting // *Bulletin of the New York Public Library*. 1973–1974. Vol. 77. № 4. P. 375–392.

28. Nicoll A. *A History of English Drama, 1660–1900: in 3 vols*. Cambridge, 1955.

29. Page E.R. *George Colman, the Elder: Essayist, Dramatist, and Theatrical Manager, 1732–1794*. New York, 1935.

30. Pieretti M.-P. Marie-Jeanne Riccoboni, critique du roman français à travers sa correspondance, ses traductions, et son écriture de romancière // *Discours critique sur le roman. 1670–1850*. Mont Saint Aignan, 2010. P. 133–145.

31. Poinciset A.A.H. *Tom Jones, comédie lyrique, en trois actes*. Paris, 1784.

32. Price L.M. *The Works of Fielding on the German Stage, 1762–1801 // The Journal of English and Germanic Philology*. 1942. Vol. 41. № 3. P. 257–278.

33. Riccoboni [M.-J.] *Oeuvres complètes*. Vol. 6. Paris, 1818.

34. Roy R.G. *French Stage Adaptations of Tom Jones // Revue de Littérature Comparée*. 1970. Vol. 44. № 1. P. 82–94.

35. Rundus R.J. *Tom Jones in Adaptation: A Chronology and Criticism // Bulletin*

of the New York Public Library. 1973–1974. Vol. 77. № 3. P. 329–341.

36. Sherbo A. *English Sentimental Drama*. East Lansing (Mich.), 1957.

37. *The Spectator: in 4 vols*. Vol. II. 1854. № 153–321.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Chesnokova T.G. Motiv “supruzheskoy voyny” v angliyskoy komedii ot Shekspira do Sheridan [The Motif of the “Conjugal War” in the English Comedy from Shakespeare to Sheridan]. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Filologicheskoe obrazovanie [Philological Education], 2013, no. 1 (10), pp. 83–90. (In Russian).

2. Chesnokova T.G. “Revnivaya zhen” Dzh. Kolmana Starshego: dramaturgicheskaya obrabotka “Istorii Toma Dzhonsa” i eye mesto v istorii angliyskoy “veseloy” komedii [“The Jealous Wife” by George Colman the Elder: The Dramatic Adaptation of “The History of Tom Jones” and Its Place in the History of English “Laughing” Comedy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9: Filologiya [Philology], 2018, no. 4, pp. 117–133. (In Russian).

3. Milhous J. Thomas Betterton's Playwrighting. *Bulletin of the New York Public Library*, 1973–1974, vol. 77, no. 4, pp. 375–392. (In English).

4. Price L.M. *The Works of Fielding on the German Stage, 1762–1801. The Journal of English and Germanic Philology*, 1942, vol. 41, no. 3, pp. 257–278. (In English).

5. Roy R.G. *French Stage Adaptations of Tom Jones. Revue de Littérature Comparée*. 1970, vol. 44, no. 1, pp. 82–94. (In English).

6. Rundus R.J. *Tom Jones in Adaptation: A Chronology and Criticism. Bulletin of the New York Public Library*, 1973–1974, vol. 77, no. 3, pp. 329–341. (In English).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Paper)

7. Potnitseva T.N. “Shkola skandala” R. Sheridan: Art for art's sake [“The School for Scandal” by R. Sheridan: Art for Art's Sake]. *Drugoy 18 vek* [The Other Eighteenth Century]. Moscow, 2002, pp. 111–149. (In Russian).

8. Pieretti M.-P. Marie-Jeanne Riccoboni, critique du roman français à travers sa correspondance, ses traductions, et son écriture de romancière. *Discours critique sur le roman. 1670–1850*. Mont Saint Aignan, 2010, pp. 133–145. (In French).

9. Vatchenko S.A. Khudozhestvennoe vremya i prostranstvo v “Tome Dzhonse” G. Fieldinga (ob otdel'nykh aspektakh temy) [Fictional Time and space in *Tom Jones* by H. Fielding (On some aspects of the matter)]. *18 vek: muzhskoe / zhenskoe v kul'ture epokhi* [The Eighteenth Century: The Masculine / The Feminine in the Culture of the Age]. Moscow, 2008, pp. 297–302. (In Russian).

### (Monographs)

10. Auburn M.S. *Sheridan's Comedies: Their Contexts and Achievements*. Lincoln; London, 1977. (In English).

11. Bernbaum E. *The Drama of Sensibility. A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696–1780*. Gloucester (Mass.), 1958. (In English).
12. Bevis R. *The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*. Athens, 1980. (In English).
13. Cox J.E. *The Rise of Sentimental Comedy*. Norwood (Pen.), 1976. (In English).
14. Gaiffe F. *Le Drame en France au 18e siècle*. Paris, 1910. (In French).
15. Green F.C. *Minuet. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century*. London, 1939. (In English).
16. Kagarlitskiy Yu.I. *Literatura i teatr Anglii 18–20 vv.: avtory, syuzhety, personazhi* [Literature and Theatre of England of the 18–20 Centuries: Authors, Plots, Characters]. Moscow, 2006. (In Russian).
17. Kozhevnikov M.V. *“Plachushchaya muza”: angliyskaya sentimental'naya komediya v sisteme dramaticheskikh zhanrov* [“The Weeping Muse”: English Sentimental Comedy in the System of Dramatic Species]. Magnitogorsk, 2001. (In Russian).
18. Loftis J. *Sheridan and the Drama of Georgian England*. Oxford, 1976. (In English).
19. Nicoll A. *A History of English Drama 1660–1900*: In 3 vol. Cambridge, 1955. (In English).
20. Page E.R. *George Colman, the Elder: Essayist, Dramatist, and Theatrical Manager, 1732–1794*. New York, 1935. (In English).
21. Sherbo A. *English Sentimental Drama*. East Lansing (Mich.), 1957. (In English).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

22. Anikeyeva N.A. *Poetika “komicheskikh epopey” Genri Fildinga* [The Poetics of the “Comic Epics” by Henry Fielding]: PhD Thesis. Balashov, 2006. (In Russian).
23. Borovleva M.Yu. *Kontsept “provintsiya” v angliyskoy komedii npravov 18 veka (Dzh. Farker, Dzh. Addison, G. Filding, O. Goldsmit, R.B. Sheridan)* [The Concept of “Province” in the English Comedy of Mores of the 18 Century (J. Farker, J. Addison, G. Fielding, O. Goldsmith, R.B. Sheridan)]: PhD Thesis. Moscow, 2007. (In Russian).
24. Kozhevnikov M.V. *Sistema zhanrov v tvorchestve Dzhozefa Addisona* [The system of genres in the work of Joseph Addison]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 1991. (In Russian).

**Чеснокова Татьяна Григорьевна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник. Область научных интересов: история английской литературы, европейская драма раннего Нового времени, компаративистика.

E-mail: tchesno@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-9326-4520

**Tatiana G. Chesnokova**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: history of English literature, early modern European drama, comparative studies.

E-mail: tchesno@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-9326-4520

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00017

А.А. Косарева (Екатеринбург)

### ТРАДИЦИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ, ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ И ВИКТОРА ГЮГО В РОМАНЕ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»

**Аннотация.** Статья посвящена выявлению влияния традиций комедии дель арте (комедии масок, итальянской народной комедии), творчества Теофиля Готье и Виктора Гюго на особенности системы персонажей и сюжет романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (1856). В качестве доказательства влияния эстетики комедии дель арте на Флобера выступают фрагменты из писем писателя к возлюбленной, Луизе Коле, а также факты его биографии – драматургический опыт и, в частности, совместная с Луи Буйле работа над пьесой «Пьеро в серале» (1847). Анализ образов главных героев через призму эстетики комедии дель арте проводится с опорой на ставшие классическими в зарубежном литературоведении монографии Мориса Санда и Винифред Смит – «История арлекинады» и «Комедия дель арте: исследование итальянской народной комедии». Автор статьи раскрывает происхождение образов Шарля, Эммы, Оме, Лере, Леона и Родольфа и сопоставляет собственные выводы с гипотезами генезиса персонажей, выдвинутыми Розмари Ллойд и Франциско Гонсалесом. Кроме того, в статье вводится понятие «арлекинадного гротеска» и определяется функция фарсового начала в романе «Госпожа Бовари». Также в работе анализируются присутствующие в тексте романа аллюзии на новеллу Т. Готье «Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями» (1833) и роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Выявленные сюжетные параллели позволяют говорить о традиции «арлекинадного гротеска» во французской романтической литературе и роли творчества Готье и Гюго в формировании авторского почерка Гюстава Флобера.

**Ключевые слова:** литература французского реализма; Гюстав Флобер; литература французского романтизма; Виктор Гюго; Теофиль Готье; гротеск; комедия дель арте; арлекинада; пантомима; фарс; зарубежное литературоведение; театр; драматургия; Луиза Коле; Луи Буйле.

A.A. Kosareva (Yekaterinburg)

### THE INFLUENCE OF COMMEDIA DELL'ARTE, THEOPHILE GAUTIER'S AND VICTOR HUGO'S CREATIVE WORK IN GUSTAV FLAUBERT'S NOVEL "MADAME BOVARY"

**Abstract.** The article is aimed to identify the influence of the traditions of commedia del arte (comedy of masks, Italian folk comedy), of the writings of Theophile Gauthier and Victor Hugo on the character system and the plot of the novel by Gustave Flaubert "Madame Bovary" (1856). Fragments from the writer's letters to his lover,

Louise Colet, as well as the facts of his biography, the dramatic experience and, in particular, the collaboration with Louis Buile on the play "Pierrot in Serale" (1847), serve as evidence of the influence of the aesthetics of comedy del arte on Flaubert. The analysis of the images of the main characters in the perspective of the aesthetics of commedia del arte owes methodologically to the monographs of Maurice Sand and Winifred Smith, which became classic in world literary criticism, "The History of the Harlequinade" and "Commedia del Arte: A Study of Italian Folk Comedy". The author of the article proves the origin of the images of Charles, Emma, Ome, Leray, Leon and Rodolph and compares her own conclusions with the hypotheses of the genesis of the characters put forward by Rosemary Lloyd and Francisco Gonzalez. In addition, the article introduces the concept of "harlequinide grotesque" and defines the function of the farcical principle in the novel "Madame Bovary." The work also analyzes the allusions to the novel by T. Gauthier "This and that, or Young Frenchmen, overwhelmed by passions" (1833) and the novel by V. Hugo "Notre Dame de Paris" (1831). The explained plot parallels make us to talk about the tradition of "harlequinade grotesque" in French romantic literature and about the input of the works of Gauthier and Hugo in the formation of Gustave Flaubert's unique style.

**Key words:** literature of French Realism; literature of French Romanticism; commedia dell'arte; harlequinade; grotesque; Gustav Flaubert; Théophile Gautier; Victor Hugo.

О том, что Гюстав Флобер (1821–1880) писал не только романы, но и пьесы, известно далеко не всем ценителям его творчества. Перу Флобера принадлежат одиннадцать драматургических набросков и шесть законченных пьес: «Пьеро в раю Магомета» (1846), «Пьеро в серале» (1847), «Три брата» (1862), «Мечта и жизнь» (1863), «Замок сердец» (1863), «Кандидат» (1874). По мнению друзей Флобера, эти пьесы уступали по своим художественным достоинствам его прозе, поэтому при жизни автора свое воплощение в театре получила только пьеса «Кандидат» (1874) – мрачная политическая сатира [Olds 2007, 47].

Увлечение Флобера театром и желание утвердиться на литературной арене в качестве драматурга подогревалось постоянным общением писателя с Луи Буйле. Стоит отметить, что особым обаянием для писателя обладали фарсы; в письме к Луизе Коле от 4 сентября 1852 г. он пишет: «Я уверен, что во времена римского владычества я был директором какой-нибудь бродячей труппы комедиантов, одним из тех чудаков, что отправлялись в Сицилию и покупали там женщин, чтобы сделать их комедиантками, и были одновременно учителями, сводниками и актерами. Очень хороши эти негодяи в комедиях Плавта; когда их читаю, в моей памяти всплывают какие-то воспоминания» [Флобер 1956, V, 56].

Квинтэссенция фарсового начала – выросшая в XVI в. из комедий Плавта и Аристофана commedia dell'arte (по-другому – комедия масок, импровизационная комедия, итальянская народная комедия), и интерес к ней Флобера был логическим продолжением его любви к античным комедиям. Во время работы над композицией романа «Госпожа Бовари» (1856) пи-



сатель загорелся идеей написать феерию (театральную сказку) о Пьеро. К воплощению этого замысла подключился Луи Буйле. Пьеса должна была стать адаптацией «Кандида» Вольтера, но, в итоге, оформилась в самостоятельное драматургическое произведение, получившее название «Пьеро в серале» (1847) [Olds 2007, 48].

Неудивительно, что духом комедии дель арте оказался пронизан и роман «Госпожа Бовари». Эмма Бовари пытается выучить итальянский язык и влюблена в балы-маскарады: «она тосковала по шумной жизни, по ночным маскарадам» [Флобер 1986, 63], «В день середины Великого поста она не вернулась в Ионвиль, а пошла вечером на маскарад» [Флобер 1986, 267]. Манят маскарады и Леона: «Париж издавдала манил его к себе музыкой на балах-маскарадах» [Madou 1987, 109]. О фарсах и маскарадах ведут беседу священник и аптекарь Оме: священник осуждает маскарады («этот чисто языческий маскарад, румяна, яркий свет, томные голоса – все это в конце концов ведет к ослаблению нравов, вызывает нескромные мысли, нечистые желания» [Флобер 1956, I, 200]), а Оме объясняет, почему церковь отлучает актеров («Потому что в давнопрошедшие времена их представления конкурировали с церковными. Да, да! Прежде играли, прежде разыгрывали на хорах так называемые мистерии; в сущности же, это были не мистерии, а что-то вроде фарсов, да еще фарсов-то в большинстве слуцаев непристойных» [Флобер 1986, 200–201]).

На наличие «кода» комедии дель арте в романе Флобера обратили внимание несколько зарубежных исследователей.

В своей книге, посвященной анализу романа «Госпожа Бовари», Розмари Ллойд уделяет особое внимание эпизоду, в котором Эмма и Леон вместе читают: «Под пеплом дотлевал огонь; в чайнике было пусто; Леон все читал. Эмма, слушая его, машинально вертела газовый абажур, на котором были нарисованы Пьеро в колясках и канатные плясуньи с балансирами в руках» [Флобер 1986, 92].

По мнению исследовательницы, «Пьеро в колясках и канатные плясуньи» в этом фрагменте символизируют «эскапизм и притворство» и «лукаво намекают на то, что канатная плясунья – это Эмма, а Леон – Пьеро, белолицый клоун, которого Коломбина бросает ради Арлекина» [Lloyd 2014, 90]. Ллойд также отмечает, что изображение Пьеро именно в коляске представляет собой своего рода предсказание эпизода в Руане: экипаж, в котором предаются любви Эмма и Леон, безостановочно колесит по всему городу.

Черты персонажей комедии дель арте в героях Флобера находит и исследователь Франциско Гонсалес. В своей книге “La scène originaire de Madame Bovary” (1999) он указывает, что Эмма является воплощением Коломбины, Шарля сравнивает с Арлекином, а аптекаря Оме с Доктором (dotto) комедии дель арте [González 1999, 95].

Более того, литературовед называет Шарля «Шарлекином» [González 1999, 97]. Основания для выводов о генезисе образа ученый усматривает как во внешности, так и в поведении Шарля Бовари. Он указывает на на-

личие всех цветов костюма Арлекина в облике Шарля в первой главе романа: «Особой крепостью сложения он не отличался, а все же его зеленая суконная курточка с черными пуговицами, видимо, жала ему в проймах, из обшлагов высывались красные руки, не привыкшие к перчаткам. Он чересчур высоко подтянул помочи, и из-под его светло-коричневых брючек выглядывали синие чулки» [Флобер 1986, 4]. Зеленый, черный, красный, светло-коричневый и синий – это цвета лоскутков, из которых состоит наряд Арлекина.

Арлекин носит шапку, украшенную разноцветными бархатными ромбами и заячьим мехом. Шапка Шарля Бовари удивительно напоминает ее: «Она представляла собою сложный головной убор, помесь медвежьей шапки, котелка, фуражки на выдровом меху и пуховой шапочки, – словом, это была одна из тех дрянных вещей, немое уродство которых не менее выразительно, чем лицо дурачка. Яйцевидная, распяленная на китовом усе, она начиналась тремя круговыми валиками; далее, отделенные от валиков красным околышем, шли вперемежку ромбики бархата и кроличьего меха; над ними высилось нечто вроде мешка, который увенчивался картонным многоугольником с затейливой вышивкой из тесьмы, а с этого многоугольника свешивалась на длинном тоненьком шнурочке кисточка из золотой канители» [Флобер 1986, 5].

Кроме того, Шарль ведет себя как дзанни, клоун-простак, над ним смеются, но он не боится казаться смешным. Ф. Гонсалес выделяет эпизод, в котором Шарль, сам того не ведая, толкает жену в объятия Родольфа Буланже:

Когда супруги остались вдвоем, Шарль спросил Эмму:

– Почему ты отвергла предложение Буланже? Это так мило с его стороны!

Лицо Эммы приняло недовольное выражение; она придумала тысячу отговорок и в конце концов заявила, что “это может показаться странным”.

– А, наплевать! – сказал Шарль и сделал пируэт. – Здоровье – прежде всего! Ты не права! [Флобер 1986, С. 144]

В оригинале Эмма говорит: «это может показаться смешным», а пируэты, умение смешить и не бояться смеха – традиционные атрибуты клоуна. По мысли исследователя, Шарль в романе – карнавальный персонаж, «забавный демон» [González 1999, 96], который своей посредственностью, сам того не осознавая, подвергает свою жену адским мукам.

Более того, исследователь полагает, что Флобер частично идентифицировал себя со своим персонажем. В письме Луизе Коле от 6 августа 1846 г. он признаётся, что в глубине души является паяцем [Madou 1987, 70]. В другом письме к Л. Коле от 8–9 мая 1852 г. объясняет: «Комическое, дошедшее до крайности, комическое, не вызывающее смеха, высокий лиризм в шутовстве – вот чему я как писатель больше всего завидую. Тут соединены две стихии человеческого. “Мнимый больной” куда глубже проникает в душевные миры, чем все Агамемноны» [Флобер 1984, 178].

Однако Шарль, которого автор намеренно сделал похожим на самого себя [González 1999, 82] – не Арлекин-прохвост, который легко обводит вокруг пальца своих соперников, а жертва. Исследователь отмечает, что самого себя Флобер идентифицировал с клоуном-жертвой [González 1999, 98].

Указывает Ф. Гонсалес и на то, что в имени Шарль Бовари (как произносит сам персонаж – «Шарбовари») слышится «шаривари» [González 1999, 102]. Шаривари в средневековой Франции (фр. Charivari) – шуточная серенада для новобрачных или веселая свадьба в честь повторного брака вдовца или вдовы. Каламбур налицо: Шарль Бовари – вдовец, женившийся повторно.

Подробно анализируя «дельартовские» истоки образов Шарля, Эммы и Оме, зарубежные исследователи, однако, не обращают внимание на образ Лере, который, очевидно, обладает чертами Панталоне – старого, жадного, хитрого и угодливого купца: «На другой день, когда уже смерклось, к ней пришел торговец модными товарами г-н Лере. Ловкий человек был этот купец. Уроженец Гаскони, он впоследствии стал нормандцем и сумел сочетать в себе южное краснобайство с коптской хитрецей. Его обрюзгшее, дряблкое безбородое лицо было точно окрашено отваром светлой лакрицы, а недобрый блеск маленьких черных глаз казался еще живее от седины. Кем он был раньше – никто не знал: одни говорили – разносчиком, другие – менялой в Руто. Но вот что, однако, не подлежало сомнению: он обладал способностью делать в уме такие сложные вычисления, что даже сам Бине приходил в ужас. Угодливый до лести, он вечно изгибался, точно кому-то кланялся или кого-то приглашал» [Флобер 1986, 95]. Примечательно, что на гравюрах и картинах XVI–XX вв. Панталоне всегда изображается в лстивом поклоне.

Подобно Панталоне, Лере хворый, болтливый, скупой и расчетливый проныра: «Как только Эмма оказалась с г-ном Лере вдвоем, тот без особых подходов поздравил ее с получением наследства, а потом заговорил о вещах посторонних: о фруктовых деревьях, об урожае, о своем здоровье, а здоровье его было “так себе, ни шатко, ни валко”. Да и с чего бы ему быть здоровым? Хлопот у него всегда полон рот, и все-таки он, что бы о нем ни болтали злые языки, еле сводит концы с концами» [Флобер 1986, 232].

Отсылки к Панталоне, венецианскому купцу, можно видеть и в эпизоде подготовки к сельскохозяйственной выставке: «По-моему, – сказал г-н Лере аптекарю, проходившему на свое место, – здесь надо бы поставить две венецианские мачты и украсить их какими-нибудь строгими, но в то же время дорогими модными материями – это было бы очень красиво» [Флобер 1986, 130]. Венецианские мачты – авторский намек на происхождение образа Лере. Имя «Панталоне» произошло от словосочетания «*pianta-leoni*» – «водружатель льва» в переводе с итальянского: в XVI в. венецианские купцы плавали по ближним морям, отыскивали крошечный островок или безлюдный берег, никому не принадлежавшие и никакого – ни политического, ни торгового – интереса не представлявшие, гордо во-

дружили там знамя св. Марка с изображением льва и, вернувшись в Венецию, делали об этом пышный доклад Синьории или ее органам [Smith 1912, 7].

Не видят зарубежные исследователи «дельартовских» черт и в образе Родольфа. Между тем, этот образ очень близок Влюбленному (*Innamorato*) комедии дель арте: суть этого персонажа часто заключена в его страстной тяге к романтической любви в сочетании с неспособностью любить женщину, выбранную в качестве объекта воздыханий. Влюбленный (в комедии масок он носил разные имена: Флавио, Фабрицио, Орацио, Лелио, Леандро, Оттавио) нарциссичен: он любит себя и свою влюбленность, а не находящуюся рядом женщину. Влюбленный всегда красив, элегантен, одет по последней моде, богат и образован. Он также хорошо разбирается в литературе и обладает недюжинным красноречием: особенно ему удаются дифирамбы в адрес своей возлюбленной [Sand 1915, 235].

В этом описании нетрудно узнать Родольфа Буланже, любовника Эммы Бовари. Как и *Innamorato*, он богат и знатен, умеет вести «интеллектуальные» захватывающие беседы («о снах, о предчувствиях, о магнетизме») и произносить исполненные страсти речи: «Да, я все время о вас вспоминаю!.. Думы о вас не дают мне покою! О, простите!.. Мы больше не увидимся... Прощайте!.. Я уезжаю далеко... так далеко, что больше вы обо мне не услышите!.. И тем не менее... сегодня что-то потянуло меня к вам! С небом не поборешься, против улыбки ангела не устоишь! Все прекрасное, чарующее, пленительное увлекает невольно» [Флобер 1986, 143]. Подобно *Innamorato*, Родольф знает, что красивые слова и комплименты – самый верный способ обольщения: «Эмма впервые слышала такие слова, и ее самолюбие нежилось в них, словно в теплой ванне» [Флобер 1986, 143].

Описания сшитых по последней моде костюмов и обуви Родольфа (зеленый бархатный сюртук, серый тиковый жилет, батистовая рубашка с гофрированными рукавами, лаковые ботинки с нанковым верхом, мягкие сапоги, щёгольские жёлтые перчатки), а также принадлежащих ему модных аксессуаров также указывают на его родство с образом Влюбленного. Не менее красноречивы заявления Родольфа о том, что счастливым его могла бы сделать только любовь; в этом убеждении – суть преклонения *Innamorato* перед идеей романтической любви как нарциссического ресурса: «Да, мне недостает многого! Я так одинок! Ах, если б у меня была цель в жизни, если б я полюбил кого-нибудь, кого-нибудь встретил... О, я бы этой привязанности отдал все свои силы, я бы все преодолел, все сокрушил!» [Флобер 1986, 128]

Родольф любит не Эмму, а свою очарованность ею, охваченность романтическими чувствами: именно поэтому ему так легко дается расставание с ней и так мало жалости просыпается в нем, когда бывшая возлюбленная отчаянно молит его о помощи. В этом он тоже поразительно схож с Влюбленным комедии дель арте.

Однако есть основания предполагать, что на создание образа Родольфа Флобера вдохновил не только этот источник. Один из возможных источ-

ников – юмористическая новелла Теофиля Готье «Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями», опубликованная в 1833 г.

В этом произведении описываются приключения юноши по имени Родольф, мечтающего превратить свою жизнь в романтическую драму и уподобиться байроническому герою. Поставив себе такую цель, он пускается на поиски своего романтического идеала – прекрасной итальянки со смуглой кожей, черными глазами и черными волосами. В результате, объектом его вздыханий становится замужняя дама, Киприана де М\*\*\*: хоть и чистокровная француженка, она похожа на итальянку. Кроме того, Родольфа привлекает положение любовника замужней дамы: в любовном треугольнике таится потенциал драматической развязки. Родольф мечтает о том, как ревнивый муж устроит скандал, вызовет его на дуэль, а Киприана погрузится в отчаяние. Однако план Родольфа проваливается. Соблазнить Киприану оказывается не так уж сложно (а Родольф мечтал выступить в роли коварного соблазнителя и низкого человека), а муж ее – вовсе не ревнивец. Наоборот, муж мадам де М\*\*\* очень доволен тем, что ему не нужно заниматься женой, и он спокойно закрывает глаза на все ее измены.

Разочарованный и разозленный, Родольф порывает с Киприаной, а та, не долго думая, заводит себе нового любовника. Сам же главный герой возвращается к своему привычному образу жизни: праздности и любовными утехам со служанкой Мариеттой.

Родольф Теофиля Готье и Родольф Флобера практически идентичны: оба представляют собой комических любовников, соблазняющих замужних дам ради погружения в полную запретных страстей романтическую любовь. Вполне возможно, что и Теофиль Готье, воспевавший комедию дель арте в своем творчестве (романе «Капитан Фракасс», пьесе «Пьеро посмертно» и стихах – «Вариациях на тему венецианского карнавала»), создавал своего Родольфа под ее влиянием.

О Родольфе Теофиля Готье прекрасно написал С.Н. Зенкин: «Тщетно Родольф изощрается в романтическом чудачестве – планирует поджечь дом своей любовницы, доносит сам на себя ее мужу, ждет жестокой мести с его стороны и даже сам пытается утопиться в Сене, – несмотря на все его усилия, дело фатально сводится к банальному адюльтеру, с его неизменными фарсовыми персонажами: скучающей распутной бабенкой и ее глупо-самонадеянным супругом. Надев маску страстного любовника, Родольф невольно оказался действующим лицом традиционной комедии масок, в которой нет ничего “романтического”» [Зенкин 1991, 13–14]. Героем комедии масок становится и Родольф Буланже де Ла Юшет: в этой комедии Коломбина – Эмма, Арлекин – Шарль, Пьеро – Леон, Панталоне – Лере, Доктор – Оме, а он сам – Влюбленный.

В качестве третьего возможного источника, к которому обратился Флобер при создании образа Родольфа, можно указать пантомиму Джеймса Робинсона Планше (английского писателя, театроведа и историка костюма) «Родольф Волк, или Коломбина Красная шапочка». Эта пьеса с разговорной арлекинадой была поставлена в Лондоне в 1818 г. и, хоть и не

получила признания публики, открыла новую эру в истории пантомимы: десятилетие спустя все пантомимы стали сопровождаться разговорным диалогом. Учитывая интерес Флобера к феериям, пантомимам и буффонадам, можно предположить факт его знакомства с этой пьесой. В романе «Госпожа Бовари» аллюзии на арлекинадную «Красную Шапочку» более чем уместны: французские дворяне видели в этой сказке историю соблазнения неискушенной доверчивой девушки опытным донжуаном, а в романе Флобера хищником-соблазнителем является Родольф. Нельзя не отметить и ту иронию, которая заключена в том, что соблазнение Эммы (Красной Шапочки) Родольфом (Волком) происходит именно в лесу.

Итак, роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» обнаруживает в себе черты влияния эстетики комедии дель арте: образы главных действующих лиц (Эммы, Шарля, Леона, Лере, Оме, Родольфа) обязаны своими особенностями персонажам комедии масок – Коломбине, Арлекину, Пьеро, Панталоне, Доктору и Влюбленному. Присутствие фарсового начала в тексте произведения неизменно выполняет функцию углубления и заострения лежащего в основе истории конфликта. По сути, обращение Флобера к эстетике комедии дель арте – это способ создания гротеска. Виктор Гюго, друг и любимый писатель Флобера, обратился к этому же приему в «Соборе Парижской Богоматери», где уродливое и пугающее (ужас и мрак средневековья) соседствует с комическим – созданными на основе персонажей комедии дель арте образами: Эсмеральдой (Смеральдиной), Квазимодо (Пульчинеллой), Клодом Фролло (Пустынником/Священником), Пьером Гренгуаром (Пьеро), Жеаном Фролло Мельником (Арлекином), Фебом де Шатопером (Капитаном) и Флёр де Лис (Изабеллой).

Таким образом, можно сказать, что Флобер стал наследником заложенной Виктором Гюго традиции «арлекинадного» гротеска в прозе. Ироничные намеки на наличие этой нити можно проследить и в мелочах: Эмма Бовари называет свою собачку так же, как Эсмеральда свою козочку – Джали; Эмма, как и Эсмеральда, становится объектом страстных чувств для трех мужчин – Шарля, Родольфа и Леона.

Также проведенное исследование показало, что образ Родольфа Буланже создавался Флобером не только под влиянием эстетики комедии дель арте, но и под вдохновением от образа Родольфа в новелле Теофиля Готье «Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями» (1833) и пантомимы Д.Р. Планше «Родольф Волк, или Коломбина Красная шапочка» (1818). Аллюзии на сюжет новеллы Теофиля Готье выполняют важную функцию: как и Теофиль Готье, в «Госпоже Бовари» Флобер иронизирует над мещанскими попытками подражать литературным героям романтических произведений и высмеивает романтические штампы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин С.Н. Серьезность легкомыслия (О прозе Теофиля Готье). М., 1991.
2. Флобер Г. Госпожа Бовари. Свердловск, 1986.

3. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма, статьи. Т. 1. СПб., 1984.
4. Флобер Г. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1956.
5. González F. La scène originaire de Madame Bovary. Asturias, 1999.
6. Lloyd R. Madame Bovary (Routledge Revivals). London, 2014.
7. Madou J.-P. Ironie socratique, ironie romanesque, ironie poétique // French Literature Series. Vol. XVI. Irony and Satire in French Literature. Columbia, 1987. P. 62–73.
8. Olds Marshall C. From Theater towards the Novel: Flaubert and La Tentation de saint Antoine // Novel Stages: Drama and the Novel in Nineteenth-century France / ed. by P. Prasad, S. McCready. Newark, 2007. P. 47.
9. Sand M. The History of the Harlequinade. Vol. 1. London, 1915.
10. Smith W. The commedia dell'arte: a study in Italian popular comedy. New York, NY, 1912.

#### REFERENCES

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Madou J.-P. Ironie socratique, ironie romanesque, ironie poétique. *French Literature Series*. Vol. 16. Irony and Satire in French Literature. Columbia, 1987, pp 62–73. (In French).
2. Olds Marshall C. From Theater towards the Novel: Flaubert and La Tentation de saint Antoine. *Novel Stages: Drama and the Novel in Nineteenth-century France*. Newark, 2007, p. 47. (In English).

##### (Monographs)

3. González F. *La scène originaire de Madame Bovary*. Asturias, 1999. (In French).
4. Lloyd R. *Madame Bovary (Routledge Revivals)*. London, 2014. (In English).
5. Sand M. *The History of the Harlequinade*. Vol. 1. London, 1915. (In English).
6. Smith W. *The commedia dell'arte: a study in Italian popular comedy*. New York, NY, 1912. (In English).
7. Zenkin S.N. *Seryeznost legkomysliya (O prose Teofilya Gotyie)* [Severity of Frivolity. (About Theophile Gauthier's Prose)]. Moscow, 1991. (In Russian).

**Косарева Анна Александровна**, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.  
Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков.  
E-mail: bartleby7891@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9712-9251  
ResearcherID: M-6987-2017

**Anna A. Kosareva**, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.  
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages.  
E-mail: bartleby7891@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9712-9251  
ResearcherID: M-6987-2017

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00018

М.М. Мазняк (Санкт-Петербург)

### ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ СТИЛЕЙ В ПОЭМЕ «МАНИКЮР» МАРИУ ДЕ СА-КАРНЕЙРУ

**Аннотация.** Цель настоящей статьи – определение стилей и выявление их взаимодействия в тексте поэмы «Маникюр» португальского поэта начала XX в. Мариу де Са-Карнейру. Семантическая и композиционная сложность поэмы, а также отсутствие любых комментариев со стороны автора, затруднили интерпретацию произведения как современниками поэта, так и последующими критиками и исследователями, создав вокруг текста своеобразный культурный вакуум. Поэма долгое время оставалась вне поля зрения зарубежных исследований, а в России первое обращение к этому тексту было лишь в 2010 г. Специфика проблемы и материала предопределила концепцию статьи, которой можно охарактеризовать как «последовательное аналитическое прочтение» текста поэмы. Анализ поэтической ткани «Маникюра» подчинен логике развития самого произведения; в статье последовательно анализируются небольшие фрагменты поэмы; в заключении приводится обобщающая информация. Такая методика позволяет познакомить читателя с содержанием произведения и одновременно «вписать» поэму в современный ей эстетический контекст. Наблюдения над текстом позволяют прийти к выводу о том, что в проанализированном произведении четко выделяются черты двух «общеευропейских» стилей, культивируемых, главным образом, в живописи – аналитического и орфического кубизма, а также элементы футуризма. Своеобразным синтезом трактуется интересекционизм – эстетический проект, предложенный португальскими модернистами. Анализ отдельных фрагментов текста поэмы позволяет рассматривать некоторые пассажи произведения с точки зрения зарождения будущих эстетических проектов, таких как хепенинг.

**Ключевые слова:** Мариу де Са-Карнейру; поэма «Маникюр»; португальская литература; авангард; модернизм; кубизм; футуризм; интересекционизм.

М.М. Maznyak (St. Petersburg)

### Interference of Styles in the Poem “Manicure” by Mario de Sa Carneiro

**Abstract.** The purpose of this article is to identify styles and identify their interaction in the text of the poem “Manicure” by a Portuguese poet of the early 20<sup>th</sup> century. Mario de Sa Carneiro. The semantic and compositional complexity of the poem, as well as the absence of any comments on the part of the author, made it difficult to interpret the work by both the contemporaries of the poet and subsequent critics and researchers, producing a kind of cultural vacuum around the text. The poem remained outside the scope of world research for a long time, and in Russia the first quotation of this text was only in 2010. The specifics of the problem and material predetermined the concept of the

article, which can be characterized as a “consistent analytical reading” of the text. The analysis of the poetic fabric of “Manicure” is subordinate to the logic of development of the work as a whole; The article sequentially analyzes small fragments of the poem; in conclusion, general information about the context of the poem is provided. This technique allows to introduce the reader to the content of the work and at the same time to fit the poem into its contemporary aesthetic context. Observations of the text allow to conclude that the analyzed work clearly distinguishes the features of two “pan-European” styles, cultivated mainly in painting - analytical and Orphic cubism, as well as elements of futurism. Intersectionism, an aesthetic project proposed by Portuguese modernists, is interpreted here as a kind of aesthetic synthesis. The analysis of particular fragments of the text of the poem allows us to consider some passages of the work from the point of the future origin of our contemporary aesthetic projects, such as happenings.

**Key words:** Mario de Sa Carneiro; “Manicure”; Portuguese literature avant-garde; modernism; cubism; futurism; intersectionism.

В первой половине XX в. Португалия подарила миру оригинальных поэтов, чьи имена постепенно входят в плеяду мировой классики. Среди них – имя Мариу де Са-Карнейру.

Творческий и жизненный путь Мариу де Са-Карнейру (1890–1916) чрезвычайно краток; период создания поэтических произведений составляет чуть более трех лет, и потому объем его поэтического наследия невелик. Он включает в себя два сборника – «Растворение» и «Знаки золота», – поэму «Маникюр» и несколько отдельных стихотворений. Однако это поэтическое наследие отличается силой эмоционального и психологического напряжения, богатством и разнообразием стилистических приемов, а также оригинальностью поэтического мышления, что в совокупности обеспечивает творчеству Са-Карнейру заметное место в общеевропейской поэтической культуре.

Трагедией жизни и основной темой произведений поэта явился столь характерный для творческих людей начала XX в. кризис личности. За беззаботным детством последовала неустроенная юность в Париже, куда его властно влекла поэтическая одаренность.

Определение стилиевой принадлежности поэтических произведений Мариу де Са-Карнейру представляется непростой задачей. Несмотря на сравнительно небольшой объем литературного наследия, диапазон стилиевой принадлежности его произведений широк. «Временами романтик, без сомнения, символист, футурист и кубист <...> экспрессионист, сюрреалист и даже экзистенциалист» [Martins 1994, 19–20].

Поэма «Маникюр» впервые была опубликована в июне 1915 г. во втором номере лиссабонского журнала «Орфей». Менее чем через год молодой, но уже известный поэт Мариу де Са-Карнейру ушел из жизни, а после его безвременной смерти исследователи долгое время не изучали его творчество. В 50-х годах XX в. появились первые исследования лирики Са-Карнейру, которые сосредоточились, в основном, на анализе двух поэтических сборников «Растворение» и «Знаки золота», а поэма «Мани-

кюр» незаслуженно оставалась за рамками изучения. В те годы весь авангард в целом еще не нашел должного понимания и отклика у критиков и читателей и, соответственно, был труден для анализа. Кроме того, новизна поэтической формы, общая оптимистическая тональность принципиально отличались от свойственной автору меланхолии, и, таким образом, это произведение не вписывалось в общую минорную тональность поэтики Са-Карнейру. Более того, все исследователи, говоря о поэме «Маникюр», некритически разделяли высказывание Фернанду Пессоа о том, что это произведение было создано как «эпатажная шутка». Полноценную работу исследователей затруднил и досадный типографский недочет, вкравшийся при первом после «Орфея» переиздании поэмы в 1946 г. Из-за сложной графической композиции текст поэмы был «расколот» на две части, перепечатывавшиеся на протяжении долгого времени как самостоятельные произведения.

Одним из первых серьезных обращений к поэме «Маникюр» следует считать книгу «Европейский авангард и бразильский модернизм» (1987), где произведению присвоен статус манифеста наряду с известными европейскими манифестами нового искусства Малларме, Маринетти, Аполлинера, Маяковского, Хлебникова, Бретона и другими [Teles 1987, 232–241].

Поэма состоит из двухсот шестидесяти семи стихотворных строчек. В нерифмованный текст произведения автор органично вплетает образцы типографских шрифтов, коллажи из заголовков основных европейских газет в их оригинальном написании, объявления, рекламные логотипы основных коммерческих марок, названия товаров, компаний и банков, надписи на грузовых ящиках, имитирующие выведенные по трафарету буквы, междометия и звукоподражания.

Поэма «Маникюр» – произведение камерное: в ней почти классицистическое единство места (кафе), времени (утро) и действия, которое происходит в воображении поэта. Находясь в реальном пространстве и времени, лирический герой погружается в мир своих грез. В его чутком и богатом воображении столики и стулья кафе изгибают прямые очертания и сплетаются в причудливые сочетания геометрических форм. Пытаясь передать свои ощущения и переживания, поэт рисует словами эти переплетения разнообразных плоскостей и неожиданные цветоцветовые образования в пространстве. Читатель как бы помещается в центр композиции и почти физически ощущает движение материи в пространстве. Видения преломляются в зеркалах; предметы роятся в воздухе, образуя мозаичные рисунки с символическими геральдическими очертаниями:

– Взгляни на столы... Эй! Эй!  
Там в Воздухе они скачут непредсказуемо  
Случайными сериями квадратов,  
А там, в отдаленье – уже в виде ромбов...  
И спутываются их линии нерасплетаемо,  
И примешиваются к столам вызывающе яркие

Красные бархатные скамейки,  
Летающие вокруг них по кафе...

[Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 49]

В общее движение вовлекаются и сгруженные на платформе ящики, свертки, которые привносят цветные куски нанесенных на них надписей черного, синего, красного и зеленого цвета; в эту картину вплетаются и дуги скоб, узоры скамеек, гвозди. Здесь автор, знакомый с новаторской поэзией Г. Аполлинера, с его горячими выступлениями в защиту нового искусства, использует приемы, аналогичные живописной техники аналитического кубизма. К элементам аналитического кубизма можно отнести нарушение пропорций изображаемых знакомых предметов (прямоугольники и квадраты превращаются в ромбы), допущение самых неожиданных и невероятных сочетаний этих предметов, цветовая сдержанность, редуцированная у кубистов до трех цветов: охра, черный, зеленый, а у Са-Карнейру до четырех – черный, синий, красный, зеленый. Добавим сюда условный фон, уплощение поверхностей, раздробленность крупных предметов, нарочитая угловатость форм, где, однако, сохраняется визуальная узнаваемость изображенного прообраза. Эти деформации происходят согласно внутренней логике построения композиций так, что линии как бы тянутся друг к другу. Получается, что формы живут своей жизнью.

Интерьеры привокзального кафе отражаются и преломляются не только в сознании поэта, но и в зеркалах – предмете, чрезвычайно важном для эстетики кубизма. Крупные объекты ставятся в центр; к ним «подтягиваются» остальные элементы.

Не делая остановки, поэт продолжает нагнетать ощущения. Его «помазанные Новым» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 53] глаза не перестают всматриваться в воздух. Разноцветная пыль заполняет пространство, преломляющиеся солнечные лучи в витринах дают взрывы «фантастических окрашиваний» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 59]. На миг поэт опускает взгляд на свой столик, и видит, как его

...банальная фарфоровая чашка...  
Ах, она истончается изгибами амфоры,  
И взлетает, кружась,  
Вслед за своим золотым ободком...

[Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 55]

Линии окружающих предметов утончаются и изгибаются, а цвета достигают предельной интенсивности. Отражая эволюцию исканий в кубизме и отталкиваясь от идей Аполлинера, автор представляет теперь ту же картину воображаемого вихревого движения окружающих предметов, но исполненную уже в стиле орфического кубизма или орфизма, требующего нарочитой, почти сферической изогнутости контуров изображаемого

предмета и особого внимания к игре цвета.

Орфизм представляется сложным для интерпретации явлением. Из разрозненных определений Аполлинера вычлениваются следующие составляющие направления: акцент на световую и цветовую, а также музыкальную составляющие изображения. В пользу эстетики орфизма в «Маникюре» следует считать акцент на изменение, утонченность и плавность форм трансформирующихся предметов. Вышедший из «классического» кубизма орфизм Робера Делоне ознаменовался колористической одержимостью. Схожим элементом доктрины Делоне и поэтики Са-Карнейру в «Маникюре» можно считать нарастающее отдаление сущности предметов от визуальной реальности, метонимически переданное через трансформацию «банальной фарфоровой чашки» в античную амфору.

Поэтика «Маникюра» коррелирует с концепцией кубизма в его обоих проявлениях – аналитическом и орфическом, когда автор создает свое произведение на общей с живописным кубизмом идейно-методологической основе, но с иномедальными отличиями в средствах. Поэт органично показывает формы взаимодействия поэзии и живописи, вербального и визуального языков культуры.

Однако поэт стремится к дальнейшему расширению диапазона чувственных восприятий окружающего мира. В дополнение к визуальным ощущениям появляется новая – звуковая – составляющая (падение посуды, телефонные разговоры...). Недавно изобретенный телефон привлекает особое внимание автора. Помимо общеизвестного сочетания физико-технической (волны, токи) и гуманитарно-акустической (человеческая речь) сторон, поэт и отмечает математический аспект, и особо останавливается на «возвышении числовой красоты» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 63]. Расположив арифметические цифры в особом эстетическом порядке: то ли в виде своеобразной радиоволны, то ли имитируя обычные океанские волны, – ведь незадолго до появления «Маникюра» телеграфные кабели пролегли по дну Атлантического океана, – он завершает свою «формулу» математическим знаком бесконечности, который символизирует и безграничность пространства, и неограниченность общения.

Настойчивое подчеркивание волновой природы звуков, а также любование красотой цифр свидетельствуют о преклонении перед современными техническими достижениями (радиотехника), культивируемом в футуризме.

Так в тексте поэмы на кубизм органично наслаивается футуризм. В последующих стихотворных строчках автор открыто обращается к другим принципам футуризма, прежде всего, поддерживает тезис «типографской революции», для чего вводит в текст похвалу разнообразным разнообразными типографскими шрифтами.

За соседний столик кафе садится иностранец, разворачивает газету, – и поэт начинает различать сначала отдельные литеры, заголовки статей, логотипы компаний, набранные разнообразными шрифтами, а затем и про-

ступающее за ними многообразие мира:

Жирный нормандский во врезках сенсаций!  
 Острый курсив ежедневных хроник!  
 Кегль-12, антиква – прочный, обычный и удобный!  
 Готические, курсивные, округлые, английские, прописные!  
 Крохотный шрифт небольших объявлений!  
 Мой эльзевир содомитских изгибов!...  
 И типографские узоры, виньетки,  
 Жирные черные окантовки,  
 Фривольные пазлы – звездочки... ударения...  
 Вот они! Вот они! Вот они!

[Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 81–83]

<...>

В буквенной круговерти  
 Весь мир покоится в его руках!

[Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 87]

Са-Карнейру органично вписывает в текст поэмы коллажи из названий ведущих газет крупнейших стран Европы, а также вырезки, логотипы, эмблемы, рекламные броские объявления на разных языках, сохраняя их оригинальный облик, смешивает коммерческие объявления, бланки, названия фирм, предприятий, продуктов, товаров, компаний и банков. Тем самым создается ощущение визуальной ономапии, информационного шума современности. Этот пассаж – еще одна дань уважения футуризму, так как именно футуризм является наиболее индустриально-ориентированным искусством.

Как известно, именно футуризм во многом мыслил манифестами, среди которых есть «Манифест техники футуристической литературы» (Маринетти, 1912), «Геометрическая и механическая красота новой числовой чувственности» (Маринетти, 1914) и «Слово на свободе» (1914), подписанный Занг Тумб Тумб (псевдоним Маринетти). Знакомый с этими манифестами автор «Маникюра» органично цитирует и адаптирует их: «О футуристская эстетика – up-to-date торговых марок, фирм и указателей!...» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 91], «Слова на свободе, беспроволочные звуки...» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 93], или «Возвышение числовой красоты!» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 63]. Сам текст поэмы также может рассматриваться с точки зрения выражения – наглядного и рефлексивного – принципа «слов на свободе»: обилие многоточий, номинативные предложения, метонимические «характеристики» какого-то объекта или явления. Ярким примером служит в данном случае стихотворная строчка: «Это в Воздухе все колышется! Это там все существует!...» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 57]. Представленная типографским способом в виде волны, она предлагает, одновременно, и визуальную реализацию своей се-

мантики, и демонстрацию принципа «слова на свободе», пренебрегающего законами графического построения текста.

Пикторизация этой новой чувствительности, объединяющая лозунги с графическими экспериментами, придает «Маникюру», пусть и с более уточненным вкусом, образ, сопоставимый с композициями самого Маринетти.

«Маникюр» нельзя назвать в полной мере произведением футуризма; это именно авангардный эксперимент с элементами футуристской эстетики, а точнее, транспозиции техники живописи футуризма в текстовом пространстве. Однако именно этот эксперимент Са-Карнейру позволяет говорить о рецепции эстетики футуризма в Португалии, т.к. до «Маникюра» мы не находим выраженного переосмысления этого стиля.

Итак, в поэме Мариу де Са-Карнейру «Маникюр» достаточно легко выделяются два новых и «острых» стиля десятих годов XX в. – кубизм и футуризм. При этом они не противоречат друг другу, наоборот: поэт показывает, что футуристская эстетика дополняет кубистскую в общей задаче выявления разлитой в мире Красоты.

Однако творческие и честолюбивые замыслы португальских поэтов и художников шли дальше простого освоения модных современных стилей. Желая обновить поэзию и упорядочить ее осмысление, португальские модернисты создали систему из трех взаимодополняющих стилей, расширив тем самым и без того сложную палитру авангардистских «измов».

Первый из них, названный паулизмом, требует от художника высвобождения самого образа, который мысленно отделяется от логико-рациональных пут и от более или менее точной расшифровки, повествование развивается линейно, противоположные понятия по воле автора сближаются; идеи, мысли, образы связываются лишь по ассоциации.

Основная характеристика паулизма – крайне субъективированное восприятие мира как линейного коллажа образов – уступила место принципу нелинейного переплетения разнородных образов и их «плоскостных» сцеплений, как на тематическом уровне, так и собственно на уровне письма. Из этого определения возник интерсекционизм – стиль, при котором отдельные образы сплетаются воедино не линейно, а более прихотливо, «многоугольно», пытаясь схватить динамику самого восприятия. Генетически и хронологически интерсекционизм связан с паулизмом и трактуется как его расширенный вариант, но расширение это было принципиальным, подобно переходу от одномерной линии к многомерному пространству. Объект, как явление, существует всегда в движении, и это движение во многом аналогично движению сознания.

По мнению португальских модернистов, именно интерсекционистское видение мира преодолевает ограниченность кубизма и футуризма.

И.А. Хохлова делает предположение, что интерсекционизм в самом общем смысле является переложением кубизма и футуризма литературными средствами [Хохлова 2003, 43]. Новая эстетика берет от футуризма, особенно от практики футуристской живописи, переживание симультан-

ности, движения и времени. О симультанности как об одном из основных принципов рассуждает Памела Бакариссе: «Интерсекционизм – это симультанность, симультанность видения, постоянное смешивание субъективного и объективного в пересечении различных сторон представляемого образа, мыслей и эмоций» [Bacarissee 1984, 174].

Кубизм во многом отмечает пластические ценности, изображение плоскостей является для него способом репрезентации; футуризм основывается более всего на содержательной составляющей, обращенной в будущее; и только интерсекционизм синтезирует взаимодействия образов, определяя это как свой принцип. Именно интерсекционизм оказывается очередным из представленных в данной поэме стилей. Са-Карнейру восторженно принимал новаторские идеи современников и в своем поэтическом творчестве талантливо их воплотил. О своей совершенно сознательной и тонкой работе со стилями в поэме «Маникюр» он говорит сам, поместив в середине поэмы восклицание, которое следует понимать как буквальное указание на стилистику поэмы: «Да! – мои футуристские, мои кубистские, мои интерсекционистские глаза...» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 53].

Интерсекционистское видение мира встречается у Са-Карнейру по всему тексту поэмы. Оно заключается в разнообразных сочетаниях отдельных сторон единого целого и в восприятии мира через эти сочетания. В поэме «Маникюр» автором выделяются три секции, три грани единого предмета поэтического высказывания, а именно, Красоты, разлитой в мире. Во-первых, это красота визуальных впечатлений от заполненного геометрическими фигурами пространства (всевозможные смешивания предметов – столов, стульев, скамеек, ящиков...). Во-вторых, красота распространяющихся звуковых элементов в воздушном пространстве и звуковое эхо зрительных впечатлений автора (обрывки телефонного разговора, звукоподражания, крики, грохот упавшего подноса, акустические волны...). В-третьих, красота типографского оформления газетных текстов (всевозможные шрифты, типографские знаки, пестрые объявления) и различных надписей, во множестве встречающихся в современном городском пространстве.

Эти стороны «комплекса ощущений» разнообразно сопрягаются и взаимодействуют на всем поэтическом пространстве поэмы «Маникюр». Здесь встречаются сочетания звуков и шрифта (в виде клише цифр); пространственно-звуковые взаимодействия; одновременное появление слова произнесенного и визуально запечатленного. Наиболее тонкий пример интерсекционистской синестезии – сочетание осязания («цинковые стойки») и вкусовых восприятий (перечисление названий коктейлей):

Прежде чем встать, я еще вспоминаю,  
Парижское чудо цинковых стоек,  
В барах... не знаю, почему...

– Un vermouthe-cassis... Un Pernod à l'eau...  
Un amer-citron... une grenadine...

[Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру...2010, 95]

Перед окончанием поэмы автор редуцирует свою рефлексии и репрезентацию разнообразных авангардистских «измов» в виде «гуманитарно-математической» формулы как кульминацию приведенной им новейшей истории развития авангардного искусства: «Маринетти + Пикассо = Париж < Санта Рита Пинтор + Фернанду Пессоа Алвару де Кампуш!!!!» [Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру... 2010, 93]

Эта формула в виде «математического неравенства» в сжатой форме подытоживает блестящее представление в поэме новейших авангардных стилей своего времени, а кроме того, устанавливает иерархию между ними. Поэт говорит: Маринетти – глашатай футуризма, Пикассо – безоговорочный лидер кубизма, а их сумма равняется Парижу – столице европейского авангарда и богемы. Но даже взятые вместе, они меньше, чем сплав португальских модернистов: художника Санта-Рита Пинтора, поэта и теоретика Фернанду Пессоа и его гетеронима Алвару де Кампуша: представителей самого сложного течения – интерсекционизма, порождения португальского гения, что отмечено четырьмя восклицательными знаками.

В конце поэмы автор прибегает к междометиям и звукоподражаниям с нарастающими по размеру литерами, символизирующими накал эмоций. Последние строчки содержат недосказанное оскорбление, словно бы автор готов перейти в новую фазу и открыто эпатировать прохожих. Этот пассаж можно трактовать как зарождение элементов будущих эстетических экспериментов и практик, получивших свое развитие во второй половине XX в. Речь идет о хепенинге, соединяющем в себе пантомиму, клоунаду, элементы экспрессионистического театра, характеризующемся спонтанностью и непредсказуемостью.

Выбор конкретных стилей (кубизм, футуризм, интерсекционизм) обусловлен, во-первых, прямым упоминанием в тексте поэмы; во-вторых, схожестью выразительных средств, отдельных программных тезисов. Некоторая сложность идентификации и разграничения упомянутых стилей свидетельствует об их взаимной дополнительности. Кубизм ищет универсальный язык для выражения собственных творческих поисков и находит его в геометрических моделях; футуризм пропагандирует энергию, граничащую с агрессией; интерсекционизм предлагает синтез любых проявлений окружающего мира и индивидуального воображения поэта.

В поэме «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру как бы озвучивает стремление Делоне к созданию симультанного живописного произведения, объединяющего множество «картин» мира, которые можно было бы охватить «одним взглядом».

Морфологией поэмы «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру продемонстрировал основную доминанту авангардного искусства, главным образом, живописи авангарда, требующей не прямого, а ассоциативного вос-



приятия зрителя-читателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру в контексте интермедийности / пер. и сост. М. Мазняк. СПб., 2010.
2. Хохлова И.А. Поэтические маски Фернандо Пессоа. СПб., 2003.
3. Bacarisse P. *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*. London, 1984.
4. Martins F.C. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1994.
5. Teles G.M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro, 1987.

## REFERENCES (Monographs)

1. Bacarisse P. *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*. London, 1984. (In English).
2. Khokhlova I.A. *Poeticheskiye maski Fernando Pessoa* [Fernando Pessoa's Poetic Masks]. St. Petersburg, 2003. (In Russian)
3. Martins F.C. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, 1994. (In Portuguese).
4. Maznyak M.M. (ed.) *Poema "Manikyur" Mariu de Sa-Karneyru v kontekste intermedial'nosti* [Mário de Sá-Carneiro's *Manucure* in the Intermediality Context]. Saint-Petersburg, 2010. (In Russian)
5. Teles G.M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro, 1987. (In Portuguese).

**Мазняк Мария Михайловна**, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романской филологии. Научные интересы: первый португальский модернизм, литература лузофонного мира, фонетика португальского языка.

E-mail: nmmp@mail.ru; m.maznyak@spbu.ru  
ORCID ID: 0000-0002-0335-9751

**Maria M. Mazniak**, St. Petersburg State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of the Romance Philology. Research interests: First Portuguese Modernism, Lusophonia, Portuguese Phonetics.

E-mail: nmmp@mail.ru; m.maznyak@spbu.ru  
ORCID ID: 0000-0002-0335-9751

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00019

Е.М. Фомина, А.С. Садкова (Нижний Новгород)

## ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В РОМАНЕ ДЖЕКА ЛОНДОНА «МАЛЕНЬКАЯ ХОЗЯЙКА БОЛЬШОГО ДОМА»

**Аннотация.** Роман Джека Лондона «Маленькая хозяйка Большого дома» («The Little Lady of the Big House», 1916), вышедший последним при жизни писателя, занимает особое место в творчестве автора. Социально-экономическое и культурное развитие США на рубеже XX в. способствовало появлению новых взглядов на роль и место женщины в семье и обществе, которые находят свое отражение в исследуемом романе. В настоящей работе рассматривается образ главной героини романа в свете концепции о «новой женщине» на основе работ С. Тиши (С. Tichi) и Л. Абрамс (L. Abrams). В статье анализируются особенности выражения в образе Паолы Дестен Форрест характерных черт женского образа XX в., отражающихся в образовании героини, ее роде деятельности, положении в браке и любовном треугольнике, роли матери. Внимание также уделяется описанию и анализу особенностей XIX столетия в образе Паолы, своеобразию использования романтических формул в создании портрета и его соотносительности с образом Большого дома. На основе изложенных данных авторы исследования приходят к выводу, что сочетание традиций XIX и XX вв., мужских и женских характеристик в образе главной героини обусловлено авторской интенцией, направленной на создание образа идеальной женщины. Поскольку на сегодняшний момент существуют лишь отдельные несистематизированные размышления об образе главной героини романа «Маленькая хозяйка Большого дома», в полной мере не отражающие особенности его построения, данное исследование претендует на значительную степень актуальности и раскрывает новые аспекты образа главной героини романа.

**Ключевые слова:** «новая женщина»; идеальная женщина; Джек Лондон; женский образ; гендер; Америка XIX–XX века.

Е.М. Fomina, A.S. Sadkova (Nizhny Novgorod)

## The Image of "New Woman" in "The Little Lady of the Big House" by Jack London

**Abstract.** Jack London's novel "The Little Lady of the Big House" (1916), which was the last one published during the writer's lifetime, takes a special place in the writer's legacy. The socio-economic and cultural development of the United States at the turn of the 20th century contributed to the emergence of new views on the role and place of women in family and society, which are reflected in the novel. In the research, the image of the female protagonist is explored through the concept of a "new woman" based on the works of C. Tichi and L. Abrams. The article analyzes the features of the expression of the characteristic features of the female image of the 20<sup>th</sup> century, reflected in the

formation of Paola Desten Forrest, her type of activity, her marriage and love triangle, and the role of the mother. Special attention is also paid to the description and analysis of the features of the 19<sup>th</sup> century in the image of Paola, the peculiarity of using romantic formulas in creating the portrait and its correlation with the image of the Big House. Based on the data, the authors of the study come to the conclusion that the combination of the traditions of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the male and female characteristics in the image of the protagonist are determined by the author's intention to create the image of an ideal woman. Since at present there are only some non-systematized reflections on the image of the female protagonist of the novel "The Little Lady of the Big House", which do not fully reflect the features of its construction, this research has a significant relevance, and reveals new aspects of the image of the protagonist.

**Key words:** "new woman"; ideal woman; Jack London; female image; gender; America of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries.

Джек Лондон является одним из наиболее ярких писателей в американской литературе конца XIX – начала XX вв. За сравнительно недолгую жизнь писателю удалось воплотить идеи в разных литературных жанрах и обратиться к широкому кругу тем, что спровоцировало неоднозначную реакцию на его творчество. Придерживаясь традиций многоплановости и синтеза литературных направлений, писатель стал «одним из самых популярных людей своего времени... примером Американца, который сделал себя сам и дал надежду тем, кто имел похожие стремления» [Stasz 2000, 369; пер. Е.М. Фомина]. Е.А. Стеценко отмечает, что Джек Лондон был одним из первых, кто раскрыл тему первооткрывательства в тесной связи с темами антибуржуазности и эскапизма [Стеценко 2009]. Благодаря многогранному жизненному опыту, автор описывал мир с разных культурных перспектив [Ladd 2013, 4], за счет чего стал для жителей городов своеобразным «странствующим торговцем литературой», утоляющим их тоску по приключениям и романтизму [Casutto, Reesman 1996, 218]. В своем творчестве он также обратился к теме безжалостной эксплуатации природы человеком, предвосхитив тем самым «экологическую» литературу XX столетия. Лондон верил в «обычного человека», стремился изобразить его сильной и непоколебимой личностью, которая находится в непримиримой борьбе с обществом [Williams 2013, 30]. При этом, объединяя натуралистические принципы и позитивистские идеи Герберта Спенсера, автор уделял особое внимание тайнам человеческой природы, мотивам поступков людей в зависимости от проявлений окружающей среды, проводил связь между духовной жизнью и внешним миром [Auerbach 1996, 6].

Произведения автора во многом отражают изменения, происходившие в американском обществе конца XIX – начала XX вв. В этот период параллельно с экономическим ростом и укреплением США на международной арене происходят характерные для развивающейся капиталистической экономики процессы монополизации, миграции и урбанизации. Вследствие оттока большей части населения в города разоряются фермерские хозяйства. В то же время для обеспечения жителей городов необ-

ходимыми благами и ресурсами начинается активная добыча природных ископаемых, являющаяся причиной разрушения экосистемы. Америка с ее романтическим ореолом накопления вызывала повышенный интерес у мигрантов, чья численность в конце XIX в. стала превышать все населенные страны, тем самым вызывая враждебное отношение у американских граждан [Turner 1920, 315]. Такое несоответствие реальности ожиданиям американцев на счастливое и безбедное существование пошатнуло веру в «американскую мечту» [Adams] и привело к распространению в обществе упаднических настроений.

Роман «Маленькая хозяйка Большого дома» («The Little Lady of the Big House») занимает в творчестве Джека Лондона особое место. Являясь последним вышедшим при жизни писателя в 1916 г., он вызвал неоднозначную оценку у критиков и поклонников его творчества. И если сам автор считал этот роман своей лучшей работой, идеалом, к которому он стремился всю свою «писательскую жизнь» [Балтроп 1981, 175], то американская публика обвинила писателя в излишней напыщенности и слащавости как сюжета, так и манеры повествования. Ирвинг Стоун в художественной биографии Лондона «Моряк в седле» писал: «Он получал сердитые, огорченные, разочарованные письма от почитателей и последователей; люди бросали в огонь номера журнала, в которых появилась "Маленькая хозяйка большого дома"... Болезненно задетый, он в бешенстве отбивался: "Позвольте мне Вам заявить раз и навсегда, что я чертовски горжусь "Маленькой хозяйкой"» [Стоун 1962, 252]. Критики же видели в этом романе преобладание «нежной традиции» над натурализмом, что, по их мнению, вызвало излишнюю сентиментальность и неправдоподобность в изображении действительности. Если Лондон придавал роману «мессианское значение» («I see my farm in terms of the world and the world in terms of my farm») [Starr 1986, 221], воплотив в главном герое идеальный образ сильного хозяина ранчо, а в героине – прекрасной женщины – мечты, то публика увидела в произведении банальные семейные, любовные конфликты («Так нищает духом, мельчает при всей своей физической и интеллектуальной привлекательности герой Лондона. Рисуя жизнь и быт центральных персонажей, автор утрачивает временами чувство меры. Эту книгу скорее следует рассматривать как утопию, роман-мечту, воплощающую определенные идеалы писателя» [Быков 1964, 215]).

Социально-экономические изменения, происходившие в США в конце XIX – начале XX в., оказали огромное влияние на сознание американцев, в частности, молодых женщин, которые к концу XIX в. начали выступать против патриархальных устоев, лишивших их на протяжении многих веков человеческих прав и свобод, что привело к развитию особой идеологии, известной как «феминизм». Женщины, причислявшие себя к этому движению, отстаивали свои права на свободное самовыражение, противостояли гендерным дискриминациям, боролись за положение в обществе, равное с мужчинами [Cott 1987]. Эти процессы нашли свое отражение в литературе, в которой тему уничтожения гендерного неравенства разраба-

тывали женщины-писательницы. Они же начали процесс создания образа «новой женщины», свободной, имеющей право на собственное мнение. Так, тема борьбы за самоопределение, критика социальной и моральной зависимости женщин от мужчин, обличение несправедливого подавления женской силы уже в 1868 г. прославили Луизу Олкотт и ее роман «Маленькие женщины», в котором ей удалось показать женщину с новой стороны («*Louisa was able to define femininity in her own terms*» [Gheorghiu 2015, 39]). Однако сам термин «новая женщина» впервые появился в журнале «*Humanitarian*» в 1894 г. в статье М. Иствуд «Новая женщина в художественной литературе и жизни» [Анцыферова 2003, 189].

В своей работе «*Women Writers and the New Woman*» (1988) американская исследовательница Сесилия Тиши подробно рассматривает процесс становления и эволюции образа «новой женщины» в американской литературе. Автор статьи указывает на то, что образ имел долгую историю, и уже к 1890-м гг. «новая женщина» стала важной частью наступающей эпохи пренебрежения условностями среднего класса.

Значимость данного социокультурного феномена отразил в своем сатирическом очерке «*On the New Woman*» (1898) американский публицист Финли Питер Данн. Здесь главная героиня Молли становится воплощением новых принципов, но проигрывает в борьбе за равноправие. Другие писатели ставят под сомнение правильность наделения женщины обязанностями, вписанными только в концепцию семейных ценностей и исконно гендерных ролей. Так, один из персонажей романа Сары Орне Джеветт «*Сельский доктор*» («*A Country Doctor*», 1884) отмечает, что обязанность воспитывать детей подходит не каждой женщине. Кейт Шопен в своем романе «*Пробуждение*» («*The Awakening*», 1899) высмеивает женщин, которые «боготворили своих детей, почитали мужей и считали святой привилегией принижать себя как личностей и отращивать крылья, словно священные ангелы» [Tichi 1988, 591; пер. А.С. Садковой]. Эдит Уортон в романе «*Святылище*» («*Sanctuary*», 1903) создает образ представительницы «новой школы» с широкими взглядами, чья многогранность создает препятствия для ее определения в четкую общественную структуру.

Для многих мужчин-писателей тех лет женщина представлялась выскочкой, попирающей общественные устои. Так, Генри Джеймс в романе «*Женский портрет*» («*Portrait of a Lady*», 1881) изображает журналистку Генриетту Стэкпол «самоуверенной и грубой» и сравнивает ее с «ревушим поездом». Уильям Дин Хоуэллс в романе «*Энни Килберн*» («*Annie Kilburn*», 1888) создает самоуверенного женского персонажа, который, однако, в трудной ситуации все равно обращается за советом к мужчинам.

Особое внимание С. Тиши уделяет роману Джека Лондона «*Маленькая хозяйка Большого дома*». Если в ранних работах других авторов можно было наблюдать отражение отдельных аспектов образа «новой женщины», то в романе Лондона перед нами он предстает целостным. По мнению Тиши, в образе Паолы незаурядные способности во многих видах деятельности и жизненная мудрость сочетаются с красотой и обаянием.

Таким образом, при наличии широкого круга взглядов на образ «новой женщины», можно выделить несколько общих характеристик: 1) осознание своей новизны, 2) самостоятельность мышления, 3) свой альтернативный вариант общественного и личного жизнеустройства [Анцыферова 2003, 190]. К этому можно добавить такие черты изучаемого образа, как крепкое физическое и умственное здоровье, образование, красота, молодость, любовь к курению, теннису и велосипеду [Анцыферова 2003, 192].

Многие из этих характеристик нашли свое отражение в образе главной героини романа, причем зачастую они даются через восприятие одного из главных героев романа Ивэна Грэхема. Так, впервые он видит героиню в девятой главе, где она появляется перед ним в образе умелой наездницы, способной справиться с любой непредвиденной ситуацией. Несмотря на всю сложность и непредсказуемость положения, Паола была довольна этой «игрой с опасностью» [Лондон 1976, 197], в чем можно рассмотреть первобытную страсть («это было лицо белой женщины, притом очень современной, и все же оно показалось Грэхему языческим» [Лондон 1976, 197]). Она представляется Грэхему то прекрасным юношей, то «изваянной из мрамора» [Лондон 1976, 196] женщиной, то маленькой феей. Вместе с этим, героиня даже успевает заметить гостя и помахать ему рукой, в чем Грэхем увидел «бравирование опасностью» [Лондон 1976, 197]. В эпизоде противопоставляются женская хрупкость и мужская сила героини, что являлось важным элементом романов о «новой женщине» («Езда на лошади, велосипеде, автомобиле... требовали от женщин определенных навыков, известной физической выносливости, уверенности в себе, и все три средства передвижения обещали большую личную свободу и самостоятельность» [Анцыферова 2003, 192–193]). Важно отметить, что здесь образ Паолы противопоставляется другим девушкам около бассейна («Паола совсем другая. Она непохожа ни на кого из Дестенов, да и вообще ни на кого из моих подруг, ни на одну девушку, которую я знала» [Лондон 1976, 222]). Героиня не боится делать того, что может показаться недопустимым для женщины, например, с азартом соревнуется с мужчинами в спорте, музыке, архитектуре. В двенадцатой главе Паола предстает умелым и опытным коневодом. Ее супруг отмечает превосходство жены в этой сфере, основанное не столько на конкретных знаниях, сколько на развитой интуиции, граничащей с гениальностью.

В другой раз Паола появляется за обедом в образе светской женщины. Здесь Лондон использует чисто романтические формулы изображения портрета женщины: «...золотисто-каштановый цвет ее высоко зачесанных волос, здоровую белизну упругой чистой кожи, как бы созданную для пения лебединую шею, переходившую в красивую грудь, и наконец ее платье» [Лондон 1976, 200]. Автор добавляет к описанным чертам функциональность (лебединая шея, созданная для пения; белизна кожи как признак здоровья). Теперь это не просто условные поэтические формулы, а характеристики живого и изменяющегося образа.

Линн Абрамс отмечала, что «в XIX веке дома представителей средних

сословий стали отражением женственности. Даже в убранстве женщины угадывались черты сходства с домашним интерьером...» [Абрамс 2011, 149]. Пышные, богато украшенные наряды показывали не только состоятельность семьи, но и символизировали женскую власть в доме. Наряд Паолы отчасти это повторяет, в чем можно видеть пережиток прошлого столетия: «...платье жемчужно-голубого цвета и какого-то средневекового покроя, – оно обтягивало ее стан, широкие рукава спадали свободными складками, отделкой служила кайма из золотой вышивки с драгоценными камнями» [Лондон 1976, 200]. Но он также подчеркивает статус Паолы как хозяйки ранчо и наводит на ассоциацию с духом Большого дома и с образом героини: «Просторен, но не суров, красив, но не претенциозен – таково было общее впечатление, которое производил Большой дом» [Лондон 1976, 129].

По мере того, как Грэхем знакомится с хозяйкой Большого дома, он приходит к мысли, что гордость является преобладающей чертой ее характера и дополнением к той особой форме силы, которую излучало все ее существо. Вместе с тем, недостижимость героини не развивают в ней гордыни, она остается добродушной, способной «всех оживить и превзойти своей веселостью» [Лондон 1976, 207].

Всестороннее домашнее образование Паолы, включающее в себя умение играть на музыкальных инструментах, петь, рисовать, заниматься рукоделием, можно расценивать как пережиток XIX столетия. Тем не менее, важно отметить бессистемность (не отрицая глубины) полученного героиней образования («она металась, не зная, есть ли у нее к чему-нибудь призвание» [Лондон 1976, 215]). Ивэн Грэхем, в свою очередь, отмечает, что, развивая свои способности во всех интересующих ее областях творчества, Паола создала саму себя, не ставя при этом брак первопричиной саморазвития. Это отвечало веяниям времени: «Женщина должна заниматься собой и своим образованием для себя самой, а не для мужчины» [Абрамс 2011, 312].

В романе можно наблюдать и новый подход Лондона к развитию отношений внутри «любовного треугольника», относящего Дика, Паолу и Ивэна к людям «высшего типа» [Лондон 1976, 313]. Линн Абрамс отмечала, что в первой половине XIX в. в обществе признавалась «возможность социальной, эмоциональной и сексуальной гармонии, отрицалось неравенство женщины, особенно в браке» [Абрамс 2011, 184]. Не отказываясь от необходимости заключения брака, Лондон допускает возможность возникновения у Паолы нового чувства, о котором она решает рассказать Дикю. Открытое выражение любви здесь является как демонстрацией бесстрашной сущности героини, заявляющей свои права на свободный выбор, так и предвестием ее трагического конца (согласно позитивистской идее Г. Спенсера о бессилии личности перед законами жизни).

Особенным видится и положение Паолы в браке. Если в обществе внушалось, что для женщины «замужество – долг, честь... и радость, а кроме того – экономическая необходимость», причем «брак представлял собой сплав борьбы за власть, отстаивания собственного авторитета, использо-

вания ресурсов, разделения труда и чувственности» [Абрамс 2011, 83], то в союзе Паолы и Дика нет места противостоянию и гонке за авторитетом, герои в первую очередь предстают друзьями и партнерами, что создает атмосферу доверия, гармонии и уважения между супругами.

Также Лондон использует новый подход в изображении Паолы в роли матери. В начале романа Дик Форрест провозглашает, что «для наших женщин в большинстве случаев самое главное – любовь к мужчине и материнство, к которому они предназначены природой. В биологии нет никаких оснований для всей этой современной женской кутерьмы из-за работы и политических прав» [Лондон 1976, 135]. Линн Абрамс отмечала, что в XIX в. «материнство становилось кульминацией жизни женщины, символизируя ее лучшие качества и осуществление ее предназначения» [Абрамс 2011, 119]. Но если роль спутницы мужа Паоле удастся воплощать, то роль матери она не выполняет. Американский философ Джеймс Г. Купер в своей работе «Чрево времени: архетипические модели в романах Джека Лондона» предполагает, что эту функцию в романе выполняет сам Большой дом, «убежище от мира, где все желания удовлетворяются» [Cooper 1974, 88]. Лондон не развивает тему полного отказа от детей, характерную для романов о «новых женщинах», где ставилась под «сомнение правильность изматывающего до предела жизненного цикла, состоящего из постоянно сменяющихся друг друга беременностей и родов» [Абрамс 2011, 128]. Автор переносит часть функций персонажа на неодушевленный предмет, что выделяет Паолу из системы женских образов в литературе последней четверти XIX – первой четверти XX в.

Роман «Маленькая хозяйка большого дома» занимает как в ряду романов о «новой женщине», так и в творчестве Джека Лондона особое место. Несмотря на то, что в основе сюжета лежит классический «любовный треугольник», его исход оказывается predetermined слабостью человеческой природы (по Спенсеру). Образ Паолы построен на соединении женского и мужского начал как в портретных характеристиках – она предстает перед читателями то в образе маленького мальчика, то в образе светской женщины, так и в описании ее деятельности (игра на рояле, вышивание, рисование соседствуют с плаванием и коневодством). Сочетание традиций изображения женщин XIX и XX вв., натуралистических и романтических черт, определяющих многоликость Паолы; широкий спектр поведенческих моделей героини; ее особое место в системе персонажей романа; уникальность выполняемых ею социальных ролей и функций, – все это позволило Лондону создать образ истинной «новой женщины», честной, прямолинейной, гордой и свободной от предрассудков.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамс Л. Формирование европейской Женщины новой эпохи: 1789–1918 / пер. с англ. М., 2011. – 408 с.
2. Анцыферова О.Ю. «Новая женщина»: художественный вымысел и факт. Лики феминизма на рубеже XIX–XX веков // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2003. № 3. С. 189–197.
3. Балтроп Р. Джек Лондон: Человек, писатель, бунтарь / под ред. М.П. Тугу-

шевой; пер. с англ. Г. Анджапаридзе. М., 1981.

4. Быков В.М. Джек Лондон. М., 1964.
5. Лондон Дж. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 11. Маленькая хозяйка большого дома. М., 1976.
6. Стеценко Е.А. Американская литература начала XX века. История литературы США. Т. 5. М., 2009.
7. Стоун И. Моряк в седле: биография Джека Лондона / пер. с англ. М.И. Кан. М., 1962.
8. Adams J. The Epic of America. New Brunswick; London, 2012.
9. Auerbach J. Male Call: Becoming Jack London. Durham, 1996.
10. Casutto L., Reesman J.C. Rereading Jack London. Stanford, 1996.
11. Cooper J.G. The womb of time: archetypal patterns in the novels of Jack London. Lubbock, 1974.
12. Cott N.F. The Grounding of Modern Feminism. New Haven, CT; London: Yale, 1987.
13. Gheorghiu O. From 19<sup>th</sup> Century Femininity in Literature to 20<sup>th</sup> Century Feminism on Film: Discourse Translation and Adaptation. Hamburg, 2015.
14. Ladd K. Jack London: Landscape, Love, and Place. Logan, 2013.
15. Starr K. Americans and The Californian Dream, 1850–1915. Oxford, 1986.
16. Stasz C. American Dreamers: Charmian and Jack London. Bloomington, 2000.
17. Tichi C. Women Writers and the New Woman. New York, 1988.
18. Turner F.J. The Frontier in American History. New York, 1920.
19. Williams J. The Oxford Handbook of Jack London. Oxford, 2017.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Antsyferova O.Yu. "Novaya zhenshchina": khudozhestvennyy vymysel i fakt. Liki feminizma na rubezhe 19–20 vekov [The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms]. *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura, Series 7: Literaturovedeniye, Referativnyy zhurnal*, 2003, no. 3, pp. 189–197. (In Russian).

### (Monographs)

2. Abrams L. *Formirovaniye evropeyskoy Zhenshchiny novoy epokhi: 1789–1918* [The Making of Modern Woman: Europe 1789–1918]. Moscow, 2011. (Translated from English to Russian by E. Nezlobina)
3. Auerbach J. *Male Call: Becoming Jack London*. Durham, 1996. (In English).
4. Baltrop R. (author), Tugusheva M.P. (ed.). *Dzhek London: chelovek, pisatel', buntar'* [Jack London: The Man, the Writer, the Rebel]. Moscow, 1981. (Translated from English to Russian by G. Andzharidze).
5. Bykov V.M. *Dzhek London* [Jack London]. Moscow, 1964. (In Russian).
6. Casutto L., Reesman J.C. *Rereading Jack London*. Stanford, 1996. (In English).
7. Cooper J.G. *The womb of time: archetypal patterns in the novels of Jack London*. Lubbock, 1974. (In English).
8. Cott N.F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven, CT; London, 1987. (In English).
9. Gheorghiu O. *From 19<sup>th</sup> Century Femininity in Literature to 20<sup>th</sup> Century Femi-*

- nism on Film: Discourse Translation and Adaptation*. Hamburg, 2015. (In English).
10. Ladd K. *Jack London: Landscape, Love, and Place*. Logan, 2013. (In English).
11. Starr K. *Americans and The Californian Dream, 1850–1915*. Oxford, 1986. (In English).
12. Stasz C. *American Dreamers: Charmian and Jack London*. Bloomington, 2000. (In English).
13. Stetsenko E.A. *Amerikanskaya literatura nachala 20 veka. Istoriya literatury SShA. Vol. 5* [The American Literature of the Early 20<sup>th</sup> Century. The History of American Literature. Vol. 5]. Moscow, 2009. (In Russian).
14. Stone I. *Moryak v sedle: biografiya Dzheka Londona* [The Seaman in the Saddle: the Biography of Jack London]. Moscow, 1962. (Translated from English to Russian M.I. Kan).
15. Tichi C. *Women Writers and the New Woman*. New York, 1988. (In English).
16. Turner F.J. *The Frontier in American History*. New York, 1920. (In English).
17. Williams J. *The Oxford Handbook of Jack London*. Oxford, 2017. (In English).

**Фомина Екатерина Михайловна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Область научных интересов: зарубежная литература (американская), американский роман конца XIX – начала XX в., межкультурная коммуникация.

E-mail: katya\_f05@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3942-2940

**Садкова Антонина Сергеевна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студентка 3 курса бакалавриата факультета гуманитарных наук, ОП «Филология». Область научных интересов: американская проза конца XIX – начала XX в., Джек Лондон.

E-mail: antonina.sadkova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5090-3852

**Ekaterina M. Fomina**, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Assistant Professor, Department of Literature and Intercultural Communication, sphere of scholarly interests: foreign (American) literature, American novel of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, intercultural communication.

E-mail: katya\_f05@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3942-2940

**Antonina S. Sadkova**, National Research University Higher School of Economics. 3<sup>rd</sup> year student, B.A., Faculty of Humanities. Sphere of scholarly interests: American prose of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, Jack London.

E-mail: antonina.sadkova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5090-3852

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00020

Д.В. Харитонов (Москва)

**ДИСКУРС ПРАВДЫ: НОВАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И РОМАН**

**Аннотация.** Задача этой статьи состоит в анализе любопытного случая взаимодействия фактуальной литературы (nonfiction) с фикциональной (fiction). Отправная точка анализа – знаменитое предисловие-манифест американского литератора Тома Вулфа к антологии «Новая журналистика» (1973), в котором он превозносит реализм, обнаруживая в нем способность уникальным – физиологическим – образом воздействовать на читателя, и утверждает, что Новая журналистика вернула реализм в американскую словесность, воспроизведя тем самым важный эпизод истории литературы: рождение реалистического романа в Англии XVIII в. Приведенные утверждения до сих пор не привлекали того критического внимания, которого явно заслуживают. Как показали исследователи (М. Дикстин, Д. Хартсок, Б. Шапиро), роман этот возник из подражания предшествовавшей ему фактуальной литературе и был призван воздействовать на читателя своей заемной «правдивостью». В этой «правдивости» узнается парадоксальная идея неотъемлемой от романа «правды вымысла», занимавшая литературоведа М. Риффатера и философа Г. Кёрри (среди прочих). Делается возможным предположить, что английская «литература факта» конца XVII в. дала образцы правдивого и достоверного повествования, а реалистический роман сформировал «поэтику правды», обеспечивающую читателю коммуникативно-эстетический опыт переживания «реальности» повествования. Исследования в области эволюционной биологии, нейрофизиологии и когнитивистики подтверждают это предположение – и, соответственно, правоту первого утверждения Тома Вулфа. Второе его утверждение верно наполовину: в 1960-х гг. не реализм вернулся в американскую литературу, а из напряжения между fiction и nonfiction вновь возникла литературная форма. Новая журналистика подражала роману, как в XVIII в. роман подражал «литературе факта».

**Ключевые слова:** Том Вулф; литературная журналистика; Новая журналистика; реализм; nonfiction; «правда вымысла»; Майкл Риффатер; Грегори Кёрри.

D.V. Kharitonov (Moscow)

**The Discourse of Truth: New Journalism and Novels**

**Abstract.** The aim of this paper is to analyze a peculiar case of interaction between nonfiction and fiction. The starting point of analysis is the famous introduction by the American writer Tom Wolfe to *The New Journalism* anthology (1973) where he praises realism, which he finds capable of uniquely – physiologically – affecting the reader, and claims that New Journalism brought realism back to American letters, repeating an important episode in the history of literature: the emergence of the realistic novel in 18<sup>th</sup>

century England. These statements have not yet received their due critical attention. As was shown by researchers (M. Dickstein, J. Hartsock, B. Shapiro), this novel emerged from the imitation of antecedent nonfiction and was meant to affect the reader by its borrowed “truthfulness.” In this “truthfulness” one recognizes the paradoxical idea of “fictional truth,” inherent to the novel, which engaged the literary critic M. Riffaterre and philosopher G. Currie (among others). It becomes possible to assume that British “literature of fact” of the late 17<sup>th</sup> century provided patterns of truthful and verisimilar narrative, while the realistic novel formed “the poetics of truth” that conveyed to the reader communicative aesthetic experience of encountering narrative’s “reality.” The studies in evolutionary biology, neurophysiology, and cognitivism corroborate this assumption and, accordingly, prove Tom Wolfe’s first statement to be correct. His second statement is half-right: what happened in the 1960s was not so much the return of realism to American literature as another emergence of a literary form from the tension between fiction and nonfiction. New Journalism imitated the novel as novel imitated “literature of fact” in the 18<sup>th</sup> century.

**Key words:** Tom Wolfe; literary journalism; New journalism; realism; nonfiction; “fictional truth;” Michael Riffaterre; Gregory Currie.

**I**

Тема этой статьи – соотношение *fiction c nonfiction*, или, иными словами, взаимодействие фикциональной словесности с фактуальной (определения «фикциональный» и «фактуальный» используются, например, в [Женетт 1998, 385]), важное как с точки зрения генеалогии и бытования литературных форм, так и с точки зрения прагматики вымышленного повествования – проблемы, преодолевающей одну междисциплинарную границу за другой: попытки разрешить ее сегодня предпринимают литературоведение, философия, когнитивистика, эволюционная биология, etc. Соприкоснувшись (исторически – отнюдь не впервые) в Америке 1960-х гг., фикциональное и фактуальное высекали яркую искру в виде Новой журналистики – наверное, самого успешного и известного варианта журналистики литературной. Пристрастный, однако ценный анализ этого явления предложил литератор Том Вулф (1930–2018), быстро сделавшийся наиболее деятельным и заметным представителем Новой журналистики [Hellmann 1981, 101]. Два взаимосвязанных положения его полемиического предисловия-манифеста к составленной им совместно с Э.У. Джонсоном антологии «Новая журналистика» [Wolfe 1973] вызывают на разговор, важный для понимания занимающего нас соотношения: они нуждаются в комментарии, уточнении и углублении.

Задачей Вулфа было консолидировать историю, теорию и практику Новой журналистики, а также дать ей оценку и описать сыгранную ею роль [McKeen 1995, 35]. Исследователь, назвавший его предисловие корыстным [Connerly 1992, xi], имел на то основания: Новая журналистика не была так революционна, как хотелось бы Вулфу [Hartsock 2000, 202]. Коннери, скажем, возводит литературную журналистику к 1890-м гг. – и Новая журналистика оказывается относительно поздним эпизодом ее

истории. Вулф же с представленными в его антологии авторами (числом около двадцати) попросту теряется среди персоналий, населяющих том под названием «Литературная журналистика: Биографический словарь писателей и редакторов», составитель которого лаконически сообщает: «Литературной журналистике несколько сотен лет» [Apple-gate 1996, xi]; ясности ради следует сказать, что подразумеваются XVIII, XIX и XX столетия, хотя литература, решавшая журналистскую задачу своевременного оповещения широкой аудитории о важных событиях, существовала и ранее – так, «[г]лавной формой журналистики в пятнадцатом веке была печатная баллада» [Davis 1983, 46]. (Словосочетания «литературная журналистика», в 1970-е гг. еще не набравшего терминологического веса, но известного с достаточно давних пор – см., например, [Ford 1937], – Вулф не употреблял и вообще всячески подчеркивал и преувеличивал новизну своего «проекта».) При этом отрицать влияния Новой журналистики на американскую словесность не приходится [Weingarten 2005, 293], а предисловие к антологии 1973 г. отнюдь не исчерпывается неточными, сомнительными или тенденциозными высказываниями.

Среди прочего, Вулф стремится уверить читателя в том, что 1) в 1960-е гг. повторился важный эпизод истории литературы, поскольку в обличии Новой журналистики в ослабленную модернизмом американскую литературу триумфально вернулся реализм, и 2) реализм в литературе есть нечто большее, чем набор выразительных средств. Связав реализм с физиологией мозга, Вулф наделяет его удивительной способностью влиять на читателя: «[Если] наши друзья-когнитивные психологи когда-нибудь узнают все наверняка, думаю, они скажут нам нечто в таком духе: внедрение в литературу реализма людьми вроде Ричардсона, Филдинга и Смоллетта было подобно внедрению электричества в производство... Ничего подобного воздействию реализма на эмоции прежде не существовало» [Wolfe 1973, 34]. Новые журналисты не проглядели это сокровище, вооружились приемами презируемого «настоящими» писателями реалистического письма (нарратив, диалог, фокализация, говорящая деталь; у Вулфа, впрочем, все это названо иначе: [Wolfe 1973, 31–33]), стали писать в глянцево-журналы, на которые в первой половине 60-х годов было принято смотреть так же свысока, как некогда на реалистический роман, и удостоились той же высокомерной критики, что и первые реалисты.

Уподобление Вулфом своих соратников пионерам реализма кажется продуктивным, но не вполне точным, во всяком случае, не исчерпывающим. Во «Вратах Рая» М. Дикстин сравнивает литературных журналистов 1960-х гг., которым нужно было взывать к престижу романа, чтобы придать своим сочинениям ценности, с писателями начала XVIII в., которые «хитро отвергали идею вымысла и выдавали свои сочинения за дневники или описания реальных происшествий» [Dickstein 1977, 92]. (Двадцатью годами ранее И. Уотт отметил, что Д. Дефо положил начало важной тен-

денции в прозе, полностью подчинив сюжет «модели [pattern] автобиографических мемуаров» [Watt 1957, 15].) Эту мысль развивает в своей «Истории американской литературной журналистики» Д. Хартсок. Проиллюстрировав примером «Робинзона Крузо», – романа, который Дефо пытался выдать за правдивую повесть, – то обстоятельство, что «правдивое» повествование обладало «легитимностью», которой не было у раннего и нескрываемо вымышленного романа, он заключает, что современный роман сложился, заимствуя приемы у невымышленных повествований, а не наоборот [Hartsock 2000, 118]. Мы постараемся углубить историческую перспективу этих соображений, а затем перевести их в перспективу теоретическую.

## II

Б. Шапиро, автор книги «Культура факта: Англия, 1550–1720», прослеживает эволюцию понятия факта и процедур верификации в раннее Новое время в английском интеллектуальном и культурном контекстах. Напомнив, что понятие это существенно видоизменялось и наделялось разными функциями, Шапиро оспаривает представление о том, что концепцией факта и сложившейся на ее основе интеллектуальной парадигмой мы обязаны естественным наукам; напротив, туда она пришла довольно поздно [Shapiro 2000, 2]. «Факт» и методика его установления утвердились в юриспруденции (кажется, в свете этого обстоятельства можно по-новому взглянуть на связь этой области с литературой; об этой связи см., например [Борисенко 2010; Третьяков 2011]). Оттуда они распространили свое влияние на историю (затронув и путевые заметки с хорографией, и рассказы о необычайном – иначе говоря, «новости»), естествознание, богословие и изящную словесность, сформировав постепенно ту самую «культуру факта». В XVII столетии, пишет Шапиро, «правдоподобие делалось обязательным требованием (standard) для прозаика и поэта... Ситуация располагала к созданию прозы по образу недавно обретших популярность фактуальных рассказов (discourses). В некоторой степени, именно фактуальные рассказы давали прозе образцы» [Shapiro 2000, 199]. Правда, и в первую очередь «голая правда» становилась все влиятельнее, властнее, авторитетнее, а фактуальные рассказы – все престижнее; соответственно, писатели создавали вымышленные «фактические обстоятельства» в подражание фактуальным повествованиям или намеренно перемежали факты плодами воображения, создавая «недифференцированную матрицу» – общий источник журналистики, истории и романа, см. [Davis 1983, 42–70, 67]. Шапиро подчеркивает, что, не происходи это на фоне сильной приверженности читателя к фактам и правилам их трансляции, такая «фактографическая» проза не могла бы иметь успеха. Одним из его условий была «беллетризация» юридической практики, обеспечивающей правдивость – обращения к честному, беспристрастному, заслуживающему доверия свидетелю и документальному (или эпистолярному) свидетельству: «Вымысел укоренился в “фикциональных фактах”, и техника доказательства, которой требовали юридические и прочие “факты”, вошла в новый

прозаический жанр» [Shapiro 2000, 203]. «Фикциональные факты» породили «фактуальный вымысел», и в начале XVIII в. «факты» и общеизвестные способы их подтверждения дали механизм для создания нового типа прозы: реалистического романа, в котором «показания» беспристрастного свидетеля, гаранта правдивости, могли заменяться «косвенными свидетельствами» – подробными и правдоподобными обстоятельствами, из которых слагал сюжет всеведущий автор [Shapiro 2000, 206]. (Отметим, что тогда же развивался вид журналистики, имеющей основания называться литературной и при этом не влиявшей на роман и не испытывавшей его влияния, см. [Italia 2005, 15].)

Таким образом, своего рода литература факта предшествует реалистическому роману и способствует его становлению – определяя тем самым облик той прозы (в первую очередь американской: [Cowie 1948, 3, 4, 6; Van Doren 1940, 4; Chase 1957, 3; Petter 1971, ix; Hirsh 1971, 33]), на которую ориентировалась, перенимая приемы и аудиторию, и литературная журналистика вообще, и Новая журналистика в частности. Изящная словесность в более или менее реалистическом ее варианте уподобляется в таком случае листу бумаги (вспомним «знаковую» метафору Ф. де Соссюра), одной стороной которого является *fiction*, а другой *nonfiction*. Существенно, что «фактуальная» сторона этого листа была заполнена в первую очередь – и написанное на ней, как мы постараемся показать, явственно просвечивает сквозь то, что писалось на «фикциональной» его стороне.

Литературный жанр, по М. Бахтину, всегда отражает наиболее устойчивые тенденции развития литературы, сохраняя «неумирающие элементы а р х а и к и» [Бахтин 2002, 120], которая, впрочем, постоянно обновляется, осовременивается, почему жанр всегда и стар, и нов. Его жизнь состоит в возрождении и обновлении на каждом этапе развития литературы и в каждом относящемся к нему произведении. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало, представляя собою творческую память в процессе литературного развития, обеспечивая его единство и непрерывность, и для того, чтобы правильно понять жанр, нужно обратиться к его истокам. Если принять эту точку зрения, то будет возможно предположить, что реалистический роман XIX–XX вв. следует рассматривать не просто сквозь призму литературы факта, но как прямое ее порождение. В таком случае правдоподобие романа окажется наследием формы-родительницы, которое роман должен был хранить, дабы не разочаровать читателя, привыкшего к «фактам», транслируемым определенными способами, имеющим, так сказать, определенный вид. Воспроизводство этих способов могло постепенно создать разновидность того, что М. Финкельберг назвала «поэтикой правды» [Finkelberg 1998] – инструментарий для разбивки воображаемых садов с настоящими жабами, по выражению М. Мур. Вымышленные сюжеты приводились в движение вполне реальными приемами, выработанными и проверенными литературой факта начала XVIII столетия (от обращения к авторитетной форме – эпистолярной или дневниковой – до, надо полагать, изображения внеш-

ности персонажей, сообщения обстоятельств их биографии, создания их психологических портретов и проч.). (Символично, что Г. Филдинг дал своим вымышленным персонажам имена реальных людей – подписчиков «Истории моего времени» [1724] Г. Бёрнета, экземпляр которой у Филдинга был [Watt 1957, 20]. Символично и то, что сочинение У.Х. Брауна «Сила сочувствия, или Торжество природы» [1789], считающееся первым американским романом, было основано на факте [Cowie 1948, 11].) Вышедший из литературы факта роман всегда имел дело с правдой – т.е. с тем, что его читатель мог принять как правдоподобное. (Об идее правды как залога «изящества» словесности в связи с литературой факта см. [Харитонов 2016, 301–303].) Остается предположить, что с прагматической точки зрения принципиальной разницы между правдой и правдоподобием в литературе может и не существовать.

### III

Предположение это приводит нас к понятию «фикциональной правды» (или правды вымысла: *fictional truth*) М. Риффатера и его парадоксальной идее, согласно которой правдивость традиционного европейского романа есть продукт его вымышленности. Она не связана с имеющимся у читателя опытом реальности, существует в текстах на грамматическом уровне и требует от читателя лишь «языковой компетентности» (попросту говоря, грамотности). Тексты непременно содержат определенные знаки правды – культурный код, благодаря которому они кажутся «реальными» даже тогда, когда их таковыми специально не задумывали. Этот код позволяет читателю переживать правдивость этих текстов и в то же время этими текстами утверждается: текст задействует код, сообразно которому понимается и которому тем самым дает статус кода. Иными словами, текст не потому понятен, что «правдив», но потому «правдив», что понятен, и тексты наделяют друг друга правдивостью / внятностью в силу того, что им присущ культурный код «реальности».

Главная мысль Риффатера состоит в том, что текст «правдив» не потому, что претендует на правдоподобие, а, напротив, потому, что правдоподобие нарушает, поскольку знаки фикциональности «указывают на правду, неуязвимую для дефектов мимесиса и читательского сопротивления ей» [Riffaterre 1990, 33]. Проще, даже упрощенно говоря, читатель восстанавливает «правду», мысленно устраняя из повествования откровенную фикциональность (скажем, такой явный признак «сочиненности», как авторскую иронию), но именно откровенная фикциональность позволяет ему реконструировать (вообразить) «реальную» фабулу – так сказать, *in contrarium*. Ему предлагается думать следующим образом: «Так быть ни в коем случае не могло; должно было быть *вот так*». (Ср. рассуждения исследователя, чья работа о культурных контекстах раннего реалистического романа вышла в тот же год, что книга Риффатера, о том, что маловероятные события в романе не препятствуют реализму: они удовлетворяют вкусу к удивительному и чудесному, представляя собою «современную замену былым преданиям, допуская метафоры и превращения, добрых



фей и пряничные домики» [Hunter 1990, 29]. Читатели, начиная с XVIII в. и до наших дней, получают «рациональное удовольствие» от условно неправдоподобных событий, происходящих в безусловно правдоподобной обстановке – ведь если нечто удивительное может случиться в жизни, то оно с тем же успехом может случиться и в романе. Мы сослужим роману дурную службу, если не учтем того, сколько широко в нем представлено необыкновенное, неопределенное и необъяснимое. Без этого толком не понять, откуда он произошел: «[Р]оман – всего лишь самая удачная из ряда попыток удовлетворить, в контексте научного порядка, тягу к новостям и новому, которое странно и удивительно» [Hunter 1990, 34].)

Получается, что фикциональная правда всецело текстуальна и зависит от интертекстуального подтекста, важнейшего для Риффатера понятия: будучи «герменевтической моделью», помогающей читателю осознавать, усваивать длинные повествования, он «актуализирует отношения референциальности... Повествование относится к подтексту так, как относится к знаку объект» [Riffaterre 1990, 28]. (Иными словами, подтекст, то есть некая сумма литературы, есть та «реальность», с которой соотносится тот или иной текст, делаясь понятным читателю.) Читатель оказывается перед задачей читать текст через подтекст, преодолевая разрыв между ними и выбирая между возникающими в результате несовместимыми смыслами. Предпочитая одни, он вытесняет другие, но вытесненное держится в уме, образуя «бессознательное вымысла», куда читатель попадает через ошибки мимесиса, неприемлемые образы – дефекты или разрывы в ткани правдоподобия. Он вынужден осуществлять герменевтическую процедуру, приносящую чувство открытия или обнаружения: «[это] эквивалентно модели (pattern) правды – независимо от того, согласуется с действительной правдой или нет, имеет правдивое содержание или нет; по этой модели читателю приходится упражняться в поиске правды» [Riffaterre 1990, 110].

Риффатер, разумеется, отнюдь не единственный, кто высказывался на тему правды вымысла; он, впрочем, достаточно значимый исследователь, а его концепция достаточно самостоятельна и последовательна, чтобы ее можно было брать саму по себе. Другое дело, что, как было отмечено в одной из рецензий на его книгу, самостоятельность этой концепции несколько избыточна [Traill 1991, 344]. Риффатер не учитывает прочих размышлений на эту тему – пусть даже не литературоведческого, а философского характера; так, он обходит вниманием теорию, изложенную Д. Льюисом в [Lewis 1978] и развитую Г. Кёрри в [Currie 1990].

Фикциональный текст, по Кёрри, может быть внешне неотличим от фактуального; различие является внутренним: первый основан на «фиктивных (fictive) намерениях» автора и рассчитан на специфическое отношение читателя, отличное от того, которого требует текст фактуальный – читатель романа лишь *делает вид* (make believe), что читает достоверное повествование. Соответственно, фикциональный текст является по-своему, но все же правдивым: «Правдиво в вымысле (fiction) то, что фикционально, то, что является частью рассказа» [Currie 1990, 56]. Чита-

тель вовлекается в игру, важной частью которой является установление того, что *именно* в тексте правдиво. Мы исходим не из того, что все, описанное в тексте, (якобы) имело место, но из того, что мы (якобы) узнаем об этом из надежного источника, который связывает описанные в тексте события собственно с повествованием: «Делать вид, что веришь вымышленной истории – значит делать вид, что эта история не просто правдива, но и рассказывается как ведомый факт» [Currie 1990, 73]. Для того, чтобы установить, что именно в истории правдиво, нужно установить, во что в ней верит тот, кто ее рассказывает – повествователь, или, как называет его Кёрри, вымышленный автор. Процесс чтения отчасти оборачивается процессом понимания вымышленного автора, подобным процессу понимания реального человека. Текст для этого необходим, но не достаточен: есть еще некий «информационный фон», которым обусловлено мировоззрение повествователя. Читая текст, мы исходим из того, что вымышленный автор принадлежит к тому или иному сообществу, в той или иной мере разделяет присущие этому сообществу представления и так или иначе отсылает к ним в повествовании. Из этих представлений и состоит фон – некая докса, гарантирующая, что читатель, принадлежащий к тому же, что и вымышленный автор, сообществу или просто с этой доксой знакомый, поймет, о чем в повествовании идет речь. (Как справедливо замечает Кёрри, мы едва ли поймем роман из жизни марсиан, не имея какого-то представления о том, как эта жизнь устроена). «Верования» вымышленного автора, равные тому, что правдиво в тексте, аналитически выводятся из текста и его фона, который существует вне литературы, но отражается в ней, поэтому можно утверждать, что правда вымысла не чужда интертекстуальности [Currie 1990, 86].

Обособленная ультраструктуралистская концепция Риффатера и возникшая на пересечении эстетики, философии языка и философии сознания концепция Кёрри, относящаяся к интенсивной профессиональной дискуссии, дополняют друг друга, опираясь на коммуникативную колоннаду: автора с повествователем, текст с подтекстом и интертекстом, читателя с сообществом и внелитературную действительность с бытующими в ней представлениями. Между этими концепциями обнаружится сходство, основа которого – убежденность в том, что в заведомо вымышленном тексте опознается некая неотъемлемая от вымысла правда, не зависящая ни от воли автора, ни от воли читателя. Правда эта конструктивна: читатель создает ее, но не произвольным образом из ничего, а, уподобившись разом сыщику и психоаналитику, выводя из текста вкупе с его подтекстом или фоном. (Эти понятия тоже кажутся схожими: оба предполагают интертекстуальность и представляют собою призму, сквозь которую следует читать тот или иной текст «правдивости» ради.) Правду обеих концепций кажется возможным определить как специфический коммуникативно-эстетический опыт, производный от представлений, бытующих в сообществах и текстах. Вероятно, художественная литература играет важную роль в том, как эти представления складываются, распространяются и воспринима-

ются. Несомненно, репертуар этих представлений пополняется за счет внешних источников, стимулируя постоянный обмен между литературой и «внелитературой» – обмен, сделавший возможным литературное переживание с литературным поведением [Зорин 2006] и представляющийся важным механизмом прагматики литературы [Венедиктова 2015]. Он же обусловил исторически значимое, пусть и теоретически устаревшее, восприятие художественной словесности как «зеркала» действительности [Компаньон 2001, 114–162; Яковлева 2006; Зенкин 2018, 272–307].

#### IV

В рецензии на книгу Риффатера М. Гинзбург пишет: «...мимесис изгоняется из текста, но, кажется, возвращается в процессе чтения: мы подражаем в акте чтения модели, или структуре, поиска правды. Откуда берется эта “модель” (существует ли она попросту в мире как неопровержимый факт? Специфична ли она для какой-то культуры? Создается ли она, быть может, нашей привычкой к чтению прозы – остается открытым вопросом» [Ginsburg 1991, 455]. Кёрри сам признает, что его концепция правды вымысла туманна в той мере, в которой туманно всякое обоснованное приписывание кому-то тех или иных «верований» – т.е., по его логике, поиск этой правды, – а рецензент его книги отмечает, что понятие «делания вида» темно и с трудом отделяется от «подлинной веры» [Carrol 1994, 544]. Гипотетический ответ на эти замечания, наверное, можно предложить на основании сказанного выше. Возможно, мы действительно усваиваем эту «модель» правды, читая прозу, и, опознавая эту модель в тексте, переживаем его правдивость – т.е. отзываемся на него почти так же, как если бы в нем говорилось «голая правда». (Или точно так же – если, например, по недоразумению читаем стилизацию под мемуары как мемуары подлинные. Едва ли неверно, что первоначальный шоковый эффект «Раскрашенной птицы» [1965] Е. Косинского был во многом обусловлен тем, что автор классифицировал свой роман как «автофикшн» – как выяснилось впоследствии, не имея на то права.) С вышесказанным соотносятся и рассуждения А. Компаньона о работе Т. Кейва «Узнавания: Исследование по поэтике» (1988), посвященные охотничьей парадигме (К. Гинзбург) и мимесису как познанию: читатель осмысливает текст по содержащимся в нем приметам смысла и таким образом «узнает», что в этом тексте происходит, т.е. опять-таки добывает из текста некую правду [Компаньон 2001, 154–155]. Кажется, «делать вид», будто веришь описанному в романе есть то же самое, что «делать вид», будто узнаешь из текста нечто достоверное. (Сюда же можно отнести и мысли Б. Бойда о том, что с эволюционной и нейрофизиологической точек зрения реакция на фикциональное повествование не отличается сущностно от реакции на повествование фактуальное – второе может быть даже предпочтительнее в качестве некоего социально-адаптивно-когнитивного тренажера [Boyd 2009, 129, 191, 193, 205]; о том, что мы в некотором роде запрограммированы на то, чтобы принимать всякое повествование близко к сердцу, то есть эмоционально откликаться на него [Boyd 2009, 189]; и, наконец, о том, что наш мозг устроен так, чтобы как

можно быстрее и полнее усваивать повествование [Boyd 2009, 137, 189], а язык – так, чтобы как можно эффективнее повествование осуществлять [Boyd 2009, 174].) Кёрри пишет, что для игры, которую представляет собою чтение прозы, нужна «вера» в то, что мы узнаем о событиях из осведомленного, надежного источника [Currie 1990, 73] – а сама идея такого источника и, шире, происходящего из такого источника повествования, кажется, во многом была порождена английской литературой факта конца XVII столетия, заложившей фундамент наших представлений о том, какую форму должен иметь правдивый, достоверный рассказ, какими должны быть читательские ожидания от него и какой должна быть на него реакция.

Д. Хирш, автор исследования «Реальность и идея в раннем американском романе», критикует Уотта за то, что тот не дал должного определения реализму в своей книге о возникновении романа в Англии; Хирш заявляет, что Уотт говорит о реализме лишь как о «чувстве, или вере, или интуиции» [Hirsh 1971, 30]. Он, вероятно, прав – но не исключено, что у Уотта было культурно-психологическое основание на то, чтобы иметь это самодостаточное, не нуждающееся в объяснении интуитивное ощущение реализма. Снова вспомнив Соссюра, скажем, что фикциональный нарратив роднит с фактуальным не язык, но речь – и приведем определение, данное роману Л. Дэвисом: «[Ф]актуальный вымысел (fiction), являющийся одновременно фактуальным и искусственным (factitious)» [Davis 1983, 212]. Показательно, что вещи, относящиеся к литературной журналистике, назывались очень похоже: например, одновременно фактуальными и фикциональными [Zavarzadeh 1976, 57], фикциональными и журналистскими [Hellmann 1981, 19], неким литературным «фактомыслом» (faction) [Hartsock 2000, 1].

Генеалогией реалистической прозы и может в значительной степени объясняться то своеобразное воздействие, которое оказывает на читателя повествование, относящееся к реалистической традиции: чем реалистичнее рассказ, тем активнее мозг на него отзываемся [Hartsock 2016, 19]. Остается загадкой, отчего Вулф решил, будто никто никогда не плакал над несчастными судьбами героев и героинь Гомера, Софокла, Мольера, Расина, Сидни, Спенсера или Шекспира, но, наверное, не стоит удивляться его рассказу о том, как жители английской деревни собирались вокруг кузнеца, читавшего им «Памелу» С. Ричардсона (1740), и как они радовались и звонили в церковные колокола, когда героине удалось женить на себе своего соблазителя. Не исключено также, что аналогичная реакция на «правду вымысла» провоцировала следующие нападки: «Судя по некоторым диатрибам в адрес романа, барышня подвергала свою добродетель такой же опасности, читая о злодее, как если бы назначала ему тайное свидание» [Cowie 1948, 6]. Этот «почти галлюцинозный эффект» романа, наблюдавшийся в литературной жизни рубежа XVIII–XIX вв. [Венедиктова 2018, 71], был, по-видимому, явлением достаточно распространенным – потому хотя бы, что в XVIII столетии роман оказался «наиболее востребованной литературной формой» [Алябьева 2004, 140; см. также:

Разумовская 1980, 213–219].

## V

Слова Вулфа об уникальности «реалистического» воздействия, в начале 1970-х гг. звучавшие, должно быть, несколько наивно, с тех пор нашли не одно подтверждение; что же касается его мысли о повторившемся в 1960-е гг. эпизоде истории литературы, то верным в ней представляется не вполне то, что имелось в виду. Повторилось не столько явление реализма в литературу, сколько плодотворное соприкосновение нефикционального письма с фикциональным: литература факта в форме Новой журналистики подражала художественной прозе, в XVIII столетии подражавшей «литературе факта», в сущности, вышедшей из нее. Велико искушение определить литературную журналистику как художественную прозу, принадлежащую к своим «невывымышленным» корням, не отказываясь при этом от своих формальных достижений – так, возникновение в литературе «потока сознания» делает возможным использование этого приема и в литературной журналистике, например, в [Wolfe 1968]. Новая журналистика оказалась «как роман» [Wolfe 1973, 10] в более глубоком смысле, чем думал ее главный апологет: она тоже возникла из подражания авторитетной и востребованной литературной форме «противоположного знака» (fiction / nonfiction). Противоположность эта, впрочем, относительна. Нам привычно слышать, что действительность порой неотличима от вымысла (это, скажем, общее место в рассуждениях об американских шестидесятых), но и вымысел может казаться неотличимым от действительности, коль скоро именно художественный вымысел формировал и распространял дискурс правды, а мозг наш устроен так, что «сам обманываться рад».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М., 2004.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. VI. М., 2002. С. 6–300.
3. Борисенко А. Роман с ключом как отмычка // Новое литературное обозрение. 2010. № 104. С. 291–293.
4. Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М., 2018.
5. Венедиктова Т. Литературная прагматика: конструкция одного проекта (обзор исследований литературы как коммуникации) // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 326–346.
6. Женетт Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) // Фигуры: в 2 т. Т. II. М., 1998. С. 342–451.
7. Зенкин С. Теория литературы. М., 2018.
8. Зорин А. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование / под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006. С. 12–28.
9. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. М., 2001.

10. Разумовская М. Библиотека ученого и библиотека романиста в XVIII веке // Альманах библиофила. Вып. IX. М., 1980. С. 206–222.
11. Третьяков В. Право как литература – и наоборот // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 375–378.
12. Харитонов Д. Литература факта как факт литературы // Leo philologiae: фestschrift в честь 70-летия Льва Иосифовича Соболева. М., 2016. С. 286–307.
13. Яковлева Н. «Человеческий документ»: материал к истории понятия // История и повествование / под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006. С. 372–427.
14. A Sourcebook of American Literary Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre / ed. T.B. Connery. Westport, 1992.
15. Boyd B. On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge; London, 2009.
16. Carrol N. Review of *The Nature of Fiction* by Gregory Currie // Mind. 1994. № 412. P. 542–545.
17. Chase R. The American Novel and Its Tradition. New York, 1957.
18. Cowie A. The Rise of the American Novel. New York, 1948.
19. Currie G. The Nature of Fiction. New York, 1990.
20. Davis L.J. Factual Fictions: The Origins of the English Novel. New York, 1983.
21. Dickstein M. Gates of Eden: American Culture in the Sixties. New York, 1977.
22. Finkelberg M. The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece. Oxford, 1998.
23. Ford E.H. A Bibliography of Literary Journalism in America. Minneapolis, 1937.
24. Ginsburg M. Review of *Fictional Truth*. By Michael Riffaterre // Comparative Literature Studies. 1991. № 4. P. 450–455.
25. Hartsock J.C. Literary Journalism and the Aesthetics of Experience. Amherst; Boston, 2016.
26. Hartsock J.C. A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form. Amherst, 2000.
27. Hellmann J. Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction. Urbana, 1981.
28. Hirsh D.H. Reality and Idea in the Early American Novel. Hague, 1971.
29. Hunter J.P. Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-century English Fiction. New York, 1990.
30. Italia I. The Rise of Literary Journalism in the Eighteenth Century: Anxious Employment. London; New York, 2005.
31. Lewis D. Truth in Fiction // American Philosophical Quarterly. 1978. № 1. P. 37–46.
32. Literary Journalism: A Biographical Dictionary of Writers and Editors / ed. E. Applegate. Westport, 1996.
33. McKeen W. Tom Wolfe. New York, 1995.
34. Petter H. The Early American Novel. Columbus, 1971.
35. Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore, 1990.
36. Shapiro B. A Culture of Fact: England, 1550–1720. Ithaca, 2000.
37. The New Journalism. With an anthology edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson. New York, 1973.

38. Traill N.H. Review of *Fictional Truth* by Michael Riffaterre // *Style*. 1991. № 2. P. 343–345.
39. Van Doren C. *The American Novel: 1789–1939*. New York, 1940.
40. Watt I. *The Rise of the Novel*. London, 1957.
41. Weingarten M. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York, 2005.
42. Wolfe T. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York, 1968.
43. Zavarzadeh M. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana et al., 1976.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Borisenko A. Roman s kliuchom kak otmychka [Roman à clef as a Lockpick]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2010, vol. 104, no. 4, pp. 291–293. (In Russian).
2. Carrol N. Review of *The Nature of Fiction* by Gregory Currie. *Mind*, 1994, vol. 103, no. 412, pp. 542–545. (In English).
3. Ginsburg M. Review of *Fictional Truth* by Michael Riffaterre. *Comparative Literature Studies*, 1991, vol. 28, no. 4, pp. 450–455. (In English).
4. Lewis D. Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 1978, vol. 15, no. 1, pp. 37–46. (In English).
5. Traill N.H. Review of *Fictional Truth* by Michael Riffaterre. *Style*, 1991, vol. 25, no. 2, pp. 343–345. (In English).
6. Tretyakov V. Pravo kak literatura – i naoborot [Law as Literature – and Vice Versa]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2011, vol. 112, no. 6, pp. 375–378. (In Russian).
7. Venediktova T. Literaturnaya pragmatika: konstruktsiya odnogo proyekta (obzor issledovaniy literatury kak kommunikatsii) [Literary Pragmatics: The Construction of a Project (A Review of Research on Literature as Communication)]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2015, vol. 135, no. 4, pp. 326–346. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The Problems of Dostoevsky's Poetics]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002, pp. 6–300. (In Russian).
2. Genette G. *Iymysel i slog (Fictio et dictio)* [Fiction and Diction (Fictio et Dictio)]. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998, pp. 342–451. (Translated from French to Russian).
3. Kharitonov D. Literatura fakta kak fakt literatury [Literature of Fact as a Fact of Literature]. *Leo philologiae: Festschrift v chest' 70-letiya L'va Iosifovicha Soboleva* [Leo Philologiae: A Festschrift in Honor of Lev I. Sobolev's 70<sup>th</sup> Anniversary]. Moscow, 2016, pp. 286–307. (In Russian).
4. Razumovskaia M. Biblioteka uchenogo i biblioteka romanista v 18 veke [A Scholar's Library and a Novelist's Library in the 18<sup>th</sup> Century]. *Al'manakh bibliofila* [Bibliophile's Almanac]. Issue 9. Moscow, 1980, pp. 206–222. (In Russian).

5. Yakovleva N. “Chelovecheskiy dokument”: material k istorii ponyatiya [“Human Document:” On the History of the Concept]. Obatin G.V., Pesonen P. (eds.) *Istoriya i povestvovaniye* [History and Narration]. Moscow, 2006, pp. 372–427. (In Russian).

6. Zorin A. Ponyatiye “literaturnogo perezhivaniya” i konstruktsiya psikhologicheskogo protonarrativa [The Concept of “Literary Empathy” and the Construction of Psychological Protonarrative]. Obatin G.V., Pesonen P. (eds.) *Istoriya i povestvovaniye* [History and Narration]. Moscow, 2006, pp. 12–28. (In Russian).

### (Monographs)

7. Alyab'yeva L. *Literaturnaya professiya v Anglii v 16–19 vekakh* [The Literary Profession in England in the 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, 2004. (In Russian).
8. Applegate E. (ed.) *Literary Journalism: A Biographical Dictionary of Writers and Editors*. Westport, 1996. (In English.)
9. Boyd B. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge; London, 2009. (In English).
10. Chase R. *The American Novel and Its Tradition*. New York, 1957. (In English).
11. Compagnon A. *Demon teorii: literatura i zdnavy smysl* [The Demon of Theory: Literature as Common Sense]. Moscow, 2001. (Translated from French to Russian).
12. Connery Th.B. (ed.) *A Sourcebook of American Literary Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre*. Westport, 1992. (In English).
13. Cowie A. *The Rise of the American Novel*. New York, 1948. (In English).
14. Currie G. *The Nature of Fiction*. New York, 1990. (In English).
15. Davis L.J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York, 1983. (In English).
16. Dickstein M. *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*. New York, 1977. (In English).
17. Finkelberg M. *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*. Oxford, 1998. (In English).
18. Ford E.H. *A Bibliography of Literary Journalism in America*. Minneapolis, 1937. (In English).
19. Hartsock J.C. *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*. Amherst, 2000. (In English).
20. Hartsock J.C. *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*. Amherst; Boston, 2016. (In English).
21. Hellmann J. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana, 1981. (In English).
22. Hirsh D.H. *Reality and Idea in the Early American Novel*. Hague, 1971. (In English).
23. Hunter J.P. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-century English Fiction*. New York, 1990. (In English).
24. Italia I. *The Rise of Literary Journalism in the Eighteenth Century: Anxious Employment*. London, New York, 2005. (In English).
25. McKeen W. *Tom Wolfe*. New York, 1995. (In English).
26. Petter H. *The Early American Novel*. Columbus, 1971. (In English).

27. Riffaterre M. *Fictional Truth*. Baltimore, 1990. (In English).  
28. Shapiro B. *A Culture of Fact: England, 1550–1720*. Ithaca, 2000. (In English).  
29. *The New Journalism. With an anthology edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*. New York, 1973. (In English).  
30. Van Doren C. *The American Novel: 1789–1939*. New York, 1940. (In English).  
31. Venediktova T. *Literatura kak opyt, ili "Burzhuzaznyy chitatel" kak kul'turnyy geroy* [Literature as Experience, or "The Bourgeois Reader" as a Cultural Hero]. Moscow, 2018. (In Russian).  
32. Watt I. *The Rise of the Novel*. London, 1957. (In English).  
33. Weingarten M. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York, 2005. (In English).  
34. Wolfe T. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York, 1968. (In English).  
35. Zavarzadeh M. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana et. al., 1976. (In English).  
36. Zenkin S. *Teoriya literatury* [Literary Theory]. Moscow, 2018. (In Russian).

**Харитонов Дмитрий Владимирович**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент Департамента истории и теории литературы, куратор направления «Художественный перевод» магистратуры «Литературное мастерство». Научные интересы: художественный перевод, американская литература XX в., литературная журналистика.

E-mail: harman1567@gmail.com

**Dmitry V. Kharitonov**, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Associate Professor, School of Literary History and Theory, Curator of Literary Translation Track of Creative Writing Master's Program. Research interests: literary translation, 20th-century American literature, literary journalism.

E-mail: harman1567@gmail.com

## Компаративистика Comparative Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00021

G.A. Veligorsky (Moscow)

### THE TRAGEDY OF THE "DECAYING" ("VYMOROCHNY") CLAN IN "THE GOLOVLYOV FAMILY" (1880) BY M.E. SALTYKOV-SHCHEDRIN AND "ABSALOM, ABSALOM!" (1936) BY W. FAULKNER\*

**Abstract.** This article attempts to analyze the artistic means by which two writers - William Faulkner and M.E. Saltykov-Shchedrin - in their novels written in the genre of the "genealogical saga", are depicting the decay, degeneration and abolishment of a fading noble family. In addition to the natural signs of the degeneration of the noble family (such as drunkenness and in the case of Golovlyovs, the criminal sources of enrichment in the case of Sutpen, and the departure from the patriarchal canon in both cases), both writers also appeal to metaphysical reasons - in particular, such as the predestination of death, the initial doom of the noble family due to this or that sin, the "wormhole". Faulkner and Shchedrin develop the metaphor of the noble estate as a mausoleum in which its inhabitants are imprisoned; coffin or tomb, where they rested during their lifetime; the image of the ice Dante's hell embodied on earth in the world of a noble estate. These metaphors and images are reinforced by demonic features in the images of the main characters of the novels - Thomas Sutpen, Arina Petrovna, Iudushka, - reinforced by extensive parallelisms. Both writers create in their works a special text using all kinds of images: mythological, biblical, even fabulous; our task will be to trace their artistic identity. Moreover, as an additional task, we will try to identify the common places of the two novels and to prove that the "Golovliov Family" by M.E. Saltykov-Shchedrin could have influenced W. Faulkner and reflected on his artistic worldview during his work on the novel "Absalom, Absalom!"

**Key words:** Saltykov-Shchedrin; Faulkner family chronicle; genealogical novel.

Г.А. Велигорский (Москва)

### Трагедия «выморочного» рода в романах «Господа Головлевы» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Авессалом, Авессалом!» (1936) У. Фолкнера\*\*

**Аннотация.** В настоящей статье принята попытка проанализировать художе-

\* The study was carried out at IWL RAS at the expense of the RSF grant no. 18-18-00129 "Russian estate in literature and culture: domestic and foreign look".

\*\* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

ственные средства, при помощи которых два писателя – У. Фолкнер и М.Е. Салтыков-Щедрин – изображают в своих романах, написанных в жанре «генеалогической саги», гибель угасающего дворянского рода. Помимо естественных причин разложения дворянской семьи (таких как пьянство в случае Головлёвых, преступные истоки обогащения в случае Сатпена, а также отступление от патриархального уклада в обоих случаях), оба писателя обращаются к причинам метафизическим – в частности, к предопределённости гибели, изначальной обречённости дворянского рода в силу того или иного греха, «червоточины». Фолкнер и Щедрин развивают метафору дворянской усадьбы как мавзолея, в котором заточены ее обитатели; гробницы или гроба, где они упокоились еще при жизни; образ ледяного Дантова ада, воплощенного на земле, в мире дворянской усадьбы. Эти метафоры и образы усиливаются демоническими чертами в образах главных героев романов – Томаса Сатпена, Арины Петровны, Иудушки, – усиливаемые развернутыми параллелизмами. Оба писателя в своих произведениях создают особый текст, используя для этого всевозможные образы: мифологические, библейские, даже сказочные; нашей задачей будет проследить их художественное своеобразие. В качестве дополнительной задачи мы попытаемся выявить общие места двух романов и доказать, что роман М.Е. Салтыкова-Щедрина мог оказать влияние на У. Фолкнера и отразиться на его художественном мировоззрении в период работы над романом «Авессалом, Авессалом!»

**Ключевые слова:** Салтыков-Щедрин; Фолкнер; семейная хроника; генеалогическая сага.

The end of the 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> century were marked in European literature by the heyday of the genre of the family saga, or family chronicle, as well as its many varieties. Despite the fact that the genre of saga itself is considered to be very ancient, and in the 18<sup>th</sup> century the prototypes of family chronicles appeared in the Far East (cf., for example, “Dream of the Red Chamber” by Cao Xueqin, published in 1791), in Europe and USA its first representatives appeared in 1840–1850s, for example, “The Wuthering Heights” (1846) by Emily Bronte and “The House of the Seven Gables” (1851) by Nathaniel Hawthorne; in Russian literature the first example is of this genre is considered to be the “Family Chronicle” (1857), semi-autobiographical novel, written by S.T. Aksakov.

One of the most famous and popular variations of the family saga genre in European literature of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries is the subgenre of genealogical novel. According to Croatian literary critic A. Flaker, in this type of fiction the novelist “captures the characters from succeeding generations of the same family as well as the analysis of social or biological reasons of their downfall” [Oklopčić 2014, 58]. Speaking about the origins of this subgenre, Flaker calls the name of Emil Zola and his cycle-chronicle “Les Rougon-Macquart” (1871–1893), and among the most famous genealogical novels names “The Buddenbrooks” (1896–1901) by Thomas Mann, “The Forsyte Saga” (1906–1921) by John Galsworthy, “The Thibault Family” (1922–1940) by Roger Martin du Gard and some et al. [Oklopčić 2014, 58]. Considering the history of

nascent, living and dying noble families, some writers were drawing attention to the physical, and even medical, causes of decay and degeneration, while others addressed metaphysical reasons, in addition to physical ones. It is such an emphasis that is made in the two works we analyze in our article – “The Golovlyov Family” (1880) by Mikhail Yevgafovich Saltykov-Shchedrin (1826–1889) and “Absalom, Absalom!” (1936) by William Faulkner (1897–1962).

At first glance, the similarity between the novels is possible only at the typological level.

However, in spite of a little knowledge of the issue and the absence of revealed links between Faulkner’s and Saltykov-Shchedrin’s works, it is impossible to exclude the fact that the author of “Absalom, Absalom!” could have been reading “The Golovlyov Family”. As Faulkner admitted himself, Russian literature of the 19<sup>th</sup> century (and above all – classical Russian novel) had a tremendous influence on his formation as a writer and novelist. Answering on the question from a student at the University of Mississippi (where he came with lectures in 1947), what are the greatest novels of the 19<sup>th</sup> century ever written, Faulkner said: “Probably Russian – I remember more Russian names than any others”; among his favorite writers he named Chekhov, Tolstoy, Turgenev, Gogol, Artsybashev – and especially Dosotoevsky, whose ideas had an enormous influence on his own philosophy and creative work [Inge 1984, 183].

So far, we are able to make a suggestion, that Faulkner, in the course of his reading, could get acquainted with one of the greatest of Saltykov-Shchedrin’s novels – especially since he had a number of the translations available.

In our days there are currently seven translations of Saltykov-Shchedrin’s novel into English; but at the time of Faulkner’s writing “Absalom, Absalom!” there had been only three. The first of them was implemented by Athelstan Ridgeway and printed in London in 1916. A year later appeared the first American version, made by Abraham Yarmolinsky (1890–1975), a literary critic and translator, who had been born in Odessa and emigrated to the United States in 1910s. The translation, entitled “A Family of Noblemen,” was printed in New York by “Boni & Liveright” publishers, and for nearly 50 years it remained the only American translation of Shchedrin’s novel. Further in our article we will quote the translation of A. Yarmolinsky, albeit not entirely accurate, but precisely the most likely with which W. Faulkner could be acquainted.

Subsequently, in the course of the 20<sup>th</sup> century, there appeared several more translations of the “Golovlyov Family”. So, in 1931 was published the translation by Natalie Duddington; after the publication of the “Absalom, Absalom!” two more American translations have seen the light: versions by William E. Harkins (1961) and by Samuel D. Sjoran (1977); finally, in the late 1980s, there were published two more English translations: by I.P. Foote (1986), and by Ronald Wilks (1988).

Before proceeding to a comparison of the two novels, let us also pay attention to the word “*vymorochny*” that we have put in the title of our article.

In a letter to N.A. Nekrasov, dated by April 6/18, 1876, M.E. Saltykov-Shchedrin is writing about the idea of his future novel: “I still haven’t well out-

lined the moments of the plot development; but the main theme of it is that everyone around Iudushka died and no one wants to live with him, because the dust that fills him is terrible. In this way, he becomes a decaying (*vymorochny*) man” [Салтыков-Щедрин / Saltykov-Shchedrin 1965–1977, 18(2), 284]. This unusual, even by the standards of the Russian language, adjective Saltykov-Shchedrin will subsequently put in the title of the Chapter V of the “Golovlyov Family” and also will repeatedly use in the text of the novel; cf., for example, the following description of the rooms of the Golovlyov’s manor, borrowed from Chapter VI: “There was an air of decay [In Russian original: *pakhlo vymorochnost’yu* – lit.: smelled of decay] and haunting unfriendliness about them” [Saltykov 1917, 409].

So what is the meaning of this unusual adjective? In its main definition, it denotes property that has been transferred to the state after the death of the last owner, in the absence of living heirs. Many translators (in particular A. Ridgway and I.P. Foote) followed this “legal” meaning and translated the title of the chapter as “The Entailed” and “The Escheated” respectively. A. Yarmolinsky, in his turn, acted more cautiously and offered a relatively free variation: “The Deserted Manor-House” – but perceived it, again, as relating to the house and not to the owner. However, in our opinion, such a translation seems to be incorrect in this context. According to the “Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language”, compiled by V.I. Dahl, adjective “*vymorochny*” (cf. the phrase “*vymorochnyy rod*” – “a decaying clan/family”, proposed in the dictionary article [Даль / Dal’ 1912–1914, 1, 737]). That is why, from our point of view, adjective “*vymorochny*” should be understood in relation to the noble family, with the meaning “dying”, “decaying” or “doomed to a rapid death”. In this regard, the most accurate in this case is the version proposed by N. Duddington – “The Derelict” (however, as we have written above, this translation was hardly accessible to W. Faulkner, and therefore in our article we will not appeal to it).

In this regard, we may speak about the first point of convergence of the two novels – namely the *predetermined* decay and abolition of the noble family. Both writers reflect about the evil fate haunting over the depicted in novels families. So does Saltykov-Shchedrin, writing that “a sinister fate pursued the Golovliovo family” [Saltykov 1917, 409]. In his turn, talking about the destruction of the Sutpen’s Hundred, Faulkner speaks not only as of action of the evil fate, but also about as an expression of the Divine will: «...why God let us lose the war that only through the blood of our men and the tears of our women could He stay that demon and efface his name and lineage from the earth» [Faulkner 1990, 6].

As the main visible reason, entailing the disintegration, decay and subsequent ruination of the noble family, in both novels are depicted the great historical events, of approximately the same period: for Saltykov-Shchedrin, it is the abolition of serfdom in Russia (1861), and for Faulkner – the Civil War (1861–1865) and its individual incidents, such as the election of President A. Lincoln (March 4, 1861) or the fall of Fort Sumpter (April 13, 1861). In both cases, the

inhabitants of the estate world find themselves dissociated from the ongoing history – and that’s why helpless in front of its heavy tread: “Arina Petrovna suddenly let go the reins of government, and for two years did nothing but exclaim from morning to night: ‘If only they’d settle it – at least we’d know where we are. But those endless parleys! It’s neither one thing nor the other’” [Saltykov 1917, 67]. Cf. Faulkner’s description of the life of Judith Satpen, who during the course of the Civil War was “whipping lace out of the raveled and hoarded string and sewing it unto garment while news came of Lincoln’s election and the fall of Sumpter and she scarce listening, hearing and losing the knell and doom of her native land between two tedious and clumsy stitches on a garment <...>” [Faulkner 1990, 61]

In the center of both novels is the story of the “over-human”, who decided to create an earthly paradise, entered into a confrontation with the world, God and Nature – and finally lost the battle. In “Absalom, Absalom!” it’s Thomas Sutpen, “colonel Sutpen”, who, through the lips of Rosa Coldfield, invariably appears as an offspring of hell, “fiend, blackguard and devil” [Faulkner 1990, 10], “Beelzebub” [Faulkner 1990, 145], “unbidden <...> compounded demonry” [Faulkner 1990, 144]; as a triune creature, “man-horse-demon”, which appeared “out of quiet thunderclap” and “abrupt <...> upon a scene peaceful and decorous as school-prize watercolor” [Faulkner 1990, 4]. Faulkner emphasizes his demonic and out-of-world traits, *i.e.* “faint sulphur-reek still in his hair and beard” [Faulkner 1990, 4], calls Sutpen “the light-blinded bat-like image of his own torment cast by the fierce daemoniac lantern up from beneath the earth’s crust” [Faulkner 1990, 139].

Just as supernatural by the standards of existential logic is the appearance of Arina Petrovna, who “flashed like a casual meteor through the drunken confusion” of Golovliovo family and “by her personal energy alone this woman brought the family to an unprecedented height of prosperity” [Saltykov 1917, 409]. Seeking to “increase” – or, in Shchedrin’s words, to “round off” (*okruglit’*) – the Golovlyovo estate and obsessed, in her turn, with the passion for acquisition and for “supply” (*pripasaniye*), she had grown up in dislike, “without gentleness”, three sons and a daughter. “Children were to her merely a part of the preordained framework of life, against which she would have thought it wrong to rebel, though it did not stir a single chord of her inner being <...>” [Saltykov 1917, 6]. In the same way, “without gentleness”, Sutpen “began a son and a daughter”, which, as notes miss Coldfield, should have become “the pearl of his pride, the support and the comfort of his old age” [Faulkner 1990, 5].

For the “over-human” (in the Nietzschean sense) Sutpen and Arina Petrovna, people around them are often associated with animals. Arina Petrovna refers in this way to the “horrid” (*postylym*) relatives who had not found their place in life. The estate rumor keeps family tales about the uncle Mikhail Petrovich, “whom grandfather Piotr Ivanych had exiled to Golovliovo, where he had lived in the servants’ quarters and eaten out of the same dish with Trezorka, the house dog”, about aunt Vera Mikhailovna, “who had lived on the estate by her brother’s favor and died of moderate living, for Arina Petrovna had begrudged

her every mouthful at dinner and every billet of wood for the stove in her room” [Saltykov 1917, 36]. To get rid of her “hateful” son Stepan Vladimiryeh, or “Simple Simon”, as he is called in the family, Arina Petrovna “chucked [him] a piece” – just like a handout to a dog (cf. later in the novel the words of dying Pavel Vladimiryeh regarding the transfer of his estate to Iudushka: “...not to the bloodsucker! I’d rather *chuck it to the dogs* than leave it to him!” [Saltykov 1917, 36, here and in all subsequent quotations our italics]), which “was at the same time to figure his mother’s blessing” [Saltykov 1917, 8]. As a result, the characters’ passing away is often depicted as of the animals’: the body of deceased Lubinka is not entombed or inhumed, but buried (*zaryvayut*), like a dog’s one: “That same evening Lubinka’s corpse was taken into the field and buried [*zaryli* – lit.: ‘digged into the earth’] by the roadside at Krechetov” [Saltykov 1917, 400. Cf. Russian colloquial expression “to bury like a dog” (*zaryt’ kak sobaku*) meaning “to dig someone dead into the earth without honors and ritual, as animals are usually buried”]. It is also likely that in the same way was buried the suicide Petenka – for, as notes niece Anninka to Porfiry Petrovuch: “Why, you know how they bury suicides” [Saltykov 1917, 286].

Perhaps that’s the main reason both Satpen and the Golovlev landowners pass out in the absolute solitude. Sutpen dies “without regret” [Faulkner 1990, 5], being killed by his old friend and buried by his unloved and unloving daughter on the family cemetery; and in the same way departs Arina Petrovna: throughout her life she had been striving to round off and to expand the Golovlyovo’s lands – and on her death bed suddenly realized the intimacy of this aspiration only on her deathbed: “Nevertheless her labors were in vain. Not only did she not transmit any of her qualities to her children, but she herself died ensnared by idleness, empty talk and mental vacuity” [Saltykov 1917, 409].

\* \* \*

Faulkner and Saltykov-Shchedrin often turn in their novels to the biblical text, which they both rethink in relation to the impoverished world they create. Thus, they repeatedly refer to the gospel parable of the prodigal son – and permanently present it as “turned inside out”. In the scene of the return of Arina Petrovna’s “hateful” son Simple Simon and in the episode of Petya Golovlev’s arrival to his father Iudushka. In both cases, parents do not accept their unhappy and repentant children. Moreover, Stepan Vladimiryeh himself recalls this parable, but does not count on parental mercy: “The parable of the prodigal son and his return occurred to him, but he at once rejected the idea as a bit of self-delusion” [Saltykov 1917, 37]. In a similar way is presented Henry Sutpen, who goes against his father’s will, leaves his parental home – and finally returns there for one purpose only: to commit the murder and thus to undermine the already dilapidated foundations of his own family nest.

Another metaphor drawn from the Bible is the metaphor of a building erected on the sand, ascending to the parable of Jesus Christ (Matthew, ch. 7, ls 26–27). Talking about the abolition of Satpen’s estate, Faulkner notices: “... it was now paying the price for having erected its economic edifice not on the

rock of stern morality but *on the shifting sands* of opportunism and moral brigandage” [Faulkner 1990, 209]. Besides, as notes A.V. Volodina, “the greatness of Sutpen’s Hundred and Sutpen himself is a colossus on swampy clay feet” [Володина / Volodina 2015, 74]. Iudushka of Golovlyovo also recalls this parable [Saltykov 1917, 300], and in general its influence can be traced in the entire Saltykov-Shchedrin’s novel.

Fairy-tale comparisons are also found in both novels. In “Absalom, Absalom!” Sutpen is associated with the “evil ogre” – as Rosa Coldfield had perceived him at first when she was a child: “...for twenty years [I] had looked on him <...> as an ogre, some beast out of a tale to frighten children with <...>” [Faulkner 1990, 127–128]. This “evil ogre”, says Miss Coldfield, “removed my only sister to its grim ogre-bourne and produced two half-phantom children” [Faulkner 1990, 135]. In another case, Sutpen’s estate is compared to “stronghold of an ogre or a djinn,” where the beautiful maiden Ellen languishes in captivity. In another episode of Sutpen’s Hundred is compared to Bluebeard Castle (“an edifice like Bluebeard’s”) [Faulkner 1990, 47]: Faulkner refers to the tale of Charles Perrault about the cruel husband who locked up his wives in his castle – and finally killed them (Sutpen kills her only allegorically) for one or another offense. (In one version of the tale, this character not only killed his wives, but also cooked them roast and after that ate, as it befits to the “evil ogre”).

A fairytale layer is traced in the “Golovlyov Family”, too. For example, Arina Petrovna is strongly associated with the hag (in Russian original: *ved’ma* – lit.: “witch”, “evil sorceress”): “The husband called the wife a *hag* and a devil <...>” [Saltykov 1917, 6]; “The ‘*hag*’ instinctively divining their occupation <...>” [Saltykov 1917, 6]. The advice on how to deal with Simple Simon, which the “obedient” son Pavel gives to his mother, is also indicative: “Of course he is guilty. Have him torn to pieces – *ground* to dust *in a mortar* <...>” [Saltykov 1917, 53].

The most terrible weapon of the witch Arina Petrovna is the maternal curse; it is he who saves as the last resort against the son of Judas: “What if I really should put a curse on him – just take and curse him?” [Saltykov 1917, 124] Petenka Golovlev also perceives the maternal curse as the only way to frighten his “fisted” father – and begs Arina Petrovna to help him in this case: “See here, granny, suppose you say to him, ‘If you don’t give him the money I’ll lay a curse on you!’ He has always been afraid of your curse, you know” [Saltykov 1917, 194]. However, in the end, the curse is powerless, and exhausted Arina Petrovna can only die – and she dies in agony, as befits a witch [Кушниренко / Kushnirenko 2010, 111–117].

Both houses – Sutpen’s Hundred and Golovlyovo manor – are strongly associated in the novels with the world of the dead. The Golovlyovo estate in Shchedrin’s novel is repeatedly called the coffin (*grob*). Thus on the home-coming Stepan Vladimiryeh the view of the Golovlyovo estate “worked <...> like the vision of a Medusa head. His paternal abode seemed to be a tomb [*grob*]. ‘A tomb, tomb, tomb’ [*Grob, grob, grob*], he repeated unconsciously” [Saltykov 1917, 37–38].



Toward the end of the novel, the boundaries of the Golovlyov's manor-coffin are expanding – and for Iudushka not only the house and outbuildings, but also “the entire world was a vast coffin [*grob*] which served him as a pretext of endless prattling” [Saltykov 1917, 187].

The image of the coffin constantly appears in “Absalom, Absalom!” – starting from the draft title. It is known that initially Faulkner planned to title the novel “The Dark House” (“Dark House”) – the peripheral naming of the “last refuge”, the tomb or the grave. Here takes place the murder of Charles Bon – and later three virgins (Judith, Rosa, Clytie) listen in the course of their sad dinner, as if in a courtyard Wash Jones and Theophilus Makkaslin are making for him a simple coffin “of boards torn from the carriage house” [Faulkner 1990, 121]. During the Civil War, Sutpen's Hundred becomes a semblance of a monastery – another metaphorical kind of tomb (cf. the expression “to die for the world”), while home-coming Thomas Sutpen appears in the guise of “madman who creates within his very *coffin walls* his fabulous immeasurable Camelots and Carcassonnes [another pair of legendary or fairytale castles]” [Faulkner 1990, 129].

A variety of this image becomes a comparison of the estate with a vault or a mausoleum – a place where not only rests the body, but are also stored the preserved memories. In the earlier quoted scene of the return of Simple Simon to the paternal estate, the Golovlyov's manor is associated with a “damp basement” (located underground, like a tomb or vault); in the next scene this image develops: “The doors of the burial *vault* had opened, let him in, and closed again” [Saltykov 1917, 39]. Towards the end of the novel, Golovlyovo also becomes a kind of mausoleum in which are buried the restless dead (translated by A. Yarmolinsky as “victims”): “It seemed that all the Golovliovo's victims were now creeping from out of the nooks and crannies of the deserted house” [Saltykov 1917, 413].

In “Absalom, Absalom!” with a crypt or mausoleum is associated not the Sutpen's Hundred, but another house – namely, the abode of Rosa Coldfield, which, according to Shreve, appears to be “an overpopulated mausoleum” [Faulkner 1990, 144]. Actually, it becomes the vault not only for Goodhugh Coldfield (who voluntarily walled himself up in the attic), but also for the living (in the flesh) Rosa, who “died young of outrage in 1866 one summer” [Faulkner 1990, 142]. The Coldfield dwelling is presented to the reader earlier than Sutpen's Hundred, at the very beginning of the novel, at the very beginning of the novel – and the very first lines create an atmosphere of mortality, accented by the adjective “dead”: the dialogue between miss Rosa and Quentin takes place in the “*dead* September afternoon”; specks of dust in the sunshine seem to Caulfield “flecks of the *dead* old dried paint”. This house is a repository of the past, and above all, of the memories of Colonel Sutpen, which are saved by its owner, Miss Rosa Caulfield. “There would be the dim *coffin*-smelling gloom sweet and oversweet with the twice-bloomed wisteria against the outer wall <...>” [Faulkner 1990, 4]. In this house, everything seemed to freeze and has not changed for decades: “...in the gloom of the shuttered hallway whose

air was even hotter than outside, as if there were prisoned in it like in a *tomb* all the suspiration of slow heat-laden time which had recurred during the forty three years <...>” [Faulkner 1990, 6]. The very appearance of the owner (in her mourning-dress, which she has been wearing for forty-three years) speaks of her foreignness to this world and of her isolation from the category of time. She is at the same time an old woman, a representative of a bygone world – and a small girl, sitting on a high chair with her feet “clear of the floor” [Faulkner 1990, 3]. Sitting on her high chair (which brings her closer to Pythia on a high tripod) she resembles “a crucified child”; her voice arises from “dreamy and victorious dust”. A letter of invitation from his Quentin calls “summons, out of another world almost” [Faulkner 1990, 5].

This last motif of the canned, frozen time appears in the “Golovlyov Family”. Weather here appears to be as if in a “after world” space: “...an endless succession of joyless days losing themselves in a grey yawning abyss <...>” [Saltykov 1917, 36]; “From the dawn on [the clouds] covered the heaven, hanging motionless, as if spellbound. Even after several hours they were still in the same place, without the slightest apparent change in hue or outline <...>. Clouds, clouds, nothing but clouds” [Saltykov 1917, 65]. The same events keep happening many a time and oft; so, in the chapter III, “Family Accounts Settles” it is said that Iudushka had found out about the death of Napoleon III only a year after his decease; but after that passes a great period of time (during which dies Petenka Golovlyov, after him – Arina Petrovna; Evprakseyushka conceives and gives birth to a son) – and in Chapter V, “The Deserted Manor-House” Porfiry Vladimirovich recalls this as a recent incident: “There was Napoleon, about whom the newspapers have written so much”. (A similar technique is used, for example, by Goncharov in Oblomov [see: Zubkov / Zubkov 2017]). Thus, Golovlyovo appears to be a space, where the time has stopped, – and is approaching in this perspective to the Christian perception of Hell.

Just like Rosa Coldfield, who “died young of outrage in 1866 one summer”, the characters of “Family Golovlevs” seem to be dead, too – not only in soul, but also in flesh, actually living corpses. In particular, they are never warmed by the sun (“The sun was high in the heavens and was ruthlessly scorching the boundless fields of Golovliovo. But Stepan Vladimirykh was growing paler and shivering with ague” [Saltykov 1917, 37]) – the fact, which allows researchers to compare Golovlyovo estate the last circle of Dante's hell – and to remember the punishment that undergoes traitor Judas, being immersed in the belt of eternal ice [Larionova / Larionova 2011, 194–195].

\* \* \*

How did we manage to trace, both writers, American and Russian, create a picture of a dying noble family, using for this purpose they use numerous images – biblical, fairy-tale, mythological, *etc.* – in many ways overlapping and similar. Based on the abundance of the common places in the “Golovlyov Family” and “Absalom, Absalom!”, outlined in our article, we are able to talk about the possible influence of Saltykov-Shchedrin and analyze other parallels that

bring these two great novels together about the death of noble families generated by the expression of the will of the superman – and who died because of their incredible, invincible pride.

#### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Володина А.В. Южная усадьба в романах У. Фолкнера // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15. Вып. 1. С. 73–76.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртене. М.; СПб., 1912–1914.
3. Зубков К. 7 секретов романа «Обломов» // Arzamas. Рубрика: Литература. 2017. 18 января. URL: <https://arzamas.academy/mag/395-oblomov> (дата обращения: 09.11.2019).
4. Кушниренко А.А. Архетип умирания в романе М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Господа Головлевы» // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 5. С. 111–117.
5. Ларионова Н.П. Мотив холода в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. 2011. № 131. С. 190–196.
6. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. М., 1965–1977.
7. Faulkner W. Absalom, Absalom! (The Corrected Text). N.Y., 1990.
8. Foote I.P. Saltykov-Shchedrin's «The Golovlyovs»: A Critical Companion. Evanston (IL), 1997.
9. Inge M.Th. Teaching Faulkner in the Soviet Union // Faulkner: International Perspectives / ed. by D. Fowler and A.J. Abadie. Jackson, 1984. P. 174–193.
10. Oklopčić B. Faulkner and the Native Keystone: Reading (Beyond) the American South. Heidelberg; N.Y.; L., 2014.
11. Saltykov Michail Y. (Shchedrin M.). A Family of Noblemen (The Gentleman Golovliov) / transl. by A. Yarmolinsky. N.Y., 1917.

#### REFERENCES

##### (Articles from Academic Journals)

1. Larionova N.P. Motiv kholoda v romane M.Ye. Saltykova-Shchedrina “Gospoda Golovlyov” [The Motive of Cold in the Novel by M.E. Saltykov-Shchedrin “Golovlyov’s Family”]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. Gertsena*, 2011, no. 131, pp. 190–196. (In Russian).
2. Kushnirenko A.A. Arkhetip umiraniya v romane M.Ye. Saltykova (N. Shchedrina) “Gospoda Golovlyov” [The Archetype of Dying in the Novel by M.E. Saltykov (N. Shchedrin) “Golovlyov’s Family”]. *Vestnik RGGU*, Series: Istoriya. Filologiya. Kul’turologiya. Vostokovedeniye [History. Philology. Culturology. Oriental Studies], 2010, no. 5, pp. 111–117. (In Russian).
3. Volodina A.V. Yuzhnaya usad’ba v romanakh U. Folknera [Southern Manor in the Novels of W. Faulkner]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta*. New series: Filologiya.

Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2015, vol. 15, issue 1, pp. 73–76. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Inge M.Th. Teaching Faulkner in the Soviet Union. *Fowler D., Abadie A.J. (eds.) Faulkner: International Perspectives*. Jackson, 1984, pp. 174–193. (In English).

#### (Monographs)

5. Foote I.P. *Saltykov-Shchedrin’s “The Golovlyovs”: A Critical Companion*. Evanston, 1997. (In English).
6. Oklopčić B. *Faulkner and the Native Keystone, Reading (Beyond) the American South*. Heidelberg; New York; London, 2014. (In English).

#### (Electronic Resources)

7. Zubkov K. 7 sekretov romana “Obломov” [7 Secrets of the Novel “Obломov”]. *Arzamas. Category: Literature*, January 18, 2017. Available at: <https://arzamas.academy/mag/395-oblomov> (accessed: 09.11.2019).

**Georgy A. Veligorsky**, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context”. Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children’s literature.

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

ORCID ID:0000-0003-4316-4630

**Велигорский Георгий Александрович**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Область научных интересов: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

ORCID ID:0000-0003-4316-4630

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00022

О.Н. Турышева (Екатеринбург)

**АКУСТИКА «ДОГВИЛЛЯ»: Л. ФОН ТРИЕР И А.П. ЧЕХОВ**

**Аннотация.** В статье предлагается пристальный анализ звуковых образов, фигурирующих в тексте сценария фильма современного датского режиссера Ларса фон Триера «Догвилль» (*Dogville*, 2003). Доказывается, что данный сценарий обладает всеми качествами литературного произведения. Об этом в частности свидетельствует ориентация автора на классику театральной драмы, а именно традицию чеховского театра. Выдвигается гипотеза о том, что память о чеховском театре и «власть [чеховского] приема» (Л.В. Карасев) не в последнюю очередь определяют параметры художественного мира «Догвилля». Л. фон Триер использует приемы русского драматурга, связанные со звуковым оформлением сценического действия. В тексте сценария анализируемого фильма звук фигурирует по-чеховски: он имеет такие же символические формы проявления и такие же семантические функции, которые реципиенту знакомы по драматургии Чехова. Автор статьи показывает, что особая символическая нагрузка у Чехова и фон Триера отличает не столько отдельные звуки, сколько их соотношение. Так, в финале «Вишневого сада» звук лопнувшей струны и звук топора формируют единое смысловое поле, катарсически воздействующее на реципиента. В «Догвилле» такое поле создает сочетание трех звуков: колокола, органа и забиваемых на болоте свай. Доказывается, что данная звуковая триада выводит представленную историю на уровень библейских обобщений о вине и воздаянии. Предметом анализа также становится звук, находящийся вне выше обозначенной акустической системы. Это звук исчезающего звона, в интертекстуальной перспективе очевидно коррелирующий с чеховским звуком лопнувшей струны. Делается вывод о том, что система звуков в сценарии «Догвилля» является важнейшим элементом формирования философской проблематики фильма, связанной с авторской рефлексией относительно важнейших постулатов христианской этики.

**Ключевые слова:** «Догвилль»; Ларс фон Триер; Чехов; звук; звуковой образ; философия вины и воздаяния.

O.N. Turysheva (Yekaterinburg)

**The Dogville Acoustics: L. Von Trier and Chekhov**

**Abstract.** The article gives a close analysis of the sound images in the script of “Dogville” (2003) by the modern Danish director Lars von Trier. It is proved that this script shares all the characteristics of a literary work. This is particularly marked by von Trier’s stylistic inclination towards the classic theatrical drama, namely, the Chekhov Theater tradition. The author proposes that the memory of the Chekhov Theater and the “authority of his method” (L.V. Karasev) are amongst those that determine the parameters of the artistic world of *Dogville*. L. von Trier uses the techniques of the Russian

playwright related to the sound design of the stage action. Thus, in the script of the film in question, the sound is delivered in the Chekhovian way: it has the same symbolic forms of manifestation as well as the same semantic functions with which the recipient is familiar via Chekhov’s dramaturgy. The author of the article shows that the symbolic “acoustic” load refers not only to separate sounds in Chekhov’s and von Trier’s drama, but also to their correlations. Thus, in the finale of *The Cherry Orchard*, the sound of a bursting string and the sound of an ax form a single semantic field that produces a cathartic effect on the recipient. In “Dogville”, such a field is created by a combination of the following three sounds: the bell, the organ, and the piles being hammered down on the swamp. It is proved that this sonic triad deduces the presented story to the level of biblical generalizations concerned with guilt and retribution. Another subject of analysis is the sound beyond the above-mentioned acoustic system. This is the sound of the toll fading out, which in the intertextual perspective apparently correlates with Chekhov’s sound of the bursting string. It is concluded that the system of sounds in the “Dogville” script is an important element in the philosophy of the film, related to the author’s reflection on the pivotal postulates of Christian ethics.

**Key words:** Dogville; Lars von Trier; Chekhov; sound; sound image; philosophy of guilt and retribution.

Материал нашей статьи составляет сценарий фильма «Догвилль» (“Dogville”), поставленного Ларсом фон Триером в 2003 г. Данный текст, предназначенный автором для кинематографического воплощения (и потому, казалось бы, по определению должный выполнять подсобную функцию по отношению к конечному экранному продукту), на самом деле обладает всеми качествами самостоятельного литературного произведения. Об этом свидетельствует и стиливое оформление текста, откровенно выводящее его за пределы сценарной прагматики, и глубокая семантическая нагруженность слова (а не только предлагаемого визуального образа), и, наконец, ориентация на классику театральной драмы. В последнем случае мы имеем в виду не только сознательную опору режиссера на традицию эпического театра Б. Брехта, прямо проговоренную в ряде его интервью, посвященных «Догвиллю», и уже ставшую предметом научной рефлексии [Абдулаева 2003, 2012; Чухнова 2010; Jovanovic 2017; Koutsourakis 2013; Schmidt 2011], но и использование приемов чеховской драматургии, до сих пор не отмеченное в критике. Прямых оснований утверждать целенаправленный характер опоры фон Триера на принципы Чехова у нас нет: апелляции к имени русского драматурга в его интервью мы не нашли (см., например: [Lumholdt 2003]). Однако сам текст «Догвилля» оправдывает такое исследовательское допущение – в связи с тем, что в нем функционируют те приемы, авторство которых принадлежит Чехову и которые принято именовать чеховскими – в силу их состоявшейся формульности.

Конечно, их источником может быть и не сам текст Чехова, а та театральная традиция, которая была им порождена [о ней из последних публикаций: Полоцкая 2004; Последняя пьеса Чехова 2015]. Однако, учитывая интеллектуальный характер триеровского кинематографа, его по-

вышенную театральность и невероятно активную интертекстуальность (музыкальную, литературную, театральную), предполагать, что он был не знаком со сценическими открытиями Чехова, кажется невозможным. Поэтому мы выдвигаем гипотезу о том, что память о чеховском театре и «власть [чеховского] приема» (Л.В. Карасев) не в последнюю очередь определяют параметры художественного мира «Догвилля». В частности, об этом свидетельствует то, как датский драматург работает со звуком. Звук фигурирует у него по-чеховски: он имеет те формы проявления и те семантические функции, которые знакомы нам по драматургии Чехова, в первую очередь, по «Вишневому саду».

Общеизвестно, что звук у Чехова символичен (об этом из последних публикаций: [Чеховиана 2005; Головачева 2007; Звук лопнувшей струны 2006]); он переводит действие из конкретного временного контекста в сферу глубинной рефлексии о жизни, но при этом, как любой другой символический образ в чеховском творчестве, звук «выглядит не как “подобранная”, специально отысканная в качестве наиболее “подходящей” для этой роли, а как обычная, “рядовая” деталь предметного мира <...> Символы Чехова – это некие “естественные” символы, целиком погруженные в предметный мир произведения» [Чудаков 1971, 171]. Такой же «непреднамеренностью» символической функции отличается звук и в «Догвилле».

Другое совпадение: особая символическая нагрузка в драматургии Чехова и фон Триера отличает не столько отдельные звуки, сколько их соотношение. Так, в финале «Вишневого сада» звук лопнувшей струны и звук топора формируют единое смысловое поле, катарсически воздействующее на реципиента. В «Догвилле» такое поле создает сочетание трех звуков: колокола, органа и забиваемых на болоте свай. В тексте сценария фигурируют и другие звуковые образы: звук ветки, царапающей стекло сарая, который стал домом героини, звук разбиваемых фарфоровых фигурок, всхлипы рыдающей Грейс, лай собаки по имени Моисей, звонок телефона, возвещающего наступление катастрофы. Наконец, символическим смыслом обладает и отказ драматурга от упоминания каких бы то ни было звуков накануне сцены приезда в город уничтоживших его гангстеров. Однако символическую систему, на наш взгляд, образует соотношение колокольного звона, органной музыки и стука сваебойной машины.

Все эти три звука вводятся в текст в рамках первой сцены – причем сразу же будучи сопоставленными друг с другом. Это сопоставление дано в восприятии Тома – несостоявшегося писателя, присвоившего себе роль духовного пастыря жителей Догвилля. Готовясь к очередному собранию горожан, он говорит Марте, служащей в молельном доме: «Нам твой орган ни к чему. Мы можем укреплять дух без пения и чтения Библии». И далее, посмотрев на часы: «О боже, уже почти семь. Не забудь про колокол» (285). Здесь и далее ссылки на текст сценария «Догвилля» даются с указанием номера страницы в круглых скобках по изданию: [Триер 2007, 283–394].

Впоследствии сценарий поясняет, что орган в Догвилле не использует-

ся, т.к. после смерти священника Марта боится брать на себя ответственность за его износ. А вот в колокол она бьет исправно, с удовольствием и удовлетворением отмеряя его ударами течение времени («Люди счастливы, что я звоню в колокол каждый час. Они могут рассчитать свой день», 285). Так в первой же сцене сценария создается образ города, отменившего то измерение жизни, которое задается вертикалью общения с Богом: орган молчит, а колокол на башне молельного дома используется исключительно в функции оповещения о ходе бытового времени – для рациональной организации дня, в котором тяжелый жизнеобеспечивающий труд чередуется с эгоистическими проповедями самозванца.

Спустя несколько реплик семантика забвения духовного измерения жизни поддерживается глухим звуком забиваемых в болотистых окрестностях города свай. В слове рассказчика сообщается, что, возможно, это звуки строительства новой тюрьмы. Внимая им, Том планирует отъезд из города, жизнь в котором, как он думает, препятствует проявлению его творческих талантов. Так лишенный звучания орган, превращенный в механические часы колокол и молотобойная машина «рифмуют» образ города с образом будущей тюрьмы, задавая смысловой регистр неизбежности трансформации или перемещения одного в другое. Метафорически сценарий осуществляет обе возможности. С одной стороны, жители Догвилля превращают город в тюрьму для Грейс, посадив ее на цепь, утяжеленную мельничным колесом, и подвергая ее ежедневному насилию, а с другой стороны, они сами превратятся в преступников, избавление от которых «сделало бы мир немного лучше» (391).

Размышления Тома о будущем отъезде из города в тот момент, когда он слушает удары сваебойной машины, также свидетельствуют о том, что те смыслы, которые формирует текст в сочетании образов, имеющих отношение к звуку, ему не вняты: он «всматривался в вечерние огни, мерцавшие в долине [на месте строящейся тюрьмы], и чувствовал себя прекрасно» (287), планируя свою жизнь. Таким образом, у реципиента формируется возможное предзнание о дальнейшем векторе в развитии событий – при том, что сам вектор еще не задан, но имеются те координаты, которые делают его неотвратимым. В нашем восприятии Догвилль оказывается отягчен преступной виной еще до факта ее проявления в тексте.

В последующих сценах звуковые образы этой триады фигурируют отдельно друг от друга. Причем два из них меняют свое символическое наполнение, и в обоих случаях это связано с тем, как складываются отношения Догвилля с Грейс.

Первую трансформацию переживает **орган**: благодаря Грейс он обретает голос. Но не сразу. Сначала Марта позволяет Грейс сопровождать переворачиванием страниц партитуры ее беззвучные упражнения: она репетирует церковные гимны, боясь потерять мастерство, но при этом не нажимает на педали органа, чтобы сохранить в идеальном состоянии его меха – на тот случай, если в городе вдруг появится священник и молебны возобновятся (9 сцена). Однако через некоторое время (в 16-ой сцене)

Грейс и Марта приходят «к молчаливому согласию, что, если на педали нажимает Грейс, Марта может чувствовать себя свободной от вины за износ» (327). Грейс, таким образом, возвращает вертикальное измерение в жизнь города, восстанавливает его связь с Богом. Этот мотив усиливается и этимологией ее имени (Грейс в пер. с англ. «милость», «милосердие», «прощение», «благодать»), которая позволяет трактовать появление героини в Догвилле как событие нисхождения милости Божией или даже пришествия Христа. Но об эфемерности якобы восстановленной связи земного и небесного свидетельствует тот факт, что догвилльцы в нее не вовлечены, и сама Грейс препятствует этой вовлеченности, снимая с них всякую ответственность и возлагая возможную вину на себя саму.

Такая установка будет повторена Грейс в отношении Догвилля неоднократно. «В этом нет Вашей вины», – говорит она мамаше Джинджер в ответ на ее высокомерное недоверие. «Тут нечего стыдиться. У каждого из нас есть право жить своей жизнью. Думаю, что дома и дамы, работающие в них, приносят много радости мужчинам», – утешает Грейс Бена, стыдящегося своих походов в бордель. «Я все равно благодарна Вам», – говорит она Чаку в ответ на его откровенную жестокость. Впоследствии отклоняя его притязания, Грейс просит у него прощения, уверяя, что его обида справедлива. Она оправдывает и его признание в том, что он планировал добиться близости, шантажируя Грейс намерением сдать ее полиции. Наконец, в разговоре с Томом она оправдывает и то систематическое насилие, которому стал подвергать ее Чак, вооружившись ее оправданием: «Я виновата в случившемся не меньше, чем он. Я причинила ему боль. Я пришла в город со своими глупыми предрассудками» (352). Но главное – Грейс выкупает примитивные фарфоровые фигурки, выставленные в витрине догвилльского магазина. Символический смысл этого жеста более чем прозрачен: речь идет о том, что Грейс искупает грехи Догвилля (фигурок семь). Причем не просто искупает, принося себя в жертву, но стремясь полюбить их, отказываясь признавать их безобразие и убогость: «Эти семь фигурок отнюдь не примитивны <...> вскоре я смогу их полюбить» (304). И даже будучи посажена на цепь, Грейс произносит на собрании горожан: «Никто из собравшихся не должен стыдиться того, что он человек, слабый и хрупкий» (370). И в ситуации предельного унижения Грейс не считает жителей Догвилля преступниками и насильниками, называя их «загнанными и испуганными».

Оправдание чужого греха оборачивается для Грейс самым жестоким образом. Впоследствии каждый из ее оскорбителей сошлется на то, что получил от нее индульгенцию еще до того, как превратил ее в жертву насилия или собственного самоутверждения:

Чак. Ты сама виновата!

Бен. Ты говорила мне, что здесь нечего стыдиться.

Том (в момент расстрела). Прости, но разве можно винить человека за то, что он испугался?.. Ты сама так говорила.

Впрочем, Том – единственный, в отношении кого Грейс позволяет себе честный упрек. Она обвиняет Тома в высокомерии, в неспособности нести ответственность и в том, что он способен к насилию. Очевидно, это происходит потому, что в Томе Грейс видит своего друга. В отношении же других, от кого она чувствует себя находящейся в зависимости, Грейс практикует оправдание – в надежде вызвать их расположение.

В финале фильма точка зрения Грейс («Я не позволю себе осуждать других!») будет подвергнута прямой критике – со стороны ее отца, предводителя гангстеров, прямо связавшего преступления горожан с той позицией, которую практикует Грейс – позицией всепрощения и освобождения другого от вины и ответственности.

Большой Человек. Ты не осуждаешь их. Потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил – даже убийство, – ты не будешь считать это преступлением. Ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами... Остановить их можно только плетью.

Грейс. Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

Большой Человек. Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе (388).

Доброта Грейс лишь на миг оживила души людей. Даровав им оправдание вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, она освободила их от вины и ответственности, фактически санкционировав зло. (Думается, что на эти смыслы работает и уподобление Грейс райскому яблоку, которое «созрело настолько, что сорвать ... и отведать [его] мог любой, кто пожелает». С одной стороны, этот образ подчеркивает готовность героини к жертве, а с другой, связывает ее жертву с искушением тех, кому она предназначена. Жители Догвилля искушения не выдерживают, жадно присваивая себе дар Благодати (метафорически – пожирая его). Но то, что сама позиция Грейс была искусительной, в фильме говорится и прямо (в слове рассказчика), и в целой системе образов, отсылающих к райскому саду, древу познания, сюжету искушения и грехопадения. Т.е. Грейс одновременно оказывается и субъектом искушения, и жертвой – райским яблоком.) Недаром и звучащий орган упоминается лишь дважды и только в связи с договором о том, что Грейс будет нажимать органические педали, чтобы освободить Марту от чувства вины. Договор этот символизирует тот тип отношений, который выбирает Грейс, рассчитывая на милость Догвилля. Важно, что он не открывает перспектив, а наоборот, создает лишь иллюзию счастливой жизни, обеспеченной жертвенной самоотдачей Грейс. И в этом плане «работает» на вопрос о вине самой Грейс. В разговоре с отцом она сама приходит к выводу о непродуктивности «великодушия без причины» и освобождения другого от бремени вины: «Внезапно ее мысли прояснились <...> В этом мире можно простить все, что

угодно, – это правда, – но с какой стати? В конце концов, убийство – это убийство, а предательство – это предательство» (390). Впрочем, разочарование в собственной позиции Грейс почувствовала и раньше, до встречи с отцом – в эпизоде, когда Вера разбивает выкупленные Грейс фарфоровые фигурки, делая для последней очевидной бессмысленность ее жертв и бесперспективность надежд «полюбить» грехи Догвилля: «Именно в эту секунду Грейс окончательно покинула вера в то, что ее страдания, несмотря ни на что, служили высокой цели» (357).

Иллюзорность счастливого согласия, оплаченного добротой Грейс, подчеркивает **звук колокола**. Он вводится в 16-ой сцене (вслед за первым упоминанием органного звучания) в качестве метронома, отделяющего друг от друга эпизоды служения Грейс Догвиллю.

Доска в доме Веры, у которой они смеются над тем, что написали дети. Вера хохочет до слез.

Туфли. Они принадлежат Оливии. Грейс шутит, обращаясь с сопротивляющейся Оливией как с королевой. Она полирует ее туфли.

Инвалидное кресло. К радости Джун, Грейс катает в нем Оливию.

Грейс вертит на солнце стакан, который она отполировала вместе с Лиз. Он выглядит очень красиво...

Между всеми этими сценами мы слышим удар колокола (328).

В этой роли метронома колокол будет фигурировать до окончания действия. Но отмечать его удары уже будут не эпизоды счастливого сотрудничества Грейс с жителями Догвилля, а эпизоды насилия над ней. Первоначально это насилие связано с увеличением ее трудовой нагрузки в обмен на согласие жителей не выдавать ее властям, предъявившим ей абсурдное обвинение. Теперь Марта использует колокол каждые полчаса, чтобы Грейс могла «компенсировать» «доброту» горожан, дважды в день отбывая трудовую повинность в доме каждой из догвилльских семей.

Позднее, после неудачного побега Грейс, колокол будет отмечать акты сексуального насилия, которому мужское население города будет систематически подвергать Грейс.

Так звук колокола оказывается символически закреплен за горизонтальным измерением жизни, первоначально связанном с повседневными трудами, а позднее – с эпизодами жесткой эксплуатации доброты Грейс и ее беззащитного тела. В этом плане на протяжении всего текста поддерживается противопоставление колокола органу, символизирующему несостоявшуюся, но возможную связь земного и небесного. Орган недвусмысленно оказывается побежден взбесившимся колоколом, отмеряющим преступления Догвилля.

Последний раз колокол упоминается в связи со смущением Марты, вынужденной пустить на колокольную башню детей, глумливо радующихся унижению Грейс. Архетипическая семантика колокольного звона как символа благого мироустройства и соединения земного с сакральным (а она

использована, например, в заключительных кадрах фильма Л. фон Триера «Рассекая волны», где небесные колокола звучат после погребения Бесс, возвещая о божественном принятии ее жертвы, воплотившейся в чудо) героями этого фильма фон Триера извращена вне всякой меры. Недаром фон Триер не упоминает колокольный звон в тех эпизодах, в которых он мог бы проявить себя в своей традиционной функции – оповещения об общей беде или проводов в последний путь.

В финальные сцены, предвещающие расплату за преступления, фон Триер вводит звук машины, забивающей сваи для здания, которое могло быть тюрьмой. Этот звук появляется «впервые за долгое время», как значится в сценарии, а точнее, впервые после его упоминания в первой сцене пьесы. В 48 эпизоде, которым «фильм заканчивается», звук забиваемых свай сопровождает каждый шаг Тома, ведущего гангстеров к сараю, где заперта преданная им Грейс. Так – звуком, сопровождающим вколачивание в землю, погребение в ее недрах – обозначая степень его преступности и неотвратимость возмездия. Думается, что фон Триером здесь использован минус-прием – отказ от использования звука погребального колокола. Автор не достаивает своих героев похоронным звоном, заменяя его гулом вбиваемых тюремных свай (ассоциативно отмеряющих ритм произносимого смертного приговора) – гулом, который закономерно разрешается звуками расстрела жителей Догвилля и поджога их домов.

Таким образом, разобранный звуковая триада выводит историю Грейс на уровень библейских обобщений о вине и воздаянии. Переживание вины (символически это самостоятельно-ответственное нажатие педалей органа) осмысливается как необходимое условие совладания со злом собственной души. Жертвенное освобождение другого от бремени вины сопоставляется с грехом высокомерия. Причем к искуплению в тексте Л. фон Триера привлечены обе стороны: Догвилль, уничтоженный гангстерами за зло, причиненное Грейс, и сама Грейс – за готовность оправдать и даже полюбить грехи несчастных, «загнанных и испуганных» людей, обернувшуюся попустительством зла. Догвилль расплачивается своим существованием, Грейс – отказом от своей милосердной позиции, участием в казни и ужесточением наказания для тех, кто разбил ее веру в то, что ее жертва служила добру. (Грейс приказывает последовательно убивать детей Веры, но остановиться в том случае, если та сумеет сдержать слезы. Она повторяет то условие, которое выдвинула Вера, уничтожая фарфоровые фигурки Грейс.)

Есть и другие звуки, наполненные символическим содержанием, но в отличие от разобранных, они не образуют систему столь тесных взаимоотношений с другими звуковыми образами. Так, в тексте трижды упоминается ветка розового куста, царапающая окно старой мельницы, которая стала догвилльским домом Грейс. В рамках первого появления производимого ей звука он очевидно символизирует установившуюся связь между Грейс и Догвиллем, принявшим ее заботы и труды и вознаградившим ее ветхим жилищем, которым она, впрочем, восхищается. Во второй раз мы слышим

этот звук в сцене, изображающей уничтожение фарфоровых фигурок: он сопровождает слезы разочарованной Грейс, признавшей себе в том, что жертвы ее были напрасны. Наконец, в предпоследней сцене фильма «ветка розового куста больше не движется и не царапает оконное стекло». Образ замершей ветки обозначает свершение окончательного предательства Догвилля по отношению к Грейс: вызвав гангстеров, Том запирает ее в сарае. Связи оборваны, дар Благодати окончательно поруган, ветка больше не движется. На город опускается абсолютная тишина: «пропали все звуки, идущие из долины. Все, что можно было услышать, так это исчезающий звон, как если бы кто-то накрыл город огромным колпаком» (381). В фильме этот прием не реализован, хотя метафора колпака и вложена в уста рассказчика, сопровождаются они не исчезающим звоном, а вступительным фрагментом из первого дуэта «Stabat mater dolorosa» Джованни Перголези.

Пожалуй, по своей семантической функции это самый «чеховский» звук драмы, в интертекстуальной перспективе очевидно коррелирующий со звуком лопнувшей струны: он также загадочен и при наличии возможного художественно оправданного объяснения (как метафора изоляции города, предпринятой гангстерами, готовящими расправу) сохраняет свою символическую глубину. Как и лопнувшая струна, исчезающий звон символизирует ситуацию «перед несчастьем». Хотя в своей семантике он указывает на иные смыслы, нежели чеховский символ: догвилльский звук явным образом обозначает абсолютный конец времен (у Чехова разрыв с прошлым трагичен, но не апокалиптичен), но для тех, кто заслужил воздаяние и без кого «мир станет немного лучше». Недаром он сопровождается уточняющей метафорой колпака, бесповоротно отрезавшего земное измерение жизни от небесного, символизируя неизбежность возмездия свыше.

Казалось бы, на эту же семантику работает и лай Моисея – собаки, которую Грейс запрещает убивать, признавая за ней право на злобу, ведь в момент своего появления в Догвилле голодная Грейс украла у нее кость. Традиционно лай Моисея в финале «Догвилля» трактуется критиками как утверждение идеи правоты возмездия и справедливости ветхозаветной логики, требующей кары для преступников; см., например: [Долин 2015; Секацкий 2006; Шумский; Orth и др. 2008]. Однако обратим внимание: Моисей лает на исполнителей ветхозаветного возмездия, он «как будто угрожает» (395) Грейс после того, как она свершила месть. Если Моисей – воплощение закона справедливого воздаяния, как настаивает героиня (и многие интерпретаторы фильма), его ярость, направленная на гангстеров, противоречит мысли о справедливости принятого Грейс решения о расстреле Догвилля. Этот парадокс заставляет нас ставить вопрос о вине Грейс – и не только в невольном попустительстве злу, о чем речь шла выше, но и в том, как она решила судьбу города. Думается, что, будучи поставлен в рамках «Догвилля», своего окончательного решения он в этом тексте не получает. Недаром фон Триер продолжает историю Грейс в следующем фильме своей несостоявшейся американской трилогии (последний фильм трилогии «USA» («Вашингтон») Л. фон Триер не

осуществил) – «Мандерлее», уже исключительно посвященному вопросу о состоятельности идеологической позиции героини и ее вине.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Добрый человек из Догвилля // Искусство кино. 2003. № 9. С. 24–42.
2. Абдуллаева З. Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр // Театр. 2012. № 8. С. 126–135.
3. Головачева А.Г. Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть... Образ-символ в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Литература в школе. 2007. № 10. С. 50–55.
4. Долин А. Ларс фон Триер: контрольные работы. Изд. 2-е, доп. М., 2015.
5. Звук лопнувшей струны. Перечитывая «Вишневый сад» А.П. Чехова / сост. и науч. ред. А.Г. Головачева. Симферополь. 2006. 135 с.
6. Полоцкая Э.А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2004.
7. Последняя пьеса А.П. Чехова в искусстве XX–XXI вв. М., 2015.
8. Секацкий А. Теология прямого действия // Сеанс. 2006. № 27–28. С. 288–294.
9. Триер фон Л. Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А., фон Триер Л. Ларс фон Триер: контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль: сценарий. М., 2007. С. 283–395.
10. Чеховиана. Звук лопнувшей струны: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005.
11. Чудаков А.П. Поэтика А.П. Чехова. М., 1971.
12. Чухнова И.А. Эстетика датского кинематографического движения «Догма» и художественные программы Генрика Ибсена, августа Стриндберга и Бертольда Брехта // Вестник Нижегородского государственного университета. Серия: Философия. 2010. Т. 8. Вып. 2. С. 123–127.
13. Шумский А. Закон или благодать. URL: <http://www.voskres.ru/literature/critics/shumskiy1.htm>. (дата обращения: 03.03.2019).
14. Koutsourakis A. Politics As Form In Lars Von Trier: A Post-brechtian Reading. New York; London, 2013.
15. Lumholdt J. Lars von Trier: Interviews. Jackson, 2003.
16. Orth S., Staiger M., Valentin J. Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars Von Triers. Marburg, 2008.
17. Schmidt I. Gesellschaftskritische Motive bei Bertolt Brecht und Lars von Trier: Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven. Hamburg, 2011.
18. Jovanovic N. Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Daniele Huillet, Peter Watkins, and Lars Von Trier. Albany, 2017.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Abdullayeva Z. Dobryy chelovek iz Dogvillya [A Good Man from Dogville].

*Iskusstvo kino*, 2003, no. 9, pp. 24–42. (In Russian).

2. Abdullayeva Z. Triyer i Brekht. Dialekticheskiy kinoteatr [Trier and Brecht. Dialectical Cinema]. *Teatr*, 2012, no. 8, pp. 126–135. (In Russian).

3. Chukhnova I.A. Estetika datskogo kinematograficheskogo dvizheniya “Dogma” i khudozhestvennyye programmy Genrika Ibsena, Avgusta Strindberga i Bertol’da Brekhtha [The Aesthetics of the Danish Cinematic Movement “Dogma” and the Artistic Programs of Henrik Ibsen, August Strindberg and Berthold Brecht]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, Seriya: Filosofiya [Philosophy], 2010, vol. 8, no. 2, pp. 123–127. (In Russian).

4. Golovacheva A.G. Chto za zvuk v polumrake vechernem? Bog vest’... Obraz-simvol v p’yese A.P. Chekhova “Vishnevyy sad” [What kind of sound in the twilight evening? God knows ... The Image-symbol in *The Cherry Orchard* Play by Anton Chekhov]. *Literatura v shkole*, 2007, no. 10, pp. 50–55. (In Russian).

5. Sekatskiy A. Teologiya pryamogo deystviya [The Theology of Direct Action]. *Seans*, 2006, no. 27–28, pp. 288–294. (In Russian).

#### (Monographs)

6. *Chekhoviana. Zvuk lopnuvshey struny: k 100-letiyu p’yey “Vishnevyy sad”* [Chekhovian. The Sound of a Broken String. To the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Play “The Cherry Orchard”]. Moscow, 2005. (In Russian).

7. Chudakov A.P. *Poetika A.P. Chekhova* [Chekhov’s Poetics]. Moscow, 1971. (In Russian).

8. Dolin A. *Lars fon Triyer: kontrol’nyye raboty* [Lars von Trier: Testing]. Moscow, 2015. (In Russian).

9. Golovacheva A.G. (ed.) *Zvuk lopnuvshey struny. Perechityvaya “Vishnevyy sad” A.P. Chekhova* [The Sound of a Broken String. Rereading “The Cherry Orchard” by Chekhov]. Simferopol, 2015. (In Russian).

10. Jovanovic N. *Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Daniele Huillet, Peter Watkins, and Lars Von Trier*. Albany, 2017. (In English).

11. Koutsourakis A. *Politics As Form In Lars Von Trier: A Post-brechtian Reading*. New York; London: Bloomsbury, 2013. (In English).

12. Lumholdt J. *Lars von Trier: Interviews*. Jackson, 2003. (In English).

13. Polotskaya E.A. “Vishnevyy sad”. *Zhizn’ vo vremeni* [“The Cherry Orchard”. Life in Time]. Moscow, 2004. (In Russian).

14. *Poslednyaya p’yesa A.P. Chekhova v iskusstve 20–21 vv* [The Last Play by Anton Chekhov in the Art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries]. Moscow, 2015. (In Russian).

15. Orth S., Staiger M., Valentin J. *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars Von Triers*. Marburg, 2008. (In German).

16. Schmidt I. *Gesellschaftskritische Motive bei Bertolt Brecht und Lars von Trier: Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*. Hamburg, 2011. (In German)

**Турьшева Ольга Наумовна**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры русской и зарубежной литературы.

E-mail: oltur3@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153

**Olga N. Turysheva**, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor of the Department of Russian and Foreign Literature.

E-mail: oltur3@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00023

О.В. Тимашева, А.В. Карпова (Москва)

### ГРАК И ВАГНЕР: ПУТИ И МОТИВЫ СХОЖДЕНИЯ И РАСПОДОБЛЕНИЙ

**Аннотация.** В статье рассматривается ранний период творчества французского писателя Жюльена Грака (1910–2007), когда он, испытав сильное воздействие музыки и литературных идей Рихарда Вагнера (1813–1883), пришел к новой трактовке чувственного в произведениях «Замок Арголь» (1938) и «Король-рыбак» (1948). Влияние «вагнеризма» стало важным отрезком его пути в искусстве и нашло отражение в эссеистике и прозе писателя. Интермедийный аспект взаимодействия литературы и музыки анализируется не с точки зрения вербального воспроизведения музыкальной партитуры, а в ракурсе ее интерпретации и модификации, воссоздающей новый смысловой контекст. Подчеркивается, что Ж. Грак привлекала не только музыка, но и театральность произведений Вагнера, граничащая с карнавализацией, т.е. особой поэтикой, в которой фантастическое смешивается со смеховым и идеальным. Отмечено также, что Грак заимствует у Вагнера и систему лейтмотивов, что выражается в особой структуре текста, соблюдающей в прозе драматическую композиционность. Однако в отличие от Р. Вагнера Ж. Грак отказывается от психологической мотивации поступков персонажей, десакрализирует чувственное и лишает средневековые мифологемы христианских коннотаций, сближая тем самым духовные устремления персонажей оперы Р. Вагнера с сюрреалистическими поисками абсолюта. Композиционно и интонационно перегруппировывая элементы исходного мифа о Граале, французский писатель с помощью семантических трансформаций придает противоположный смысл вагнерианским мотивам. Трагический конфликт духовного и телесного, фундаментальный у Р. Вагнера, претворяется в сюрреалистической трактовке Ж. Грака в идею трансцендентного откровения, чуждого традиционной бинарной оппозиции.

**Ключевые слова:** вагнеризм; Р. Вагнер; Ж. Грак; карнавализация; композиция; лейтмотив.

O.V. Timacheva, A.V. Karpova (Moscow)

### Gracq and Wagner: Means and Motives of Semblances and Dissimilations

**Abstract.** The article deals in researching the early period of the works by the French author Julien Gracq (1910–2007), when he experienced a powerful influence of Richard Wagner (1813–1883)'s literary ideas and music, and arrived at new interpretations of the notion of “The Sensuous” in his novels “The Fisher King” and “The Argol Castle”. The influence of “Wagnerism” became an important segment of his artistic direction and was reflected in his essays and prose. The intermedial aspect of

the interaction of literature and music is analyzed not from the viewpoint of verbal reproduction of the musical score, but in the perspective of its interpretation and modification, recreating a new semantic context. He was enthused by both music and scenic features of Wagner's pieces of art, bordering on carnivalization, a very special poetics, mixing the fantastic with the idealistic and the funny. Moreover, it is stated that Gracq loans Wagner's system of lead motives which is marked in the special text structure that maintains the dramatic composition in the prose texture. As it can be very clearly discerned from his essays, Gracq accepts Wagner in full, however he refrains from his previously shared with Wagner views of Parsifal, and revisits and reevaluates “The Sensuous” desecrating it, working at his own version of this hero and other characters' biographies, thereby bringing together spiritual aspirations of the characters of R. Wagner's opera with the surrealist search for the absolute. Regrouping the elements of the original Graal myth compositionally and intonationally, the French writer via semantic transformations, gives the opposite meaning to Wagnerian motifs. The tragic conflict between the spiritual and the earthly, which is fundamental for R. Wagner, is being embodied within the surrealist interpretation by J. Gracq into the idea of transcendental revelation, alien to the traditional binary opposition.

**Key words:** Wagnerism; R. Wagner; J. Gracq; carnivalization; composition; keynote.

Вагнеровское искусство считают сильно воздействующим, универсально значимым. Уже при жизни композитора возникло понятие *вагнеризм*, вошедшее затем во все словари и многие исследовательские работы, посвященные творчеству немецкого композитора и его влиянию на выдающихся людей последующих эпох. По мнению искусствоведа Т.В. Букиной, в отличие от «моцартианства», «глинкианства», «итальянизма» и прочих музыкальных клише, *вагнеризм* встречается не только в виде одного из расхожих обобщений музыкальных приемов, но и приближается к статусу термина. Он присутствует в нескольких специализированных музыкальных словарях [Букина 2007]. Французская «Энциклопедия универсалис» определяет *вагнеризм* как «особый род эстетики, получивший развитие в творчестве Вагнера, выразившийся в самобытном музыкальном языке, изобилующем техническими, гармоническими и оркестровыми инновациями» [Pavens].

Особенностью *вагнеризма* считается и то, что он представлен не только как тенденция развития музыкального творчества, но и как художественное течение в литературе, где дальнейшей переработке подверглись поэтическая и эстетическая составляющие его произведений. По мнению В.Д. Кастрель, всплеск интереса ряда писателей к творчеству немецкого композитора на рубеже XIX–XX вв. обусловлен тем, что ключевые образы его произведений, реализуя извечный трагический конфликт духовного и телесного, «становятся маркерами принадлежности автора и его читателя к космополитичной декадентской субкультуре» [Кастрель 2014, 50]. Кроме того, вагнеровский миф о теургическом «всемирном искусстве» как о синтезе всех видов искусств и разрушении границ между зрителем и

рампой послужил основой концепции «искусства как жзнетворчества» и символа «мирового оркестра» [Магомедова 2005, 289] в творчестве русских символистов.

По мнению французского исследователя Э. Бедриомо, беспрецедентным оказалось влияние Вагнера и на французскую литературу, поскольку распространилось «на целое поколение самых различных писателей, которых для удобства именовали “символистами”» [Bedriomo 1984, 32]. Ш. Бодлер замечает, что «ни один музыкант не превосходит Вагнера в *живописании пространства и его глубин, материальных и духовных*» [Бодлер 2014, 60], а П. Верлен провозглашает оперы Вагнера вершиной современного искусства, «торжествующим проявлением самой возвышенной музыки и поэзии» [Bedriomo 1984, 34]. Уже в XX в. с большой тщательностью музыкальное наследие Вагнера изучает, в частности, М. Пруст, о чем свидетельствуют многочисленные музыкальные отступления о нем в прозе писателя.

Интермедиальность литературы, понимаемая нами как «особый тип структурных взаимосвязей, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого» [Тишунина 1998, 4], не является непосредственным переносом музыкальной формы в художественный текст. По утверждению А.Е. Махова, «поэтика всегда взаимодействовала не с музыкой как непосредственной звуковой реальностью, но с комплексом музыкальных категорий и отвлеченно-умозрительных идей о музыке» [Махов 2007, 7]. Осуществляя интермедиальную референцию, автор не столько стремится вербально воспроизвести музыкальную партитуру, сколько интерпретировать ее, стилистически адаптируя под конкретные художественные задачи. В этом ключе необходимо рассматривать не только средства воспроизведения музыки в тексте, но и рецепцию писателем идеологии композитора и ключевых тем его произведений, которые затем трансформируются и предстают в новом, подчас диаметрально противоположном осмыслении.

«Вагнерианский нимб» отчетливо различим в монологической прозе французского писателя Жюльена Грака (1910–2007), которая многими исследователями также характеризуется как «произведения-пейзажи», «произведения-атмосферы». Если Грак, говоря о Вагнере, утверждает, что ему «достаточно трех тактов его музыки, чтобы среди с трудом переносимых звуков различить шум моря из самой дальней дали» [Gracq 1988, 206], то У. Маклендон отмечает общую атмосферу «ирреальности», пронизывающую все творчество писателя, которую он отчасти соотносит с «вагнеризмом» Грака: «Нельзя отделаться от ощущения, что события в его романах протекают в некоем непроницаемом для посторонних взглядов мире, будто бы на другой планете, несмотря на то, что действие разворачивается в современном реальном мире и, по всей вероятности, в Европе» [McLendon, 1968 539].

Сам Ж. Грак неоднократно упоминает имя Р. Вагнера в своих статьях, прямо называя его своим учителем и наставником. К примеру, в эссе «За-

главные буквы» он перечисляет имена творцов, определивших его дорогу в искусстве: «В 12 лет у меня был По, в 14 – Стендаль, в 15 – Вагнер, в 18 – Бретон. Они мой оплот и источник вдохновения» [Gracq 1988, 42–43]. В предисловии к пьесе «Король-рыбак» (1948) Ж. Грак называет Вагнера «непревзойденным гением», который «одним махом завладел этим сокровищем и выжал из него все, что только сумел» [Gracq 1948, 14]. При этом Ж. Грак не раз подчеркивает, что опера не ограничивается для него лишь музыкой, а является «единым священнодействием», соединяющим в себе либретто, музыку, декорации, текст: «Нет сомнений в том, что мое пристрастие к Вагнеру связано с его усилиями по созданию и овладению неким единым искусством, соединяющим драму, музыку и поэзию» [Carrière 1986, 56].

Р. Вагнер, по мнению Ж. Грака, был гением-наставником, сократившим до предела свободное восприятие своей музыки. Основная цель его литургического искусства, «перегруженного указаниями, тайными знаками, предостережениями» [Gracq 1988, 203], состояла в том, чтобы сформировать послушную аудиторию, пробудить, наставить, обучить. «Вагнер разъедает, расщепляет, поглощает, “вагнеризирует” несравненно больше вещей, чем любой из музыкантов» [Gracq 1988, 200].

Музыка Вагнера, которую Ницше сравнивал с «открытой раной», порой необычайно сильно воздействующая, во многом способствовала созданию особой атмосферы романов Ж. Грака: ключевые образы проникнуты вагнерианскими мотивами, отмечены печатью надрыва, страдания и тоски. Не случайно Грак сравнивал музыку Вагнера с женщиной-вамп, завораживающей нарочитостью внешних черт, как бы кричащей о своей тайне. «Красота, удушливая во всех ее проявлениях и настолько же грубо подчеркнутая, темное и необоримое очарование женщины, о которой шепчутся... Музыка Вагнера – это инстинктивно-судорожное движение, лихорадочная монотонная реприза, невыносимая, практически лишенная души» [Gracq 1988, 204].

Граку созвучно у Вагнера движение воздуха и воды. Литературные, музыкальные, искусствоведческие мотивы у него связаны со множеством разных известных имен. Их видение может показаться сумбурным: Рембрандт (свет и тьма); Клод Лоррен (архитектура далекого прошлого на пленере); Пиранези (историческое и фантазийное свидетельство исчезнувших цивилизаций в гравюре); Дюрер (ясность образа, соблюдение пропорций); Гоген (дикая природа, «откуда мы пришли»). Психологическая аура его романов связана с природными явлениями на фоне «отзвучавших культур»: мистическим шевелением песка у моря, дрожанием листьев, предвещающим опасность, неожиданно меняющейся окраской воды в заливе. Встреча времени, места и пространства – вот, пожалуй, основной костяк его сюжетов.

Грака привлекает в Вагнере не только его музыка, но и театральность, граничащая с *карнавализацией*, особой поэтикой, в которой фантастическое смешивается со смеховым и идеальным. Хотя он и упрекает немец-

кого композитора в том, что тот «соединил священнодействие искусства с атмосферой поздней Римской империи, кадилницами, диадемами и тирарами» [Gracq 1988, 200], – сам Грак оказался весьма восприимчивым к торжественно-величественной архитектонике музыкальных драм Вагнера. Зачастую взаимоотношения между персонажами его романов описаны, как в театральной пьесе, в то время как природа, их окружающая, становится заклтым местом действия, декорацией этой пьесы: «Словно залитые слабым светом рампы, круглые шапки деревьев всплывали отовсюду из бездны... как будто народ ждет трех ударов, что раздадутся на башнях замка» [Грак 2005, 24].

Зачастую Ж. Грак пытается воспроизвести музыку на страницах своих романов, что называется, «вербально», замещая «музыкальное» «словесным» и прибегая при этом к особым средствам изображения. «Соперничая» с музыкой, французский писатель стремится, подобно романтикам, к созданию особой «мелодии слова, как “цепочке” «всех возможных внесинтаксических соотношений звуков и смыслов» [Махов 2007, 9]. Нагляднее всего это чувствуется в романе «Замок Арголь» (1938), где Грак описывает игру Герминьена: «...звуки кристальной чистоты, словно четки, перебираемые в удивительном и колеблющемся *decrescendo*, плыли, как звучащий пар» [Грак, 2005, 36]

Грак заимствует у Вагнера и систему лейтмотивов, которую он характеризует «как строгий взгляд мэтра, призывающий нерадивого слушателя к порядку» [Gracq 1988, 203]. Сам Р. Вагнер, который не использовал термин «лейтмотив» в своих работах, называет их «мелодическими моментами», скрепляющими музыкальную форму оперы и тем самым посвящающими слушателя «в сокровеннейшие тайны поэтического намерения» [Вагнер 1978, 479]. Ж. Грак пытается претворить в художественном пространстве своих романов вагнерианские мотивы *волшебного меча*, *Святого Грааля*, *развернутой раны*, *неотвратимой судьбы*, *бушующей стихии*. Все они – ключевые элементы раскрытия писательского замысла, лейтмотивы, вызывающие определенные устойчивые ассоциации и обретающие идейные, символические и психологические глубины.

Однако вступая в область интермедиальной референции, Ж. Грак полностью трансформирует систему вагнерианских образов, придавая им свою, диаметрально противоположную трактовку. Одним из примеров подобной трансфигурации является первый роман писателя «Замок Арголь», названный им самим в «Обращении к читателю» «демонической версией» оперы Вагнера «Парцифаль». Однако было бы ошибкой искать сходство между ними на поверхности: дух обоих произведений – религиозно-гуманистического «Парцифалья» и мрачно-готического «Замка Арголь» – совершенно различен.

Здесь имеет место метатекстуальность, понимаемая в данном случае как контаминация нескольких текстов в виде комментария и критики предшествующего текста. Она ощущается мгновенно, начиная с предисловия, однако полностью воспринята может быть лишь сквозь призму легенды о

Граале и ее писательской трансформации. Грак композиционно и интонационно выстраивает свое произведение таким образом, что в нем не чувствуется исходный смысл мифа: его элементы перегруппированы. Писатель *сначала вводит вагнерианские мотивы в повествовательную ткань произведения, а затем искажает их, придавая им противоположный смысл*, исходя из соображения, высказанного им в «Обращении к читателю»: «“Парцифаль” означает нечто совершенно иное, во всяком случае не постыдное соборование трупа, к тому же еще слишком явно строптивного» [Грак, 2005, 10].

В предисловии к роману Грак недвусмысленно заявляет о своем намерении оживить дух языческих истоков легенды, очистить ее от всех христианских коннотаций и потому пытается сблизить мифическое с поисками абсолюта в сюрреальном ракурсе. Формулируя, что именно его привлекло в сюрреализме и Артуровском цикле легенд, он уравнивает те «будоражащие ощущения», которые возникали у слушателей средневековых поэм, с теми, которые появляются у современного человека, воспринимающего сюрреализм. Их источник един – это чувство попадания в некий «поток», «ощущения себя во власти сверхъестественного и опьяняющее, переполняющее душу ощущение невиданной возможности» [Gracq 1995, 454].

По мнению Грака, «завоевание Грааля представляло собой весьма агрессивное земное, почти ницшеанское устремление к сверхчеловеческому» [Gracq 1995, 330] и в значительной мере упрощало трактовку древней мифологемы. В тот момент, когда Грак утверждает, что «определенный угол зрения возводит сюжет о Граале к истории царя Саула (*Саул – первый царь израильско-иудейского государства, воплощение правителя, поставленного на царство по воле бога, но ставшего ему «неудобным»*) и неморенских царей (*Неморенский царь – у римлян жрец Дианы, в роще возле озера Немы, близ Ариции. Им можно было стать, лишь убив своего предшественника*), а другой, вагнеровский, превращает его в апологию сострадания» [Gracq 1948, 14], он как бы намечает границы смыслового поля, в котором будет размещаться его версия легенды.

Духовный наставник Грака Вагнер, в целом основываясь в своем либретто на романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (ок. 1200–1210), также в свою очередь переосмысляет средневековую сагу о Граале, делая акцент на противопоставлении мира христианского благочестия и греховной чувственности. Поэтому если «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха можно назвать произведением гуманистическим, то «Парцифаль» Вагнера скорее религиозно-философская музыкальная драма. Композитор опускает детство Парцифалья и читает его имя как «Чистый и Безрассудный» (святой простец) вместо «Пронизывающего Насквозь», как оно звучит у Эшенбаха. Таким образом, у Вагнера высшей добродетелью объявляется целомудрие. Отворачиваясь от древнего, языческого, Вагнер смягчает отношение к христианству. Он «приземляет» образ прекрасной волшебницы Кундри (олицетворение первородного греха и спасительной

силы раскаянья), видя в ней «трагедию чувственности» [Левик 1978, 397]. По сюжету именно Кундри соблазняет короля Амфортаса, который, потеряв целомудрие, становится уязвимым. Тогда Клингсор ранит его копьем и оскотливает себя, чтобы самому не поддаться чувственному. Парцифаль же в опере Вагнера изживает в себе страсти через облагораживание и духовное познание, способное вознести человека в царство духовной любви. Р. Штайнер трактовал это в своих лекциях так: «Парцифаль приносит искупление тем, кто ранее находился в плену у чувственного, и дарует им новый принцип любви» [Штайнер 2009, 84]. В итоге в музыкальной драме Р. Вагнера еще с большей силой, чем в романе Вольфрама фон Эшенбаха, звучит идея поисков Грааля как пути духовного становления.

Объявив с самого начала свой роман трансформацией вагнерианского мифа, Ж. Грак, однако, ничем не обнаруживает присутствие вагнерианских мотивов вплоть до шестой главы под названием «Комната». В этой главе главный герой романа Альбер попадает в комнату своего друга Герминьена. Грак в форме эксфразиса описывает гравюру, напоминающую «некоторые трудно прочитываемые самые герметические творения Дюрера». На миниатюре запечатлен тот момент, когда Парцифаль дотрагивается священным копьем до тела короля и излечивает его. Одна деталь привлекает внимание Альбера: кровь из раны Амфортаса и то «сверкающее вещество», которое заключено в Граале, схожи. Именно эта деталь и является ключом для расшифровки до сих пор скрытой авторской позиции, предельно концентрированной формой выражения ее содержательно значимых компонентов.

Воссоздавая собственную, трагическую трактовку мифа о Граале, Грак отбрасывает христианскую символику, *кажущуюся фундаментальной* у Вагнера, и трансформирует на свой лад знаменитый миф. Если у Вагнера рана страдающего короля служит знаком проклятия и обещанием исцеления, то у Грака она становится «знаком желания, знаком его дня и ночи» [Gracq 1948, 120]. Через эту ужасную рану, образно говоря, кровоточит само человеческое существование, а «Грааль является не чем иным, как вечным напоминанием и вечным возвращением к той ране, которую центурион нанес распятому Христу» [Marquet 1972, 57].

Священнодействие поисков Грааля предстает во внутренней легенде произведения в особом свете. Незаживающая рана Амфортаса – символ его «грехопадения» – связана у Вагнера с порочным миром чувственных страстей: «Из нее теперь, в священнейшем храме, /у стража крови Господней, у вождя дружины Христовой –/горячая кровь греха бежит/ вечным потоком порочной страсти, –/ и нет преграды для нее!» [Вагнер]. В романе «Замок Арголь» Грака стигмат напрямую отождествляется с женщиной, олицетворяющей собой одновременно и трагедию чувственности (рану Амфортаса) и высшее духовное совершенство (Чаша Грааля). Грак очень дорожит этой идеей: поскольку святая кровь его Грааля идентична крови из раны Амфортаса, то Гейде, «Грааль во плоти», несет в себе самой этот самый стигмат: «Она превращалась в неподвижный кро-

вяной столп...; ей казалось, что вены ее были неспособны удержать в себе хотя бы еще на мгновение ужасающий поток этой крови» [Грак 2005, 109].

Изнасилование Гейде Герминьеном становится кульминацией «демонического», т.е. перевернутого священнодействия. Обнаружив в лесу истекающую кровью девушку, Альбер, воплощающий Парцифаль, не в силах отвести взгляд от «места стигмата Гейде» [Грак 2005, 70], совершает своего рода кровавое причастие, кощунственно искажая христианский миф о спасении: «Закрыв глаза, устами он приник к этому красному фонтану, и капля за каплей по губам его заструилась таинственная и восхитительная кровь» [Грак 2005, 71]. Совершив преступление, Герминьен становится, таким образом, посредником, через которого Альбер, отказываясь от роли искупителя, желающего спасти мир, причащается Святой Крови, заключенной в Гейде, персонифицирующей Святой Грааль. Однако, по мысли автора, соединение противоположных полюсов – Любви и Смерти, Человеческого и Божественного возможно лишь на краткий промежуток времени, поскольку «невыносимо для смертного дышать одним воздухом с богом» [Gracq 1948, 39]. Все герои погибают в конце романа.

Глава «Комната» заканчивается словами «Искупление – искупителю» [Грак 2005, 49]. Это финальные строки Вагнеровского «Парцифалья», венчающие оперу, означающие овладение священным Граалем и очищение мира. У Грака этот девиз приобретает противоположный смысл: он провозглашает постоянство желания, ожидания и вечного возобновления обещания. После многих лет поисков Грааля обнаруживается, что не Грааль ждет искупителя, а сам искупитель принужден просить о приобщении к тайне, к той ужасной ране, которую он наивно полагал возможным излечить. «Нельзя добиться звания Спасителя, оно всегда дается как высший дар» [Gracq 1995, 85], – утверждает Грак.

Этот сознательный отказ автора от принятия какой бы то ни было *единой* истины характеризует все произведения Грака. В то время как Вагнер соединяет христианство, средневековый миф и романтизм, Грак ставит под сомнение христианизацию Грааля и устремляется к сверхреальному, т.е. к отказу от психологической обусловленности поступков персонажей. Чувственный опыт прошлого его смущает, и он вглядывается в самого себя, ища современное человеческое решение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Букина Т.В. Вагнерианство в зеркале концепций: от жанровых клише до ментальных моделей // Социология музыки: международная науч. конференция. 2007. URL: [http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post\\_6410.html](http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post_6410.html) (дата обращения 10.11.2018).
2. Бодлер Ш. Рихард Вагнер и Тангейзер в Париже // Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце: статьи, эссе. СПб., 2013. С. 51–104.
3. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 262–494.

4. Вагнер Р. Парсифаль. Либретто / пер. Вс. Чехихина. URL <http://wagner.su/node/352> (дата обращения 04.07.2019).
5. Грак Ж. Замок Арголь. М., 2005.
6. Грак Ж. Сумрачный красавец. М., 2003.
7. Кастрель В.Д. Литературные проекции оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (О. Уайльд, М. Кузьмин) // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 50–62.
8. Левик Б.В. Рихард Вагнер. М., 1978.
9. Магомедова М.Д. Символизм и тоталитаризм: от «всемирного искусства» к тоталитарной модели // Контрапункт. Книга статей памяти Г.А. Белой. М., 2005. С. 285–292.
10. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.08. М., 2007.
11. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.
12. Штайнер Р. Рихард Вагнер и новые поиски Грааля. Ереван, 2009.
13. Bedriomo E. Proust, Wagner et la coïncidence des arts. Paris, 1984.
14. Carrière J. Julien Gracq qui êtes-vous? Lyon, 1986.
15. Gracq J. Lettrines. Paris, 1988.
16. Gracq J. Le Roi-Pêcheur. Paris, 1948.
17. Gracq J. Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris, 1995.
18. Marquet J.-F. Au château d'Argol et le mythe hégélien // Cahier de L'Herne. Julien Gracq. Paris, 1972. P. 53–62.
19. McLendon. W. Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq // French Review. 1968. Vol. 41, № 4. Marion. P. 539–548.
20. Pavans J. Wagnérisme // Encyclopaedia Universalis URL <https://www.universalis.fr/encyclopedie/wagnerisme/> ( дата обращения 05.03.2019)

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kastrel V.D. Literaturnyye proyektzii opery R. Wagnera “Tangeyzer” ( O. Uayld, M. Kuzmin) [The Literary Projections of R. Wagner’s Opera “Tannhauser” (O. Wilde, M. Kuzmin)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2014, no. 3(30), pp. 50–62. (In Russian).
2. McLendon W. Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq. *French Review*, 1968, vol. 41, no. 4, Marion, pp. 539–548. (In French).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Marquet J.-F. Au château d'Argol et le mythe hégélien [At Argol Castle and the Hegelian Myth]. *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris, 1972, pp. 53–62. (In French).
4. Magomedova M.D. Simvolizm i totalitarizm: ot “vsenarodnogo iskusstva” k totalitarnoy modeli [Symbolism and Totalitarianism: From “Popular Art” to a Totalitarian Model]. *Kontrapunkt. Kniga statey pamyati G.A. Beloy* [The Counterpoint. A Book of Articles in the Memory of G.A. Belaya]. Moscow, 2005, pp. 285–292. (In Russian).

5. Wagner R. *Opera i drama* [Wagner R. Opera and Drama]. Wagner R. *Izbrannyye raboty* [Selected Works]. Moscow, 1978, pp. 262–494. (Translated from German to Russian).

### (Monographs)

6. Bedriomo E. *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*. Paris, 1984. (In French).
7. Carrière J. *Julien Gracq qui êtes-vous?* Lyon, 1986. (In French).
8. Levik B.V. Rikhard Wagner [Richard Wagner]. Moscow, 1978. (In Russian).
9. Steiner R. *Rihard Wagner i novyye poiski Graalya* [Richard Wagner and New Quests for the Holy Grail]. Erevan. 2009. (Translated from German to Russian).
10. Tishunina N.V. *Zapadno-yyevropeyski-y simvolizm i problema sinteza iskusstv: opyt intermedial'nogo analiza* [The Western European Symbolism and the Problem of the Synthesis of Arts: An Intermedial Analysis Experience]. St. Petersburg, 1998. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

11. Makhov A.E. *Sistema ponyatiy i terminov muzykovedeniya v istorii evropeyskoy poetiki* [The System of Concepts and Terms of Musicology in the History of European Poetics]. Dr. Hab. Thesis Abstract. Moscow, 2007. (In Russian).

### (Electronic Resources)

12. Bukina T.V. *Vagnerianstvo v zerkale koncepcij: ot zhanrovyyh klishe do mental'nyh modelej* [Wagnerianism in the Mirror of Concepts: From Genre Clichés to Mental Models]. Available at: [http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post\\_6410.html](http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post_6410.html) (accessed 10.11.2018). (In Russian)
13. Pavans J. *Wagnérisme* [Wagnerianism]. Available at: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/wagnerisme/> (accessed 05.03.2019). (In French).

**Тимашева Оксана Владимировна**, Московский городской педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры романской филологии, Институт иностранных языков. Сфера научных интересов: история французской литературы, теория литературы, семиотика.

E-mail: [Timacheva@List.ru](mailto:Timacheva@List.ru)

ORCID ID: 0000-0002-8880-5107

**Карпова Анна Вадимовна**, Московский городской педагогический университет.

Аспирант кафедры романской филологии, ассистент кафедры французского языка и лингводидактики, Институт иностранных языков. Сфера научных интересов: история французской литературы XX в.

E-mail: [laanekarpova@gmail.com](mailto:laanekarpova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-9019-2717



**Oxana V. Timacheva**, Moscow City University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Roman Philology, Institute of Foreign Languages. Research interests: history of French literature, theory of literature, semiotics.

E-mail: Timacheva@List.ru

ORCID ID: 0000-0002-8880-5107

**Anna V. Karpova**, Moscow City University.

Postgraduate student of the Department of Roman Philology, Assistant at French Language and Linguodidactics Department, Institute of Foreign Languages. Research interests: 20<sup>th</sup> century French literature.

E-mail: laanekarpova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9019-2717



## ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ Issues of Translation Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00024

К.С. Ланда (Болонья, Италия)

### ПЕРЕВОД КАК ЭТИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА. К ИСТОРИИ ПЕРЕВОДОВ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В РОССИИ

**Аннотация.** Объектом настоящего исследования являются переложения «Ада» государственного деятеля 1860-х гг. С.И. Зарудного (1887) и первой песни «Чистилища» в интерпретации современной поэтессы О.А. Седаковой (2017). К изучению переводов применяется подход, соответствующий концепции школы «Translation Studies». Художественные переводы рассматриваются не с точки зрения лингвостилистического соответствия производного текста оригиналу, а в перспективе требований принимающей культуры. Переводчик предстает манипулятором исходного текста, решающим, как представить его в своем творчестве. Этот подход предполагает, в частности, анализ метатекстов, в которых находят отражение мировоззренческие установки переводчиков и принципы их работы. Наша гипотеза заключается в том, что оба автора, при всем несходстве своих историко-культурных контекстов, в отличие от большинства переводчиков Данте рассматривают свой труд, прежде всего, как этическую задачу, которая и определяет их переводческие стратегии и некоторую общность этих стратегий. Для обоих перевод становится способом актуализировать этическую проблематику «Комедии», акцентировать внимание читателя на ее метафизическом содержании и, в конечном итоге, изменить образ Данте в сознании отечественной аудитории. В то же время, интерпретация «Комедии» как этического послания отвечает и задаче ее автора, сформулированной в «Послании к Кан Гранде». В этом смысле переводчики воплощают и развивают разными путями в своей работе интенцию оригинала.

**Ключевые слова:** русские переводы Данте; «Божественная Комедия»; С.И. Зарудный; О.А. Седакова; «Ад»; «Чистилище».

K.S. Landa (Bologna, Italy)

### Translation as an Ethical Mission. Revisiting the History of Dante's "Divine Comedy" in Russian Translation

**Abstract.** The focus of the present study is the 1887 translation of Dante's *Inferno* by Sergey I. Zarudnyj, a statesman of the so-called era of the Great Reforms, and the

version of the first canto of *Purgatorio* by the contemporary Russian poet Olga Sedakova (2017). My methodological approach is based on the theory in Translation Studies. Within the framework of this theory, literary translations are not analyzed from the point of the degree of linguistic and stylistic relevance to the original but rather in the light of the peculiarities of the recipient culture. The translator is seen here as manipulating the text to decide how to put it in his or her work. Among other, this approach demands the analysis of metatexts in which the translator's ideological views and theoretical principles are documented. In my paper I argue that both Zarudnyj and Sedakova, unlike other Russian translators of Dante, and notwithstanding the difference of historical and literary contexts of their work, consider their results presumably as an ethical task that determines their general literary strategies as well as the shared traits of them. For both translators the core act of translation becomes an instrument to explicate the ethical problems of the *Comedy*, to draw reader's attention to the metaphysical content and eventually to transform the mood in which the Russian audience use to perceive Dante. At the same time, their accent on the ethical message in the *Comedy* corresponds to what Dante himself intended to do, as he formulated in the *Epistola a Can Grande*. In this sense, the translators bring out, with different means, the general original intention of the text.

**Key words:** Russian translations of Dante; *Divine Comedy*; S.I. Zarudnyj; O.A. Sedakova; *Inferno*; *Purgatorio*.

История переводов дантовской поэмы в России насчитывает более двух веков, начиная с первого анонимного переложения в прозе отрывка из XXVIII песни «Чистилища», вышедшего в 1798 г. [Мир покаяния 1798, 177–182]. Отдельных же исследований, посвященных этим переводам, не так много [Баццарелли 1976, 315–323; Лозинский 1989, 10–17; Андреев 2008; Полилова 2011, 191–195; Попова-Рогова 2014, 49–63], и предметом анализа в них служат чаще всего формальные особенности переводных текстов: в частности, метрика, просодия и лексическая точность. В основе лингвопоэтического анализа переводов лежат, как правило, понятия адекватности или эквивалентности переводных текстов оригиналу, разработанные в советской и российской теории перевода [Комиссаров 1990; Федоров 2002; Гарбовский 2004].

В современном западном переводоведении школы «Translation Studies», которая берет свои истоки, в частности, в тартуской семиотике, анализ художественных переводов выполняется, прежде всего, с целью выявления метатекстуальных факторов, повлиявших на процесс перевода. Перевод рассматривается с точки зрения принимающей культуры и лишь в последнюю очередь сопоставляется с исходным текстом; эквивалентность и адекватность признаются относительными понятиями, зависящими от культурно-исторических процессов [Ulrych 1998, 7–11]. Переводчик рассматривается как могущественный манипулятор, который проецирует на свою культуру образ автора переводимого им текста [Lefevere 1992], способствуя сотворению его «культурного двойника» [Лотман 2016, 210]. С этой точки зрения, роль переводчика обретает высокую значимость

внутри национальной культуры, выходит из тени [Venuti 2008]. В рамках «Translation Studies» особое внимание уделяется не столько анализу языка переводного текста в сопоставлении с первоисточником, сколько изучению мировоззрения переводчика, историко-литературного и социального контекста его работы и его рефлексии о переводе, отразившейся в метатекстах (комментариях, предисловиях и т.д.).

В настоящей статье, руководствуясь данными принципами «Translation Studies», рассматриваются два перевода «Божественной Комедии» Данте на русский язык в историко-литературной и культурологической перспективе. Гипотеза исследования заключается в том, что в истории перевода «Комедии» два переводчика – С.И. Зарудный (1821–1887) и О.А. Седакова (род. в 1949) – принадлежат к разным историческим эпохам и к разным культурно-социальным слоям, откликнулись, прежде всего, на этический вызов «Комедии» Данте, что и определило их подход к работе над переводом поэмы, который резко отличается от традиционного экспериментирования с метрикой и просодией «Комедии», бытовавшего в переложениях Данте со времен П. Катенина [Катенин 1965, 191–204] до перевода А.А. Илюшина [Илюшин 1995]. Перевод Данте стал для рассматриваемых авторов не формальным экспериментом, а способом говорить с читателем и предлагать ответы на животрепещущие вопросы современности, а это вызвало необходимость актуализации дантовского текста в восприятии аудитории.

Этическая интенция, в которой написан текст поэмы, засвидетельствована самим ее автором в «Послании к Кангранде делла Скала»: целью «Комедии» является «*removeve viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*» (вывести живущих нынешней жизнью из состояния несчастья и привести их к состоянию блаженства) [Alighieri, Ep. XIII [10], 39 [15]]. Именно в этическом измерении поэмы, по мнению одного из крупнейших дантологов современности, Лино Пертиле (Lino Pertile, <https://rll-faculty.fas.harvard.edu/linopertile/home>), состоит основной секрет ее популярности у читателей-неспециалистов в наши дни: эта мысль была высказана ученым в его речи на последнем Международном Дантовском конгрессе в Равенне (Congresso Dantesco Internazionale, Ravenna, Italia, 01.06.2019). Рассмотрим ниже, как оба переводчика Данте развили этическую интенцию поэмы в своей работе.

## 1. Перевод «Ада» Данте С.И. Зарудного (1887)

В 1887 г. в петербургской типографии Сойкина была выпущена книга «Божественная комедия. Ад. Изложение С. Зарудного с объяснениями и дополнениями» [Божественная Комедия 1887]. Автором «изложения» был не поэт и даже не популярный переводчик, а судебный деятель эпохи великих реформ 1860-х гг. Довольно подробно неординарная биография С.И. Зарудного изложена в книге публициста тех лет Г.А. Джаншиева «С.И. Зарудный и судебная реформа» [Джаншиев 1889]. Из нее мы узнаем

об активной роли Сергея Ивановича Зарудного в области преобразования всей судебной системы Российской империи после отмены крепостного права в 1861 г. и о его увлечении итальянскими юридическими сочинениями, в частности, знаменитой работой Ч. Беккариа «О преступлениях и наказаниях». Активный деятель Государственного Совета в годы реформ, в период наступления реакции Зарудный был потеснен с политической арены и «сослан» в Сенат, где его дарования уже не могли получить надлежащего применения. Именно в эти годы он начинает заниматься переводческой деятельностью, тесно связанной с юридической [Джаншиев 1889, 158–159].

Среди всех переводимых Зарудным трудов единственным произведением художественной словесности была «Божественная Комедия». Зарудный приступил к работе над поэмой Данте ближе к концу своей жизни; его перевод в настоящее время неизвестен читателю: он ни разу не переиздавался с момента первой публикации. Между тем, этот текст представляет собой весьма незаурядное явление в рецепции Данте в России. В предисловии Зарудного – впервые в истории русских переводов «Комедии» – появляется подробное обоснование переводческих стратегий автора. Приведя краткий обзор существующих на творчество Данте точек зрения в иностранных литературах и вкратце изложив основные факты его биографии, Зарудный пишет:

Но кроме того, переводчик должен сказать несколько слов о цели перевода, который, ввиду некоторых вставок в самой поэме, он назвал изложением.

Существенная мысль перевода и, нужно сказать, мысль довольно смелая, состоит в том, чтобы включить в самую поэму важнейшие исторические и философские ее толкования.

Многие могут сказать, что переводчик захотел дополнить Данте, – ответ на это один: он не дополняет, а только разъясняет мысль поэта. Без этих разъяснений нынче самая поэма останется непонятною, трудною и скучною для чтения, и потому утрачивает свое практическое значение.

По мнению переводчика, Данте является прежде всего богословом, историком, моралистом, правоведом, мудрецом, – а потом уже поэтом. Переводя его в прозе, переводчик вовсе не отрицает поэтических достоинств переводимой им поэмы, – но обращает более внимания на автора, как на историка, почти исключительно как на мудреца и правоведа. По этим предметам толкования писателей вводятся в поэму, но в сущности их весьма немного, и они легко отличаются уже потому, что всякий терзет поэмы означен своими цифрами. Для ученых это совершенно достаточно, – они сразу увидят, что прибавлено в переводе, но перевод делается не только для ученых, но и вообще для образованной публики, которой нет надобности преследовать переводчика за исторические и философские его вставки в самый текст поэмы.

Смотря на Данте с такой точки зрения, переводчик, конечно, не решился изложить его поэму в русских стихах, а перевел ее в прозе. Ему даже кажется, что самое намерение переводить Данте стихами ослабляет его истинное значение, и

все переводы «Божественной Комедии» в стихах, как русские, так и французские, и даже английские, по мнению переводчика, – не вполне выражают истинный смысл поэмы [Божественная Комедия 1887, X–XI].

Здесь Зарудный бросает почти постмодернистский вызов читателю (отдавая себе отчет в смелости этого вызова): он решается сделать мета-текст частью самого перевода и перевести для этого «Комедию» в прозаической форме. Это решение было обусловлено взглядом переводчика на Данте как на моралиста, мудреца и правоведа. По одному этому утверждению (и потому что слово «правовед» дважды повторяется применительно к Алигьери на одной странице) можно представить себе, по какой причине именно Данте привлек внимание государственного деятеля Зарудного и почему его поэма, вернее, первая ее кантика, была единственным произведением художественной литературы, переведенным им на русский язык. «Ад», с его стройной системой справедливого и нелицеприятного воздаяния за грехи, не мог не очаровать пламенного реформатора судебной системы в России начала шестидесятых годов, каким предстает Зарудный на страницах книги Джаншиева.

Реакция современников на перевод была скорее отрицательной: уж слишком расходилась представление о Данте Зарудного с традиционным романтическим образом флорентийского поэта, певца любви Паоло и Франчески и готических ужасов преисподней. Кроме того, протест у критиков вызывало стремление «дополнить» поэму вставками из современной переводчику литературы: Данте, очевидно, воспринимался литераторами той эпохи как поэт глубокой старины и неприкосновенный классик, канонический текст которого нельзя дополнять даже эпитафиями из современной литературы. Так, над переводом довольно зло посмеялся анонимный рецензент в суворинской газете «Новое время»:

Во всяком случае, «Ад» Данта ни в одной европейской литературе не выходил еще с эпитафией из писателя наших времен. Но это еще ничего. Г. Зарудный выбирает и ко многим песням свои эпитафии из Гюго, Пушкина, А. Жемчужникова, из «Записок» А.М. Тургенева, из Устава духовной коллегии, Полного собрания законов, Уложения о наказаниях и даже из Высочайшего манифеста о подделке кредитных билетов! <...> Замечательно, что переводчик Данта видит в адских муках поэмы всего более Уложение о наказаниях. Обставленный таким образом, «Ад» в переводе г. Зарудного в самом деле получает значение судебного приговора или канцелярского отчета о положении преступников, отбывших срок жизни. [Новый перевод Данта 1887, 3].

Между тем, эпитафии и толкования Зарудного имеют своей целью актуализировать нравственный пафос «Ада», описывая при помощи его образов проблемы современного гражданского общества. Об этом стремлении судить нравы и поступки современников при помощи Данте с едкой насмешкой пишет рецензент: «Г. Зарудный не кто-нибудь, а сенатор,



и занять место *Виргилия* может прекрасно. Г. Зарудный даже увлекается этой мыслью и в “толкованиях” к песням начинает соперничать с Дантом, описывая современников своих. Любопытный пример этому увлечению представляют стр. 81–82, где г. Зарудный опрокидывается с негодованием на Наполеона III, называя его “разбойником”, “бунтовщиком”, и славословит Тьера...». [Новый перевод Данта 1887, 3].

Зарудный, в сущности, использует дантовский текст для того, чтобы высказать собственные идеи о гражданственности, законе и праве. Безусловно, переводчику импонирует и дантовское равнодушие к политической жизни общества.

Каждой песни в переводе Зарудного предпосылается пояснительное толкование; эпиграфы берутся из Библии, законоведческих книг, словаря Даля, Пушкина, Байрона, Гете. Цитаты позволяют переводчику показать своей аудитории дантовские переживания как универсальный человеческий опыт: обобщение становится возможным благодаря подбору соответствующих мест из литературы разных эпох. Данте для Зарудного является пророком современности: в образе пса-избавителя Италии («veltro») из первой песни «Ада» переводчик угадывает Гарибальди, Кавура или первого короля объединенной Италии Виктора-Эммануила II [ср. Новый перевод Данта 1887, 4]. Показательно, что сам свой перевод Зарудный преподнес в дар королю Италии Умберто [Хроника 1887, 1005].

Глубокий интерес Зарудного к «Комедии» был, возможно, обусловлен и тем, что в судьбе Данте переводчик видел отражение собственной судьбы непонятого обществом реформатора. Тема изгнанного пророка-наставника общества в «Комедии» была близка ему, и близость эту он подчеркнул, актуализируя гражданское и этическое значение поэмы в своем переводе. Зарудный, скорее всего, надеялся на какой-то общественный резонанс своей работы; однако, увы, его перевод прошел почти незамеченным, а рецензенты скорее порицали его, чем хвалили. Так, Джаншиев в своей книге сетует на то, что на него не обратило никакого внимания II отделение Академии наук [Джаншиев 1889, 159]. Скорее всего, это равнодушие было связано не только со специфическими жанровыми признаками переложения, но и с тем, что Зарудный был не профессиональным литератором, а переводчиком-любителем, и его эксперимент по вставке комментариев в текст «Ада» был воспринят такими авторитетными специалистами в области перевода, как П.И. Вейнберг, всего лишь как курьез [Вейнберг 1889, 439].

## 2. Перевод I песни «Чистилища» О.А. Седаковой (2017)

Поэт, филолог-славист и религиозный мыслитель, Ольга Александровна Седакова (род. в 1949 г.) посвятила творчеству Данте ряд эссе, а в 2017 г. опубликовала перевод первой песни «Чистилища», являющийся началом большого проекта [Седакова 2017, 219–259]. Это не было ее первым опытом работы с итальянской литературой эпохи Средневековья и Ренес-

санса: так, перу Седаковой принадлежат переводы францисканской литературы, объединенные под обложкой тома «Истоки францисканства» [Истоки францисканства 1996], переводы сонетов Петрарки [Седакова 2010 с, 221–223] и отрывков из дантовской «Новой Жизни» [Седакова 2010 с, 165–168]. Как литератор Седакова формировалась в годы советской власти, и ее переводческую деятельность в целом следует рассматривать в свете ее концепции перевода европейских авторов – и прежде всего авторов Средневековья и Возрождения в советском пространстве. Перевод в контексте советской действительности она понимает как «культурное событие»: в шестидесятые – семидесятые годы, утверждает поэт, «сама возможность читать на других языках означала принадлежность определенному культурному кругу, иначе информированному (цензура иноязычных изданий не была такой жесткой) и воспринявшему иные умственные навыки, чем у тех, кто читал только по-русски. И поскольку этот элитарный по существу круг был узок, необычайную, творческую актуальность приобретало переводческое дело. Культурным событием становился не только – и вероятно, не столько – перевод новейшей словесности, но и, скажем, переводы неоплатоника Прокла, или Фомы Аквинского» [Седакова 2010 б].

«Культурное событие» означало, прежде всего, встречу с «гением христианства», о котором поколение Седаковой узнавало «из светской культуры» – из переводов произведений «тех, в чьих созданиях европейский дух обнаруживал себя как дух христианской цивилизации, христианского социального гуманизма с его ценностями, в общем-то, почти экзотическими в российской действительности» [Седакова 2010 б]. В этом смысле ее мысль можно прокомментировать словами Мандельштама: «теперь каждый культурный человек – христианин» [Мандельштам 2010, 50].

Еще до того как приступить к переводу «Чистилища», Седакова размышляла о нем в этических категориях. Как признается поэт в интервью журналу «Литература», Данте начался для нее «задолго до всякой идеи перевода» [Седакова 2019]. В своем выступлении 2008 г. на римской конференции «Resurrexit sicut dixit» она затрагивает вопиющее противоречие, наблюдающееся в восприятии «Комедии» в России и за рубежом на протяжении веков:

Данте – поэт надежды. <...>. Между тем, Данте всемирной легенды – поэт гнева и муки, суровый нелюдим, мастер кошмарной образности, предвосхищающей сюрреализм и экспрессионизм, гордый и скорбный изгнанник. Одним словом, Данте для «широкого читателя» остается автором «Ада». Вопреки замыслу «Комедии», как изложил его сам автор: «Вывести человечество из его настоящего состояния несчастья и привести его к состоянию счастья» («Письмо Кан Гранде»), общеизвестный Данте ни с надеждой, ни тем более со счастьем никак не увязывается. Самая знаменитая, самая цитируемая, вероятно, строка Данте: «Оставьте всякую надежду!» [Седакова 2010 а, 314].

Таким образом, центральной категорией творчества Данте для Седако-

вой является христианская надежда. Ниже поэт поясняет, что даже дантовский Ад имеет смысл рассматривать лишь относительно этой категории [Седакова 2010 а, 315-316].

Надежда – одна из богословских добродетелей – в творчестве Данте, по мнению автора эссе, является категорией «онтологической, происходящей из Мудрости» [Седакова 2010 а, 319]; она всегда связана с «новой жизнью», с путем духовного восхождения, со «штурмом высоты», с *«памятью будущей славы»* – т.е. памятью души о небесном царстве [Седакова 2010 а, 312–318]. Данте для Седаковой – поэт этой надежды, и, как будет видно ниже, ее занятия переводом «Комедии» вытекают, в некотором смысле, из этого восприятия Данте.

Перевод первой песни «Чистилища» Седаковой сопровождается предисловием, комментарием и примечаниями. Подобно любому переводчику Данте конца XX – начала XXI столетия, Седакова вынуждена измерять свой труд с каноническим, многократно переиздаваемым переводом «Комедии» М.Л. Лозинского (1939–1945) [Алигьери 2016]. Новый переводчик, однако, нисколько не претендует на поэтическое соперничество с этим текстом. Необходимость нового, нерифмованного перевода, верлибра, по ее мнению, определяется, во-первых, тем фактом, что при перифразе, неизбежной в стихотворном переводе, даже самом талантливым, теряются конкретные, в том числе богословские смыслы дантовских выражений. Во-вторых же, перевод Лозинского – в том числе и в академическом издании Голенищева-Кутузова – отличает нехватка подробного комментария, который бы охватывал метафизическую и богословскую поэтику Данте (как это принято в традиции научного комментирования «Комедии» в Италии). Комментарий позиционируется автором нового перевода как неотъемлемая и необходимая современному читателю часть поэмы [Седакова 2017, 219-225].

Надо сказать, что необходимость комментирования «Комедии», кажущаяся столь очевидной не только итальянским и англосаксонским дантологам, но и, как мы видели в предыдущем разделе, сенатору С.И. Зарудному, представляется далеко не столь очевидной современным редакторам дантовских изданий. Показательно в этом смысле современное издание дореволюционного канонического перевода Д.Е. Мина, лишенное богатейшего комментария [Алигьери 2002], ценность которого признавал еще крупнейший швейцарский дантолог конца XIX в. Дж. Скартаццини [Саломон 1908, 40–41]. Такой подход к публикации дантовской «Комедии» в перспективе, предложенной Седаковой, лишается смысла, т.к. не учитывает интенцию, в которой создавалась поэма и которая была засвидетельствована самим Алигьери в «Послании к Кан Гранде делла Скала»:

«Род философии, к которому относятся и целое, и часть («Комедии»), – это практическая мораль, или этика; так что все сочинение предпринято не для размышлений (*ad speculandum*), но для действия (*ad opus*)» (Ep. X, 1184) <...>. Можно при этом поручиться, что оставаться темным – глубокомысленно, уклончиво,

«мистически» или «магически» темным – Данте никогда не хотел: ведь его поэма написана «не для размышлений, а для действия». Так что для того, чтобы исполнить свою цель – «вывести живущих этой жизнью из их бедственного состояния и привести их к состоянию счастья» (там же) – поэту «Комедии» необходим комментатор [Седакова 2017, 223–225].

Опираясь на автокомментарий самого Данте, Седакова мыслит дантовскую «Комедию» как поэзию спасения; в этом прочтении она солидарна с современными исследователями творчества Данте, определяющими «Комедию» как текст, содержащий «спасительную весть, которая должна убеждать и приводить к покаянию» и которая «сближается с пророческим дискурсом предостережения и наставления» [Ardissino 2017, 14]. Пророческий и проповеднический дискурс предполагает, разумеется, адресность, нацеленность на читателя; это не замкнутый на себе текст, не шифрованное мистическое откровение для немногих, а послание к широкому кругу христиан-современников поэта.

Но, в отличие от исследователей собственно дантовского творчества, исследователь-переводчик вынужден еще и решать проблему синхронии-диахронии перевода в условиях несовпадения «культурного времени оригинала и перевода» [Тороп 1995, 55–56]. Поскольку Седакова желает по возможности сохранить трудную для нашего восприятия структуру дантовской фразы и сложные образы «Комедии», то подробный комментарий становится непреложным условием функционирования нового перевода. Но главное в комментарии – это освещение этико-религиозных смыслов «Комедии». Однако, памятуя примечание современного редактора миновского перевода, можно утверждать, что закономерен и вопрос, формулируемый Седаковой в конце предисловия:

Можно спросить: а зачем вообще читателю сведения, которые сообщает комментарий такого рода? Это культурная археология, попытка увидеть «исторического Данте» в его родном контексте? Я думаю иначе: это открытая читателю возможность значительно изменить и расширить собственный умственный инструментарий. С Данте – но с комментированным Данте! – он узнает, что, скажем, о причине и следствии, о части и целом, о «телеологическом тепле», словами Мандельштама, можно думать иначе, чем его приучила механистическая система Нового времени. И одно это может «вывести его из нынешнего несчастного состояния». Одним словом, комментарий должен помочь «Комедии» исполнить свой замысел, «не для размышлений, а для действия» [Седакова 2017, 227].

Переводчик четко формулирует здесь ведущий теоретический принцип своей работы: это не историко-филологическая реконструкция формальных особенностей поэмы, а попытка воспроизвести ключевую интенцию дантовского текста в отечественной культурной среде. В данном опыте Седакова имеет предшественника – своего учителя С.С. Аверинцева, который в своем совершенно нетрадиционном для советской дантоло-

гии комментарии к «Новой Жизни», по утверждению самой Седаковой, «рушил <...> стену “между Данте и нами” – и открывались упоительные горизонты “Новой Жизни”, философские, мистические, богословские, ее изощренная символика, ее поэтическая структура, ее христологический сценарий» [Седакова 2013].

Комментированный перевод, увиденный в этой перспективе – это, как утверждает Седакова, акт альтруизма и дело совести, почти миссия: «Он не “для меня лично” (зачем мне переводить? я и так прочту). Он – для русского языка, я бы сказала, для русской словесности. Мне кажется, Данте – если он слышен как живой голос, а не в литературном тряпье переводов – это своего рода суд совести для стихотворцев» [Седакова 2019].

Новый переводчик Данте становится как бы его рупором, его благовестником: «Я думаю прежде всего о Данте. Мне обидно, что этот великий голос (“крик” – как он назвал свою Комедию) не слышен в России. Хочется как-то посылно поправить это положение, – признается она в своем интервью о новом переводе журналу «Литература» [Седакова 2019]. А «слышать» Данте означает для Седаковой, в частности, слышать провозвестие им надежды на «всеобщее обновление», при котором человек, обретает «новое благородство» – благородство духа, свою подлинную идентичность [Седакова 2012]. В этом «новом благородстве» Седакова видит и актуальность дантовской мысли, ее вызов нашему времени, отрицающему само понятие благородства, как сословного, так и духовного: «Вот здесь я вижу переключку с нашим временем, подсказку нашей надежде (скромной надежде: не дать превратить земную жизнь в ад на земле)» [Седакова 2012].

\* \* \*

Рассмотренные нами случаи переводческой работы над «Адом» и «Чистилищем» представляют собой попытку осмысления дантовской поэмы как этического послания, которое обращено к современному переводчикам читателю. Автор судебной реформы 1860-х гг. Зарудный видит в авторе «Ада» моралиста и правоведа, чьи гражданские идеи могут быть поучительны и для аудитории послереформенной России, и для короля объединенной Италии. В рефлексии же о Данте поэта и религиозного мыслителя Седаковой превалирует христианский дискурс, в котором, по ее мнению, особенно нуждается наше время – эпоха отказа от надежды «на высоту» и от благородства души. Данте в комментированных версиях Зарудного и Седаковой утрачивает свои традиционные черты романтического поэта готических ужасов или мистика-эзотерика, становясь, прежде всего, наставником в гражданской этике или провозвестником христианской надежды, защитником достоинства человеческой природы.

В соответствии со своим видением Данте как «правоведа», Зарудный перелагает «Ад», с его стройной системой воздаяний за грехи, а Седакова обращается к «Чистилищу» – кантике, где показан личный опыт спасения Данте, ведомого надеждой на обретение благодати. Оба переводчика – вразрез с традицией – отказываются от рифмы. На задний план для

обоих отходит необходимость передачи ритмики, метрики и просодии, на первый же план выступает этическое содержание «Комедии», которое, по мнению переводчиков, должно быть актуализировано в современном читательском восприятии. Ключевую роль в его актуализации играет развернутый комментарий к поэме: у Зарудного он даже встраивается внутрь самого «Ада». Дело перевода и комментирования воспринимается обоими авторами как миссия этического воспитания читателя (речь, соответственно, идет о гражданской и о христианской этике). Успех же этого предприятия во многом определяется статусом переводчиков в литературной жизни общества.

Перевод сенатора Зарудного критики встречают довольно едкими рецензиями либо краткими отзывами; он почти не оставляет следа в отечественной культуре и никак не влияет на формирование в ней «культурного двойника» Данте. Что же касается перевода Седаковой, то он еще не окончен, и настоящая статья – одна из первых о нем, но можно предполагать, что отношение к работе со стороны публики будет в дальнейшем обусловлено и высоким литературным авторитетом автора. В самом деле, как пишет критик О. Балла-Геррман в предисловии к интервью с переводчицей, предприятие Седаковой по переводу Данте «тем более интересно и неожиданно, что смиренную, терпеливую и трудную роль переводчика берет на себя один из наиболее значительных поэтов нашего времени» [Седакова 2019]. Во всяком случае, новейший перевод Седаковой представляет собой знаменательный этап преодоления канона Лозинского: не оспаривая, в отличие от других современных переводчиков, формальных достоинств и уровня лексической точности последнего, Седакова осмысляет перевод «Комедии» не как восстановление «культурного памятника», а как голос христианской поэзии, вызывающий к современной культуре.

Сама по себе интерпретация поэмы как этического послания к человечеству не является вольной трактовкой «Комедии»: обоснованность ее подтверждается самим автором поэмы в «Послании к Кан Гранде» и современными дантологическими исследованиями. Новым и необычным здесь является стремление переводчиков актуализировать этическое содержание текста в сознании современной им отечественной аудитории, что и отличает эти работы от других известных нам переводов «Комедии».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алигьери Д. Божественная комедия / пер. с ит. А.А. Илюшин. М., 1995.
2. Алигьери Д. Божественная комедия / пер. с ит. Д. Мин; ред. Р. Грищенко. СПб., 2002.
3. Алигьери Д. Божественная Комедия. Новая Жизнь / пер. с ит. М. Лозинский, А. Эфрос. М., 2016.
4. Андреев М.Л. Новые русские переводы «Божественной Комедии» в свете одной идеи М.Л. Гаспарова // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/an11.html> (дата обращения 13.06.2019).
5. Баццарелли Э. О переводе «Божественной Комедии» Лозинским. Систе-

ма эквивалентов // Сравнительное изучение литератур: к 80-летию академика М.П. Алексеева. Л., 1976. С. 315–323.

6. Божественная Комедия. Ад. Изложение С. Зарудного с объяснениями и дополнениями. СПб., 1887.

7. Вейнберг П.И. Рецензия на книгу: Байрон Дж.Г. Дон-Жуан. Пер. П.А. Козлова. СПб., 1889 // Журнал Министерства народного просвещения. 1889. № 8. С. 437–451.

8. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М., 2004.

9. Джаншиев Г.А. С.И. Зарудный и судебная реформа. М., 1889.

10. Истоки францисканства / координатор издания Э. Кароли. Assisi, 1996.

11. Катенин П.А. Ад. Из Данте // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 191–204.

12. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.

13. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии» // Дантовские чтения. М., 1989. С. 10–17.

14. Лотман Ю.М. Понятие границы // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб., 2016. С. 200–220.

15. Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2. Проза. М., 2010. С. 49–54.

16. Мир покаяния. Отрывок из Данта // Приятное и полезное препровождение времени. 1798. № 12. Ч. 17. С. 177–182.

17. Новый перевод Данта // Новое время. 1887. 18 (30) марта. № 3969. С. 3.

18. Полилова В.С. Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения // *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata*. Т. 8. М., 2011. С. 191–195.

19. Попова-Рогова Н.А. К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни «Ада») // *Studi slavistici*. 2014. № 11. Р. 49–63.

20. Саломон А.П. Рецензия на книгу: Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. Д.Е. Мина // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1908. № 5. Т. 84. С. 25–41.

21. (а) Седакова О. Мудрость Надежды: Данте // Седакова О. *Moralia*. М., 2010. С. 310–322.

22. (b) Седакова О. Европейская идея в русской культуре. Ее история и современность. 2010. URL: <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1547> (дата обращения 14.06.2019).

23. (с) Седакова О. Переводы. М., 2010.

24. Седакова О. Данте: Новое благородство. 2012. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/1591> (дата обращения 14.06.2019).

25. Седакова О. Знание и мудрость, Аверинцев и Данте. 2013. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/255> (дата обращения 14.06.2019).

26. Седакова О.А. Чистилище. Песнь первая // Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017. С. 219–259.

27. Седакова О. Данте – труд совести для стихотворцев // Литература. 2019. № 139. URL: <http://litteratura.org/non-fiction/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovesti-dlya-stihotvorcev.html> (дата обращения 14.06.2019).

28. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.

29. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М., 2002.

30. Хроника // Книжный вестник. 1887. № 18. С. 1101–1106.

31. Alighieri D. Epistola XIII [X], 39 [15] // Alighieri D. Epistole / a cura di E. Pistelli. Firenze, 1960. URL: <http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=7&idlang=OR> (дата обращения 14.06.2019).

32. Ardissino E. Il lettore collaborativo di Dante Alighieri // *Il lettore nel testo / a cura di A. Nemesio*. Torino, 2017. P. 13–30.

33. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, 1992.

34. Ulrych M. Introduzione // Lefevere A. Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria. Torino, 1998. P. 7–15.

35. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London; New York, 2008.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andreyev M.L. Novyye russkiye perevody Bozhestvennoy Komedii v svete odnogo idei M.L. Gasparova [The Recent Russian Translations of the Divine Comedy in the Light of M.L. Gasparov's Idea]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2008, no. 92. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/an11.html> (accessed 13.06.2019). (In Russian).

2. Popova-Rogova N.A. K voprosu peredachi rifmy v russkikh perevodakh Bozhestvennoy Komedii M.L. Lozinskogo i A.A. Ilyushina (na materiale III pesni Ada) [Revisiting the Problem of the Translation of Rhymes in Russian translations of the Divine Comedy by M.L. Lozinsky and A.A. Ilyushin (a Case Study of Canto III of the Inferno)]. *Studi slavistici*, 2014, no. 11, pp. 49–63. (In Russian).

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Ardissino E. Il lettore collaborativo di Dante Alighieri. Nemesio A. (ed.). *Il lettore nel testo*. Torino, 2017, pp. 13–30. (In Italian).

4. Batstsarelli E. O perevode Bozhestvennoy Komedii Lozinskim. Sistema ekvivalentov [Some Considerations on the Translation of the Divine Comedy by Lozinskiy. The System of Equivalents]. *Sravnitel'noye izucheniye literatur: k 80-letiyu akademika M.P. Alekseyeva* [A Comparative Study of Literatures: In honour of the Academician M.P. Alekseev on his 80th Birthday]. Leningrad, 1976, pp. 315–323. (In Russian).

5. Lotman Yu.M. Ponyatiye granitsy [The Concept of Boundaries]. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Within the Thinking Worlds]. St. Petersburg, 2016, pp. 200–220. (In Russian).

6. Lozinskiy S.M. Istoriya odnogo perevoda Bozhestvennoy komedii [The History of a Translation of the Divine Comedy]. *Dantovskiye chteniya* [Dante Readings: a Collection of Articles]. Moscow, 1989, pp. 10–17. (In Russian).

7. Polilova V.S. Perevodcheskaya tekhnika M. Lozinskogo i A. Ilyushina: popytka izmereniya [M. Lozinskiy's and A. Ilyushin's Translation Techniques: an Attempt to Assess Them]. *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata* [Celebrating the 70th Birthday of Alexandr Ilyushin]. Vol. 8. Moscow, 2011, pp. 191–195. (In Russian).

8. Ulrych M. Introduzione. Lefevere A. Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria. Torino, 1998, pp. 7–15. (In Italian).

(Monographs)

9. Dzhanshiyev G.A. *S.I. Zarudnyy i sudebnaya reforma* [S.I. Zarudnyy and the Judiciary Reform]. Moscow, 1889. (In Russian).
10. Fedorov A.V. *Osnovy obshchey teorii perevoda* (Lingvisticheskiye problemy) [The Basics of the General Theory of Translation (Linguistic Problems)]. Moscow, 2002. (In Russian).
11. Garbovskiy N.K. *Teoriya perevoda* [Theory of Translation]. Moscow, 2004. (In Russian).
12. Komissarov V.N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskiye aspekty)* [Theory of Translation (Linguistic Aspects)]. Moscow, 1990. (In Russian).
13. Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London, 1992. (In English).
14. Torop P. *Total'nyy perevod* [Total Translation]. Tartu, 1995. (In Russian).
15. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York, 2008. (In English).

**Ланда Кристина Семеновна**, Болонский университет.

PhD (переводоведение, Болонский университет, Италия), преподаватель кафедры переводоведения. Окончила аспирантуру на филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета (специализация: литература Италии). В настоящее время занимается исследованиями в рамках гранта постдокторальной программы. Научные интересы: рецепция итальянской литературы в России, литература серебряного века, мандельштамоведение, отечественная история и теория перевода, дантология, Translation Studies.

E-mail: allodolakri@gmail.com, kristina.landa2@unibo.it

ORCID ID:0000-0001-6944-8020

**Kristina S. Landa**, University of Bologna.

PhD (Translation Studies) from the University of Bologna (Italy), Lecturer in Interpretation and Postdoctoral Research Fellow at the Department of Interpretation and Translation. She also passed her PhD program at the Department of History of Foreign literatures (Faculty of Philology, Saint-Petersburg State University), specializing in Italian literature. Research interests: Reception of Italian Literature in Russia, Mandelstam Studies, Literature of Silver Age, Russian History and Theory of Translation, Translation Studies, Dante Studies.

E-mail: allodolakri@gmail.com, kristina.landa2@unibo.it

ORCID ID:0000-0001-6944-8020

СОБЫТИЯ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ  
Academic Events

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00025

О.А. Коростелев (Москва)

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ И РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

**Аннотация.** Предлагаемый реферативный обзор посвящен прошедшему 7–8 ноября 2019 г. на факультете Гуманитарных наук Латвийского университета в научно-исследовательском центре Русистики очередному международному Балтийскому семинару «Георгий Адамович и ... (к проблеме изучения культуры русской диаспоры)». В работе семинара приняли участие исследователи из Латвии, Эстонии, Литвы, России и Венгрии, он вызвал большой интерес у студентов, преподавателей вузов и гимназий, латвийской общественности. Как показывает автор обзора, заявленная в заглавии семинара диалогичность проблематики проявилась в большинстве выступлений, объединяющих следующие тематические блоки: Адамович и культура диаспоры, Адамович и советская литература, Адамович – между культурой Серебряного века и Русским Зарубежьем, Адамович и послевоенная литература. Представленные на семинаре исследовательские сюжеты, актуальные по своей проблематике, так или иначе соприкасаются с ходом работы над 18-ти томным собранием сочинений литератора в московском издательстве «Дмитрий Сечин». В центре внимания докладчиков были вопросы издательской практики, архивных изысканий и научного комментария. Согласно мнениям, высказанным при подведении итогов Балтийского семинара, «монотемность» чтений успешно выявляет всю «полифоничность» проблем изучения культуры Русского Зарубежья, и особенно удачным представляется решение посвятить персональное научное заседание одному из ведущих литераторов своей эпохи – Г.В. Адамовичу.

**Ключевые слова:** Балтийский семинар; Георгий Адамович; Серебряный век; Русское Зарубежье; издательская практика; научный комментарий.

О.А. Korostelev (Moscow)

Georgii Adamovich and Russian Abroad

**Abstract.** The proposed abstract review is dedicated to the recent international Baltic seminar “George Adamovich and ... (on the problem of studying the culture of the Russian diaspora)”, which was held on November 7–8, 2019 at the Faculty of Humanities of the University of Latvia at the Research Center of Russian Studies. Researchers from Latvia, Estonia, Lithuania, Russia and Hungary took part in the seminar; it aroused great interest among students, university and gymnasium teachers, and the Latvian pub-

lic. As the author of the review proves, the dialogical principle of the problem stated in the title of the seminar was manifested in most of the presentations linking the following thematic blocks: Adamovich and the culture of the diaspora, Adamovich and Soviet literature, Adamovich between the culture of the Silver Age and Russian Abroad, Adamovich and post-war literature. The research subjects presented at the seminar, relevant to particular problems, in different ways were in touch with the course of questions in preparing the 18-vols collected works of the writer at the Moscow publishing house Dmitry Sechin. The speakers focused on issues of publishing practice, archival research, and academic commentary. Following the opinions discussed in the summarization of the Baltic seminar, the “monothematic” of the readings succeed in grounding “polyphonicity” of the topics of studying the culture of the Russian Diaspora, and so the decision to devote a particular meeting to George Adamovich as one of the leading writers of his era was a good idea.

**Key words:** Baltic seminar; George Adamovich; Silver Age; Russian Abroad; publishing practice; scientific commentary.

7–8 ноября 2019 г. на факультете Гуманитарных наук Латвийского университета в научно-исследовательском центре Русистики прошел очередной международный Балтийский семинар «**Георгий Адамович и ... (к проблеме изучения культуры русской диаспоры)**». Семинар в Риге, в работе которого приняли участие исследователи из Латвии, Эстонии, Литвы, России и Венгрии, вызвал интерес у студентов, преподавателей вузов и гимназий, латвийской общественности.

В приветственном слове на открытии семинара декан факультета профессор Индра Карапетян отметила, что научные чтения проходят в год столетия Латвийского университета и в столетний юбилей известной газеты «Сегодня», издававшейся в Риге. Декан дала высокую оценку научно-исследовательским инициативам центра Русистики и подчеркнула особую роль нынешнего семинара, посвященного одной из центральных фигур русской культуры за рубежом, известному поэту, критику и эссеисту, вдохновителю «парижской ноты», лектору и преподавателю литературы во Франции и Великобритании, Георгию Викторовичу Адамовичу (1892–1972).

Директор академической университетской библиотеки доктор филологии Вента Коцере рассказала об архивных материалах и раритетных изданиях, хранящихся в фондах, о русской периодике в Латвии между двумя мировыми войнами и о научных мероприятиях, проводимых библиотекой.

Диалогичность проблематики, заявленной в заглавии семинара, проявилась в большинстве выступлений, где связывались такие тематические блоки как Адамович и культура диаспоры, Адамович и советская литература, Адамович – между культурой Серебряного века и Русским Зарубежьем, Адамович и послевоенная литература. Представленные на семинаре исследовательские сюжеты, актуальные по своей проблематике, так или иначе соприкасаются с ходом работы над 18-ти томным собранием сочинений литератора в московском издательстве «Дмитрий Сечин».

Вопросы издательской практики, архивных изысканий и научного комментария вписались в диапазон исследовательских стратегий выступивших в первый день докладчиков.

Заместитель директора ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, редактор ряда научных изданий Адамовича, О.А. Коростелев открыл пленарную секцию докладом «Творческое наследие Адамовича (архивы, библиография, научная эдидия)», подводя итоги сделанного в области текстологии, издательских практик и дав обзор архивов, в которых сосредоточено критико-публицистическое и эпистолярное наследие выдающегося эссеиста, а также определив роль и значение Адамовича в довоенный и послевоенный периоды его деятельности. Особый интерес слушателей вызвала информация о новых, доселе неизвестных текстах критика, способах их идентификации и проблемах научного комментирования.

Интересными наблюдениями поделилась с собравшимися главный научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН В.Н. Терехина, предложив тему «...“какой-то новый Гоголь!” (Адамович о Маяковском)». В докладе доказывалась необходимость всестороннего изучения критики Русского Зарубежья в отношении Маяковского, который привлекал особое внимание эмиграции как олицетворение русского футуризма и как приверженец советской власти. Из более чем двухсот статей, рецензий, заметок, посвященных Маяковскому в эмигрантских изданиях, почти пятая часть принадлежит Адамовичу. Основываясь на впечатлениях от выступлений Маяковского, Адамович выделял такие свойства его поэзии как «прекрасный, меткий, сухой, точный – настоящий язык поэта», «ритмический размах», «зоркость глаза», метафорическое богатство. Наиболее ценное в творчестве Маяковского, по мнению Адамовича, – его сатирический пафос: «Решительно, это какой-то новый Гоголь, которому не удастся ничего “положительного”». Критик убежден в «равноценности сатирических и восторженных страниц» Маяковского. Его суждения о Маяковском во многом позволили поэту оставаться в культурном пространстве эмиграции.

В докладе Т.С. Царьковой (ИРЛИ, Пушкинский дом РАН) были представлены новые архивные материалы из личного фонда поэта второй волны эмиграции Д.И. Кленовского, позволяющие добавить новые штрихи в изучение творчества и судьбы литератора. Фонд Рукописного отдела ИРЛИ включает рукописи Д.И. Кленовского, большой объем иконографии, мемориальные вещи, рисунки его родителей, И.Е. и В.Н. Крачковских, отклики рецензентов, некрологические публикации и многие другие документы, позволяющие расширить наши знания о «настоящем мастере, требовательном, <...> в поэтическом складе которого есть что-то гумилевское: мужественность, стройность композиции, стойкость в раз навсегда принятой литературной позиции» (Адамович).

Г.Н. Боева (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна) в докладе «Топос Финляндии у Леонида Андреева» исследовала роль геокультурного топоса, с которым пи-

сатель был связан биографически и творчески в последнее десятилетие своей жизни. Докладчица остановилась на нескольких аспектах темы: на восприятии Андреева в контексте романтико-модернистского комплекса «Север» и культа Ибсена, жизнестроительства («домостроительство» писателя на Черной Речке рассматривается как жизнестроительный проект в духе модерна), поэтики (в произведениях «финского периода» писатель обращается к локусу «Финляндия», моделируя «фьордовое», замкнутое пространство).

М. Дёндёши (Будапештский университет) и Л. Спроге (Латвийский университет) представили сюжет «Блок и Адамович (*urbus* в “Игле на ковре”))», заметив, что если в исследованиях о поэтическом творчестве Адамовича эта тема не раз поднималась и стала уже «классической», то в работах о его прозе внимания этой проблеме почти не уделялось. Однако, начиная с «анненской» доминанты о «новогоднем посыльном» с орхидеями, где «закамуфлирована» знаковая полисемия («Вы – БЛОК пивной осатанелый»), и кончая литературными ориентирами, сфокусированными на блоковской «Незнакомке», город в рассказе создан по принципу «реминисцентной поэтики», где блоковский колорит «наваян» несколькими «рассказчиками», представляющими вариативные точки зрения на историософию «странных» событий.

П.М. Лавринцев (Вильнюсский университет) в докладе «Виленские реплики 1930-х гг. на полемические выступления Адамовича» отметил, что в Вильно межвоенного периода были доступны парижские периодические издания, в которых сотрудничал Адамович («Иллюстрированная Россия», «Последние новости», «Числа»). Об этом свидетельствуют инвентарные книги библиотеки Виленского русского общества, перепечатки и обзоры в виленских газетах. Поэзия Адамовича кратко характеризовалась в обзоре П. Каценельсона «Поэты “Чисел”» в журнале «Утес» (1931). Статья Адамовича «Незнакомка» была целиком перепечатана виленской газетой «Наше время» (1934). Статья С.И. Нальянча (Шовгенова) о неблагополучии в зарубежной русской поэзии и редакционное примечание в той же виленской газете (1934) содержат выписки из статьи Адамовича в «Последних новостях» за август 1932 г. и упоминания более ранних полемик с участием Адамовича. Приведенные сведения говорят о высокой степени связности поля русской зарубежной литературы, при которой выступления Адамовича в парижских изданиях находили отклики в его периферийных сегментах.

В докладе «Писатель Бубнов» Г.М. Утгоф (Таллинский университет) рассмотрел одного из персонажей романа «Подвиг» как аллюзию на берлинского друга Вл. Набокова И.С. Лукаша, хотя прототипичность Бубнова, как доказал выступающий, может восходить и к другим современникам писателя.

Р.С. Войтехович (Тартуский университет) в докладе «Еще раз о “Цветнике” Марины Цветаевой» представил принципы отбора цитат, их расположения и комментирования, а также приемы комизма, превращающие

текст «Цветника» в художественный. Подробно рассмотрена фитонимическая лексика, связь имени Цветаева с лексемами «цветник», «цветок», «роза», термином «Victoria Regia», а также с идеями «антологии», «акмеизма» и т.д. «Цветник» – приложение к статье М.И. Цветаевой «Поэт о критике» (1926), составленное из высказываний Адамовича, взятых из цикла «Литературные беседы». Цветаева ограничилась подшивкой «Звезда» за 1925 г., но использовала не все статьи.

Юлиана Виталия Март (Тартуский университет) предложила тему «Одоевцева и Адамович, которого не было на берегах Невы» и рассмотрела образ Адамовича, созданный Ириной Одоевцевой в двух томах ее мемуаров. Книги сопоставляются по количеству упоминаний и особенности «появления» Адамовича в «диалогии». В первой книге Одоевцева не раскрывает характера Адамовича, но описывает его внешность, чего нет во второй. Целостный образ Адамовича складывается из материалов обеих книг. В докладе обсуждается, почему российские эпизоды общения Одоевцевой с Адамовичем попали во вторую книгу «На берегах Сены», а также стратегия демифологизации образа Адамовича, сложившегося после его смерти.

А.А. Данилевский (Таллинский университет) представил тему «Адамович и Михаил Иванников (Вокруг “Дороги”))», в докладе речь шла о том, как уязвленный сириновской (набоковской) карикатурой на себя в романе «Дар» Г. Адамович решил заслонить его (выместив таким образом на периферию читательского сознания) автором печатавшейся в том же номере парижских «Современных записок» повести «Дорога», намеренно завышая при этом талант М. Иванникова и превознося его как своего рода «подлинного В. Сирина», – и это в то время, когда Иванников всеми силами тщился не походить на Сирина (хотя и использовал в своей художественной практике некоторые сириновские художественные находки). Комизм ситуации со временем еще более усугубился тем обстоятельством, что довольно скоро после того Адамович не только запомнил фамилию пестуемого им «конкурента Сирина», но и напрочь утратил представление о его, Иванникова, творческой манере, – настолько, что не смог атрибутировать следующий шедевр прозаика – необычайно заинтриговавший этого авторитетного критика рассказ «Правила игры».

А. Самарин (Тартуский университет) посвятил свое выступление теме «Отзыв Г.В. Адамовича о творчестве С.А. Ауслендера», где проследил рецепцию критика на «превращения русских денди в работников на ниве коммунистического просвещения».

С.Н. Доценко (Таллинский университет) в докладе «“Музыкант Набоков” (о прототипе персонажа книги А. Ремизова “Учитель музыки”))» попытался выяснить, кто в книге А. Ремизова мог быть прототипом персонажа под именем «музыкант Набоков». Есть основания полагать, что ремизовский персонаж метит не только в композитора Н.Д. Набокова, но также и в другого, более известного Набокова (писателя В. Сирина), отношение к которому на рубеже 1920–1930-х гг. было у А. Ремизова непри-

язненным, в том числе после резко отрицательной рецензии В. Набокова на книгу А. Ремизова «Звезда надзвездная» (1928).

И.З. Белобровцева (Таллинский университет) в докладе «Адамович – mortus et vivus» проследила, как Адамович, которого неоднократно упрекали в предельной субъективности суждений о литературе и делении литераторов на «своих» и «чужих», неожиданно демонстрирует глубокую эмпатию в отношении чуждого ему в эстетическом отношении автора – представителя молодого поколения русского зарубежья Леонида Зурова. И если В.В. Набоков в романе «Дар» выбирает Адамовича для карикатурного образа Христофора Мортуса (в словаре Даля первое значение слова – «мертвый»), то в откликах на творчество Зурова можно усмотреть критика с «человеческим лицом», выполняющего функцию Мортуса как служителя при чумных, облегчающего болезнь (второе словарное значение слова). Причина тому – сочувствие писателю, настигнутому душевной болезнью.

Доклад Б.А. Равдина (Рига, Латвийское общество русской культуры) был посвящен молодому ленинградскому поэту Юрию Галю (1921–1947), призванному на фронт в первые месяцы войны на Советско-Германском фронте Второй мировой войны, вскоре попавшему в плен и на фоне смертельных болезней готовому на любые репутационные издержки во имя публикации своих стихов на страницах любой печати, пусть и коллаборационистской.

Ю.Л. Сидяков (Латвийский университет) посвятил свой доклад газете «День», издававшейся в Риге в 1922 г. при ближайшем участии проф. К.И. Арабажина. Были рассмотрены основные направления деятельности редакции: участие газеты в политической жизни Латвии (выходила в период выборов в 1-й Сейм Латвийской республики), а также публикации, посвященные литературным темам и культурной жизни.

Т.Е. Барышникова (Латвийский университет) в докладе «Поэзия М. Цветаевой в латышских переводах» на материале переводов, выполненных такими латышскими поэтами, как Ояр Вацетис, Имантс Зиедонис, Визма Белшевица, Аманда Айпуриете, рассмотрела различные стратегии передачи особенностей поэтических смыслов. Как правило, причиной отступления от оригинала являлось отсутствие лексического эквивалента в латышском языке. Это относится к переводу этноспецифической лексики, архаизмов, фразеологизмов, лексических единиц, обозначающих те или иные культурные реалии, а также авторских новообразований. Более художественный, тонкий и бережный подход представлен в тех случаях, когда переводчики выступали прежде всего как поэты, ведущие творческий диалог с М. Цветаевой.

И.Т. Народовская (Латвийский университет) выступила с докладом «Адамович vs Вирза: переводы с французского языка». Адамович и латышский поэт, прозаик, публицист и переводчик Эдварт Вирза (1883–1940) примерно в одно время занимались переводами французской поэзии. В докладе особое внимание уделяется сравнительному анализу переводов стихотворения Ж.-М. Эредиа «Раб», сделанных Адамовичем и Вирзой.

О.В. Проскурова-Тимофеева (Латвийский университет) предложила тему «Издания для детей и юношества рижского акционерного общества “Саламандра” в 1925–1926 гг.». В издательстве «Саламандра» выпускались учебные книги, детская литература, в которых актуализировались представления о «родной стране» и акцентировалась тема Родины. В силу того, что издания были адресованы разным целевым аудиториям: детям из «старожильческих» семей, детям эмигрантов, проживающих в Латвии, юным читателям русского рассеяния, проживающим вне Латвии, можно отметить различные подходы к семантическому наполнению понятия «родины». Это подтверждается при исследовании материалов детского журнала «Юный читатель», выходившего под редакцией Л. Кормчего и Е. Андрусовой, рубрики «Детский уголок» журнала «Перезвоны» (редакторы о. М. Бурнашев и И. Лукаш), а также сборников для детей «Родина» и «Русь» (редактор о. М. Бурнашев) и школьных учебников по родиноведению Н. Кузнецова.

При подведении итогов Балтийского семинара были высказаны мнения, что «монотемность» чтений успешно выявляет всю «полифоничность» проблем изучения культуры Русского Зарубежья, и особенно удачным представляется решение посвятить персональное научное заседание одному из ведущих литераторов своей эпохи – Г.В. Адамовичу.

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

Кандидат филологических наук, заместитель директора. Научные интересы: литература русского зарубежья, литературная критика, история печатного дела, Г.В. Адамович, Д.С. Мережковский, И.А. Бунин.

E-mail: okorostelev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4618-4223

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

Candidate of Philology, Vice-Director. Research interests: Russian literature abroad, literary criticism, history of printing, G. Adamovich, D. Merezhkovsky, I. Bunin.

E-mail: okorostelev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4618-4223



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00026

Д.В. Шулятьева (Москва)

## НАЦИОНАЛЬНАЯ КЛАССИКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОГО ТРАНЗИТА

**Аннотация.** Предметом обсуждения XXII Летней международной гуманитарной школы стали проблемы национальной литературной классики в условиях глобального транзита: на протяжении нескольких дней ведущие отечественные и мировые исследователи и преподаватели предпринимали попытки проблематизировать заданную тему в самых разных аспектах, как академических, так и методических. Лекции, научные семинары, круглые столы и дискуссии позволили обсудить и вопрос формирования и трансформации национального литературного канона (причем на материале не только отечественной практики), и проблему освоения литературной классики в популярной культуре, а также ее преломление в иных, отличных от литературной, медийных средах (театр, кино), и, наконец, особенности осмысления литературной классики в современной художественной практике (прежде всего, в современном романе). Не менее многообразной была и методическая часть программы Летней школы: к обсуждению предлагались как проблемы преподавания зарубежной литературы в школе (связанные с явным преобладанием отечественных произведений в школьном курсе, зачастую изучаемых без прослеживания взаимосвязей с западноевропейской литературой), так и изучение зарубежной литературы в университете: на профильных, филологических, специальностях и на непрофильных (журналистика, медиа и др.). Особое внимание было уделено обсуждению курса мировой литературы как проекта. С учетом мирового опыта, актуальной культурной ситуации и потребностей современной аудитории, как должно быть сформулировано это понятие и что (на практике) в себя включать: обязана ли «мировая литература» в университетском преломлении быть идентична «зарубежной», «зарубежная литература» – концентрироваться только на западноевропейском и североамериканском наследии, нужно ли при изучении разделять курсы отечественной и не отечественной литературы – все эти вопросы и поиски ответов на них объединили множество мероприятий, прошедших в рамках XXII Летней школы.

**Ключевые слова:** национальный канон; литературная классика; мировая литература; культурный трансфер; глобальный транзит.

D.V. Shulyatyeva (Moscow)

## National Classics in Global Transit

**Abstract.** In this review the author discusses the questions raised during the XXII Summer International School of Humanities (Moscow). The Summer School program was focused on the subject of national literary classics in global transit: leading

world researchers and teachers attempted to problematize a given topic in various aspects, both academic and methodical. Lectures, workshops, roundtables, discussions allowed to discuss the problem of the formation and transformation of the national literary canon, and the reflection of the literary classics in popular culture, as well as its refraction in other, non-literary, media (theater, cinema), and, finally, features of understanding the literary classics in modern artistic practice (first of all, in the modern novel). The methodological part of the Summer School program was no less diverse: the problems of teaching foreign literature at school (related to the clear predominance of Russian literary works in the school course, often studied without following the relationship with Western European literature) and the problems of studying foreign literature at the university were offered for discussion. Particular attention was paid to the discussion of the course of world literature as a project.

**Key words:** national canon; literary classics; world literature; cultural transfer; global transit.

Летняя международная гуманитарная школа, прошедшая в 2019 г. уже в 22-й раз, представляла, как это уже было не раз в прошлом, совместную инициативу филологических факультетов МГУ и НИУ ВШЭ, поддержанную Фондом Михаила Прохорова и Программой Фулбрайта (США). Школа нынешнего года была посвящена национальной классике и культурному трансферу – проблеме, обсуждаемой уже не одно десятилетие, но далеко не решенной и даже не «усталой». В обсуждении приняли участие исследователи, университетские и школьные преподаватели из США, Канады, крупнейших университетов Москвы (МГУ, НИУ ВШЭ, РАНХиГС, РГГУ и др.), Петербурга, Казани, Нижнего Новгорода, Челябинска и других городов. Не менее важным было и разнообразие профессиональных интересов участников – исследование и преподавание не только европейских и североамериканских литератур, но и литератур Востока и стран бывшего СССР, практик академического и творческого (креативного) письма, визуальной культуры, популярной литературы и культуры, а также других пограничных с филологией дисциплин – иностранных языков, философии, социологии и пр.

Национальная классика была проблематизирована в целом ряде аспектов, каждый из которых находит пока только локальные решения, но не находит общего (фронтального). При этом обсуждавшиеся теоретические аспекты указывают на проблемы, остро стоящие в пределах литературного образования, как профильного, так и прикладного, и в высшей, и в средней школе.

Соотношение национальной классики и мировой культуры (художественной, медийной) рассматривалось на теоретической секции через призму конструирования национального канона: обсуждалась необходимость такого конструкта в целом, связь национального канона и идентичности, которая через него формулируется, утверждается и транслируется, а также возможность избежать монополии на национальный канон, которой сейчас в полной мере обладают руководящие государственными об-

разовательными учреждениями институции. Профессор РГГУ Е.Е. Дмитриева на примере литературного канона во Франции показала, насколько зыбкими и противоречивыми оказываются рамки в процессе формирования такого канона и как решительно канон трансформируется при пересечении национальных границ: авторы и произведения, не включенные во французский национальный канон, нередко опознаются как канонические в России.

«Изношенность» национального канона в том виде, в котором он транслируется в школе, осознанная на теоретическом уровне, была подтверждена и социологическим исследованием, представленным Л.Ф. Борусяк (НИУ ВШЭ). Статистические данные показывают, что значительную часть чтения современных школьников составляет вовсе не классическая русская литература, а современная зарубежная проза, которая осознается школьниками как «захватывающая, увлекательная и близкая», в отличие от собственной отечественной классики, чаще определяемой как «великая, масштабная, глубокая», т.е. в определениях, формирующих образ «большого стиля», подавляющего субъекта и находящегося от него на максимальной дистанции (подобно имперской архитектуре). Парадокс отношения к русской и зарубежной литературе среди школьников объясняется, разумеется, не только предписанностью первого свода произведений (и ощущением несвободы, вызванным обязанностью и обязательствами, накладываемыми на только формирующийся вкус, сознание, представления школьников), но и, может быть, в первую очередь монополией взгляда, распространяющегося на этот обязательный список: нередко школьники оказываются в ситуации, когда им нужно не прочитать и осознать классические произведения, а усвоить определенную модель их чтения, восприятия и понимания, часто единственно приемлемую со стороны государственных образовательных институтов. Подобная монополия взгляда, подменяющая (не всегда, но нередко) собственно открытие текстов, удаленных от школьников в историческом и культурном отношении, создает ситуацию отторжения, стремления к некоторого рода освобождению и даже эскапизму, которые школьники находят в современной зарубежной прозе.

Эта ситуация опровергает расхожий тезис об отсутствии интереса к чтению у молодой аудитории и о разрушении чтения как ключевой культурной практики в повседневности молодого человека. Доклад профессора М.В. Строганова (ИМЛИ РАН) о «профаннизации» Пушкина в современной массовой культуре продемонстрировал этот интерес не только к чтению в целом, но и, более конкретно, к литературной классике. Пушкин – не только традиционный герой фольклора, причем, скорее, не как писатель, а как выразитель народного героического образа: разудалый, лихой, вольный, свободолюбивый, сладострастный, но и образ, активно используемый в новых медийных формах (мемы, демотиваторы, популярные песни и видео). Подобное внимание молодой аудитории к образу Пушкина (как к эмблеме русской классики), выраженное в освоении, переработке

и развитии этого образа в новых словесно-визуальных формах, является симптомом неистощающегося интереса не только к фигуре писателя-классика, но и, собственно, к его произведениям (в докладе был представлен пример бытования в современной массовой культуре романа А.С. Пушкина «Дубровский»), но этим романом интерес аудитории, разумеется, не ограничивается). Практика освоения классического материала в рамках социальных медиа – показатель его интригующей востребованности, запроса на самоосознание и самоопределение посредством литературного наследия и на установление собственного положения в мировой культуре в целом. В этом смысле выразительно, что выбрана именно фигура Пушкина (а не других гигантов – Толстого, Достоевского или Бродского), меняющая представление о предмете культурного экспорта: не страдание и гипертрофированная саморефлексивность, во многом мифологизированные, а разнообразие, витальность, авантюризм, свободолюбие. Социальные медиа оказываются для молодой аудитории убежищем, в котором возможно открытие и непредвзятое освоение русской (возможно, и не только русской) классики, все еще не вполне возможное в институциональном поле.

Об этой стеклянной стене свидетельствуют не только педагогические, но и современные художественные практики. Переводчик, доцент МГУ А.Л. Борисенко и литературный критик Г.Л. Юзефович подробно и аргументированно продемонстрировали, насколько востребованными для зарубежного романа остаются образы писателей-классиков XIX в., как на этой почве разворачивается увлекательный диалог между (уже) тремя столетиями. Современный русский роман, как популярный, так и «серьезный», скорее пока сопротивляется таким практикам освоения классического наследия и редко включает в себя сюжетную или тематическую игру с фигурами писателей-классиков, таким образом не позволяя инициировать масштабный и открытый диалог с читателем о месте классического литературного наследия в т.ч. в современных художественных практиках, хотя такой диалог кажется и необходимым, и ожидаемым.

Очевидно, что чтение присутствует и становится одной из главных практик современного молодого горожанина, но само понятие чтения претерпевает значительное изменение. Профессор НИУ ВШЭ Г.Ч. Гусейнов предложил особый угол рассмотрения национальной классики – под знаком субъективизма, или сослагательного наклонения. Столь неожиданная оптика позволяет освободить понятие классики от въевшейся маски объективности, неизбежности и стабильности, от категорий и определений, только на первый взгляд кажущихся синонимами истинности, надежности и благодного постоянства, но на деле ведущих к истлеванию конструкта и последовательному отчуждению от него. Рассмотрение классики под знаком объективности лишает национальный канон динамики и напрашивающихся институциональных и педагогических изменений, необходимых каждому новому поколению школьников, начинающих учиться читать, и студентов, – продолжающих учиться.

Сходная проблема есть и с восприятием мирового (не только нацио-

нального) литературного канона: традиционные курсы мировой литературы в российских университетах, а также отвечающие им элементы школьной программы транслируют ограниченный в культурном и географическом отношении взгляд на мировую литературу, а значит, и на мир в целом. Эта проблема касается не столько европоцентричности представления о мировой литературе, сколько ее патологической привязанности к центру и невнимания к периферии. За пределами изучения остаются не только «далекие» восточные литературы (Япония, Китай, Иран, Индия и множество других), но даже, парадоксальным образом, и собственно европейские – литературы Польши, Венгрии, Чехии, Словении, Финляндии, изучающиеся только на специальных отделениях и не входящие в корпус мировой классики по-русски.

Восточные литературы, как показали в своих выступлениях профессора НИУ ВШЭ И.С. Смирнов и А.Н. Мещеряков, до сих пор остаются закрытыми для российской аудитории, их изучение – удел специалистов, сознательно связавших с этим свой профессиональный путь. При этом включение таких литератур в мировой канон российского извода не представляется невыполнимой задачей (при том, что в необходимости выполнения такой задачи вряд ли приходится сомневаться): речь идет даже не о механическом включении литератур Востока в список мировых литератур, наряду с немецкой, французской, итальянской и др., но о сознательном включении восточного наследия в систему общемировой литературы, с их взаимодействиями и, наоборот, «невстречами» и «непересечениями». Подобное расширение обзора (не унифицирующее и не подстраивающее развитие восточных литератур под процессы, происходившие в западных) возможно через историю контактов этих литератур, через историю влияний, причем не только на уровне литературных произведений, но и на уровне кинематографических и театральных адаптаций, т.е. попыток сделать предельно далекое (как в одну, так и в другую сторону) – хоть сколько-нибудь понятным и близким.

За пределами канона в России оказываются и литературы, еще недавно казавшиеся (в политическом отношении) довольно близкими. Скорость отторжения этих литератур и исключения их из списка «обязательных» только подчеркивает эту кажимость.

На еще одну проблему, возникающую в пространственном измерении национального канона, указал в своем выступлении Г.Ч. Гусейнов: помимо восточных литератур, о которых мы уже сказали, к изучению не предлагаются и литературы бывших советских республик, контактов с которыми, как продуктивных, так и разрушительных, история предоставила более чем достаточно. Если в советское время включение т.н. «национальных» литератур в поле канона было обусловлено идеологически, то в постсоветскую эпоху их изучение и рассмотрение оказалось маргинализированным, фактически исключенным из академических и педагогических практик. Вместе с этим переоткрытие этих литератур кажется даже более важным, чем других, пока обделенных вниманием в российском контексте. Свежий

взгляд, освобожденный от скопившейся идеологической пыли и колонизаторского патернализма, позволит полноценно сформулировать и обозначить место этих литератур по отношению к российской, прописав историю их сближений и расхождений.

Подобное потенциальное расширение канона является своеобразным ответом на глобализацию (и, как следствие, унификацию), о которой в связи с литературным процессом в своих выступлениях размышлял американский профессор Джейкоб Эмери (Университет Индианы). Разнообразие как категория становится вызовом не только для глобального литературного мира, но и для исследователя-практика, преподающего литературу в университетской аудитории. Как отметил Эмери на проведенном им семинаре «Классы и классики», разнообразным становится состав студентов, изучающих литературу, как в (условно) классовом, так и в национальном, и в профессиональном отношении. Все чаще, как подтвердил в рамках уже следующего круглого стола профессор НИУ ВШЭ А.В. Голубков, преподавателю литературы необходимо ориентироваться на динамично меняющиеся потребности аудитории, зачастую неоднородные. Ответом на такой запрос не может не стать переосмысление самой практики чтения: оно предполагает контакт человека с написанным / напечатанным словесным текстом, но также и с воплощением этого текста на экране или на сцене, переосмыслением произведения во множестве визуальных, аудиальных и иномедийных форм. В этой точке «чтение» встречается с «письмом», относительно новой дисциплиной для российского университета, которое тоже, в свою очередь, теряет свое устоявшееся значение и трансформируется в сторону его расширения.

Пространственное измерение канона касается, таким образом, не только пространств географических и культурных, но и пространств виртуальных. Само понятие филологии, как дисциплины, жестко привязанной к изучению только словесных произведений, явно претерпевает изменения, и эти изменения не могут не влиять на представление о проекте истории мировой литературы. Выход классики в медийное поле был продемонстрирован на круглом столе, посвященном обсуждению двух киноадаптаций романа У. Фолкнера «Святылище» – одноименному фильму Т. Ричардсона и фильму «Груз 200» А. Балабанова. Режиссеры разных эпох, национальных и художественных культур, они оба последовательно обращались к литературной классике как к инструменту осмысления и мировой, и локальной истории, и истории культуры, и границ собственного художественного медиума. Обращение к Фолкнеру как к литературному классическому не было случайным ни для Ричардсона, ни для Балабанова: первый снял фильмы и по роману В. Набокова («Смех в темноте»), и по роману М. Дюрас («Моряк с Гибралтара»), второй начинал с кинематографического исследования литературного модернизма («Счастливые дни» по С. Беккету, «Замок» по Ф. Кафке) и затем, спустя десятилетие, продолжил обращением к М. Булгакову («Морфий») и уже упомянутому Фолкнеру.

Режиссерские истории Тони Ричардсона и Алексея Балабанова, сколь

разнонаправленными бы они ни были, являют собой показательный пример освоения литературной классики и литературы вообще. Подобных кинематографических примеров, применимых к изучению национальной литературной традиции, немало: это и японской режиссер Я. Одзу, и финский режиссер А. Каурисмяки, и французский кинематографист Р. Брессон, и немецкий – Р. Фассбиндер, и многие другие. Рассмотрение литературы не только в широком и разнообразном географическом контексте, но и в разнообразии медийном становится источником представления о литературе как о медиуме, включающем, наряду с текстуальным, и графическое, и аудиальное измерения.

Преодоление пространственных и национальных границ при формировании канона диктуется и самой художественной ситуацией, ярко проявившей себя, по крайней мере, в XX в. В рамках Летней школы канадский профессор Айра Надел (Университет Британский Колумбии) представил доклад об Эзре Паунде как о поэте-космополите, восприятие творчества которого балансирует между поэтическим и политическим. Такие художники представляются скорее помехой для традиционной истории национальных литератур: к какой национальной литературе стоит, в таком случае, отнести С. Рушди, О. Памука, С. Беккета, М. Кундери, Х. Кортасара, да даже и В. Набокова, И. Бродского? Космополитизм в литературе с научной точки зрения изучается уже не одно десятилетие, подталкивая к переосмыслению самой конструкции национальных канонов: имеет ли смысл жесткое разделение на национальные литературы или стоит его снять, по крайней мере, для истории литератур XX в., в котором национальные границы в литературе практически потеряли привязку к национальности / гражданству автора и связаны в большей степени с языком, на котором он пишет, не обязательно родным?

Полный отказ от процессов канонизации не представляется возможным: она важна как инструмент систематизации национальных представлений о культурном капитале, ценностях и языке. Отказаться можно – и нужно – от жесткой концепции канона, от узкого его понимания. Проект такого канона можно было бы назвать «космополитичным», принимая во внимание и историю употребления самого этого слова в русском языке: изучение национальной литературы в широком мировом контексте (наряду и на равных с остальными мировыми литературами, не только западно-европейскими и североамериканскими, что практически не происходит в школьных практиках и предметно разделено в университетских) позволило бы закрепить представление о таких национальных ценностях, как интегрированность, открытость, динамичность и гибкость, и вернуть этому термину свое первоначальное значение. Не менее важно и формирование представления о мировой литературе как о системе, с трудом поддающейся схематизации, сложно устроенной и разветвленной, транслирующей, через эту сложность, представление о мире не только разнообразном, но и не приемлющем простых решений и ответов.

Закрывавший Летнюю школу круглый стол, посвященный проблемам преподавания зарубежной литературы в университете (участниками которого стали профессор МГУ О.Ю. Панова, доцент НИУ ВШЭ Ю.В. Иванова и профессор НИУ ВШЭ А.В. Голубков) подвел итог трехдневному обсуждению проблем национального канона и глобального транзита, но и

обнаружил иное измерение этого вопроса в педагогическом поле. Преподавание мировой литературы в университете не сталкивается, как в школе, с проблемой маргинализации по отношению к отечественным произведениям, но и не остается беспроблемным: профильные специальности все острее чувствуют необходимость переработки традиционной «хронологической» модели преподавания литературы (т.н. «истории зарубежной литературы»), непрофильные специальности (например, журналистика, медиа, иностранные языки и др.) сталкиваются с необходимостью чуткой и внимательной подстройки под аудиторию, результатом которой становится растущее число университетских курсов, в которых литература все чаще становится предметом сравнения.

Вопрос о профильном изучении зарубежных литератур, поставленный в рамках круглого стола, остается открытым: наряду с традиционным изучением литературного наследия, выстроенного в хронологической последовательности (от Античности до современности), в мировой и отечественной практике существуют модели изучения литературы по принципу «великих книг», через призму истории категорий, истории жанров и художественных форм, в рамках параллельного изучения литературы в ряду других искусств (кинематографа, фотографии, театра, изобразительного искусства и др.) Распространена и практика ухода в узкую специализацию, отвергающая изучение мировой литературы в рамках общего курса.

Вероятно, ключ к решению проблемы, стоящей более чем остро, как показало интенсивное трехдневное обсуждение в рамках Летней школы, спрятан в умелом комбинировании накопленного мировым опытом практик, в бесстрашии совершать парадоксальные (на первый взгляд), но продуманные эксперименты, в адаптации существующего и действующего много десятилетий опыта к потребностям, интересам и будущему современной аудитории и в разнообразии предлагаемых инструментов.

**Шулятьева Дина Владимировна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, преподаватель школы культурологии факультета гуманитарных наук.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395

**Dina V. Shulyatyeva**, National Research University Higher School of Economics. Candidate of Philology, Assistant Professor in the School of Cultural Studies, Faculty of Humanities.

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-7498-7395

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00027

Т.Л. Рыбальченко (Томск)

**«Абсурд в грамматике свидетельствует не о частной трагедии»  
(И. Бродский): разгадывание «смыслового тупика»  
в пьесах А. Платонова**

**Рецензия на книгу: Когут К.С., Хрящева Н.П. Поэтика драматургии  
А.П. Платонова конца 1930-х – начала 1950-х годов: межтекстовый  
диалог. М.: Нестор-история, 2018. 280 с.**

**Аннотация.** В статье рецензируется книга екатеринбургских литературоведов, доктора филологических наук Н.П. Хрящевой и кандидата филологических наук К.С. Когута, посвященная интерпретации драматургии А. Платонова в аспекте поэтики, т.е. в разгадывании художественных кодов писателя и его трактовки советской и мировой цивилизации середины XX в. Обращено внимание не только на научную новизну монографии, связанную с малоизученным, неопубликованным при жизни Платонова и оцениваемым часто как маргинальный и художественно несоразмерный с повествовательной прозой Платонова наследием писателя, но и на методологию герменевтики текстов четырех пьес конца 1930-х – начала 1950-х гг.: «Голос отца», «Волшебное существо», «Ученик Лицея», «Ноев ковчег (Каиново отродье)». Признается убедительным вывод исследователей, что неканоническая драматургическая форма пьес, использование «формульных» риторических, сюжетных, образных знаков в художественной системе свидетельствует не о компромиссе с господствующими эпистемами, а о погружении в глубинные смыслы бытия в целях познания исторической реальности. Научно значимы в монографии, с одной стороны, целостный анализ каждого текста, генетическая и ассоциативная многослойность, с другой – парадигма анализа, позволяющая показать семантические и образные связи, развитие образных и тематических мотивов, выявить целостность эволюционирующей художественной системы Платонова. Продуктивен и метод выявления в пьесах Платонова затекстовых аллюзий (биографических, социально-политических), что удерживает трактовку пьес в границах авторской интенции, а не в границах филологических гипотез исследователя. Монография обосновывает одну из причин обращения писателя к драматургической форме: не просто способ сокрытия авторских смыслов («не криптография» сама по себе) от социальной цензуры, а погружение в миропонимание персонажей с целью преодоления личной субъективности автора в ответах на неразрешимые проблемы бытия. В монографии представлена принципиальная диалогичность Платонова: автодиалог, интертекстуальность, диалог с бытием.

**Ключевые слова:** А. Платонов; поэтика драмы; мотивный анализ; автодиалог

писателя; ассоциативный фон художественного произведения.

T.L. Rybalchenko (Tomsk)

**“Absurd in grammar does not mean a particular tragedy” (I. Brodsky):  
Getting out of a “Semantic Dead End” in the Plays by A. Platonov  
A review of the book: Kogut K.S., Khryashcheva N.P. Poetics of  
the dramatic works of A.P. Platonov in the late 1930s – early 1950s:  
Intertextual dialogue. Moscow, Nestor-Istoria Publishers, 2018, 280 pp.**

**Abstract.** The article reviews the book by literary scholars from Ekaterinburg, Doctor of Philology N.P. Khryashcheva and Candidate of Philology K.S. Kogut, devoted to the interpretation of the dramatic works by A. Platonov. The authors regard them from the viewpoint of poetics, i.e. deciphering the artistic codes of the writer and his interpretation of the Soviet and world civilization of the mid-20<sup>th</sup> century. Attention is paid not only to the scientific novelty of the monograph (associated with the writer's legacy which is still insufficiently explored), unpublished in Platonov's lifetime and often evaluated as marginal and incompatible with the narrative prose of Platonov, but also to the methodology of hermeneutics of the texts of four plays of the late 1930s – early 1950s, namely: “The Voice of the Father”, “A Magical Being”, “A Student of the Lyceum”, and “Noah's Ark”. The authors of the monograph agree with the conclusion of many researchers that the non-canonical dramatic form of the plays and the use of “formula” rhetoric, plot-related and character signs in the artistic system do not testify to a compromise with the dominant epistemes but to the immersion into the deep meanings of existence with the purpose of cognizing historical reality. In the monograph, the following two aspects seem rather significant: on the one hand, it is a holistic analysis of each text and its genetic and associative multilayer structure, and on the other hand, the paradigm of analysis allowing the author to reveal the semantic and character ties and development of character and thematic motifs and to demonstrate the holisticity of Platonov's evolving artistic system. The method of discovering extratextual allusions (biographical and socio-political) is also productive, as it keeps the interpretation of the plays within the boundaries of the author's intention, and not within philological hypotheses of a researcher. The monograph substantiates one of the reasons of the writer's attempt at creating a piece of drama: not just a method of concealing the author's meanings (“not cryptography” by itself) from social censorship, but penetration into the worldview of the characters with the aim of overcoming the author's personal subjectivity in answers to the intractable problems of existence. The monograph presents the principled dialogical character of Platonov's works: autodiologue, intertextuality, and dialogue with existence.

**Key words:** A. Platonov; poetics of drama; motif analysis; autodiologue of the writer; associative background of a work of art.

Обращение к творчеству А. Платонова остается актуальным, поскольку в полноте написанное им открылось в последние десятилетия, и потому интерпретация любого пласта его текстов, автономно или в контексте

всего написанного востребовано не только литературоведческим сообществом, но и культурной частью общества. Значение художественного наследия Платонова уже не требует доказательств, оно оценено как важный вклад в национальное сознание, как опыт осмысления трагических катаклизмов XX в. в онтологическом, а не только социально-политическом аспекте. Поэтому достойно уважение филологическое исследование, посвященное наименее интерпретированной части творчества писателя – его драматургии, создаваемой в трагические для страны и самого писателя десятилетия: предвоенных, военных и послевоенных лет, когда испытывались ценности и мифы национального сознания.

Пьесы рубежа 1920 – 1930-х гг., связанные с изображением социального абсурда, вписываются в историко-литературный контекст стремлением акцентировать гротеск исторической действительности. Они получили литературоведческое толкование. Пьесы 1930–1940-х гг., написанные для сценического воплощения или хотя бы для публикации, но не опубликованные и не поставленные при жизни писателя, только открываются для толкования. Справедливо авторы монографии обозначают главную, хотя и лежащую на поверхности причину поиска нового принципа изображения Платоновым современности: скрывание авторских смыслов в господствующих образно-языковых клише либо в погружении образа реальности в контекст культурных кодов разной временной глубины: фольклорной, христианской, культурной традиций. Использование «формульных» риторических, сюжетных, образных знаков в художественной системе толкает к трактовке пьес как к компромиссу с властью, вызванному потребностью в публикации текстов. Однако в творчестве многих писателей 1930-х – 1940-х годов (Л. Леонова, М. Булгакова времени «Батума», М. Пришвина периода «Осударевой дороги», поэтов Н. Заболоцкого и Б. Пастернака) смена художественной парадигмы связана с мучительной необходимостью понять неизбежность исторического поворота, желания «труда со всеми заодно и заодно с правопорядком».

В не меньшей, а то и в большей степени, творчество Платонова дает материал для объяснения художественных стратегий не только прагматическими целями, но попыткой вступить в подлинный диалог с новыми ценностями, не отвергая их гротесковой трансформацией, как в ранней драматургии, а отыскивая смысл в проекции на глубокие традиции. Хотя Платонов, как показано в рецензируемом исследовании, обнаруживал не обоснование современных принципов социального устройства в органическом мироздании, а их искажение, противоречие несовершенным, но неотменимым онтологическим законам. Мировоззренческий перелом у Платонова начисто лишен конъюнктуры, личностно определен признанием утопичности глобальных мечтаний его юности, выражающих национальный, а не только федоровский, утопизм. Можно утверждать, что исследование К. Когута и Н. Хрящевой имеет значение для понимания в целом трагедии сознания русских писателей в пореволюционное время.

Конечно, обращение ко всему драматургическому наследию Платоно-

ва, а не только к пьесам после социального и мировоззренческого «слома», позволило бы в большей полноте понять и столкновение с социальными эпистемами, а потом сокрытие этого столкновения среди полифонии смыслов, и кризис спора писателя с онтологией (от демиургических идей к идее принятия и растворения в бытии). В свою очередь, расширение материала исследования дало бы возможность в поэтике Платонова показать общее и вариативное в творческих принципах Платонова-драматурга, меняющиеся и устойчивые коды мирообразования, коррекцию художественной парадигмы, направленную на проверку и уточнение авторского миропонимания. Однако и временное, и жанровое ограничение материала (пьесы конца 1930-х – начала 1950-х гг.) не препятствует выявлению общих и сущностных основ платоновского творчества. Авторы монографии приближаются к тайне преобразования эмпирического опыта личной и социальной жизни в художественные прозрения писателя.

Что можно назвать научным результатом исследования?

Во-первых, монографическое толкование пьес. Авторы не скупаются на отсылки к прочтению пьес предшественниками, не претендуют на научное открытие, но им можно отдать первенство в герменевтическом толковании (т.е. в интенции к пониманию авторского смысла) пьес. В монографии идеи и замечания литературоведов о семантике отдельных образов, ситуаций, тем, получают «оцелнение», обоснование, что не отменяет новые акценты, деликатный спор с иными прочтениями пьес, не нашедшими подтверждения в подробном и многоаспектном анализе.

Можно признать правомерным принятый принцип целостного описания истории создания, внутренней организации, ассоциативного ряда каждой из четырех пьес: «Голос отца», «Волшебное существо», «Ученик Лицея», «Ноев ковчег (Каиново отродье)». Используется одна методологическая парадигма, но она позволяет даже без непосредственного сравнения, показать и устойчивые ходы художественного мира, и разницу смыслов, к которым выводят эти ходы в соответствии с изменением миропонимания драматурга, отказом от иллюзий и продолжением поиска абсолюта.

Отметим, что методология исследования подробно обосновывается, но главное, что в работе проявляется ее результативность. Авторы монографии опираются на принцип семантической интерпретации («расшифровки») образной системы в тексте или в ряде исследуемых текстов Платонова (принцип мотивного анализа как в нарративном, так и в семиотическом понимании мотива). Другой плодотворный метод – систематичное и системное выявление межтекстовых связей (интертекстуальность и автодиалог Платонова). Третьим важным и результативным исследовательским принципом можно назвать обращение к «затекстовым» связям художественного мира пьес; биографический и социальный контексты не только не мешают выстраиванию образной системы и текстового «устройства» пьес Платонова, но способствуют расшифровке семантики образов, ситуаций. Важную роль в работе играет генетический метод, выявление мифологических и культурных источников образов и мотивов, диалог с

разными картинами мира, возникшими в разных культурах. Убедительно показывают авторы монографии столкновение (в версии авторов – *взаимодополнение*) мифологических представлений, связанных с одухотворением материального мира, и христианских, связанных с разведением духа и материи и дающих этическую опору существованию (в частности обоснование недеятельного сопротивления злу).

Хотя Когут и Хрящева неоднократно объясняют цель «расшифровки» «криптографического» слоя, тайнописный смысл текста необходимостью для Платонова прятать скрытые, неподцензурные, смыслы, большее значение работы литературоведов видится в том, что они приоткрывают «глубинные» (любимое определение авторов!) смыслы, действительно «скрытые», но не столько от цензуры, сколько от однозначного толкования. Зрелый мастер не только прятал, но и не выдвигал на поверхность одно понимание изображаемого, давал тексту возможность разных герменевтических кругов интерпретации. Рецензируемая работа следует принципу «возвращения», свойственному текстам самого Платонова, возвращаясь неоднократно к сходным сценам и образам, толкуя их конкретно-историческое, религиозное, мифологическое, биографическое значение. Обстоятельность анализа, повторы, подробные ссылки придают работе характер традиционной дескриптивности, однако авторам удается соединить толкование поэтики с миропониманием писателя.

Безусловно, художественная философия Платонова не раскрывается в системной полноте, но ведь предмет монографии – поэтика. Однако анализ элементов, приемов и принципа поэтики вскрывает содержательность формы, выводит к смыслам пьес Платонова.

В ходе филологического анализа авторам книги удалось показать скрытую в драматургической форме (где отсутствует медиум автора – повествователь) личную драму Платонова, вызванная гибелью сына. Биографизм способствует толкованию универсализма поэтики Платонова, принципу возведения частного и личного в экзистенциальное и онтологическое. Трагическая история сына объясняет не только лейтмотивный мотив – связь отца и сына – в драматургии Платонова, но и тему экзистенциальной вины человека перед прошлым за содеянное и перед будущим ложно направленное развитие жизни.

Незавершенный «Ноев ковчег» переводит ракурс в проблему прогресса как такового, редуцирует ситуацию связи отца и сына. Тем не менее авторы могли бы повернуть исследование и к этой проблеме, довершив поиск платоновской концепции исторической роли человека (мессианской, демиургической или разрушительной). Возможен был и иной, боковой, поворот исследования – акцент на миромоделирующей семантике пьес, на следы проективного миромоделирования. Социальные катаклизмы и война, вызвавшие усиление в пьесах акцентов на охранительность национального сознания, не могли не усилить рефлексии и выражение в драмах онтологического закона смерти, конечности материальных феноменов, что так обостренно было выражено в раннем творчестве Платонова.

Безусловно, работа Когута и Хрящевой побуждает к продолжению исследования художественного мира драматургии в контексте эволюции повествовательной прозы Платонова. То, что драматургия Платонова требует сопоставления с эпической прозой, доказывает в работе обращение к рассказу «Возвращение». Но возможно и более глубокое объяснение различия смысловых акцентов в драматической и повествовательной формах, в частности, ограничение текста высказываниями персонажей. То, что Платонов и в повествовательных формах делал центром видения «сокровенное» сознание персонажа, очевидно, но в диалогах выраженная речь персонажей сужает сокровенность, требует большей однозначности. Не является ли это причиной более жестких границ смысла пьес, в отличие от повестей и романов? То, что и в пьесах Платонов расширяет текст ремарок, свидетельствует о стремлении писателя преодолеть конкретность сценической формы, редукцию объясняющего повествующего слова. Этот аспект лишь намечен в монографии, и авторам по силам его развить в последующих работах. Как и обоснование мистериальности драматургической формы пьес Платонова не только обострением конфликтности, но и выходом к метафизическим началам бытия, к мистериальному слову.

Таким образом, исследование поэтики четырех пьес Платонова важно как для привлечения внимания к неизвестным современникам Платонова текстам, так и для понимания всего художественного мира писателя, для понимания сложной эволюции его представлений о цивилизации и бытии. Авторы монографии сделали попытку разгадывания «языка смыслового тупика» (определение И. Бродского), в котором автор-повествователь редуцирован, а язык героев в его «тайнописи» не столько скрывает оценку абсурдной исторической реальности, сколько открывает трагедию тупика человеческой цивилизации.

**Рыбальченко Татьяна Леонидовна**, Томский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века. Область научных интересов: литература XX–XXI вв., поэтика, герменевтика.

E-mail: talery.48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4105-7145

**Tatyana L. Rybalchenko**, Tomsk State University.

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of the History of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century. Research interests: literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, poetics, hermeneutics.

E-mail: talery.48@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4105-7145



*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 06.03.2020

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)